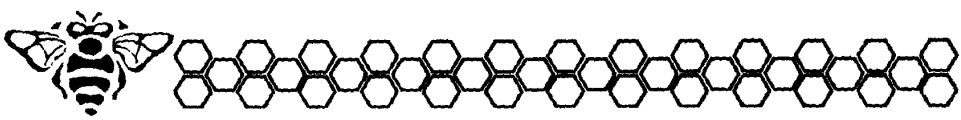
М. О. ЧУДАКОВА

ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ПРОШЛОГО



STUDIA PHILOLOGICA



М. О. Чудакова

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Том I

ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ПРОШЛОГО



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва 2001

ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Ч 84

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 01-04-16093

Чудакова М. О.

Ч 84 Избранные работы, том I. Литература советского прошлого. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 472 с. – (Studia philologica).

ISBN 5-7859-0123-4

Предмет книги – литературный процесс советского времени, то есть в условиях огромного социального и политического давления. Без учета этого фактора невозможно понять творчество Булгакова, Зощенко, Олеши, Пастернака и других – тех, кому посвящена книга.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Для оформления обложки использован фрагмент картины
Е. С. Жигалкиной «Плач Ярославны», 1989 г. (студия «Новая реальность»)

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

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

© М. О. Чудакова, 2001

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 7

Часть I

Мастерство Юрия Олеши 13
Постскриптум 73
Поэтика Михаила Зощенко 79
Посткриптум 205
Заметки о языке современной прозы 245
Постскриптум 286

Часть II

Опыт историко-социологического анализа художественных текстов: На материале литературной позиции писателей-прозаиков первых революционных лет 291
Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературе 20–30-х гг. 309
Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов 339
Чехов и французская проза XIX–XX вв. в отечественном литературном процессе 1920–30-х годов 367
Заметки о поколениях 377
Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е — конец 1930-х) 393

Часть III

Утопия Тынянова-критика 421
Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова 433
«Так ярый ток, оледенев…» 455

Список первых публикаций 467

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этом томе собраны работы, относящиеся к изучению отечественного литературного процесса советского времени.

В первом разделе — то, что было написано в советское время, без изменений: с такой надеждой они когда-то писались и печатались — в изнурительной борьбе с многосоставной государственной цензурой за каждое (почти буквально) слово.

Как бессмысленно автору просить у читателя сделать скидку на цензурные условия (напротив — так и подмывает сказать сегодняшнему и возможному завтрашнему читателю что-нибудь вроде «Нас не надо жалеть — Ведь и мы б никого не жалели»), так же неразумно и читателю вовсе выпустить из виду социальный контекст, не поискать ключа к способу писания, не попытаться понять язык, на котором говорили и писали в предложенных историей условиях. Автор печатаемых работ того подцензурного времени, с самого начала отказавшись от языка аллюзий (ведь такой язык создавал новые нагромождения кривотолков, которые кто-то когда-то должен будет расчищать: за *николаевской Россией* предлагалось прочитывать *советскую* и т. д.), выражает свои мысли по необходимости прикровенно, обкарнанно, но все же прямым способом.

Со времени начала работы над первой диссертацией (т. е. во всяком случае с осени 1961 года), были выработаны определенные правила обращения со своими текстами. Главных было два.

В советское, а точнее, в *мое* советское время (главным образом 1960-е — начало 1980-х), нуждавшиеся в заработке и особенно в подработке (зарплаты никому почти не хватало) гуманитарии делились на два разряда. Одни спокойно и охотно занимались «халтурой» («подхалтуривали»). Эта деятельность имела множество модификаций: работа на советском радио (не со своими литературными передачами — скажем, о Пушкине, Толстом или Марке Твене, а занимаясь так или иначе, вольно и невольно, советской пропагандой), переводы (от Ленина до Брежнева)... В своих приватных высказываниях эти авторы могли быть почти диссидентами, а в служивой повседневности, о которой мало кто знал, писать обзоры и рефераты Бог знает о чем в своих институтах, составлять неподписанные передовицы в газетах — от «Правды» до «Литературной газеты»: тягостное содержание таких текстов для авторов совершенно искупалось их анонимностью; булгаковское «Кончено! Неизгладимо. Эту удивительную штуку я сочинил. Кончено!..» («Записки на манжетах») тогда было почти никому неизвестно и

соответственно непопулярно. «Халтурой» мог быть не только приработок, но и постоянная служба в институтах вроде Института международного рабочего движения (само название, казалось бы, должно было отпугивать) — отстойнике малых политических бурь. Допытываясь у тех, кто попадал туда после очередного разгона какой-нибудь редакции или сектора (вследствие «идеологических упущений», т. е. попыток заняться чем-нибудь стоящим), за что же именно они там получают деньги (вопросы такого рода были не в чести), и более или менее приличные, можно было понять: за писание сугубо внутренних неудобообсуждаемых — по причине их халтурности и идеологизированности, что хорошо сочеталось, — документов. Страшным сном этих людей с хорошей репутацией была угроза того, что писанное за деньги потребуют напечатать — под их собственным именем.

Другие же считали такую деятельность невозможной, любые тексты, «для души» ли, для заработка ли писавшиеся, подписывали своим именем и готовы были за них отвечать (если обратиться к опыту любимого писателя и одного из героев этой книги — мы всё писали «одной и той же рукой» и у нас не было «такого тонкого подразделения: вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а сейчас повесть для потомства»). Одни коллеги зарабатывали рефератами для печатных изданий ИНИОНа — огромной важности культурная работа, когда под грифом «Для служебного пользования» и тиражом в 500–1000 нумерованных (!) экземпляров (в эпоху миллионных советских тиражей!) к нам приближали философскую, историческую, социологическую, в меньшей степени — филологическую мысль Запада; другие — частными уроками; рецензированием журнального *самотека* — причем эти внутренние рецензии (я занималась самотеком «Нового мира» около 10 лет — с 1966 года) отнюдь не были для пишущих «халтурой», а скорее способом связи с какой-то частью своего общества, психологической (да и практической — литературный совет, редакторские замечания) поддержкой тем, кто писал далеко от Москвы — где давление власти ощущалось еще сильнее и где письмо из редакции любимого журнала было важнейшим личным событием. Мужчины покрепче подрабатывали при случае и, скажем, землекопными работами — лишь бы не *халтурить словом*, устным или письменным, анонимным или подписным, не делить свои тексты на те, что для *внутреннего,* и те, что для *наружного* употребления.

Таково было первое правило.

Сегодня — это рассказ о допотопном времени и допотопных же коллизиях. Понимаю; к тому же чувствую личное неудобство. Но, подобно даме, пишущей Чичикову после бала у губернатора, чувствую и нечто вроде: «Нет, я должна к тебе писать!..»

Второе правило, которого придерживалась целая, хотя и немногочисленная, генерация, заключалось в том, что если нельзя написать всего, что думаешь, то можно и нужно ни при каких условиях не писать ничего, чего ты не думаешь. Между тем прием, называвшийся *забор* (иногда — *паровоз*), был широко распространен: в начале статьи ставили забор из необходимых цитат и демагогических пассажей, а затем уже писали *свое*. (Предполагалось, что читатель отличит одно от другого и отнесется сочувственно к тому, кто лжет ему с первых слов, и почему-то поверит его же словам дальнейшим). В первые годы печатания приятель с предшествующего курса, уже служивший в «Литературке» и воспринимавшийся как многоопытный (вскоре он стал известным либеральным критиком), учил меня уму-разуму: «Понимаешь, человек с именем может писать что хочет, а нам с тобой, чтобы напечататься, в начале каждой статьи надо *постучать*!» (т. е. написать нечто лояльно-демагогическое).

Если формулировать не чинясь, то в нашем случае речь шла о постоянном эксперименте на себе: о проверке возможностей советской печати, вообще советской публичности. Я была убеждена, что дело — в интенсивности работы, в том, что после перелома 1956 года цензура — не догружена, что напор может прорывать заслоны (это убеждение сохранялось до конца советского времени, что не помешало, естественно, а только помогло принять как дар судьбы, почти как музыку сфер статью 29, часть 5, Конституции 1993 года: «Цензура запрещается»). В книге о Зощенко, скажем, было даже вставлено слово «новоречь» (из первого самиздатского перевода — теперь переводят «новояз») — при том что Оруэлл был одним из главных пугал для партократов; немногие посвященные нипочем не верили, что пройдет, но, как может убедиться читатель, прошло.

Итак, это был второй водораздел. За обоими водоразделами стояли некоторые презумпции.

Они эксплицировались в немногих текстах. Один из них — открытое письмо И. А. Мельчука, написанное весной 1976 года в Москве[1], содержащее три посылки и необходимо, по мнению автора, вытекавший из них вывод. 1) «Существование СССР — в той форме, которую придали этому существованию капээсэсовцы, — преступно по отношению к человечеству» (согласна с этим и тогда, и сейчас); 2) каждый из нас — «соучастник глобального преступления этой страны», к тому же именно мы, «интеллигенты и творцы», «создаем советскому режиму человеческое лицо»[2]; 3) находясь внутри страны — и не в лагере, — нельзя перестать быть соучастником. *Вывод* — «он один и очень прост: *уезжать*. ⟨...⟩ Наш отъезд — наше последнее, более того — наше единственное оружие».

Как-то в застолье конца 70-х один из будущих наиболее страстных публицистов эпохи «перестройки», яростный либеральный оппонент Горбачева, а затем и Ельцина, «говорил о нас всех как *сделавших выбор* и крайне был ошеломлен, когда я пояснила, что есть люди [тут же присутствующие], которые никакого *выбора* не делали, у них и вопроса такого не стоит.

— Ну, выгонят из ИМЛИ — встанет, — уверенно заметил Б.

— Нет — пойдет в лесники, и дело с концом, — возразила я» (6 февр. 1978 года).

Если вернуться к посылкам и железному из них выводу в письме Игоря Мельчука, он учитывал всего две составляющих: *власть* (*партия, КГБ*) и *мы*. Эта характерная для нашего слоя принципиальная двоичность не покрывала всего поля моего самоопределения, самоосознания. Отсутствовала еще одна, третья составляющая, без которой лично для меня сама постановка задачи была некорректной и которую сегодня удобнее всего назвать словом «патрия». Она, или оно — население, или они — соотечественники неизменно участвовали в моих действиях, в интенциях. В 1979 году журнал «Литературное обозрение» задавал критикам вопросы об их адресате, о том, для кого, так сказать, они пишут. Приняв вопросы всерьез (почему бы нет?), я пыталась передать, как

[1] См.: *Мельчук И. А.* Опыт теории лингвистических моделей «смысл — текст»: семантика, синтаксис. М., 1999, с. 335–338.

[2] Волны от отчетливой формулировки катились долго, и года четыре назад советник российского посольства в одной из европейских стран, всю жизнь прослуживший в советском МИДе, убеждал Л. Э. Разгона и меня покинуть срочно Комиссию по вопросам помилования при президенте России, поскольку наше участие в общественных органах придает «режиму Ельцина» человеческое лицо.

во время работы появляется в воображении нечто «почти неопределимое, во всяком случае, безмолвное, но покрывающее, однако, все огромное пространство страны. Количество и даже качество откликов здесь ничего не решает. Важны, может быть, те несколько отзвуков, которые были восприняты как сигнал: «Вас слышат». Более ничего не надо.

Чтобы снизить высокую ноту, — писала я, — упомяну, что, когда нечто в этом роде мне пришлось (по необходимости) объяснять в одной из редакций, редактор закрыла от стыда за меня лицо руками: «Ответственность перед неизвестным читателем во Владивостоке? Да вы смеетесь над нами! Никто с вас не спросит, никакой читатель, уверяю вас! Это с нас за вас спросят, только с нас — и не во Владивостоке или Хабаровске, а гораздо ближе!»[3]

Возникший во второй половине 60-х и расцветший в 70-е академический Тамиздат психологически усложнял ситуацию. Те, кто не хотели нести урон от цензуры, посылали свои работы в западные журналы и сборники; «Russian Literature», издававшаяся Н. О. Нильссоном и Я. ван дер Энгом, наполнялась москвичами, ленинградцами и рижанином. На всю Москву, не считая домашних библиотек авторов, было, кажется, два экземпляра (про другие города и веси — понятно). Там можно было спокойно анализировать на пятидесяти страницах «Грифельную оду» Мандельштама, тогда как в отечестве еще продолжали биться (битва длилась в течение 17 лет) за издание его в «Библиотеке поэта» (книга вышла только в 1973 году), а сменявшиеся редакторы тома статей Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» (1977) в течение нескольких лет выговаривали составителям: «У вас в комментариях Мандельштам упоминается 9 раз! — А сколько, по-вашему, *можно*?! — Ну, два-три раза...» (комментарий занимал 175 страниц петита).

Тот, кто решил для себя, что русская филология должна развиваться *и в России*, должен был быть готов нести урон, стремясь непропорционально (и неправдоподобно) большими психологическими и иными усилиями свести его к минимуму. Постскриптумы к книгам об Олеше и Зощенко, а также к статье того же времени написаны в основном затем, чтобы показать, как происходила эта борьба (архаическое слово!) — немаловажная часть уже нуждающегося в реконструкции общественного быта тех лет, — и, может быть, дать материал для истории гуманитарного знания в советское время (а отнюдь не из неуемного желания рассказывать дней минувших анекдоты с фигурой рассказчика в центре). Приводя тогдашние дневниковые записи, в прямых скобках даю сегодняшние пояснения.

В работе тех, кто продолжал заниматься русистикой в России, участвовало, видимо, то, что еще в 1914 году было отмечено В. И. Вернадским как непременное обстоятельство научной работы в России: «В обществе без научной веры не может быть научного творчества и прочной научной работы»; научная вера «является опорой в тяжелых условиях русской действительности, служит импульсом, направляющим вперед, среди самых невозможных внешних условий, создателей творческой работы русского общества в области научных явлений... Точному учету истории эта научная вера не может подвергнуться...»[4]

[3] Литературное обозрение, 1979, №10, с. 101.

[4] *Вернадский В.И.* Очерки по истории естествознания в России // Русская мысль. 1914. № 1. Паг. 2, с. 22.

Второй раздел тома — работы 1985–1999 годов. Все они (кроме статьи 1985 года) писались уже в иных условиях, когда с каждым годом таяла цензура, пока в течение нескольких августовских дней 1991 года от нее не осталась лишь грязная лужица.

С пятнадцати лет страстно хотела заниматься советской литературой; не перестаю недоумевать, как это возможно: мое собственное представление о предмете поменялось за это время раз десять, а страсть — осталась; так *что же именно* я хотела и хочу изучать?... Учиться этому изучению на филфаке МГУ второй половины 1950-х было, естественно, не у кого; семинар Н. И. Либана о шестидесятниках (XIX-го, натурально, века) стал моей главной научной школой — навык, полученный из рук учителя, а также из работ формалистов, перечитанных вдоль и поперек самостийно (на филфаке нашего времени их не существовало в программах и лекциях), старалась применять к XX веку. Советское литературоведение вообще, а занимающееся советской же литературой особенно, уже в те годы не оставляло места для иллюзий — все, кто что-то хотел и мог сказать, уходили в лингвистику и фольклористику. Однокурсник, давно профессорствующий в Америке, лет десять назад, когда Бог привел встретиться, сказал: «То, чем ты тогда занималась, казалось такой мурой, а теперь это самое интересное». Хотелось продолжить оборванную работу формалистов (о ней — в последнем разделе тома). Только возникавшая в начале 60-х отечественная школа структурализма открывала неожиданные возможности «чистой науки», ее небезнадежность в советских условиях, расчищала горизонт. Но было ясно вместе с тем, что с моим материалом придется идти своим каким-то путем. Наиболее близкой традицией оставались формалисты, в первую очередь Тынянов. Важны были несколько книг в тогдашней пустоте, не замеченные или не опубликованные в далекие годы их рождения, — «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтина, «Психология искусства» Л. С. Выготского, «Разговор о Данте» Мандельштама (и том его критической прозы в заокеанском издании).

Печаталась с 1958 года, но началом серьезной работы стали рецензии в «Новом мире» и «Вопросах литературы» (1960–1963) и первая статья (в соавторстве с А.Чудаковым) — также в «Новом мире» (1963, № 2); последующие годы печатания в журнале, работа с редактором К. Н. Озеровой стали *второй* — после университета — школой.

Это были занятия современной литературной критикой. Видно, как отличен тогдашний подход к тексту писателя-современника (статья 1972 года) от сегодняшнего: пристальность, придирчивость к слову, дотошность, соотносимая, впрочем, со способом работы самих литераторов. Правда, в истории литературы советского времени были периоды как гиперболизации «мастерства», так и отката от него (см. об этом в постскриптуме к книге об Олеше и статьях 1988 и 1990 годов). Но к концу первого постсоветского десятилетия отказ от т. н. *работы над словом* закрепился как новое литературное качество. Современная проза (в поэзии дело обстоит иначе) отказывается от значительной части прежних представлений о литературе и литературности, от того, что было литературно-авторитетным. Это связано и с тем, что отворились ворота массовой культуре, и с ролью СМИ и Интернета в жизни общества, с влиянием устного слова (не того звучащего на улице, роль которого затрагивается на разных страницах данного тома, а ежедневно обращенного к нам в повелительной интонации шоуменов и телеведущих с телеэкрана — монополиста влияния), и, конечно, с чем-то внутри самой литературы, с ее самостоятельной жизнью, которая не замирает, как явствует, надеюсь, из работ, здесь представленных, никогда.

С 1965 года в течение 13 лет — ежедневная служба в Отделе рукописей Библиотеки имени Ленина. Это был осознанный выбор — в расчет среди прочего входило и то, что все же лучше заниматься своим делом ночами, уходя каждое утро с понятными чувствами от своего стола, но миновать сито секторов и кафедр советской литературы: просочиться через них я не надеялась. Археографическая работа с документами XX века и обучение этому делу у С. В. Житомирской и В. Г. Зиминой стали *третьей* школой. Ее результаты — во 2-м томе моих работ.

В него войдет книга «Рукопись и книга» (1986) — о *рукописном* и *печатном* как двух культурных началах в русском обществе XIX–XX вв. (с дополнительной главой о судьбе этих начал в век Интернета), «Обзор архива Булгакова: материалы для творческой биографии писателя» (1976) и некоторые из статей о Булгакове (1974–1998).

Часть I

МАСТЕРСТВО ЮРИЯ ОЛЕШИ

Моей маме и моей дочери Маше
посвящаю эту книгу

Предисловие

В этой книге речь пойдет о прозе Юрия Олеши. Задача автора была не в том, чтобы восстанавливать биографию писателя и совокупность всех жизненных обстоятельств, повлиявших на его литературный путь, а в том, чтобы рассказать главным образом о результатах литературной работы Олеши, о тех и «готовых» и не вполне законченных его книгах, которые остались в истории литературы и живут в сегодняшнем читательском сознании. В книге описывается в общих чертах тот «художественный язык», на котором говорит Олеша, те законы, которые действуют в его художественном мире. Естественно стремление понять черты той манеры, которая так безошибочно позволяет читателю по нескольким строчкам угадать автора.

Напомним очень коротко биографию писателя. Он родился в Елисаветграде (теперь Кировоград) в 1899 г., но детство и юность его прошли в Одессе. «Когда мне было три года, семья переехала в Одессу, которую считаю, хотя и неправильно, своей родиной,— писал Олеша.— Во всяком случае, всю лирику, связанную с понятием родины, отношу к Одессе»[1].

Литература началась для него очень рано — с одесских поэтических альманахов, в изобилии выходивших в годы первой мировой войны; с собственных стихов, которые еще шестнадцатилетним гимназистом он видит напечатанными в журналах, с многочисленных в Одессе тех лет вечеров поэтов, сильнейшим образом его интересовавших. Стихи Олеши весьма занимали тогда «поэтов Одессы», их с «восхищением читали.., имитируя его манеру декламации — медлительно-торжественную и протяжно-певучую»,— вспоминает один из его современников.

Сохранился рукописный стихотворный сборник Олеши тех лет («Виноградные чаши. Стихи 1915–1917 гг.») с эпиграфом из Блока:

И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

У шестнадцатилетнего стихотворца — традиционные для той поэзии, которая служила ему образцом, мотивы.

[1] *Ю. Олеша.* Ни дня без строчки. М., «Сов. писатель», 1965, стр. 15. Далее все цитаты в тексте из произведений Ю. Олеши даются по этому изданию и по изданию: *Ю. Олеша.* Избранные сочинения. М., Гослитиздат, 1956.

И долго я брожу меж вами,
Стихи безумныя творя,
Пока не гаснет над домами
Недостижимая заря...[2]

Ближайшие учителя его очевидны, его стихи искренни и нескрываемо подражательны.

Из воспоминаний Олеши и его друзей возникает пестрая и шумная, молодая, еще лишенная существенных забот и серьезных обязанностей жизнь, встает юность, почти целиком сосредоточенная на литературном интересе.

В начале 1920-х годов Олеша переехал в Москву. Он стал в 1922 г. сотрудником газеты железнодорожников — «Гудок», где в эти же годы работали И. Ильф, В. Катаев, М. Булгаков. «Я поступил в «Гудок», кстати говоря, вовсе не на журналистскую работу, — вспоминал он позже. — Я служил в так называвшемся тогда «информационном отделе», и работа моя состояла в том, что я вкладывал в конверты письма, написанные начальником отдела по разным адресам рабкоров. Я надписывал эти адреса... До этого у меня уже была некая судьба поэта, но так как эта судьба завязалась в Одессе, а сейчас я прибыл из Одессы, из провинции, в столицу, в Москву, то приходилось начинать все сначала. Вот поэтому я и пошел на такую работу, как заклеивание конвертов.

Однажды — я уж не помню, какие для этого были причины — начальник отдела Иван Семенович Овчинников предложил мне написать стихотворный фельетон по письму рабкора. И я написал этот стихотворный фельетон... Что-то в нем было о Москве-реке, о каком-то капитане, речном пароходе и его капитане, который останавливал пароход не там, где ему следовало останавливаться по расписанию, а там, где жила возлюбленная капитана. Фельетон, как мне теперь кажется, был сделан неплохо.

— Как его подписать? — спросил я моих товарищей по отделу. — А? Как вы думаете? Надо подписать как-то интересно и чтобы в псевдониме был производственный оттенок... Помогите.

— Подпиши «Зубило», — сказал Григорьевич, один из сотрудников, толстый и симпатичный.

— Ну, что ж, — согласился я, — это неплохо. Подпишу «Зубило» («Ни дня без строчки»).

С тех пор почти ежедневно он публиковал стихотворные фельетоны на злобу дня и подписывал их этим псевдонимом, который быстро стал крайне популярным среди читателей газеты — рабочих и служащих железнодорожного транспорта. Часть этих фельетонов Олеша собрал в 1924 г. в сборник, который так и назывался — «Зубило».

Эта работа совершенно вытеснила в сознании фельетониста «Гудка» его ранние лирические опыты. Его отношение к новому своему литературному занятию отчетливо выговорено в надписи, которую Олеша делает 30 июня 1924 г. на первом своем сборнике, преподнося его М. А. Булгакову: «Мишенька, я никогда не буду писать отвлеченных лирических стихов. Это никому не нужно. Поэт должен писать фельетоны, чтобы от стихов была практическая польза для людей, которые получают 7 рублей жалованья. Не сердитесь, Мишунчик, Вы хороший юморист (Марк Твен — тоже юморист). Через год я подарю Вам еще одно "Зубило". Целую. Ваш Олеша»[3].

---

[2] Архив Ю. Олеши, хранящийся у О. Г. Олеши.

[3] ГБЛ, архив М. А. Булгакова (ф. 562).

Действительно, хоть и не через год, а через три года, вышел еще один его стихотворный сборник — «Салют», и вступительная статья к нему одного из сотрудников «Гудка» называлась «Поэт труда и революции — Зубило».

Собственное имя Юрия Олеши появилось в литературе в 1927 г., когда в 7-м и 8-м номерах журнала «Красная новь» был напечатан роман «Зависть». Оказалось, что все годы своей работы в «Гудке» он писал еще и прозу.

Роман этот сразу приобрел необычайную известность. О нем заговорили и заспорили, и споры эти не умолкали потом много лет, и критика, и читатели не теряли интереса к роману. Сразу стало очевидно, что в литературу вошел писатель со своей вполне сложившейся манерой, с резко очерченным кругом сугубо современных проблем, над которыми он мучительно размышляет, с необычными героями.

В 1928-м году Олеша напечатал еще одну большую вещь, совсем другого рода — роман-сказку «Три толстяка», написанный раньше «Зависти», еще в 1924 г.

Затем стали появляться в печати его рассказы.

Он прочно вошел сначала в современную ему прозу, а вскоре и в драматургию: его пьесы «Заговор чувств», «Три толстяка», «Список благодеяний» ставят Мейерхольд, Станиславский, театр им. Вахтангова...

В 30-е годы Олеша печатает много статей и очерков. Большие его вещи уже не появляются. Он начинает пьесы, повести, много работает над ними, но так и не заканчивает. Он пишет, правда (один или в соавторстве), несколько сценариев для фильмов — «Болотные солдаты», «Строгий юноша», «Ошибка инженера Кочина», и фильмы эти выходят на экраны (кроме фильма «Строгий юноша», отснятого, но не показанного зрителям).

В 1941 г., в начале Отечественной войны, Олеша вместе с Одесской студией был эвакуирован в Ашхабад. «Там, в Ашхабаде, работал как писатель и как агитатор, выступая по радио около пятидесяти раз, — сообщает он в своей автобиографии 1947 г. — ...Переводил туркменских поэтов и прозаиков — современных и классических».

В 1956 г. проза Олеши была переиздана. Он пережил новую полосу широкой известности, живейшей читательской заинтересованности. А в 1965 г., уже через пять лет после смерти писателя, вышла не дописанная им, собранная составителями из отдельных, разрозненных записей книга «Ни дня без строчки» — итог многолетней, кропотливой, каждодневной работы. Это были записи-воспоминания писателя о своем детстве и юности, о литературной судьбе, его свободные рассуждения об искусстве вообще, об опыте писателей разных времен, записи, не связанные никакой фабулой, объединенные только личностью автора, его единым отношением к миру и к слову.

И этой не совсем обычным путем родившейся книге суждена была особенно широкая популярность. Теперешнему читателю Олеши трудно уже почувствовать себя современником писателя, трудно увидеть мысленно ту сцену, на которой разыгрывалось его вступление в литературу. Создание этой иллюзии — непременная задача историка литературы, остающаяся в силе и тогда, когда он обращается к широкому читателю. Никак не меняя, быть может, непосредственных читательских впечатлений, эта иллюзия помогает, однако же, шире понять работу писателя, увидеть дорогу, которой он шел.

Олеша входил в литературу не один. У него были образцы — и в русской прозе, и в европейской. Литература, в которую он вступал, была многоликой, разносоставной. Вокруг были люди, близкие ему по своим художественным устремлениям (с которыми тем важнее было не слиться, не потерять своего лица), и были писатели, чей опыт был

иным, далеким от его собственного, — Вс. Иванов, Б. Лавренев, Л. Леонов, М. Зощенко, М. Пришвин, К. Федин и др. — и это тоже обостряло собственные поиски.

Великая литература простиралась перед ним. Он ощущал ее могучие волны где-то в непосредственной близости от себя, его острый интерес к опыту мастеров прошлого был интересом соревновательным. В статьях и заметках Олеши о литературе блестящий анализ «литературной техники» великих писателей то и дело сменялся «благородной завистью» к ним. Но одно имя неизменно стоит для него на такой высоте, которую не дано измерить никакой из известных марок, — это Толстой. «Ему завидовать нельзя, — объясняет один из героев Олеши, — потому что он был, как бывают явления природы — звезды или водопады — и нельзя стремиться стать водопадом или звездой, быть радугой или способностью магнитной стрелки всегда лететь на север».

В одной из своих записей Олеша говорит о «чудесах литературы», подобно тому как говорят о чудесах техники или медицины — как о высших достижениях в этой области. Описание неба над головой идущих ночью в ущелье солдат у Толстого казалось ему таким чудом. «Стоило бы подобрать сотню таких чудес, — писал Олеша. — Зачем? Чтобы показать людям, как умели думать и видеть другие люди. Зачем это показывать? Чтобы и те, кто не умеет так думать и видеть, все же уважали себя в эту минуту, понимая, что поскольку они тоже люди, то они способны на многое».

1. Новизна знакомого мира

Необычно, странно для слуха прозвучала в 1927 г. отчетливая и ясная проза Олеши.

«Он моется, как мальчик, дудит, приплясывает, фыркает, испускает вопли. Воду он захватывает пригоршнями и, не донося до подмышек, расшлепывает по циновке. Вода на соломе рассыпается полными, чистыми каплями. Пена, падая в таз, закипает, как блин. Иногда мыло ослепляет его, — он, чертыхаясь, раздирает большими пальцами веки. Полощет горло он с клекотом. Под балконом останавливаются люди и задирают голову» («Зависть»). Первые же страницы первого романа Олеши резко отличили его манеру от литературной работы многих его современников.

Не было в ней того скорого бега фраз, сцепленных в бесконечные периоды, который уже начинал казаться в те годы неотъемлемым свойством прозы. Фразы стояли особняком одна от другой, каждая из них четко описывала предмет или жест и удивляла полным отсутствием многозначительности. Вода расшлепывалась по циновке «полными, чистыми каплями», и несомненная однозначность этих очень хорошо видных капель поражала непривычного к такому строю фразы читателя. Удивляла, наконец, подчеркнутая ясность синтаксиса, совсем забывшего об инверсиях, и полное отсутствие, казалось бы, необходимого в литературе и десятки раз тогда уже спародированного «простонародного» языка. Впрочем, такая проза, по-видимому, уже и ожидалась, иначе она оказалась бы неуместной и даже просто незамеченной. Литература менялась.

Года через два после выхода «Зависти» В. Каверин свидетельствовал, что «на наших глазах целый ряд писателей (едва ли не составлявший в 1921–25 году литературную школу) стал писать по-другому», что «талантливые беллетристы, считавшие еще так недавно шедевром выразительности такие фразы, как «потом ржаным и душным преет пожня, пухнет отвальный колос и бую послушен мечет, высевая по нашему суглинку и плитняку, по каменистой нашей земле ветреные зерна», мучительно ищут

теперь другие стилистические средства, справедливо считая пустой риторикой все эти рутинные эпитеты и всамделишные деревенские слова, взятые напрокат из словаря Даля»[4].

Словарь Даля оставлен Олешей вовсе без внимания. Из всех «деревенских слов» во всем романе с трудом отыскивается одно лишь «давеча»— и то оно кажется неуместным. Проза Олеши строится совсем на других словах. «Сквозное, трепещущее, как надкрылья насекомого, имя Лилиенталя с детских лет звучит для меня чудесно... Летательное, точно растянутое на легкие бамбуковые планки, имя это связано в моей памяти с началом авиации» («Зависть»). Новенькие, почти хрустящие слова из новых областей техники, неожиданные термины науки едва ли не под бравурные звуки марша движутся перед читателем в щеголеватой этой прозе. «Движения почти не было. Голубел подъем по Тверской. Воскресенье утром — один из лучших видов московского лета. Освещение, не разрываемое движением, оставалось целым, как будто солнце только что взошло. Таким образом, они шли по геометрическим планам света и тени, вернее: сквозь стереоскопические тела, потому что свет и тень пересекались не только по плоскости, но и в воздухе. Не доходя до Моссовета, они очутились в полной тени. Но в пролет между двумя корпусами выпал большой массив света. Он был густ, почти плотен, здесь уже нельзя было сомневаться в том, что свет материален; пыль, носившаяся в нем, могла сойти за колебание эфира» («Зависть»).

Да, эта проза слегка щеголяет своими новоприобретениями, но все же эти «геометрические планы» и «стереоскопические тела»— не только чисто языковые новшества. Олеше кажется, что внешний мир еще недостаточно точно описан литературой, что его нужно описывать заново, другими способами. В его прозе навсегда сохранится это ощущение демонстративно нового описания — предмета, пейзажа, людей, их взаимоотношений, овладевающих ими мгновенных впечатлений и едва ли не более всего — их манеры двигаться...

Нет, кажется, другого романа, где люди бы так много двигались, так много жестикулировали, как в «Зависти». Роман переполнен такого рода описаниями. Едва ли не впервые в нашей литературе здесь подробно описано зрелище футбольного матча и подробно показано поведение игроков и болельщиков — внешний рисунок этого поведения. Блестяще описаны действия вратаря: «Володя не схватывал мяч — он срывал его с линии полета и, как нарушивший физику, подвергался ошеломительному действию возмущенных сил. Он взлетал вместе с мячом, завертевшись, точь-в-точь навинчиваясь на него: он обхватывал мяч всем телом — коленями, животом и подбородком, набрасывая свой вес на скорость мяча, как набрасывают тряпки, чтобы потушить вспышку».

Есть некий вызов, осознанная литературная смелость и даже некоторое торжество в том, как с увлечением описываются жесты героев, физические действия, сам *механизм* этих действий, не имеющих часто никакого сюжетного оправдания. «Кто-то поднял мяч и передал Бабичеву. Он встал во весь рост и, *выпятив живот, закинул руки с мячом за голову*, размахиваясь, чтобы подальше бросить». «...Сильно качнувшись вперед, швырнул мяч, магически расковав поле». Описывается движение в его *чистом* виде, в отвлечении от всего, что делало бы его индивидуальным, восстанавливается мускульная схема движения и «оправдание» этого описания — лишь в его точности. Пробовались новые способы описания вещей, новые формы литературного мышления. Подверглись,

[4] Как мы пишем. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 72.

например, внимательному рассмотрению наиболее элементарные из человеческих чувств, и к ним тоже были применены аналитические приемы описания. «Гецкэ! Гецкэ! — закричали зрители, испытывая особенную приятность от вида знаменитого игрока и от того, что они хлопали ему». «Многие поднялись на носки. Внимание напрягалось. И каждому стало приятно. Было очень приятно видеть Бабичева по двум причинам: первая — он был известный человек и вторая — он был толст. Толщина делала знаменитого человека своим. Бабичеву устроили овацию. Половина аплодисментов приветствовала его толщину».

«Ура! Ура! — кричали дети, наблюдая фантастический полет.

Они хлопали в ладоши: во-первых, зрелище было интересно само по себе, а во-вторых, некоторая приятность для детей заключалась в неприятности положения летающего продавца шаров» («Три толстяка»).

Так же внимательно, аналитически, слишком пристальным взглядом рассмотрен пейзаж.

«Иван Бабичев ведет Кавалерова по зеленому валу... Одуванчики летят из-под ног, плывут, — и плавание их есть динамическое отображение зноя...» Одуванчики, вместо того чтобы быть частью пейзажа, использованы как указатель невидимых линий зноя.

Олеша обнажает в окружающем мире его геометрию и физику, линейную схему и векторы силы. «Вмешался ветер. Повалился полосатый колышек, вся листва качнулась вправо. Кольцо зевак распалось, вся картина расстроилась...» Так видит Кавалеров с верхних трибун стадиона, — Олеша всегда помещает наблюдателя куда-нибудь повыше, откуда картина уплощается, приближается к схеме.

Позицией случайного наблюдателя продиктовано по-разному проявляющееся свойство его прозы. Вместо намека на целостный облик мира в ней всегда проступает нечто иное — разрозненные, беглые, текучие свойства предметов, поставленных в разнообразные условия освещения или пространственного положения.

У Олеши предметы меняются, их цвет и форма непостоянны, они разные при разном свете и иногда становятся неузнаваемыми. «И непонятен был ставший серебряным при резком освещении диск барабана, повернутого на толпу лицом».

И в «Зависти», и особенно в «Трех толстяках» (романе-сказке, написанном в 1924 г., но изданном уже после «Зависти» — в 1928 г.) тщательно учтено освещение каждой сцены и всякий раз описывается лишь то, что можно разглядеть при этом именно свете. «Свет мелькал в узких окнах кареты. Через минуту глаза привыкли к темноте. Тогда доктор разглядел длинный нос и полуопущенные веки чиновника, и прелестную девочку в нарядном платьице. Девочка казалась очень печальной. И вероятно, она была бледна, но в сумраке этого нельзя было определить» («Три толстяка»).

В «Трех толстяках» недаром в центре оказывается доктор Гаспар Арнери, человек строго научного, рационалистического ума, привыкший не делать поспешных заключений. На протяжении нескольких страниц романа он «опознает» страшного зверя, плохо видного при свете керосиновой лампы.

«В углу, в клетке, сидел какой-то маленький непонятный зверь».

«Зверь в клетке смотрел на доктора кошачьими глазами».

«Зверь в клетке фыркнул, хотя и не был кошкой, а каким-то более сложным животным».

Потом в балаганчике потухла лампа и при утреннем свете «загадочный зверь в клетке оказался лисицей».

Это стремление пристально рассмотреть вещь под непривычным углом зрения, точно описать некий удивительный оптический эффект, отразилось в прозе многих современников Олеши. Здесь сказалось, видимо, и воздействие живописи, открытых ею в предшествующие десятилетия новых способов передачи меняющегося, движущегося «облика действительности». Можно указать разительные параллели в почти одновременно написанных произведениях А. Грина, Ю. Олеши, В. Каверина. Всех троих заинтересовали, например, уличные зеркала, с открывающейся в них странной, почти неземной перспективой. «Как правило, я не люблю зеркал. Они возбуждают представление отчетливой призрачности происходящего за спиной, впечатление застывшей и вставшей стеной воды, некой оцепеневшей глубины, не имеющей конца и вещей в далях своих.

В особенности жутко рассматривать отражение уличного зеркала, с его неточностью вертикали, где стены и улицы клонятся, привстав, на тебя, или — прочь, вниз, подобно палубе в качку, пока не отведешь глаз». Это — из рассказа А. Грина «Безногий»[5]. А вот как разыгрывает ту же самую «тему» Олеша, быть может и под прямым влиянием Грина, рассказ которого был впервые напечатан в 1924 г. за три года до «Зависти». Начало его описания звучит, во всяком случае, полемично. «Я очень люблю уличные зеркала. Они возникают неожиданно поперек пути. Ваш путь обычен, спокоен — обычный городской путь, не сулящий вам ни чудес, ни видений. Вы идете, ничего не предполагая, поднимаете глаза, и вдруг, на миг, вам становится ясно: с миром, с правилами мира произошли небывалые перемены.

Нарушена оптика, геометрия, нарушено естество того, что было вашим ходом, вашим движением, вашим желанием идти именно туда, куда вы шли. Вы начинаете думать, что видите затылком, — вы даже растерянно улыбаетесь прохожим, вы смущены таким своим преимуществом.

— Ах... — тихо вздыхаете вы.

Трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами, сечет по краю бульвара, как нож по торту. Соломенная шляпа, повисшая на голубой ленте через чью-то руку (вы сию минуту видели ее, она привлекла ваше внимание, но вы не удосужились оглянуться), возвращается к вам, проплывает поперек глаз» («Зависть»). Это замечательное описание занимает почти целую страницу.

И еще одна попытка передать словесно отражение в уличном зеркале произведена В. Кавериным: «Профиль Шпекторова прошел в темном стекле магазина, перерезанный шторой; он рассыпался на отраженья голов и плеч, шагающих отдельно и оставивших далеко за собой то удлиняющиеся, то укорачивающиеся ноги[6].

Он был настолько сам по себе, этот профиль, что мог бы, лишь пожелай, остаться жить в стекле»[7]. Родственность такого рода изобразительной манеры устремлениям новейших живописцев в повести Каверина подчеркнута: «И проспект Карла Либкнехта, преображенный первым снегопадом, уже возвращал себе черты осенней улицы,

[5] *А. С. Грин.* Собрание сочинений в шести томах, т. 5. Изд-во «Правда», 1965, стр. 254. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

[6] Ср. у Олеши пример этой же любви к геометрии, к воспроизведению предметов, расчлененных особыми оптическими условиями:

«По галерее идет кто-то. Окошки расчленяют идущего. Части тела движутся самостоятельно. Происходит оптический обман. Голова опережает туловище. Кавалеров узнает голову».

[7] *В. Каверин.* Художник неизвестен. «Звезда», 1931, № 8, стр. 5.

свойственные ему в любое время года. Час был именно тот, который внушил кубистам пренебрежение к естественной перспективе вещей»[8]. Вспомним еще знаменитое описание негра, так неожиданно возникшего перед тетушкой Ганимед в «Трех толстяках»: «Негр был черный, лиловый, коричневый, блестящий». Это чисто живописное разложение цвета (вместо поисков точного оттенка, выражаемого *одним* словом) произведено позднее В. Кавериным в повести «Художник неизвестен»: «Снег был синий, голубой, черный»[9]. И еще: «Час сумеречный. Снег синий, голубой, белый»[10]. Совсем разные, казалось бы, писатели временами сближаются, нащупывают одни и те же способы воспроизведения цвета и формы.

Неизменное стремление автора добраться до схемы, до «чертежа» вещи окрашивает в прозе Олеши и более «высокие» сферы, чем сугубо «внешний» мир.

Так, конкретные отношения конкретных людей часто осмыслены у него еще и как вполне отвлеченная, к кому угодно приложимая ситуация.

В «Зависти» этим развлекается Кавалеров. Он все время размышляет о своих отношениях с Андреем Бабичевым и представляет их себе в виде то одной, то другой схемы. «Я единственный его неделовой собеседник». «Он, видите ли, сжалился, он, прославленная личность, пожалел несчастного, сбившегося с пути молодого человека».

Рассказ «Цепь» весь построен на таком «двойном» зрении героя.

«Студент Орлов ухаживал за моей сестрой Верой.

Он приезжал на дачу на велосипеде». «Тут треугольник: велосипед, студент, я». Студент интересует мальчика лишь как обладатель велосипеда (так начинается процесс обобщения, отвлечения...). Ему хочется попросить разрешение покататься.

Потом он катается и теряет цепь. Непосредственное ощущение ужаса сменяется точной формулой этого ужаса: «Ситуация такая: у студента был велосипед, и я этот велосипед испортил. Можно сказать: у студента была жена, и я выбил ей глаз».

Все время перебрасываются какие-то рычаги, управляющие изображением, подкручивается фокус, меняется масштаб — вполне явственное изображение конкретного предмета тускнеет, расплывается, предмет удаляется и заменяется, наконец, как город на карте, условным знаком.

Велосипед становится равнозначным жене с выбитым глазом.

Сам герой обращается в малокровного мальчика, а знакомый, вполне «индивидуальный» хирург Гурфинкель, к которому он бредет в отчаянии, в нарицательного великого доктора: «Я буду плакать; знаменитый хирург, профессор Гурфинкель, пожалеет меня. Ну, сколько может стоить передача? Они дадут мне... Мы купим передачу.

И я пошел. Чужая жена с выбитым глазом волочилась за мной. Мы оглядывались: не началась ли погоня?»

Схематизм его зрелищ, увиденных «сверху», с птичьего полета, схема зноя — плавание одуванчиков — и анализ, разложение простейших ощущений («Было очень приятно видеть Бабичева по двум причинам...») и более сложных чувств — все имеет в основе один источник. Перед нами какой-то особый тип таланта — писатель, у которого все поиски нужного слова обнажены; из любой картины живьем выдрана и продемонстрирована ее схема, ее костяк.

[8] Там же, стр. 57.
[9] Там же.
[10] Там же, стр. 82.

В его прозе поражает изменение привычного материала русской литературы обращения к новым, несвойственным беллетристу ранее задачам: автор берется, например, объяснять законы механики, физики, анатомии и психологии. Так, описывая всевозможные зрелища, Олеша строит догадки о природе того «ни с чем не сравнимого впечатления», которое производят на зрителя, например, мотогонки по стене. Ему уже явно мало любых красок, любой точности рисунка. Он должен объяснить, что в «зрелище человека, движущегося по вертикали, есть элемент самой сильной фантастики, какая доступна нашему сознанию. Это та фантастика, которая создается в тех случаях, когда перед нашим земным зрением происходит какое-либо событие, имеющее своей причиной неподчинение закону тяжести» («Зрелища»).

Так Олеша постоянно объясняет им же самим порожденные картины, дает свои комментарии к своему же тексту. Он вообще в высшей степени свободно распоряжается своим материалом, по-видимому, вполне уверенный в своей способности всему найти точное и еще никем не найденное определение. Уже освоенные литературой предметы в его прозе смело сдвинуты со знакомых мест и использованы в непривычных целях. Нужно забыть на секунду все, что известно человеку о вещах, чтобы увидеть, как высокая ваза «напоминает фламинго», как под порывами ветра «ваза-фламинго бежит, как пламя, воспламеняя занавески, которые также бегут под потолок».

Надо забыть классификацию явлений, выдернуть их из привычных ячеек и рассмотреть непредвзятым взглядом. После этого вещи возвращается ее имя, смысл, точное место под солнцем.

2. Литературные традиции и собственные пути

Мы стоим перед вопросом, как вообще писать.
Ю. Олеша. «Ни дня без строчки»

История литературы уже не раз показывала, что в ней бывают свои кризисы, бывают эпохи повышенно осознанного отношения писателей к своему творчеству, периоды эксперимента, сознательных поисков нового. Становится вдруг очевидным, что так писать нельзя, невозможно. А как надо писать — отыскивается не сразу, и неудивительно, что в такие годы то, что могло остаться содержанием литературных диспутов, попадает непосредственно в повесть, в рассказ. Литература наполняется реминисценциями и прямой полемикой. Она живет острым ощущением традиции, ощущением каждого слова как «нового» или уже сказанного раньше, слова «годного» или «не годного» для употребления. От этих периодов остается много материала, целиком израсходованного в эксперименте, но в эти годы рождается настоящая литература, которой суждена долгая жизнь.

Сознательность поисков, таким образом, сама по себе ничего не предрешает. На том же пути, на котором поджидали неудачи, рождался и успех. Сознательные и даже отчасти демонстративные поиски новой формы дали нашей литературе прозу Тынянова; эта «сознательность» очевидна и в прозе Бабеля. Вполне сознательно, с усилием ломает свой голос в самые первые годы литературной работы Михаил Зощенко (достаточно сравнить традиционные интонации его ранних повестей с последующими рассказами),

уходя от «классики» на свой путь, по которому в последующие годы он идет уже совсем естественно, без эффектов, без какой бы то ни было демонстрации.

Сознательность поисков была связана с повышенной «литературностью» литературы. Литература оказывалась перенасыщенной литературою.

«Зависть» была написана в 1927 г., и человек, написавший ее, будто держал в голове перечень предметов, уже описанных литературой прошлого века. И если ему надо «по ходу действия» описывать такой предмет, то нужно только напомнить читателю, что это — старый его знакомец, которого достаточно припомнить, потому что о нем в литературе уже все сказано.

Так описывается в романе застекленная галерея. «Четверть всех стекол была выбита. В нижний ряд окошек пролезали зеленые хвостики какого-то растения, ползущего снаружи по борту галереи. Здесь все было рассчитано на веселое детство. В таких галереях водятся кролики». Эту отговорку нельзя представить себе ни у Гончарова, ни у Льва Толстого — у них-то и описывались подробным образом эти «галереи», и создавалась та иллюзия «веселого детства», на которую, как на всем доступный источник, уже может ссылаться литератор XX в.

И когда Олеша пишет: «Прогулку можно было назвать очаровательной», то это не пародирование старомодного стиля, это выглядит именно ссылкой — «см. об этом у таких-то». «Прелестнейшее утро расточилось надо мной». Так много раз были описаны в литературе всевозможные «утра», что автор вправе демонстративно опустить здесь свое собственное описание. Есть еще более откровенные примеры нарочито небрежного конспективного описания. «Розовейшее, тишайшее утро. *Весна в разгаре.* На всех подоконниках стоят цветочные ящики. Сквозь щели их просачивается киноварь *очередного цветения*» — этой «бюрократической отпиской» Олеша отделывается от описанного в литературе не раз и подробно.

Отчетливо проступают сквозь слово романа и плохо скрытые цитаты. «Я покинул аэродром» — сколько раз «покидали» герои место их непризнания. Патетичность слова в данном случае является как бы поневоле, как в память о том, как это делается в литературе, как *должен* в литературе уходить со сцены непризнанный герой. «Но праздник, шумевший там, манил меня. Я остановился на зеленом валу и стоял, прислонившись к дереву, задутый пылью. *Меня, как святого, окружал кустарник*». Герой, казалось бы, потрясенный (его унизили, не пропустили на летное поле за Бабичевым), в то же время не перестает видеть себя со стороны.

Весь роман так насыщен «литературой», что в нем, наконец, литературный герой, как бы забывшись, начинает сам говорить о себе как о литературном герое. «Я стоял, *подняв бледное, добродушное лицо*, и смотрел в небо».

Поиски новых литературных путей, по которым можно пробиться к действительности, отложились, конечно, не только в виде рассуждений и реминисценций.

Проза 20-х и 30-х годов открыла вещи, неизвестные литературе прошлого века. Ее герой взглянул на мир иными глазами, чем его предшественники, само «зрение» его устроено уже иначе.

Очень важно, как строятся у разных писателей какие-либо описания — пейзаж, городская улица, вообще любая картина, которую *видит* перед собой герой. Способ такого описания менялся, он имеет свою историю. «Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить. Я, с тру-

дом спускаясь, пробирался по крутизне...» («Тамань»). Глаз лермонтовского героя видит вокруг лишь то, что укладывается в так называемую обстановку действия, лишь то, что будет иметь значение в последующих событиях. Индивидуальность его собственной личности не накладывает на эту картину почти никакого отпечатка.

Так же безотносителен к герою тургеневский пейзаж, который строится как развернутая ремарка, поясняя, на какой именно сцене происходит действие. «Михайла Михайлыча не было дома; его ждали к чаю. Солнце уже село. Там, где оно закатилось, полоса бледно-золотого, лимонного цвета тянулась вдоль небосклона; на противоположной стороне их было две: одна, пониже, голубая, другая, выше, красно-лиловая. Легкие тучки таяли в вышине. Все обещало постоянную погоду» («Рудин»).

В принципе безразлично, присутствует ли в таком описании герой-наблюдатель. Его появление в самой манере описания ничего не меняет. «*И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе.* Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи; он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошади» («Отцы и дети»).

Здесь, в противоположность первому примеру, мы видим то, что открывается взгляду некоего вполне конкретного наблюдателя. Именно он смотрит вокруг, горестно недоумевая — «как можно не сочувствовать природе». Однако это все та же «обстановка действия» («Уже вечерело; солнце скрылось...» и т. д.), все та же знакомым образом построенная панорама, где всему уделено равное внимание, где лучше прописаны те предметы, которые ближе к зрителю, а те, что дальше, теряются в фоне.

У Толстого с первых же его вещей введена совсем другая иерархия предметов. Высвечен не тот предмет, который виднее или важнее, а тот, что лучше запоминается — и чаще всего по неизвестным причинам.

«Я был в сильном горе в эту минуту, но невольно замечал все мелочи. В комнате было почти темно, жарко и пахло вместе мятой, одеколоном, ромашкой и гофманскими каплями» («Детство»).

Резко обозначена противоположность между настроением героя и его странной наблюдательностью, его вниманием к «мелочам». Комната, улица может, оказывается, быть увидена по-разному, быть непохожей сама на себя.

Этого не может еще случиться в прозе Тургенева, развивавшейся рядом с прозой Толстого, но оказавшейся как бы ее предшественницей. Любое описание дается там как единственно возможное. Не возникает и мысли, что можно заметить второстепенное и не заметить существенного, что от одного и того же предмета могут быть получены разные впечатления.

В описаниях Толстого, по сравнению с тургеневскими, появилось множество «необязательных» подробностей; с другой стороны, в них уже нет той полноты и исчерпанности, которая отличает тургеневское описание. «Пожимаясь от холода, Левин быстро шел, глядя на землю. «Это что? Кто-то едет»,— подумал он, услыхав бубенцы, и поднял голову. В сорока шагах от него, ему навстречу, по той большой дороге — муравке, по которой он шел, ехала четверней карета с важами. Дышловые лошади жались от колей на дышло, но ловкий ямщик, боком сидевший на козлах, держал дышлом по колее, так что колеса бежали по гладкому.

Только это заметил Левин и, не думая о том, кто это может ехать, рассеянно взглянул в карету» («Анна Каренина»).

Вещи описаны уже не так, как они открываются взгляду старательного тургеневского наблюдателя, а как бы невзначай, как открываются они «боковому» зрению задумавшегося о своих делах человека.

«Случайная» пристальность взгляда героя и яркость облика увиденного им предмета — это стало возможно в литературе XX в. только после прозы Толстого с ее вниманием к «несущественному», с обостренной наблюдательностью охваченного своими чувствами человека.

Зрительным подробностям, издавна обреченным на подчиненное положение, настойчиво возвращалась самостоятельная ценность. Олеша строит описания, не связанные причинно с действием, с переживаниями героя, радующие одной своей очевидностью, одной ослепительной отчетливостью внешнего облика предмета. «Повязка была ослепительно бела, она сделала руку тяжелой, самостоятельной и красивой. Затем я стал отрывать отдельные нити марли: они не отрывались — они нежно отъединялись, причем обнаруживалась решетчатость ткани...» («Я смотрю в прошлое»).

Как значительно, как прочно связано с чувством, с настроением человека любое внешнее явление в романах Толстого. «Из-за покрытой снегом крыши видны узорчатый с цепями крест и выше его — поднимающийся треугольник созвездия Возничего с желтовато-яркою Капеллой». Этот крест и эти звезды кажутся совсем особенными Левину, который смотрит «на этот чудной формы, молчаливый, но полный для него значения крест и на возносящуюся желто-яркую звезду». (Значение это — не общерелигиозное, ибо Левин в эти годы — неверующий).

Это особое, навсегда с предметом не связанное, лишь в сознании героя возникающее значение, казалось бы, вполне в духе и в тоне прозы 20-х годов XX в. Но есть отличие, и существенное. Оно в том, прежде всего, что мы знаем, чувствуем, что происходит в душе Левина, ясно видим, чем подкреплено это необычное его восприятие мира.

У Олеши описание не привязано к определенному чувству, необычайному душевному состоянию. У него этот «крест и звезда» будут помещены в такой контекст, что предстанут *только* в своем особом и случайном значении, — притом нигде не оговоренном, не мотивированном. Картина является такой, как она запомнилась. Причины той, а не иной работы памяти не объясняются. Нити между настроением наблюдателя и его восприятием предмета перерезаются или, скорее, перестают быть видимыми.

«Этот запах был желт, как желто было лежавшее на камнях двора и кирпичах стены солнце — да, да, желтый солнечный запах» («Ни дня без строчки»). Запах желтый, и Олеша настаивает на его «желтизне», не вдаваясь в объяснения и оправдания, — «да, да, желтый, солнечный запах». Каждое необычное впечатление наблюдателя в прозе Олеши связано прочной и исчерпывающей зависимостью прежде всего с пространственным его положением, с той «точкой», откуда ведется наблюдение:

«Кавалеров *был наблюдателем сверху*. В его восприятии дворику было тесно. Вся окрестность, потянувшаяся за высокой точкой наблюдения, взгромоздилась над двориком» («Зависть»).

Привычная связь между настроением героя и тем, что он видит, отсутствует.

Взрослый вспоминает свое детство. Вот он мальчик. Вот он едет на чужом велосипеде, и у него слетает передаточная цепь.

«Она лежит на дороге. Нужно вернуться и подобрать. Ничего тут страшного нет. Страшного тут нет ничего. Я иду и веду машину за фибровую ручку. Педаль толкает меня под колено. *Три мальчика, три неизвестных мне мальчика бегут по краю оврага. Они убегают, позлащенные солнцем...* Это неизвестные мальчики, бродяги. Вот они уже бегут в глубине ландшафта» («Цепь»).

Мы видим вполне самостоятельную картину, вернее, четкий рисунок — три мальчика, бегущие по краю оврага, на фоне неба. Это скорее иллюстрация к неизвестному рассказу, чем законная часть того рассказа, который мы читаем, — неизвестные и увлекательные в своей неизвестности мальчика.

Явственна совершенная отчужденность этой картины от героя, от его настроения, вернее, нарушение каких-то привычных литературных связей между героем и тем, что он видит вокруг себя. Нарушены пропорции между «психологической» частью и «описанием».

Почему замечает он, что мальчики — «позлащенные солнцем»?

Читательский опыт подсказывает нам, что в своем напряженном состоянии герой заметить этого не может, не должен. Мотивировки описания настроением героя кажутся нам безусловными, необходимыми, соотвествующими неким жизненным законам. На самом деле ощущение этой необходимости привито нам литературой. Олеша освобождает нас от этой мнимой необходимости, обнаруживая ее временный, условный характер.

За странно самостоятельной картиной возникает отсутствующий взгляд потрясенного человека, машинальность его восприятия. (Вспомним героя Толстого, который в сильном горе «невольно» замечает «все мелочи»).

Не только у Олеши, но и у его современника Бабеля, и у других литераторов 20-х годов можно увидеть то же самое — впечатления не объясняются, не мотивируются. Герой видит то, что вроде бы не должен видеть в своем теперешнем душевном состоянии. На самом деле, быть может, именно это он скорее всего и должен видеть, — просто об этом нам еще не говорила литература.

«Побелевшие провода гудели над головой, дворняжка бежала впереди, в переулке сбоку молодой мужик в жилете разбивал раму в доме Харитона Эфрусси. Он разбивал ее деревянным молотом, замахивался всем телом и, вздыхая, улыбался на все стороны доброй улыбкой опьянения, пота и душевной силы»[11]. И необычность картины даже не в том, что доброй улыбки вроде бы и не может быть у погромщика, а в том, что эту улыбку замечает мальчик, охваченный ужасом погрома.

У Олеши менее резко проделывается, в сущности, то же самое. Его мальчики, «позлащенные солнцем», — это та же самая странная, почти равнодушная точность взгляда человека, объятого испугом и отчаянием.

3. Слово в прозе Олеши

Проза Олеши — запомнилась. С охотой цитируют его сравнения («ягодицы абрикоса»), удачные обороты и даже целые фразы.

[11] *И. Бабель.* История моей голубятни. В кн.: *И. Бабель.* Избранное. М., Гослитиздат, 1957, стр. 194–195. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

Но никто не помнит, как говорят его герои. У Олеши по существу нет диалога — есть обмен репликами, двигающий действие. Герои как бы делают шаг по сцене и сообщают о происходящем.

— Готово.

— Теперь он будет спать три дня непробудным сном.

— И он не будет знать, что стало с его куклой.

— Он проснется, когда уже все окончится.

— А то, пожалуй, он начал бы плакать.., и т. д. («Три толстяка»).

В репликах его героев нет *словесной* выразительности — они чисто информационны. Это не только в романах, но и в рассказах. «Тогда Шувалов сказал Леле: Происходит какая-то ерунда. Я начинаю мыслить образами. Для меня перестают существовать законы...» («Любовь»).

Все говорят похоже, каждый герой добросовестно и четко объясняет свою ситуацию: «Это не капустная голова, а моя голова. Я продавец воздушных шаров. Я бежал из дворца Трех Толстяков и попал в подземный ход». Редкое исключение в этом смысле — «речевой образ» Уточкина в рассказе «Цепь» (1929): «Нельзя обижать ребенка, — сказал студенту Уточкин, заикаясь и морщась. — Зачем вы обидели ребенка? Будьте добры, отдайте ему передачу».

Олеша и не испытывает нужды в диалоге, в прямой речи героев. Иногда на весь рассказ у него — лишь два или три слова, сказанных героями. Так, в замечательном рассказе «Я смотрю в прошлое» (1928) мальчик говорит одну лишь фразу — «Блерио перелетел через Ла-Манш» и одну, вернее, даже одно лишь слово, говорит его отец: «Читаешь?» — с довольной улыбкой спрашивает он сына.

В этих репликах нет ничего от устной речи, от живого разговора, и действие их на нас совсем особого рода — чаще всего мы испытываем, читая их, такое же удовольствие, какое когда-то, когда красноречие было доблестью, испытывали слушатели от удачного риторического приема.

Олеша сам восторгается удачными репликами, запомнившимися ему у других писателей. Он с удовольствием их цитирует, и какой восторг доставляют ему самому слова, которые произносит сын инженера в каком-то фантастическом рассказе, вернувшись из прошлого без своего брата: «Отец, я был Ромулом». (Там, в прошлом, куда отец отправил сыновей по ошибке вместо будущего, сын стал Ромулом и убил своего брата Рема...). Но очевидно, что эта реплика — не что иное, как нужный поворот сюжета, для большей наглядности выраженный прямой речью.

Только в таком виде слово героя и существует для Олеши, только в таком смысле оно ему интересно.

Тем более далек от живой, разговорной интонации и лексики язык самого автора. Олеша остался безучастным к поискам всевозможных форм сказа, все еще напряженным в конце 20-х годов, и вообще к любым способам «слушания» живой речи.

«Но, однако, что конь упал — это не хвакт. Ежели конь упал и подымается, то это конь; ежели он, обратно сказать, не подымается, тогда это не конь» (И. Бабель. «Начальник конзапаса»). Здесь в самом синтаксисе фразы спрессована огромная речевая «произносительная» энергия — все многозначительные паузы, спады и повышения тона, модуляция голоса, свойственные устной речи и так рвущиеся из написанной на бумаге фразы Бабеля и особенно Зощенко. Ее трудно читать «про себя» и мысленно ее поневоле «произносишь». Такова особенность сказа, «которая делает почти обязательным

примышление жестов и т. п., а главное, вызывает ощущение, передаваемое выражением: «У читателя язык устал»[12].

Олеша никогда не работал над речью такого рода; в его прозе нет никаких элементов сказа даже там, где мы, казалось, могли бы этого ожидать. Так, в «Трех толстяках» мы, конечно, *зрители* некоего действия, а не *слушатели* сказочника. У нас «устает» не язык, а скорее глаза или шея — мы как бы беспрерывно вертим головой, еле успевая за энергично перемещающейся в пространстве сказки той точкой, с которой предоставлено нам наблюдать за действием. Когда Тибул спасается по крышам над площадью Звезды, то сначала возница, глядя «поверх карет, экипажей и кучерских цилиндров», передает близорукому доктору все, что видит. На площади, видит он, бегают люди, и кажется, что круг площади вращается, как карусель, потому что люди перекатываются «с одного места на другое, чтобы лучше увидеть то, что делалось наверху». Не успеваем мы проследить за направлением их взгляда, как оказываемся вынуждены вновь сменить позицию наблюдения и на этот раз стараться вместе с обитателями высокого дома увидеть по движениям возбужденной толпы, что происходит на их собственной же крыше.

Роман перенасыщен движением и картинами, а интонации рассказчика, изредка возникая, звучат как раз наиболее искусственно («Друзья мои, попасть в дворцовую столовую — дело очень заманчивое»).

Само слово «интонация» Олеша понимает по-своему. «Как не восхититься теми мастерскими *интонациями*, которые есть, например, в «Невидимке»! — восклицает он и цитирует реплику, где нет какой-то необычной интонации, а лишь сжатость и энергия выражения. «Твое лицо мне видимо, а тебе мое — нет!» (так говорит Невидимка полковнику, уверенному в своей силе вооруженного человека). И опять для Олеши ценны лишь такие реплики, которые венчают собой кульминацию действия, удачный поворот сюжета. Его восхищает именно блестящий в логическом отношении строй фразы — то в точном смысле слова остроумие, которое так привлекательно в словесных дуэлях героев Дюма.

И вся его проза, не только речь героев, подчинена особым законам, резко отличившим ее от прозы многих современников писателя.

В этом смысле (как, впрочем, и в некоторых других, о чем еще пойдет речь) проза Олеши близка к предшествовавшей ей и затем некоторое время развивавшейся рядом прозе Пастернака. Строй устной речи и в этой прозе почти не используется. В ней сильна сугубо книжная традиция — особенно, по-видимому, язык философской литературы.

У Пастернака очень отчетлив водораздел между речью авторской и диалогом. Но даже в диалог специфически устные, просторечные формы входят у него скудно, отдельными фразами, которые в ранних повестях буквально наперечет: «Я вас про́стотки не знаю как — ну, иное, когда сзади идет, не видать — хвостом признаю́» («Повесть»); «Не за́все ж ей, Женечка, в один уповод...» («Детство Люверс»). Пастернак-прозаик не проявил пристального внимания ни к складу «мещанской», условно говоря, речи, ни к просторечию. Единственное, что слышит он к разноголосице современной ему устной речи — это разговорную интеллигентскую речь (определение тоже условное, но в какой-то степени общепонятное). Он пытается передать ее строй и даже фонетический облик: «Но о чем мы, помилуй, тут, моносказать, человек из самого, моносказать...» («По-

[12] *А. Г. Бармин.* Пути Зощенки. В кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., Academia, 1928, стр. 43–44.

весть»). Эта же разговорная окраска — в горячечных, почти вслух произносимых размышлениях героя «Повести» — Сережи: «Ну и — с провалом. Благодарствуйте, и вас также. Ерундили, ерундили, другой подоспел, и следов не найти. Ну и дай ему бог здоровья, не знаю и знать не хочу. Ну — и без вести, и бесследно. Ну и допустим. Ну и прекрасно».

В авторской же речи почти не пропускаются даже такие формы.

Так же очевидна известная отъединенность, изолированность от устной речи современности в прозе Олеши.

Строй ее — сугубо книжный; нет и попыток того живого диалога с читателем, на котором строится, например, проза Зощенко. Ничьи чужие звучащие голоса не врываются в эту речь, строгую и стройную, и если где-то автор перебивает самого себя, интонация его и тут не срывается в разговорную, а остается в пределах письменной речи, книжной риторики. «Может быть, этого всего и не было? Нет, было все же! Безусловно была осень и падали листья... Безусловно, проплывая мимо меня, она поскрипывали боками, как корабли» («Ни дня без строчки»).

Зато в пределах «письменной» речи Олеша чувствовал себя на редкость свободно — свободнее многих из его современников. «Хочется писать легкое, а не трудное, — записывал он в последние годы жизни. — Трудное — это когда пишешь, думая о том, что кто-то прочтет. Ветка синтаксиса, вернее — розга синтаксиса, все время грозит тебе. А писать легко — это писать так, когда пишешь, что приходит в голову, как по существу, так и грамматически» («Ни дня без строчки»).

В прозе Олеши эта «розга синтаксиса» — не видна, угроза ее — не ощутима. От этого не менее очевидно, однако же, что Олеше осталось чуждым то тяготение к живому складу речи своего времени или к истокам этой речи, уходящим в глубь времен, к старой письменности, к фольклору, — которое ощутили по-разному и с разной долею успеха воплотили М. Зощенко, Б. Пильняк, Артем Веселый, М. Пришвин... Проза Олеши своим отношением к слову ближе к Бунину — с его стремлением упорядочить и «улучшить» современную книжную речь, принятую им как данность со всеми приобретениями и потерями ее многовекового развития, — и даже к «прекрасной ясности» М. Кузмина, начитанность которого в русской старине, как писал А. Ремизов, не заронила ни малейшего сомнения в незыблемости образцов русской классической книжной речи. Если же принять ремизовское деление писателей на «ушатых» и «глазатых» — на *слушающих* слово, внимательных к его оттенкам, и тех, кто увлечен передачей *увиденного*, — Олеша окажется, конечно, среди вторых. И эта интенсивная изобразительность, обостренное стремление к передаче зрительного облика предмета у В. Катаева, Олеши, Ильфа и Петрова и уже у их собственных многочисленных последователей — все это несомненные и отчетливые следы влияния бунинской прозы в нашей литературе.

Бунин главным образом стремится сохранить классическую языковую традицию, и слишком смелое, решительное с ней обращение, любой выпад из этой традиции для него неприемлем. Так, бунинское неприятие Достоевского было связано, видимо, не в последнюю очередь с ощущением его языка как «плохого», неправильного. В. Катаев передает его слова так: «Ненавижу вашего Достоевского, — вдруг со страстью воскликнул он. — Омерзительный писатель со всеми своими нагромождениями, ужасающей неряшливостью какого-то противоестественного, выдуманного языка, которым никогда никто не говорил и не говорит, с назойливыми, утомительными повторениями, длиннотами, косноязычием» («Трава забвения»). Слова могли быть другими, но можно, по-видимому, верить, что общий смысл их В. Катаевым, столь внимательным к литературным

вкусам Бунина, передан верно. Новый тип прозаического слова, открытый Достоевским, осознан Буниным как «неряшливый» язык, как «косноязычие». Знаменательны и приведенные здесь же в пересказе слова Бунина о Толстом: «Вы знаете, при всей его гениальности, Лев Толстой не всегда безупречен как художник. Есть у него много сырого, лишнего». Бунин хотел бы «переписать» «Анну Каренину»—«переписать все длинноты, кое-что опустить, кое-где сделав фразы более точными, изящными...» Он хотел бы сделать язык Толстого более точным, «улучшить» его, привести к некоей языковой норме. В 1928 г. Бунин, раздраженный статьей Г. Адамовича о «ненужности изобразительности», пишет: «Это очень старо, но, право, не так уж глупо: «Писатель мыслит образами». Да, и всегда изображает. Разве не изображает даже Достоевский? «Князь весь трясся, он был весь как в лихорадке... Настасья Филипповна вся дрожала, она вся была как в горячке...» не велика, конечно, изобразительность, а все-таки что же это?»[13] Для Бунина Достоевский не писатель какого-то совсем иного типа, чем он сам, а тоже «изобразитель», но только плохой.

Вся проза Бунина обращена к современной книжной речи, ко всем ее достижениям, ко всему, что приобрела эта речь в результате многовекового пути своего развития[14], особенно к тщательно разработанному ее синтаксису, к сложному разветвленному периоду, оснащенному причастными и деепричастными оборотами и всевозможными иными обособлениями; к системе союзов, способных передать разнообразные оттенки причинно-временных связей: «Когда молодой Бестужев вошел к умершему, тот лежал навзничь на старинной кровати орехового дерева, под старым одеялом из красного атласа с расстегнутым воротом ночной рубашки, полузакрыв неподвижные, как бы хмельные глаза и откинув темное, побледневшее, давно не бритое лицо с большими седеющими усами» («Исход»).

Любопытно, что со временем эта ориентация на речь книжную, письменную все усиливается. Бунин все охотнее строит фразы, которые нельзя прочесть на одном дыхании, нельзя «сказать», а можно лишь написать—такие, всю разветвленную систему связей в которых можно охватить только взглядом—на книжном листе.

«Он, в чуйке, с поднятым воротом и глубоко надвинутом картузе, с которого текло струями, шибко ехал на беговых дрожках, сидя верхом возле самого щитка, крепко упершись ногами в высоких сапогах в переднюю ось, дергая мокрыми, застывшими руками мокрые, скользкие ременные вожжи, торопя и без того резвую лошадь; слева от него, возле переднего колеса, крутившегося в целом фонтане жидкой грязи, ровно бежал, длинно высунув язык, коричневый пойнтер» («Стена»). И уже как откровенная стилизация под эту прозу, с ее сугубо книжным логизированным синтаксисом и с ее «наглядностью», изобразительностью выглядят многие позднейшие страницы В. Катаева. «Рассматривая и перебирая эти чудом уцелевшие в моих папках полуистлевшие бумажки, я как бы на ощупь прокладывал свой путь сквозь безмолвные области подсознательного в темных хранилищах омертвевших сновидений, пытаясь их оживить, и сила моего воображения оказалась так велика, что я вдруг с поразительной, почти ося-

[13] *И. Бунин.* Собрание сочинений в девяти томах, т. 9. М., «Худ. литература», 1967, стр. 450–451. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

[14] Ср. известный отзыв Горького: «...Он так стал писать прозу, что если скажут о нем: это лучший стилист современности—здесь не будет преувеличения» (Собрание сочинений, т. 29. М., 1955, стр. 228), а также слова В. Шкловского: «Иван Бунин говорит как пишет, и поэтому по справедливости заслуживает названия классического писателя» («Россия», 1924, № 2, стр. 195).

заемой достоверностью и ясностью увидел внутренность тесной мазаной хаты, на две трети заваленной желтой душистой соломой, и закопченное устье вымазанной мелом печи...» — и т. д. («Трава забвения»).

Проза Юрия Олеши часто оказывается близка к такому виртуозному, «грамотному» строю фразы, к сложному периоду, способному вобрать в себя множество уточнений, множество временных и пространственных планов: «И неописуемой была студентова тоска, когда в воскресенье, в мае, в одно из тех воскресений, коих не больше десятка числится на памяти метеорологической науки, в воскресенье, когда ветерок был так мил и ласков, что хотелось повязать ему голубую ленточку, студент, разлетевшись к балкону, увидел облокотившуюся на перила Лилину тетку, пеструю и цветастую, как чехол на кресле в местечковой гостиной, — всю в крендельках, рогульках и оборочках и с прической, смахивающей на улитку» («Зависть»). Дело не в отдельных словах («коих») и не в длине фраз: фразы могут быть и гораздо более короткие, совсем не разветвленные, — общее ощущение «книжности» от этого не меняется. «Вечер. Он работает. Я сижу на диване. Между нами лампа. Абажур (так видимо мне) уничтожает верхнюю часть его лица, ее нет. Висит под абажуром нижнее полушарие головы. В целом она похожа на глиняную крашеную копилку» («Зависть»),— все равно здесь нет ничего похожего на имитацию живого рассказа. Ближе всего это к дневниковой записи, строго соблюдающей правила «письменных» жанров.

Да, литература менялась. В те годы, когда в нее вступал Олеша, уже начала ощущаться победа «бунинской», книжной традиции. Тяга к очищению и упорядочиванию языка уже отчасти возобладала над интересом к разнообразным пластам живого, устного слова. Правда, это слово еще формировало в те же самые годы, например, прозу Житкова, где послышалась именно «устная» интонация, чей-то внятно звучащий рассказ, как бы с усилием втиснутый на бумагу, в порядок написанных, а не сказанных слов: «Оглянулся на сани — замело их сбоку и уже через верх снегом перекатывает.

Я только взял лошадь под уздцы — двинули обе дружно, и я не сказал ничего. Я иду между ними, держусь за дышло, и идем мы втроем. Тихонько идем. Я не гоню — пусть как могут, только бы шли. Иду и уж ничего не думаю, только знаю, что втроем: я да кобылки; слушаю, как отдуваются. Уж не оглядываюсь на сани и спросить боюсь.

И вдруг стена передо мной, чуть-чуть дышлом не вперлась. И враз мы все трое...

Обомлел я. Не чудится ли?

Ткнул кнутовищем — забор!

Ударил валенком — забор, доски!

Как вспыхнуло что во мне»[15].

Еще очевидней была эта принципиально иная основа авторского повествования у Зощенко: «То, бывало, утром на работу уйдешь, вечером явишься, чай попьешь и спать. И ничего такого при керосине не видно было. А таперича зажгли, смотрим, тут туфля чья-то рваная валяется, тут обойки отодраны и клочком торчат, тут клоп рысью бежит — от света спасается, тут тряпица неизвестно какая, тут плевок, тут окурок, тут блоха резвится... Батюшки светы! Хоть караул кричи, смотреть на такое зрелище грустно» («Бедность», 1926).

Самые разные голоса современников, сердитые и увещевающие, агрессивные и смиренные, перебивающие друг друга, силящиеся выразить свое мнение и страстно

[15] *Б. Житков.* Метель (1927). В кн.: *Б. Житков.* Избранное. М., Детгиз, 1963, стр. 333.

желающие быть выслушанными, несмолкаемым хором звучат в рассказах Зощенко 20–30-х годов, из прямой речи героев то и дело пробиваясь в авторскую речь, составляя даже единственную ее основу — зыбкую, неуравновешенную, далекую от ясности форм прозы Олеши.

Разница была не только в синтаксисе, в строе фразы, в сложных отношениях между голосом автора и его героев, но и в самом авторском словаре.

Языковые искания людей, участвовавших в литературном процессе тех далеких лет, были разнообразны, и пути, на которые они выходили, бывали различны. Иногда начальная строка нового романа, первые же его слова могли указать на эту разницу и сразу определить неприемлемость для одного писателя того отношения к языку, которое обнаруживал он у другого. В 1930 г. М. Пришвин написал Д. Тальникову: «В "Зависти" невозможно развязное начало[16] и зажеванный, вялый конец. В русском словаре есть превосходное слово (очень целомудренное) "нужник" и отвратительное "ватерклозет". Можно представить себе начало романа в нужнике, но в ватерклозете нельзя... Так отвратительно, что я бросил книгу и вернулся к ней через месяц только по усиленной просьбе детей»[17].

Олеша и Пришвин будто используют в своей работе два совсем разных словаря, и многие из слов, употребляемых одним, никогда не встретятся у другого.

У Олеши, например, почти вовсе нет столь обычных для Пришвина разнообразных реалий природы — деревьев с их видовыми названиями, точно поименованных лугов, лужков, вырубок — того, что столь детально расклассифицировано в русском языке. Вместо этого у него — безличные «деревья» и одни и те же на все пригодные «лужайки». Эта отвлеченность, схематичность описания ландшафта сближает Олешу с Грином.

Стремление уточнить пейзаж почти неизбежно ведет к «народному» словарю, в котором для каждого обобщенно-книжного «дерева» (вполне удовлетворяющего Олешу или Грина) есть десятки точных определений, связанных и с породой его, и с возрастом, и с пригодностью для хозяйства — да еще и с особенностями той местности, где оно произрастает. И именно привлечение этого словаря, характерное, к примеру, для прозы Пришвина, лишает картину «неопределенности», разумеется, ничуть не делая этим путь одного писателя единственно правомочным в литературе и никак не отменяя, а, напротив, как бы предполагая возможность существования и равноправность другого художественного языка. Ведь и у самого Пришвина с его преклонением перед природоведческой точностью писателя есть в дневнике такая, например, запись: «В саду пролетела какая-то крупная интересная птица, пестрая, с длинным хвостом, — как это прекрасно покажется, что в нашем саду живет какая-то почти райская птица! А когда догадаешься какая, все чары исчезают от одного только слова: «сорока»[18].

Эти неназванные «птицы» постоянно летают в прозе Олеши, ничуть не мешая сложиться, в конце концов, в сознании его читателя особой картине мира, обладающей собственными закономерностями, строго «компенсирующей» небрежение автора к одним инструментам писательского ремесла — его виртуозным умением пользоваться другими, не менее совершенными.

---

[16] Напомним первую фразу романа: «Он поет по утрам в клозете».

[17] ГБЛ, ф. 487, 35. 57, л. 22.

[18] *М. Пришвин.* Собрание сочинений, т. 6. М., 1957, стр. 605.

4. Переименование вещей

Итак, Олеша явно не ставил себе целью прислушаться к устоявшемуся складу народной речи или уловить и «записать» живой говорок современной улицы. Слово в его прозе служит совсем другим целям. Олеша стремился открыть в слове новые или еще недостаточно, по его мнению, использованные русской классической литературой возможности.

«На мой взгляд, великие русские писатели (кроме Гоголя) плохо изображали, например, природу. Знаменитый изображатель природы Тургенев не изображал ее, а описывал — совершенно не впечатляюще. Дело, конечно, вкуса. Гоголь написал о дорогах, которые расползались, как раки, и о сломанной березе в саду Плюшкина, которая стояла, как обломок колонны. Тургенев же писал: «Легкий ветерок пробежал по ржи. Малиновка вспорхнула» и т. д. Он передавал то, что видел, — и это не есть поэтическое искусство, — потому что поэзия начинается галлюцинацией. Проза Хлебникова — образец умения изображать». Вряд ли Олеша справедлив в оценке описаний Тургенева, но в оценке Хлебникова он, несомненно, прав. Приведенные слова — из предисловия Олеши к одному из изданий хлебниковского «Зверинца», осуществленному литографическим способом в 1930 г. (Впервые он был напечатан в 1910 г.): «Зверинец» считаю шедевром, — пишет он дальше, — «Олень — испуг, цветущий широким камнем», — это академия для прозаиков»[19].

У Хлебникова «грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой», а слоны кривляются, «как кривляются во время землетрясений горы». Безотказная изобразительная сила этих сравнений очевидна.

Для Олеши это качество прозы казалось особенно важным — и не для него одного. По тем же путям шла проза Ильфа и Петрова. Они постоянно ищут слова, точно и безошибочно очерчивающего предмет. Целый поток ярких зрительных подробностей несется в их знаменитых романах. Веселый и энергичный тон их описания живо напоминает прозу Олеши[20].

«Поезд вкатился в коридор между порожними составами и, щелкая, как турникет, стал пересчитывать вагоны.

Пути вздваивались.

Поезд выскочил из коридора. Ударило солнце. Низко, по самой земле, разбегались стрелочные фонари, похожие на топорики. Валил дым. Паровоз, отдуваясь, выпустил белоснежные бакенбарды. На поворотном кругу стоял крик. Деповцы загоняли паровоз в стойло» («Двенадцать стульев»).

Та же изобилующая зрительными и слуховыми подробностями железнодорожная суматоха — в одном из рассказов В. Катаева: «Огненные папиросы ползали по перрону ракетами, рассыпая искры и взрываясь. В темноте толклись зеленые созвездия стрелок, и в смятении кричали кондукторские канареечные свистки. Железо било в железо. Станции великолепными мельницами пролетали мимо окон на электрических крыльях»[21].

---

[19] У Олеши есть даже собственный вариант «Зверинца» — его блестящее описание Московского зоопарка («Мы в центре города») сразу напоминает о Хлебникове.

[20] Работу над первым романом Ильф и Петров начали в августе — сентябре 1927 г. — в то же самое время, когда (в июньской и августовской книжке «Красной нови») была напечатана «Зависть».

[21] *В. Катаев.* Растратчики. Повести и рассказы. Л., «Прибой», 1927, стр. 233. Далее цитаты по этому изданию.

В русло этой же прозы укладывается определенными сторонами и проза Паустовского. В его романах тех лет легко увидеть куски, удивительно сходные хотя бы с только что процитированными отрывками: «За окном мчались назад, ревя гудками, лязгая десятками колес, обезумевшая ночь, ветер, кусты и леса. Мосты звенели коротко и страшно. Путевые будки налетали с глухим шумом и проносились, затихая в Москве»[22]. Любопытно, что роман «Блистающие облака» (откуда и взят этот отрывок), наиболее близкий по строю авторской речи к прозе В. Катаева, Ильфа и Петрова и в какой-то степени Олеши, Паустовский пишет той же зимой 1928 г., когда пишется «Золотой теленок», когда только что напечатана «Зависть». Это были годы, когда все эти писатели находились в особенно тесных дружеских и литературных связях, когда они следили с чрезвычайным интересом за работой друг друга. Паустовский был тогда сотрудником газеты Союза водников «На вахте»[23]. В этой же газете, помещавшейся во Дворце союзов, рядом с «Гудком», работали М. Булгаков, В. Катаев, С. Гехт, а в «Гудке» — Ильф, Петров, Олеша, Шкловский. С напряжением, с трудом выкраивая время, писали они свои произведения. Взаимовлияние их в эти годы несомненно. Из большого количества возможных примеров ограничимся пока одним. «Внезапно и скоропалительно переменилась вся жизнь регистратора, даже не переменилась, а, вернее, прекратилась. От него ушли: еда, питье, табак, любовь, движение по службе, возможность восхитить кого-нибудь своим нарядом или телом». Это из повести Ильфа и Петрова «Светлая личность»[24]; повесть написана в 1928 г. — тогда же, когда и «Лиомпа» Олеши с ее знаменитым описанием: «Больного окружали немногие вещи: лекарства, ложка, свет, обои. Остальные вещи ушли». Далее: «Так, в один день покинули его улица, служба, почта, лошади...»

Продавец воздушных шаров из «Трех толстяков» летит над городом, увлекаемый своими шарами. «Высоко в сверкающем синем небе они походили на волшебную летающую гроздь разноцветного винограда». Это написано, по-видимому, в 1924 г., когда был написан весь роман, а в 1925–1926 гг. В. Катаев пишет повесть «Растратчики», и там у него «гроздья воздушных шаров — красных, синих, зеленых, — скрипя и покачиваясь, плыли над толпой, радуя глаза своей свежей яркостью, яркостью волшебного фонаря и переводных картинок». Тут даже неважно, кто первый это придумал — Олеша или Катаев. Важно, что мимолетный образ, радующее глаз сочетание форм, света и цвета, передается, как эстафета, из одной книги в другую.

Но дело, разумеется, не в таких все-таки частных совпадениях. Дело в том, что вырабатывались черты некоей единой манеры, единых принципов описания предмета, самого строя фразы. Разные писатели не уподобились, конечно, друг другу, но пройти мимо очевидной близости их отношения к слову исследователь — да и читатель — не может.

Характерной чертой их манеры стало прежде всего отношение к эпитету, к его роли в прозе. Они стремятся дать вещам новые, наиболее лаконичные, по возможности одним словом выраженные определения.

«На ходу *железными* своими юбками она опрокидывала урны для окурков. С *кастрюльным* шумом урны катились по ее следам». «Из освещенного коридора через стеклянную дверь на вдову лился желтый свет электрических плафонов. *Пепельное* утро

[22] *К. Паустовский.* Собрание сочинений, т. 1. М., 1957, стр. 196. Далее цитаты в тексте по этому изданию.

[23] Там же, стр. 642.

[24] *И. Ильф, Е. Петров.* Собрание сочинений в пяти томах, т. 1. М., 1961, стр. 400. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

проникало сквозь окна лестничной клетки». «В конце коридора сверкнул *голубой* жилет. *Малиновые* башмаки были запорошены штукатуркой» (И. Ильф, Е. Петров. «Двенадцать стульев»).

Какой уверенный в себе, бесстрашно одиночный эпитет. В прозе Ильфа и Петрова на эпитет возложена особенная нагрузка; он всегда неожидан, заметен, выдвинут вперед. «Голые *фиолетовые* ступни», «апельсиновые штиблеты», «девушки, осыпанные лиловой пудрой».

Укажем некоторые параллели: голова, названная «голой и *сиреневой*, как луковица» у Ильфа и Петрова. Ср. у В. Катаева: «татарин с бритой *голубой* головой», у Олеши: «...лоб белый, голова бритая, *радужная*, с шишкой».

Менее разительное, но, несомненно, принципиальное сходство с этими же случаями еще в одном примере из Олеши: «в куртке *румяной* кожи». Здесь то же самое стремление определить предмет, во-первых, одним словом, во-вторых, словом, традиционно связанным с совсем другими предметами, и, в-третьих, дающим, кроме всего, хороший зрительный эффект. Еще заметнее это на следующем примере: «перламутровый живот Егора Скумбриевича» у Ильфа и Петрова и куриные потроха, разбросанные по полу, сравниваемые Олешей с «перламутровыми плевками».

Гораздо раньше всего это встречалось у Бабеля: «и поднес к козырьку руку в замшевой *лимонной* перчатке» («Первая любовь»).

Укажем еще влияние его особенного употребления двух определений сразу: «юноша с белой немецкой грудью», «убогое красноносое чиновничество»— ср. одну из последних дневниковых записей Ильфа: «Я всегда любил ледяную красноносую весну»— то же самое слово повторено в подобной языковой ситуации. Ср. еще у Ильфа и Петрова: «легкие сиротские брюки» или у В. Катаева: «толстый ворот *рыночного бумажного* свитера».

В этой прозе слово, несомненно, было «распечатано». Было узаконено смелое и даже эпатирующее с ним обращение, узаконено выпячивание отдельного слова из контекста (что давно уже было сделано в поэзии). Создаются в каком-то смысле новые изобразительные средства. И Ильф и Петров, и ранний Катаев, и Олеша язык как бы не «слушают», а преимущественно «придумывают» заново— не при помощи неологизмов, а при помощи, так сказать, переименований. «На большом пустыре стоит *палевый* теленок», «*мятный* свет луны»— все это далеко не новые в литературе эпитеты, но здесь они впервые приложены к «неподходящим» предметам. Были палевые облака и палевые дали, но не было палевого теленка. Эпитет взят как цитата и катахрестически использован для новых целей.

У всех этих писателей— страсть к называнию, а вернее, к переназыванию вещей, к обновлению их имен: «трусы бубнили по ветру», дым «курчавый, как цветная капуста». Удачные сравнения кочуют у Олеши из романа в роман: перила, сломавшиеся «с утиным криком» в «Зависти», прибыли прямо из «Трех толстяков» («Закричав *утиным голосом*, барьер сломался»). У Ильфа и Петрова есть сравнения точно такие же, выполненные по той же модели и также поражающие своей новизной и смелостью: «*С печальным криком чайки* разодрали английский ситец в цветочках».

В пародии Архангельского на Катаева показано это несколько хлопотливое стремление все определить, все назвать по-своему, насытить язык прозы точными и яркими сравнениями и эпитетами.

В этой пародии стиль Пушкина Катаевым «дополнен», распространен: «Я выглянул из кибитки, *как кукушка*».

Эти упорные поиски точных определений совсем не являются неотъемлемым свойством любого писателя, любой творческой манеры, как это может показаться на первый взгляд. В те же годы существовали и совсем иные литературные пути, приводившие к ничуть не менее значительным результатам. Например, для прозы Зощенко принципиально не существует возможности найти для чего бы то ни было совершенно точное словесное выражение. Каждое слово употреблено как бы начерно, с оговорками и извинениями. «Читатель, пригладь свои волосы и завяжи потуже галстук. Мы сейчас пойдем с тобой по той аллее, которая требует некоторой, *что ли*, выправки, красоты разных линий, очертаний и внешних форм. Туда, *я извиняюсь*, нельзя прийти на косолапых ногах и с небритой мордой» («Голубая книга»). Ни одно слово не облечено в этой прозе полным авторским доверием.

Вряд ли мы найдем у Зощенко хотя бы одно удачное сравнение. Художественные задачи, которые ставят пред собой В. Катаев, Ю. Олеша, Ильф и Петров, Паустовский, вообще не свойственны его прозе. Поражает, например, последовательное отсутствие пейзажа (а в «Сентиментальных повестях» пейзаж преследует, как правило, цели пародийные). Нельзя представить в его рассказах фразу такого, скажем, рода: «Вода в пруду почернела» (М. Булгаков). У него некому заметить, как спускаются на город сумерки. Все заняты, все целиком погружены в улаживание житейских неурядиц, наступающих на героев сплошной цепью.

Бытописи в привычном смысле слова в прозе Зощенко тоже нет. Владение изобразительной деталью, к тому времени достигшее у многих писателей, как мы видели, уровня настоящей виртуозности, этому писателю как бы вовсе не знакомо. Нет красок, нет ни формы, ни цвета предметов. Те шайки, примусы, «ежики», шкафы, кастрюли, которые обступают героев Зощенко и почти физически ощутимо наползают на его читателя, скорее только названы, чем описаны. Жирным угольным контуром обведены они, и контур это не заполнен. Зощенко не выдергивает, как Олеша, вещь из привычного обихода, чтобы рассмотреть ее заново (вспомним «вазу-фламинго»). Напротив, вещам у него придана заведомая, пугающая читателя знакомость. Все эти предметы «коммунального» быта только *упомянуты* скороговоркой, вскользь, как нечто само собой разумеющееся, то, без чего нельзя существовать. В его прозе вещи не только ни на сантиметр не сдвинуты с привычных мест — его герой-рассказчик и помыслить не может, что где-то (*или* когда-то) необходимые человеку для жизни предметы могут существовать в другом наборе.

Литературная работа Зощенко остается более изолированной, чем работа Олеши, — по пути Зощенко быстро устремляется множество подражателей[25], но у него почти нет литературных единомышленников, которых так много в конце 20-х — начале 30-х годов рядом с Юрием Олешей.

[25] Елизавета Полонская вспоминает, что уже через два года после выхода первой его книги, в традиционной шуточной «Серапионовской оде», она писала:

И только Зощенко теперь
Живет в обломках старой хазы,
И юмористы ССР
Валяют под него рассказы.

(Из литературных воспоминаний. — Ученые записки ТГУ, вып. 139. Труды по русской и славянской филологии, т. VI. Тарту, 1963, стр. 385).

5. Канонизация мастерства

В прозе конца 20-х — начала 30-х годов, несомненно, были сделаны определенные открытия, заметно повлиявшие на художественный язык литературы последующих десятилетий.

Эти открытия были связаны не только с «интенсивной деталью»[26]. В романах Ильфа и Петрова можно было услышать пробивающийся сквозь гром многочисленных реминисценций и пародий своеобразный, лишь отдаленно напоминающий об уже существующих литературных образцах ритм — особый строй фразы, особенную организацию абзаца.

«Под ногами гуляющих трещал гравий. Оркестр с небольшими перерывами исполнял Штрауса, Брамса и Грига. Светлая толпа, лепеча, катилась мимо старого предводителя и возвращалась вспять. Тень Лермонтова незримо витала над гражданами, вкушавшими мацони на веранде буфета. Пахло одеколоном и нарзанными газами».

А вот другой пример, где описание построено по тем же правилам: «Пришло серенькое ремесленное утро. Женщины шлепали детей, мужчины мылись во дворе под краном. Синий угар самоваров струился под крышу, дух квашеной капусты выползал из комнат... Кошки мылись на подоконниках, и запах помоек, крыс и зелени расплывался извилистыми течениями, навещая то одну, то другую комнату». Это уже не Ильф и Петров, а Паустовский («Блистающие облака»). Оставим в стороне первую фразу, которая кажется наиболее «ильфовской». Отметим более общие черты канонизирующейся в эти годы стилевой манеры — укороченные фразы, выхватывающие, как направленным пучком света, разнокалиберные детали обстановки: соединение в пределах одной фразы «предметов» достаточно удаленных, лежащих в разных плоскостях восприятия («синий угар» и «дух квашеной капусты»). И обязательно запахи, причем непременно в необычном соединении: одеколон и нарзанные газы у Ильфа и Петрова, крысы и зелень у Паустовского[27].

Характерен сам способ связи фраз, передающий быструю смену резко и энергично очерченных отдельных действий и картин.

«Санные колеи и трамвайные рельсы блистали на поворотах сабельным зеркалом. Через дорогу под барабан важно переходил отряд пионеров. Рабфаковцы в пальтишках на рыбьем меху перескакивали с ноги на ногу или лепили друг другу в спину снежками. Под деревьями бульвара мелькали пунцовые платки и щеки. Звенели и слипались, как намагниченные, коньки» (В. Катаев. «Растратчики»).

Еще отчетливее эти особенности у Ильфа и Петрова.

«Стучали пионерские барабаны. Допризывники выгибали груди и старались идти в ногу. Было тесно, шумно и жарко. Ежеминутно образовывались заторы и ежеминутно же рассасывались. Чтобы скоротать время в заторе, качали старичков и активистов. Старички причитали бабьими голосами. Активисты летали молча, с серьезными лицами» («Двенадцать стульев»).

Удивительно сходные по строю, по ритму абзацы встречаются и у Олеши: «Грянул марш, приехал наркомвоен. Быстро опережая спутников, прошел наркомвоен по аллее.

[26] Выражение В. Шкловского, который как раз в эти годы писал: «Люди нашего времени, люди интенсивной детали — люди барокко» (*В. Шкловский.* Поиски оптимизма. М., «Федерация», 1931, стр. 115).

[27] Ср. еще у Паустовского: «В дощатых комнатах пахло камфарой, сигарным дымом и зноем».

Напором и быстротой своего хода он произвел ветер. Листва понеслась за ним. Оркестр играл щеголевато. Наркомвоен щеголевато шагал, весь в ритме оркестра» («Зависть»).

И далее: «Пилот-конструктор, в куртке румяной кожи, стоял во фронт перед наркомвоеном. Ремень туго перетягивал коренастую спину наркомвоена. Оба держали под козырек. Все лишилось движения. Бабичев стоял выпятив живот».

Этот стремительный темп смены разномасштабных действий, эти резкие «скачки» восприятия примерно с конца 20-х годов и вплоть до 50-х можно встретить у самых разных писателей — Ю. Олеши, И. Эренбурга, А. Гайдара.

«Был хороший летний день. Маленький город Орадур-сюр-Глан казался преисполненным глубокого мира. Зеленели вокруг луга, с древним спокойствием пятнистые коровы окунали свои морды в яркий изумруд. У маленькой реки Глан сидели терпеливые рыболовы. Клонились к реке ивы, а тополя стояли задумчивые, как одинокие мечтатели» (И. Эренбург. «Буря»).

Присмотримся к этому столь характерному для манеры Эренбурга описанию и увидим, как автор от созерцания чисто внешних особенностей пейзажа (пятнистые коровы, яркий изумруд зелени), неожиданно и резко «меняя фокус», переходит к восприятию слишком обобщенному, к сфере «психологии» («терпеливые рыболовы»), словом, описанию совсем иного масштаба, сделанному на иных основаниях, чем вначале. Это «смещение» очень характерно для той художественной манеры, о которой мы здесь говорим.

Особенности этой манеры удачно сумел определить один из критиков 30-х годов А. Роскин — на довольно разительном примере рассказов Габриловича. «Габрилович выработал прием, который можно назвать приемом смещенного ряда, — писал он. — Разнообразнейшие явления жизни пытается он отобразить методом приведенного в беспорядок прейскуранта, описи или меню... Другая бросающаяся в глаза черта стиля Габриловича — короткая, усеченная строка.

Синтаксис Габриловича почти не знает придаточного предложения. Читатель погружается в мир теснящихся друг к другу точек, коротких — два-три, а то и одно слово — предложений...»[28]

Перед нами, в сущности, уже знакомая по ранее приведенным примерам манера, но доведенная до крайностей: «Мы стучим. Дом мертв. Мы стучим»[29]. А. Роскин замечает, как Габрилович «от микроскопии мнимой наблюдательности и фиктивной жизненности с присущей ему обрывистостью переходит к обозрению нашей страны с птичьего полета: «Путаные вывески и разношерстные города существовали в тот год в нашей стране. Зима была снежная. К весне начались морозы. Почтари разъезжали в длинных овечьих тулупах»[30] — и т. д.

Но и сам Роскин (не только критик, но и писатель) не ушел от той манеры, которая быстро распространялась вширь и на глазах начинала выполнять функции некоего общего для всех языка современной литературы.

«Чехов сидел у себя во флигеле и писал пьесу, в которой было озеро, летние ночи, нечаянные признания и глубокая человеческая грусть»[31].

---

[28] *А. Роскин.* Усеченная строка и усеченная действительность. По кн.: *А. Роскин.* Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте. М., «Сов. писатель», 1959, стр. 16.

[29] Там же, стр. 16.

[30] *А. Роскин.* Статьи о литературе и театре, стр. 22–23.

[31] Тот самый «прейскурант», по-видимому, который раздражает самого же А. Роскина у Габриловича.

«Была осень, но в саду вокруг флигеля все еще цвели розы и мальвы. С легким стуком падали на землю яблоки. Шли спокойные и теплые дожди»[32].

Этот отрывок мог бы принадлежать любому по меньшей мере из двадцати современников автора.

Это — черты одной и той же стилевой манеры, которая в 30-е годы в разных вариантах отразилась в прозе К. Паустовского и А. Роскина, С. Бондарина и С. Гехта, В. Катаева и Ильфа и Петрова. Влияние этой манеры заметно и в прозе Олеши.

Вот еще несколько параллелей. «Был штиль, на гладкой воде качались лодки, на рейде стоял гигантский теплоход. Сомов искупался и поехал на вокзал. Вечером он снова сидел в ресторане, опять стучал костяшками, за окном бежала южная луна. Сомов смотрел в окно на Черное море, пил пиво и думал о Кате»[33]. «От ветра хлопали ставни, сыпалась с крыш черепица, в саду сгорала зелень, солнце светило через серое сито, губы лопались и обрастали корой» (К. Паустовский. «Романтики»). «Деревянный стол был морщинист, на столе стоял горшок с цветами, студент дул в цветы, цветы отворачивались. Студент смотрел вдаль и видел синий околыш моря» (Ю. Олеша. «Цепь»). «Снопы пшеницы летали по небу, июльский день переходил в вечер, чаши заката запрокидывались над селом» (И. Бабель. «Замостье»).

В языке этой прозы сложно отразилось воздействие литературы начала века — и даже не только беллетристических, но и иных — публицистических, фельетонных жанров.

Несомненно, например, влияние художественного языка Чехова — его единичной детали, как бы «случайно» выхваченной из множества себе подобных[34], открытого им сближения очень разных впечатлений в пределах одной фразы, за «спокойным» синтаксисом которой тщательно спрятано волнение, владеющее автором-рассказчиком.

В начале 20-х годов эти особенности его прозы были замечены в первую очередь теми литераторами, которые в своей собственной практике стремились к резкому обновлению способов литературного изложения. Для них «чеховская» традиция еще противостояла «бунинской» — и была более влиятельной. Чехов «прибегал часто к эллипсису, — писал В. Шкловский. — Он выпускал части рассуждения, и разорванные куски звучали странно и противоречиво. Классический пример: "И жарища в этой Африке". У Бунина есть в воспоминаниях о Чехове запись разговора...»

Далее пересказано то место этих воспоминаний, где Чехов говорит: «хорошо быть офицером, молодым студентом...», а потом «без видимой связи» приводит фразу из сочинения девочки — «Море было большое» — и восхищается ею. «Бунин старательно и довольно удачно заполняет расстояние между этими фразами, показывая, как могла мысль прийти от одной к другой.

Вот Чехов никогда не занялся бы этой работой. Ему художественно нужны были эти фразы именно в их противоречии»[35].

---

[32] *А. Роскин.* Чехов. Биографическая повесть. М.-Л., Детгиз, 1939, стр. 181. Примеры можно было бы, в сущности, выбирать с каждой страницы: «Из глубины чужого двора на него глядел своими тремя окнами маленький домик. Раскрытые зеленые ставни придавали домику удивленное выражение. Под водосточной трубой стояла бочка. Из-за низенькой крыши высовывались акации» (стр. 6). Об этом отрывке можно сказать то же самое, что мы говорили о строе абзаца у Ильфа и Петрова — только сам «темп» этой прозы менее энергичен.

[33] *А. Штейн.* Сочи (рассказ). «Молодая гвардия», 1940, № 1, стр. 51.

[34] О «случайном» характере детали в чеховском художественном мире см. в кн.: *А. П. Чудаков.* Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971.

[35] «Россия», 1924, № 2, стр. 195.

Еще десятилетием раньше, в 1914 г., имя Чехова назвал Маяковский как имя писателя, давшего «новые формы выражения мысли», сдвинувшего слово «с мертвой точки описывания»[36].

Любопытно, что среди важнейших для Маяковского новых признаков прозы оказался и признак, казалось бы, чисто количественный — длина фразы: «И вот вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов». Рядом с ними «витиеватая речь стариков, например, Гоголя, уже кажется неповоротливым бурсацким косноязычием».

Это ощущение всей письменной речи прошлого века как «неповоротливой» и «косноязычной» сообщилось впоследствии многим. В 20-е годы оно особенно сильно овладело мыслями Михаила Зощенко — и определило многое в его художественной манере. «Мне просто трудно читать сейчас книги большинства современных писателей. Их язык для меня — почти карамзинский. Их фразы — карамзинские периоды.

Может быть, какому-нибудь современнику Пушкина также трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы.

Может быть, единственный человек в русской литературе, который понял это, — Виктор Шкловский.

Он первый порвал старую форму литературного языка. Он укоротил фразу. Он «ввел воздух» в свои статьи. Стало удобно и легко читать.

Я сделал то же самое.

Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным.

Может быть, поэтому у меня много читателей»[37].

Это признание человека, довольно скупого на теоретические обобщения своей и чужой литературной работы, крайне важны. «Старая» школа связывается, как видим, в первую очередь с длинной, разветвленной фразой; многословие кажется косноязычным, необходимость писать «сжато» — очевидной.

«Укороченная» фраза, обилие «воздуха» на странице, резко расчлененной многочисленными абзацами, — эти внешние, казалось бы, но очень заметные, признаки прозы Шкловского были осознаны как немаловажное открытие и оказались крайне влиятельными. Когда, например, в августе 1922 г. несколько тогда еще очень молодых писателей напечатали свои автобиографии — почти каждая из них обнаружила сходство с прозой Шкловского «Родина моя — Саратов. Детство — окружные деревеньки — Евсеевка, Синенькие, Увек, Поливановка, Курдюм и Разбойщина. Заброшенные сады, рыбачьи дощанки, бункеры, крепкий анис.

На лодке катал меня реалист Балмашев» (К. Федин)[38].

Короткая, обрывистая фраза В. Шкловского, «смонтированная» с соседней фразой без помощи опосредствующих звеньев, несомненно, играет в 20-е годы заметную роль в преобразовании литературного языка как языка не только художественной литературы, но и статей, газетных жанров — самых разных видов письменной речи.

Однако в узкой области самого расположения текста короткой статьи, фельетона на пространстве бумажного листа и, условно говоря, «фразораздела» у Шкловского были свои предшественники, вернее, один предшественник, сошедший со сцены за несколько лет до появления в литературе не только Зощенко, но и Шкловского и, по-видимому, не

[36] *В. Маяковский.* Два Чехова. — *В. Маяковский.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 300, 301.

[37] Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., Academia, 1928, стр. 11.

[38] «Литературные записки», 1922, № 3, стр. 27.

возымевший и малой доли того влияния на литературу, которое возымели они, хотя истинные размеры его влияния еще должны быть установлены.

В неопубликованных воспоминаниях Н. В. Дорошевич, дочери Власа Дорошевича, интересных не только в документальном, но и в литературном отношении, рассказано о резком переломе в работе известного фельетониста 1890–1900-х годов В. Дорошевича, совпавшем с его переездом в Одессу. «И вот неожиданно в этом таком несчастливом для него поначалу городе открылся и расцвел яркий и оригинальный дорошевичевский талант. Он заговорил с Одессой не языком академической прессы, подражать которому стремился каждый репортер при переходе с трех на пять копеек гонорара, а голосом улицы, голосом самой блестящей, бесшабашной, живой, как ртуть, Одессы. Это был ее голос, ее кафе и бульваров, хлебной биржи, пристаней. В газетной технике, к тому времени уже весьма совершенной, Дорошевич сделал блестящее открытие: он изобрел короткую строку. С полным пренебрежением к правилам грамматики он резал фразу посередине. Точка оказывалась на месте запятой, глагол убегал от существительного в следующий абзац. Если бы оплачивать его фельетоны стал издатель, не платящий за «чики» (конец слова на строке, после которого начинается абзац. — *М. Ч.*), Дорошевичу не причиталось бы за них почти ничего. На сплошной серой газетной странице они выделялись как пестрая мозаика, и чуткая ко всему новому и интересному Одесса сразу признала своего героя»[39].

В этих ярких характеристиках почти нет преувеличения.

Приведем начало одной из статей В. Дорошевича в «Русском слове» — «Жюль Кларти».

«Словно лес осыпается осенью.

Осыпается жизнь.

Даже Париж становится неинтересным.

Умер Анри Рошфор. Нет Жюля Кларти.

Приехав в Париж, я не буду в пять часов за чаем читать статью Рошфора.

Любоваться восьмидесятилетним стариком, пишущим ежедневно».

«Жюль Кларти был если не последним, то, вероятно, предпоследним из «стаи славных».

Тех парижских журналистов, которые делали из Парижа:

— Европейский трибунал.

Трибунал, перед которым дрожали правительства Европы.

Оглядываясь:

— Что скажут?

Теперь таких журналистов больше не родится.

Эта раса прекратилась.

Теперешний французский журналист это — превосходный репортер американского типа.

Они страшны разоблачениями.

Но не полной благородства мыслью и не острым, как шпага, словом».

(Сравним это со Шкловским: «Зощенко — человек небольшого роста. У него матовое, сейчас желтоватое лицо. Украинские глаза. И осторожная поступь. У него очень тихий голос. Манера человека, который хочет очень вежливо кончить большой скандал.

[39] ГБЛ, ф. 218, 711, стр. 30–31.

Дышит Зощенко осторожно. На германской войне его отравили газами. Успех у читателя еще не дал Зощенко возможности поехать лечить сердце. Набраться крови»[40].

Сходство очевидно — во всяком случае, перед нами фраза, «с полным пренебрежением к правилам грамматики» разрезанная посредине).

В фельетонах Дорошевича — явные признаки той самой манеры, которая в 30-е годы получила наименование «усеченной строки» и первооткрыватели которой к тому времени были уже прочно забыты.

Для тех, кто возразил бы нам — и справедливо, что сходство Шкловского (и тех, кто шел за ним) с Дорошевичем — чисто внешнее, и показал бы разницу самого строя их фраз и отношений между абзацами, напомним только, что и эти чисто внешние признаки — немаловажны. И Зощенко, говоря о реформаторской роли Шкловского, именно этим внешним, «количественным» признаком его прозы придает особенное значение. Он говорит о прозе Шкловского — «стало удобно и легко читать» — речь идет, конечно, не в малой степени о самом расположении текста. «Он ввел воздух в свои статьи», то есть раздробил текст на многочисленные абзацы.

Стремление резко отойти от «витиеватой речи стариков», писать «фразы в несколько слов» заметно в те годы в работе разных, нимало не оглядывающихся друг на друга литераторов.

«Он широко пользовался методом разорванных ассоциаций, тем, что впоследствии стали называть далековатыми сравнениями», — пишет Н. Дорошевич. — Высказав какую-либо мысль, он создавал длинную цепь ассоциаций, затем выбрасывал всю эту цепь и оставлял только первое и последнее звенья» — как видим, почти слово в слово то самое, что пишет Шкловский о чеховских эллипсисах, что кажется ему столь перспективным для новой прозы! Тот самый художественный язык, в котором сам он достигает такой виртуозности»! Несомненно, в истории литературы есть такие периоды, когда усилия многих оказываются направленными в одну и ту же сторону.

Если же еще раз вспомнить о Дорошевиче, то справедливости ради надо сказать, что влияние его работы на некоторые области литературы первого десятилетия века и последующих лет было все-таки более широким, чем это представляется на первый взгляд. Н. Дорошевич приводит одно довольно значимое свидетельство этого, и нет оснований не верить памяти и добросовестности автора: «...Маяковский как-то сказал мне: «А ведь ваш отец, с его короткой строкой, в свое время имел на меня большое влияние. В газетный подвал, место привилегированное, оккупированное писателями, он ввел язык улицы».

«Язык улицы», то есть короткие, недоговоренные реплики уличного диалога.

«Короткая строка» Дорошевича с очевидностью просвечивает, например, в ранних статьях Маяковского (1913–1914), недавно атрибутированных и опубликованных. По-видимому, именно строка фельетониста показалась поэту необходимо новым способом прозаической речи, разрывающей со старым «витиеватым косноязычием»:

«Как вам не стыдно, вы хотите красоты, но ведь не обязательно же трогать ее руками!

Когда вы смотрите на Венеру Милосскую, вы ведь не предлагаете ей «руку и сердце».

Умейте наслаждаться красотой природы по-новому.

Слушайте!

---

[40] *В. Шкловский.* О Зощенко и большой литературе. В кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы, стр. 16.

Бросьте Малаховку, поедем лучше в кинематограф»[41].

* * *

Изучая литературу 20–30-х годов, невозможно не увидеть, что, кроме качеств, связанных только с индивидуальной работой каждого писателя, в прозе тех лет накапливались некоторые общие для всех — или, по крайней мере, для многих — черты, литературе прошлого века совсем не свойственные. Рождалась некая, несомненно, новая, из разных элементов сплавленная манера письма, ставшая к 30-м годам общим достоянием и талантливых и неталантливых писателей. Она связывалась в сознании современников с неким общим уровнем «мастерства». С представлением об определенной писательской выучке.

Так, А. Роскин писал в 1939 г. об одном из рассказов тех лет: «Отнюдь нельзя сказать, что он плохо написан. Наоборот, читаешь его и думаешь о том, как в сущности незаметно, под аккомпанемент привычных разговоров о недостатке мастерства поднялся средний уровень этого самого мастерства. Сравните апрельский номер "Красной нови" от 1939 г. с любым апрельским номером самого лучшего дореволюционного тонкого журнала: вы тотчас заметите, насколько выше наша "средняя" журнальная проза оригинальностью образов, отделкой фразы, сжатостью выражений»[42].

А. Роскин пишет далее: «Вот как описывает В. Кожевников пейзаж с высоты:

"С трубы можно было видеть облака в профиль... Запах сырости туч доносился сюда. Тучи пахли погребом".

Можно быть уверенным, что соответствующее описание, извлеченное из какого-нибудь рассказа в "Вестнике Европы" или "Современном мире", было бы, конечно, более вялым и банальным. Но в том-то и дело, что в этой самой умелости, в этом стремлении все описывать с обязательной оригинальностью, выразительностью есть своя банальность, свой шаблон — и притом очень опасный для подлинной поэзии. В стилистической элегантности таких рассказов... есть что-то чрезмерно старательное, напряженное»[43].

Здесь тонко почувствовано, хотя и не объяснено, очень существенное явление жизни литературы, особенно отчетливо оформившееся к 30-м годам.

«Новая», только что рождавшаяся проза Ильфа и Петрова и их литературных единомышленников в эти годы, едва утвердившись, уже переставала быть новой.

Уже все умели писать, все писали с одинаковой умелостью и с непременной «оригинальной выразительностью» (ср. отмеченное уже стремление Олеши, Катаева, Ильфа и Петрова — и умение — «назвать» предмет, точно запечатлеть его зрительный облик).

Стилевая манера, начинавшаяся с острого ощущения литературных шаблонов и нередко — с их пародирования, сама очень быстро стала легкой для освоения традицией и затем — шаблоном. Литературная обстановка сложилась так, что эта манера стала одним из самых притягательных образцов для подражания.

Любопытно, что спустя два с лишним десятилетия, в 1955–1965 гг., романы Ильфа и Петрова вызвали вторую волну подражаний[44].

---

[41] «Вопросы литературы», 1970, № 8, стр. 188.

[42] *А. Роскин.* Пять рассказов. «Литературная газета», 5 июня 1939 г.

[43] Там же.

[44] Подробнее об этом см. статью: *М. Чудакова, А. Чудаков.* Современная повесть и юмор. «Новый мир», 1967, № 7, стр. 222–232.

Для авторов характерной для этих лет повести «с применением юмора» оказался очень удобным язык этой прозы — ее темп, ее подход к предмету, особая «стянутость», как бы сокращенность ее описаний, их разнонаправленность, разномасштабность (неожиданный «крупный план» какой-то мелкой подробности) и непременное присутствие слегка эпатирующих читателей сравнений. Близость стилевых приемов часто оказывалась почти текстуальной.

«Ветер светлым облачком скользил по песку. У скамейки валялись ягоды рябины. Влажный песок отливал радужными красками, словно его облили бензином. Неподвижные чайки белели на воде, как куски газеты. Солнце все быстрее погружалось в тучу. Вот от него остался маленький кусочек. Туча пошла вверх, и солнце блеснуло последний раз, как огонек папиросы. Серые будничные цветы сгрудились у горизонта... И только здесь, где стоял Медведев, на воде и вверху было светлее, а верхний край одного облака розовел, как крем пирожного» (А. Гладилин. «История одной компании»).

Сравним это хотя бы с одним отрывком из «Двенадцати стульев». «Утро застало концессионеров на виду Чебоксар. Остап дремал у руля. Ипполит Матвеевич сонно водил веслами по воде. От холодной ночи обоих продирала дрожь. На востоке распускались розовые бутоны. Пенсне Ипполита Матвеевича все светлели. Овальные стекла их заиграли. В них попеременно отразились оба берега. Семафор с левого берега изогнулся в двояковыпуклом стекле. Синие купола Чебоксар плыли словно корабли. Сад на востоке разрастался. Бутоны превратились в вулканы кондитерских красок. Птички на левом берегу учинили большой и громкий скандал. Золотая дужка пенсне вспыхнула и ослепила гроссмейстера. Взошло солнце». Это проза, безотказно действующая на читателя своим энергичным темпом, подчеркнутой картинностью, почти назойливым следованием за быстрой сменою зрительных впечатлений, дерзким сближением «разностильных» предметов и слов: рядом с «розовыми бутонами» и «синими куполами» оказывается слово-термин («двояковыпуклое стекло») или слова, взятые напрокат из языка рекламы, проспекта торговой организации («наилучших кондитерских красок...»).

Если вернуться теперь к отрывку из повести современного литератора, то мы увидим, что у Ильфа и Петрова здесь заимствовано (конечно, не прямо, скорее всего неосознанно, под влиянием стойких впечатлений детского или юношеского чтения знаменитых романов), почти всё — вплоть до «кондитерских» сравнений. Некоторые же из сравнений явственно напоминают «модель», по которой строятся сравнения у Олеши — «чайки белели на воде, как куски газеты» и т. п.

Однотипные — по синтаксису, по строю всего абзаца и самому выбору эпитета — отрывки можно выбирать десятками из прозы не так давно истекшего десятилетия. «Мы сели на свои места. Кот, сопя, доедал дорогобужский сыр. Сквозь щели беседки пробивалось закатное солнце» (М. Анчаров. «Теория невероятности»).

Это поочередное выхватывание совсем разных по масштабу предметов и дотошное, слегка насмешливое стремление к точному указанию «товарного» качества предмета, его «этикетки» («дорогобужский сыр»),— конечно, особые приметы специфического мира вещей в романах Ильфа и Петрова.

Их проза послужила для позднейших авторов как бы моделью, принцип работы которой был усвоен довольно точно и позволил им строить по этому образцу целые страницы описаний. «Редакция газеты «Звезда» помещалась в трех нижних этажах нового дома. В нем было много стекла и света. Журналисты радовались ненормированным солнечным лучам. Но вместе с солнцем в дом беспрепятственно проникали и звуки.

Повседневная звуковая палитра состояла из топота пешеходов, скрежета автомобильных тормозов, пиршественных кликов завсегдатаев пивной точки «голубок» и громкогласных поучений, несущихся из орудовской машины...» (С. Шатров. «Крупный выигрыш, роман-фельетон»).

Цитату эту можно было бы продолжить как угодно далеко. Рассказ строится, как видим, на целой цепочке клише, на словосочетаниях, вторичность которых очевидна всякому, потому что проза Ильфа и Петрова разошлась по рукам, запомнилась почти дословно.

Так же влиятельна оказалась проза Паустовского. Его учеников и подражателей мог бы назвать каждый читатель. Едва ли не целый жанр так называемой лирической новеллы развивался одно время под знаком его прозы, его способа видения пейзажа, быта, человеческих взаимоотношений.

Любопытно, что гораздо меньше — и в те годы, и теперь — прямых подражаний Бабелю, в прозе которого как раз наиболее резко, обнаженно, почти нестерпимо (и почти неподражаемо) сталкиваются в пределах одной фразы разные «планы» общей картины. «Щи стекали с Шевелева, ложка гремела в его сверкающих мертвых зубах, и пули все тоскливее, все сильнее пели в густых просторах ночи» (И. Бабель. «Вдова»). «Перенять» способ метафорического мышления Бабеля, его характерные оксюмороны («сверкающие мертвые зубы»), конечно, гораздо труднее, чем выучиться некоторым общим приемам компоновки повествования и построения фразы, абзаца, — «среднему» уровню мастерства, достигнутому прозой 30-х годов.

Влияние Олеши на современную ему и последующую прозу скрыто, ненаглядно. «Секреты» его прозы недостаточно доступны для других литераторов.

У него вместо многочисленных «тайных» подражателей было несколько откровенных последователей, например, рано умерший писатель В. Дмитриев, писавший даже под псевдонимом Николай Кавалеров. Многие страницы его повести «Молодой человек» звучат почти как цитаты из Олеши.

«Вселенная готова была хлынуть к нему в комнату, и он торопился отгородиться от нее хрупким непроницаемым стеклом, замкнуться от нее в альпаковый пиджак и бязевые кальсоны. В плотно застегнутую рубаху он прятался от жадных и цепких ее прикосновений»[45]. Знакомо здесь все — от способа взаимоотношения героя с окружающим миром до синтаксиса (особенно в последней фразе).

«Спокойствие площади было кажущимся. На ней происходили тысячи событий. Например: бежал клочок бумаги по пустому тротуару; воронкой завивалась пыль. Летело белое перо, переворачиваясь и загораясь на солнце. Мир мелких и забытых предметов жил своей неприметной, отдельной и краткосрочной жизнью. Предметы эти существовали сами по себе, совершали свой круг, было в этом нечто раздражающее, и Паша старался отвернуться. Он думал также, что если ограничить мир четырьмя аршинами тротуара, то в этой четырехаршинной вселенной самым важным и значительным и будет трепыхание клочка газеты. Он сердился и придавил бумагу каблуком». В повести множество точных деталей, удачно описанных «мелких предметов», но посередине ее все время двигается, в сущности, невидимая, хотя и с ног до головы одетая и снабженная словами и мыслями, фигура. Герой не оживает, не одушевляется. Чистая, ясная, отчетливая фраза использована отчасти вхолостую.

[45] *В. Дмитриев.* Повести и рассказы. М., «Федерация», 1932, стр. 75.

Очень близок к Олеше его младший современник Сергей Бондарин. Виктор Шкловский написал когда-то, что Бондарин «умел видеть вещи». Это умение останавливает внимание и в сравнительно недавних его рассказах. «За дальними садами и крышами спокойно и радостно синело море. А ближе, прямо предо мною, там, за оградой, куда продолжала валить толпа, свежо зеленела геометрически правильная четырехугольная площадка, и никто, видимо, не смел ступить на нее до поры до времени. На ней что-то должно было произойти, что-то ожидалось»[46]. Это свойственный Олеше подступ к описанию — предмет не называется сразу (к тому же тогда стадион еще и не назывался стадионом), а описывается заново и *опознается*.

Рассказы Сергея Бондарина начала 30-х годов «Иду на мяч», «О том, как прозвучало слово», «Красивый гол» особенно близки по теме, по подходу к ней, по чувству, владеющему автором, к рассказам и заметкам Олеши. Иногда это один и тот же факт, равно поразивший когда-то разных людей — первые футбольные матчи, автомобиль Уточкина.

«С устрашающим ревом и хлопаньем катился приземистый, похожий на огромную лягушку автомобиль, из больших отверстий выхлопных труб вырывался пламень, за рулем без шапки сидел рыжий, веснушчатый, с рыжими бровями и жестко подстриженными усиками человек, смотрел вперед упорным взглядом гонщика». Об Уточкине писал и Олеша. Эти описания похожи, но у Олеши будто заранее идет спор с тем, как увидит это же другой писатель. «Стоит автомобиль. Странный автомобиль. Я его уже видел однажды. Он пролетел по ланжероновской улице, производя грохот, подобный пальбе, дымясь... *Он не катился*, он как бы несся прыжками» («Цепь»). Здесь привычно являющееся обозначение движения автомобиля отброшено и заменено другим — непривычным, но точным: «несся прыжками». Зрелище движения стало очевидным.

С. Бондарин, как и Олеша, хочет передать впечатления сильные, не стертые, запомнившиеся с детства, с юности. Он хочет рассказать о простых вещах, о том, что остается в памяти и у других людей тоже, но что всегда кажется им несущественным, запомнившимся случайно, недостойным серьезного интереса. «Что делать, если первое впечатление от футбола было из тех, что запомнилось навсегда, на всю жизнь?» — полусмущенно восклицает писатель. Он будто сам слегка сожалеет о «незначительности» воскрешенных им и переданных в руки читателя картин. Олеша никогда не жалеет об этом. Он твердо уверен — то, что запомнилось, что явственно видишь до сих пор, — это и есть самое важное, самое нужное художнику, об ином не стоит и писать.

В повести Бондарина «История для моего сына» «предметный» мир описан точно, но выборочно; он смещен, например, к уровню взгляда ребенка (подобно тому как у Олеши предметы с особенным удовольствием рассмотрены под не совсем обычным ракурсом: в уличном стекле или в перевернутом бинокле). «Благодаря толстым, крепко переплетенным книгам, сложенным на стуле, мой подбородок достигал плоскости стола. Я смотрел на мир, как смотрят из подвального этажа. Откуда мир виден опрокинутым: сначала ноги прохожего, колеса пролетки, а голова, самая пролетка — потом. Я видел то, чего не замечали взрослые: нижнюю сторону блюдца, крошки, неловко брошенную ложечку и расплывающееся вокруг нее на скатерти пятно».

Если вновь вспомнить о признаках некой единой стилевой манеры, сложившейся в ряду разнородных художественных течений в литературе начала 30-х годов, нужно будет

[46] *С. Бондарин*. Гроздь винограда. Записки. Рассказы. Повести. М., «Сов. писатель», 1964, стр. 85.

признать, что Олеша сохранил здесь большую самостоятельность. Инерция «общей» стилевой манеры им постоянно нарушается. Его проза прихотлива, неканонична. Его вкус был строже, чем у некоторых его современников, а уменье «рождать метафоры» («Есть ли еще во мне сила, способная рождать метафоры?»)—безошибочней.

В 1937 г. в «Литературной газете» появляется его «Открытое письмо Паустовскому», где ведется сугубо литературный разговор о мере и вкусе, об отношении к выбору слов. Олеша выписывает фразу Паустовского—«от ветра куры делались похожи на сумасшедших растрепанных чудаков». Сравнение кажется ему явно избыточным. «Мало того, что «растрепанных»—еще и «сумасшедших». И что это значит—сумасшедший чудак?

Мне кажется, что надо писать суше. У вас есть прекрасный рассказ о казни лейтенанта Шмидта. Вот ваша настоящая форма.

...Вы говорите: сухие дубовые листья залетали в обсерваторию. По-моему, замечательная деталь! Это никак не цветистость. Наоборот, очень просто, но как это выразительно! Весь пейзаж в этом. И это дает ощущение пустоты воздуха, какую-то прозрачность, тон одиночества».

Сам Олеша в искусстве описывать вещи—одним словом, одним точно найденным сравнением—достигает виртуозного, почти непревзойденного уменья.

6. Мир как зрелище

> Каждый настоящий писатель (как и ученый) открывает что-то новое, неизвестное — и это важнее всего, потому что свидетельствует о новых методах мышления. И критик должен замечать это и удивляться, а не делать вид, что он все это давно предвидел и угадал или что ничего особенного в этом нет...
>
> *В. Эйхенбаум*

Удивительная, прославленная точность в передаче физического, зрительного облика предмета отличает прозу Юрия Олеши.

Эта точность—не просто еще одна ступень «мастерства описаний», это совсем новое качество.

Конечно, это не благоприобретенное свойство, а нечто данное изначально—дар творчества, дар видеть вещи и называть их. Но при всем этом у того, что мы условно называем «уменьем» художника, есть свои законы, свои собственные «правила». Писатель следует им чаще всего бессознательно, сообразуясь только с собственными чувствами, мыслями, впечатлениями, но никогда, однако, их не нарушает. Эти «правила» у каждого писателя свои и они-то отличают одну художественную манеру от другой, заставляя говорить об особом *видении мира*, свойственном, например, Олеше.

Обратим для начала внимание на то, что великолепные сравнения Юрия Олеши, которые каждый подряд приведет на память, запоминаются нами именно как *зрительный*, мгновенно вспыхивающий перед взором читателя образ. «Цыганская девочка величиной с веник», запомнившаяся навсегда и даже вторично попавшая в литературу—в последних строчках «Возвращенной молодости» М. Зощенко («Маленькая девчурка,

как говорит мой друг Олеша, похожая на веник, идет в гости к моему сыну»),— эта девочка запомнилась именно как нечто в высшей степени наглядное.

Олеша охотно дает комментарии к собственным метафорам, объясняет «механизм» возбуждаемого ими впечатления. Он объясняет — каждый прохожий чувствует что-то смешное в маленькой фигурке цыганки, облаченной в длинную юбку. Впечатление от нее запоминается. «И когда прохожему, ставшему читателем, говорят, что цыганская девочка похожа на веник, прохожий испытывает удовольствие от узнавания и смеется» («Литературная техника»).

С удовольствием цитирует Олеша и еще одну свою метафору: «Тень как бы взмахивала бровями» и замечает (вполне справедливо): «Я нахожу, что впечатление передано верно».

Какое впечатление? Опять зрительное, внешнее. Один предмет похож на другой. Это сходство замечено и подчеркнуто. Читатель узнает это сходство и радуется ему.

«Афишка улетела от нее и упала в гущу, помахав крыльями».

«На вышках, как молнии, били флаги».

Вдова разбрасывает кошкам куриные потроха, и «пол поэтому украшен как бы перламутровыми плевками».

«Солнечный свет скользнул по плечу ее, она качнулась, и ключицы вспыхнули, как кинжалы».

Все это — знаменитые, хрестоматийные строчки «Зависти», прожившие в памяти читателей уже несколько десятилетий. И вспоминая их, каждый раз испытываешь именно то самое «удовольствие от узнавания», которое так упорно стремился вызвать Олеша.

«Розовое мыльце смывалось и делалось острым и тонким, как розовый язык» — это из первых (неопубликованных) набросков «Зависти».

Любопытно, что метафоры другого типа не просто безотчетно отвергаются писателем в процессе собственной работы, но вполне осознанно, даже с некоторым пафосом выведены им за пределы литературы. «Только такие метафоры имеют успех, которые могли бы быть сочинены самим читателем. Изысканная метафора не вызывает реакции. Она может быть очень верной и тонкой и художественно высокосортной, но в то же время впечатления от нее не получается».

Итак, важны только метафоры, рождающие возглас: «Как похоже!» и тайную уверенность читателя в том, что придумать такое мог бы и он. Все остальные расценены как «изысканные» и «не имеющие успеха».

Совсем иное — у Бабеля.

«Пожар сиял, как воскресенье».

«Вечер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец».

«Павлин на плече Ивана Никодимыча уходил последним. Он сидел, как солнце в сыром осеннем небе, он сидел, как сидит июль на розовом берегу реки, раскаленный июль в длинной холодной траве».

Никакого «узнавания» внешнего контура предмета в метафорах Бабеля не происходит. Мы не обольщаем себя мыслью, что не раз видели, как сидит июль на розовом берегу реки. Никогда нет от них удовлетворенного ощущения, что с подлинным верно. И, во всяком случае, читатель полностью избавлен от ложного чувства, что и он всегда думал так же. Зато он может думать так отныне.

Здесь вновь надо вспомнить Толстого, потому что многое в его прозе дало движение прозе двадцатого века.

Как смело введены у него всевозможные неожиданности, внешне абсурдные, поражающие реакции людей на окружающее. «Крик был так страшен, что Левин даже не вскочил, но, не переводя дыхания, испуганно-вопросительно посмотрел на доктора. Доктор склонил голову набок, прислушиваясь, и одобрительно улыбнулся. Все было так необыкновенно, что уж ничто не поражало Левина».

Событие необыкновенно лишь для одного из его участников, на самом деле оно заурядно, и поведение доктора, абсурдное для Левина, читателю показано как естественное.

Как разумен, естествен, целесообразен мир Толстого, даже в самых преувеличенных, сдвинутых его очертаниях. Этот сдвиг всегда в результате оказывается временным. «Прежде, если бы Левину сказали, что Кити умерла, и что он умер с нею вместе, и что у них дети ангелы, и что бог тут пред ними,— он ничему бы не удивился; *но теперь, вернувшись в мир действительности...*»— вот это неизбежное возвращение «в мир действительности» навсегда невозможно для героев Бабеля.

У Олеши «непонятный зверь» всегда в конце концов окажется при утреннем свете лисицей, странная лужайка— обычным двориком, и чем больше странных или трагических событий происходит с его героем, тем больше уверенности в том, что на следующей странице он проснется.

У него взгляд естествоиспытателя, подмечающего обусловленные, непременно имеющие вполне рациональное объяснение признаки внешнего мира. Это разительно, принципиально отличало его прозу от многих современников.

«Я нахожу, что ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стекла бинокля, выигрывает в блеске, яркости и стереоскопичности. Краски и контуры как будто уточняются. Вещь, оставаясь знакомой вещью, вдруг делается до смешного малой, непривычной. Это вызывает в наблюдателе детские представления. Точно видишь сон. Заметьте, человек, повертевший бинокль на удаление, начинает просветленно улыбаться.

После дождя город приобрел блеск и стереоскопичность. Все видели: трамвай крашен кармином; булыжники мостовой далеко не одноцветны, среди них есть даже зеленые...» («Зависть»).

Так демонстрирует Олеша, «как это делается», раскрывает секреты своего внешне экзотического, но, оказывается, в высшей степени поддающегося рациональной интерпретации зрения.

Он объясняет механизм этого зрения, точно очерчивает начало и конец, и сами причины удивительных превращений, происходящих с предметами в его прозе. Необычные краски городской улицы не закреплены за ней навечно— город приобрел их после дождя, когда мостовая высохнет, они потухнут. Необыкновенные превращения предметов в комнате определены движением солнца от полудня к закату: «День поворачивался в другую сторону. Зеркало раскололось надвое. Правая сторона горела страшным пламенем, с левой по ребру, по стеклянным ямочкам, переливались радужные капли. Так было в каждом доме. В каждом доме летала пудра; щебетали флаконы, теряя свороченные головки в жестоких пальцах красавиц; пахло паленым волосом; быстро растворялись зеркальные дверцы шкафов, отбрасывая ослепительным хвостом отраженного света половину комнаты комодом с размаху— в дверь; ширмы, дробно постукивая, прыгали, как японские цапли, из угла в угол; вспыхивали краны умывальников.

К пяти часам все было кончено. Обе половинки зеркала снова соединились, радужные капли исчезли. Солнце зашло.

На большой Никитской начался вечер» (из ранних неопубликованных набросков «Зависти»).

У Олеши — хорошо знакомый нам мир, только удачно увиденный — мир «после дождя». Все выглядит более ярким, чем привыкли мы его видеть, все превращено в зрелище.

Для того чтобы воспринять этот мир, нам не надо перестраивать свое зрение — сделано все, чтобы мы без всякого труда узнали его и обрадовались сходству.

Все больше и больше заботится Олеша об этом сходстве. Его последняя книга «Ни дня без строчки» — это уже бесконечная вереница картин, связанных лишь одним — изумительной приближенностью их к читателю, их явственностью.

«Эти записи — все это попытки восстановить жизнь. Хочется до безумия восстановить ее чувственно».

Слово недаром не ощущается в этой прозе — все сведено в ней к зрительной иллюзии: «Понес свое толстое тело в форме гимназиста среди клумб и стеклянных шаров этого великолепного барского палисадника, понес его по направлению к парадному, *прохладно и богато черневшему* по ту сторону клумбы с ее скульптурой лилий и гладиолусов» («Ни дня без строчки»).

«Отца я, можно сказать, помню совсем молодым. Пожалуй, ему нет еще и тридцати лет, когда я уже знаю, что это мой отец... Передо мной, как вспоминаю я теперь, стоит молодой человек, низко и мягко подстриженный, *я вижу, как молодо поворачивается его плечо*».

Мы попадаем к этим картинам, стремительно минуя слово, будто бы без его посредничества.

Приглядимся же внимательней к этим картинам, тем более что писатель дает их не мимоходом, а явно приглашает к внимательному их разглядыванию.

«Косо над толпой взлетело блестящее, плещущее голизной тело. Качали Володю Макарова». Необычайно четкое по контуру, умело высвеченное, хорошо очерченное рамкой кадра взлетает это «плещущее голизной тело». И мешает здесь — только имя. Мешает прикрепленность этого яркого, сверкающего описания к герою, к роману, к его фабуле.

Имя Володи Макарова всегда появляется в «Зависти» будто случайно, будто *знак* личности, которой в романе нет.

Везде в романе хорошо описаны движения Володи, повороты его торса и даже «жест» его котомки, которая, снятая с плеча, точным, живым, почти человеческим движением «привычно легла в уголок около дивана» в квартире Андрея Бабичева. Описана его поза вратаря, описано движение его тела в прыжке, и движение это растянуто, удлиненно, как в замедленной съемке. «Между двух столбиков была протянута веревка. Юноша, взлетев, пронес свое тело под веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, — точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И, перекатываясь, он подкинул ноги и *задвигал ими подобно пловцу, отталкивающему воду*. В следующую долю секунды мелькнуло его опрокинутое искаженное лицо, летящее вниз, и тут же Кавалеров увидел его стоящим на земле, причем, столкнувшись с землей, он издал звук, похожий на «афф»,— не то усеченный вздох, не то удар пятки по траве». Мы видим хорошо описанный торс спортсмена, рисунок его мышц, механизм их работы. Потом этот торс получает имя — «это был Володя Макаров» («Вещь» вновь сначала увидена, потом названа).

Зрелище этого прыжка только *фабульно* связано с Володей Макаровым: мы знаем, что это прыгает именно он — и только. Никаких более глубоких, *сюжетных* связей с героем в этом описании нет. Подробностей в описании прыжка много больше, чем нужно в фабульном повествовании, в котором есть действие, которое куда-то движется.

«Володя стоял уже на земле. Чулок на одной ноге его спустился, обернувшись зеленым бубликом вокруг грушевидной, легко-волосатой икры».

Отдельно в романе лежит письмо Володи Бабичеву, где подробно изложено его мировоззрение, и отдельно — его хорошо вылепленный автором торс, его японская улыбка, его «особенно, по-мужски, блестящие зубы» (заимствованные непосредственно у Вронского).

И нет, кажется, никакого сюжетного проку ни в этом торсе, изогнутом в прыжке, ни в точной линии «грушевидной» икры... Все эти вещи, замечательно увиденные, лишь случайно присвоены именно Володе Макарову — молодому человеку, которому в романе завидует Кавалеров.

Также внешне, чисто зрительно описана и Валя (дочь Ивана Бабичева, которою любуется Кавалеров). С ней связаны едва ли не самые блестящие страницы «Зависти». И именно на этих страницах она — уже совершенный манекен, модель, лишенная самостоятельной жизни, поставленная в строго определенном ракурсе лишь для того, чтобы ее нарисовали. Вот она «стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги», слишком долго стоит. Она специально остановлена автором, чтобы Кавалеров разглядел ее и передал нам словами.

«На ней черные, высоко подобранные трусы, ноги ее сильно заголены, все строение ног на виду. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу; и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и плотней, — не женской, а мужской или детской. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи. Это ноги девочки, на которые так часто влияют воздух, солнце, падения на кочки, на траву, удары, что они грубеют, покрываются восковыми шрамами от преждевременно сорванных корок на ссадинах, и колени их делаются шершавыми, как апельсины».

В «Зависти» только три героя описаны так — Андрей Бабичев, Володя Макаров, Валя. Манера описания этих людей существенна для общего смысла романа, для его точного прочтения. Первый из них обличен прямо, непосредственно — это прямо-таки «первая ненависть» Кавалерова, и на него потрачен весь заряд его гнева. Володя и Валя — красивые, отлично сложенные, обаятельные, здоровые и молодые люди. Но так же, как Бабичев, — это люди-вещи, в них есть нечто застойное, и чем больше они двигаются, шумят, бьют по мячу, тем очевиднее их внутренняя остановленность, их уподобленность «неживому» миру.

В «Зависти», как уже было показано, есть много страниц, где и Володя и Валя вдруг остановлены, как вкопанные, остановлены, кажется, вопреки всем законам, вопреки даже чувству художественной меры. Когда слеза, «изгибаясь», течет по щеке Вали, «как по вазочке», лицо ее и правда начинает казаться изваянным. Эти люди то и дело окаменевают, превращаются в кукол, в роботов. Они нарисованы линиями, а не красками, это силуэты, а не объемные тела, и на протяжении всего романа они удивительным образом остаются как бы повернутыми к нам в профиль. Это не случайно, это не «художественный просчет» Олеши, не слабость его.

Все остальные описаны иначе — и Кавалеров, и Иван Бабичев; и даже сорокалетней вдове Анечке Прокопович дано не только геометрически точное, но и вполне ин-

дивидуальное, характерное движение — когда она смотрит на Кавалерова «из-за виска»: «Вдова жгла над плитой лучину. Она посмотрела на него из-за виска и самодовольно улыбнулась». Она двигается все-таки как реальный человек — не как робот, не как вещь (хотя и про нее однажды сказано, что «ее можно выдавливать, как ливерную колбасу»).

Эта подчеркнутость «фактуры» некоторых фигур, эта инвентаризация их как предметов неодушевленных, как предметов, увиденных в момент затянувшейся неподвижности, имеет здесь свой смысл, свое точное направление. Так описаны у Олеши люди, которые, как сказал бы современный фантаст, «бетризованы», у которых атрофированы определенные участки нервной системы, и среди них — ведающие драгоценными для человека эмоциями, — люди, которых Олеша не хотел бы видеть хозяевами мира и обладателями прекрасных женщин, как ни старается он порой убедить себя в обратном.

Но есть и другой, более общий, смысл в этих остановках действия, в неожиданной детальности описаний, прерывающих стремительный ход событий.

В романах Олеши происходит некая игра с заранее известными правилами. Как взрослому в детской игре, читателю никогда не удается полностью окунуться в мир героев «Зависти» и «Трех толстяков». Там, где мы должны, казалось бы, напряженно следить за взаимоотношениями героев, мы вдруг забываем о всякой связи между ними. Когда Кавалеров смотрит, как прыгает Володя Макаров, перед нами — поза «зеваки», оцепеневшего перед посторонним ему зрелищем. Это не традиционное литературное описание, «нужное» для действия. Это — разглядывание, оно разрывает, останавливает действие, непрерывность которого — закон композиции большого жанра.

Таких мертвых точек много и в «Зависти», и в «Трех толстяках».

«Тибул не верил своим ушам: капустная голова выдавала себя за человеческую!

Тогда он нагнулся и посмотрел на чудо. Глазам пришлось поверить. Глаза человека, умеющего ходить по канату, не врут.

То, что он увидел, действительно не имело ничего общего с капустной головой. Это была круглая рожа продавца воздушных шаров. Как и всегда, *она походила на чайник* — тонконосый чайник, расписанный маргаритками.

Продавец выглядывал из земли, *а взрытая земля, рассыпавшись мокрыми комками, окружала его шею черным воротником*».

Напомним, что происходит, — происходит погоня, один из самых напряженных моментов действия. За Тибулом гонятся враги, и он лишь ненадолго останавливается, чтобы обороняться от преследователей капустными кочанами. Голову продавца шаров, торчащую из подземного хода, он тоже принимает сначала за капустную и даже пытается оторвать ее от основания... Но вот он узнает продавца — и действие остановлено, схватка прекращена, участники ее как бы застыли на месте — автор-рассказчик забывает о них ради удачно найденных сравнений. По мановению его руки «свертывается» *действие* и развертывается *картина*, мы рассматриваем ее спокойно и обстоятельно, даже очень спокойно для такого напряженного момента. И снова действие «пущено», и вновь остановлено.

«Шар казался слишком заманчивой целью для меткого стрелка. Испанец стал прицеливаться, закрыв свой неугомонный глаз. И *пока он целился*, Тибул вытащил продавца из земли. *Что это было за зрелище*! Чего только не было на его одежде! И остатки крема и сиропа, и куски прилипшей земли, и нежные звездочки цукатов!»

Замечается, наконец, некий ритм в этой постоянной прерывистости действия, в том, с каким упорством создаются фабульные пустоты, как любое описание превращается в *зрелище*.

Сравниваются не только вещи, но жесты и звуки. «В том месте, откуда Тибул вытащил его, как пробку из бутылки, осталась черная дыра. В эту дыру посыпалась земля, и звук получался такой, точно крупный дождь стучал по поднятому верху экипажа». Вытягивается бесконечная цепь сравнений, как «избыточных», ненужных, сообщенных нам «по ходу» дела вне самого дела.

Перерывы в движении фабулы становятся некоей системой, особым сюжетным принципом. Ненужные подробности оказываются вполне самостоятельными. Они выстраиваются в свой особый ряд, не второстепенный по отношению к развивающемуся действию романа, к «событийному» ряду. Прекрасный мир, в котором цвет и форма предметов подновлены, утрированы нежданными, эффектными сравнениями, возникает в «Трех толстяках» *рядом* с фабулой, мало имея к ней отношения.

Деталей этого мира очень много — гораздо больше, чем, казалось бы, нужно для сказки, для того, чтобы увлекательно рассказать историю нескольких героев и довести ее до счастливого конца.

Когда продавец воздушных шаров летит над городом, то еще неизвестно, для чего больше нужен его полет — то ли это сюжетный ход, необходимый, чтобы переместить продавца во дворец Трех толстяков, и двинуть сказку дальше, то ли повод показать город с необычной точки зрения.

«Иногда продавцу удавалось посмотреть вниз. Тогда он видел крыши, черепицы, похожие на грязные ногти, кварталы, голубую узкую воду, детей-карапузиков и зеленую кашу садов. Город поворачивался под ним, точно приколотый на булавке». «Доктор Гаспар и негр направились туда. Уже поднимался вечер. Исковерканный дуб скрипел, как качели. Расклейщик афиш никак не мог справиться с листом, приготовленным для наклейки. Ветер рвал его из рук и бросал в лицо расклейщику. Издали казалось, что человек вытирает лицо белой салфеткой.

Наконец ему удалось прихлопнуть афишу к забору...

Доктор Гаспар прочел...»

Но уже совсем неважно, что прочел доктор Гаспар. Все это уже заранее вытеснено из нашего воображения предшествующими фразами. И само содержание афиши — едва ли не повод для того, чтобы безошибочной линией рисунка показать, как борется расклейщик с афишей. Весь строй этого описания, даже грамматический, обнаруживает демонстративный, «зрелищный» его характер. «Издали казалось» — кому это казалось? Доктору Гаспару или Тибулу? Нигде и намека нет на их субъективное видение; так вообще может казаться любому человеку в безотносительном случае его жизни. (Именно такие посторонние нашей жизни, отчужденные от нас картины и называют обычно «зрелищами»: пожар — зрелище для всякого, кто не тушит его, «зрелище грозы» можно наблюдать только из-под укрытия, а не под ливнем).

Праздничный, яркий колорит романов Олеши сообщен им именно этой «зрелищностью».

Такова эта проза — не просто изображающая некий мир, в который мы входим, погружаемся, а как бы демонстрирующая нам его, указывающая перстом на каждое отдельное изображение.

Вместо обычного «двучлена» — читатель и художественный мир, в который он входит, — мы видим какое-то тройное, ступенчатое построение. Между читателем и тем миром, в котором действуют герои Олеши, стоит еще кто-то третий, нам этот мир *показывающий*.

7. О сходствах и противостоянии

Эта демонстративность, подчеркнутая «зрелищность» прозы Олеши, несомненно, новое и, можно сказать, уникальное в нашей литературе качество.

Мир поворачивается к нам в этой прозе своей внешней и наиболее красочной, живописной стороной. Впечатление роскоши жизни — некоего театра, великолепного представления — не покидает нас при чтении его книг. Веселый мир неожиданных уподоблений беспрестанно, какой-то нескончаемой лентой разворачивается перед нами. Им можно любоваться, можно ему изумляться. Он и создан прежде всего для этого — для изумления и веселого восторга. Другим чувствам места в нем почти не оставлено.

Опыт каждого писателя своеобразен, но не изолирован. Нельзя достаточно полно воспринять его, не сопоставляя с тем, что уже имелось в литературе ко времени его появления.

В первые же годы известности Олеши критика заметила, что «в стилистике «переживательных» новелл Олеша близок к современным французам, из русских — к Пастернаку»[47]. Назывались имена М. Пруста, Ж. Ромена, Ж. Жироду. Можно было бы привести множество примеров сходства и сделать очевидным влияние на Олешу этих книг, широко издававшихся у нас в 20-е годы и в какой-то степени принявших участие в литературном процессе тех лет. «Казалось, что все уже готово встретить день: у бассейна маленького фонтана блестит ручка в виде радуги; по тюлевой занавеске ходит взад и вперед пчела, как по сотам улья; на небе видна тонкая серебристая ниточка, остаток луны»[48]. «Завязывалось убедительное соглашение между чертами этого лица и моим вниманием. Я шла по складке, отделявшей щеки г-жи Барбленэ от их отвислой части, потом по другой складке, отделявшей подбородок от его жирной подкладки. Тогда меня останавливала бородавка. Я обходила ее кругом. Мой взгляд останавливался на этой зернистой поверхности, на почти что розовом кольце, сжимавшем основание бородавки, на пучке седоватых волос, извивавшихся на верхушке»[49]. Все это довольно близко к тому самозабвенному разглядыванию подробностей, которым в эти же годы — да и позднее, всегда, — так увлечен Олеша. (Вполне возможно, что непосредственно из этой бородавки «вырастает» в «Зависти» то чудо, которое будто бы совершено было в детстве Иваном Бабичевым: «У тетки возле нижней губы, в извилине, была большая бородавка... Из теткиной бородавки вырос цветочек, скромный полевой колокольчик. Он нежно подрагивал от теткиного дыхания».)

Эту связь с художественным опытом европейских писателей видели тогда не у одного Олеши. Современная критика писала об Ильфе и Петрове, что «их умному и содержательному комизму и стилю явно присущи некоторые «европейские» черты. В этом

[47] *Н. Берковский.* О прозаиках... «Звезда», 1929, № 12, стр. 151.

[48] *Жан Жироду.* Школа равнодушных. Артель писателей «Круг», 1927, стр. 54.

[49] *Жюль Ромен.* Люсьен. Л., «Сеятель», [1927], стр 159–160.

смысле показательна и определенная близость «12 стульев» к тому «французскому» течению в нашей литературе, родоначальником которого мы вправе считать Ю. Олешу»[50].

Среди признаков этого течения критика находила «гротесковую, преломляющую и видоизменяющую игру видимым миром, вещами, ощущениями, запахами, цветами и пр.»[51].

Речь идет, как видим, не столько о влиянии, сколько о сходстве, и сама терминология берется в кавычки, как заведомо условная. Но если даже влияние было, это мало что объясняет. Установление факта влияния (само по себе необходимое) нередко приобретает видимость некоего решения вопроса. На самом деле это мало что решает, литературное явление, определенное только генетически, остается необъясненным, неосознанным. Надо увидеть, как связано это явление с фактами своей собственной литературы, предшествовавшими по времени или современными ему. «Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы», — писал Тынянов в статье «Тютчев и Гейне»[52].

Говоря о влиянии фактов иной литературы, надо помнить, что речь идет о явлениях, лишь «послуживших поводом» для явлений другой литературы.

Крупный план чувственных подробностей внешнего мира, разработанный многими французскими писателями начала века, быть может, и стал «поводом» для прозы Олеши — в большей степени, чем для других близких ему писателей. (Недаром писали, что «он сейчас лучший француз среди русских»). Сам Олеша упоминает, кроме этого, влияние немецких экспрессионистов — Верфеля, Перуца, Мейринка. «Очарованию этих писателей, — пишет он, — довольно трудно было не поддаться — особенно начинающему».

Новелла Ф. Верфеля «Смерть мещанина», возможно, даже прямо повлияла на новеллу Олеши «Лиомпа» — и темой и самой пристальностью взгляда, дотошной настойчивостью наблюдения за умирающими, изощренностью сравнений: «У всех троих было ощущение, будто они мчатся куда-то на пароходе или в автомобиле! Все трое прилежно предались этой езде.

Когда здоровый входил в палату, смотрел на коричнево-желтые, изможденные лица и слушал это тройное дыхание, — одно дыхание, полное работы, — ему казалось: три дышащих человека что-то шьют. Да, их дыхание — как нить, тяжелая толстая нить. Они прокалывают иглу в жесткую ткань и протягивают нить через эту шуршащую и скрипящую ткань. Они шьют свою смерть. Смерть, как рубаха или мешок, соткана из самой грубой, самой скверной ткани. Они ее не видят, но шьют часами, неутомимо, равномерно»[53].

Но гораздо существенней выяснения этих влияний вопрос о том, какое место занял Олеша в русской прозе, какова была его «традиция».

Когда читаешь изданную в 1925 г. — за два года до «Зависти» — книгу прозы О. Мандельштама «Шум времени», то невольно думаешь, что умение Мандельштама сложной системой полуассоциативных сравнений и противопоставлений вылепить, наконец, перед нами целиком человека — с его осанкой, жестом, поворотом головы — не могло остаться без последствий для Олеши. «Движения его, когда нужно, были крупны и раз-

[50] *К. Гурьев.* «12 стульев». Роман И. Ильфа и Е. Петрова. «На литературном посту», 1929, № 18, стр. 70.

[51] Там же.

[52] *Ю. Тынянов.* Архаисты и новаторы. [Л.], «Прибой», 1929, стр. 386.

[53] *Ф. Верфель.* Смерть мещанина. Л., «Мысль», 1927, стр. 59.

машисты, как у мальчика, играющего в бабки в скульптуре Федора Толстого, но он избегал резких движений, сохраняя меткость и легкость для игры; походка его, удивительно легкая, была босой походкой. Ему подошла бы овчарка у ног и длинная жердь; на щеках и на подбородке золотистый звериный пушок. Не то русский мальчик, играющий в свайку, не то итальянский Иоанн Креститель с чуть заметной горбинкой на тонком носу» («Семья Синани»). Правда, у Мандельштама за этой «изобразительностью» встает материя более тонкая, в самой вещественности у него заложена духовность. К тому же в его систему сопоставлений всегда прямо или скрыто вовлечен громадный материал классической древности, вовсе отсутствующий у Олеши.

Не случайно также критики 30-х годов называли имя Пастернака. Его ранняя проза (для которой тоже, по-видимому, были свои «поводы»), быть может, наиболее явная предшественница прозы Олеши. Она тоже далека от сказа, от всевозможных стилизаций, она культивирует сугубо книжный, логически четкий синтаксис и тоже непривычно, нетрадиционно детальна. Тот «потрясающий налет наглядности», о котором пишет Пастернак в «Детстве Люверс», лежит на всей его прозе 20-х годов и, несомненно, воздействует на литературную работу его младших современников. «Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему»— от этого не так далеко до много раз приводившихся здесь сравнений Олеши.

И однако, приведя этот пример, сразу вспоминаешь сравнения совсем иного рода, только у одного Пастернака возможные: «По его расчетам, пронзительно освещенный дом должен был казаться медвежьей сине-белой ночи чем-то вроде крошечной, полной угольков конфорки, вздутой среди сугробов» («Повесть»). Проза Олеши вся строится вокруг человека, воспринимающего внешний мир — природу, городской вид. У Пастернака не только в стихах, но и в прозе (что давно уже было замечено исследователями) природа нередко глядится сама на себя и временами может даже взглянуть на человека...

Влиятельным оказался и сам словарь Пастернака, резко обновивший представление о языковых возможностях прозы. В этот словарь широко включены выражения, казалось бы, противопоказанные изящной словесности, а более годные для протокола, для делового документа.

«*Кроме всего изложенного*, камеристка госпожи Фрестельн, не заговаривая пока еще о расчете, собиралась уходить...» («Повесть»).

«В руках у нее был туго свернутый зонт, потому что *за истекший промежуток* она не порвала связи с миром, и в комнате у нее было окно» («Повесть»).

И, наконец:

«Чудилось, будто гроза, уйдя, *возложила на эти деревья разбор последствий*, и все утро, путаное и полное неожиданностей,— в их седой и свежей руке» («Повесть»).

Здесь явные канцеляризмы, как видим, не прячут свою «канцелярность», а красуются ею. Они включаются в общий метафорический ряд, сохраняя весь свой специфический «непоэтичный» лексический облик. Сталкиваясь со словами неродственными, окрашенными иначе, они начинают сиять, неся любую словарную помету как знак почетного отличья.

И Олеша тоже включает канцеляризмы в свою авторскую речь так же естественно, как слова технического обихода (см. первую главу): «Едва произнесено было волшебное слово, как все, встрепенувшись, вышло из летаргии: сверкнули спицы, втулки завертелись, захлопали двери. И все те действия, которые начаты были до летаргии, *получили свое дальнейшее развитие*» («Зависть»).

Можно было бы указать немало случаев прямой зависимости Олеши от словаря и интонации Пастернака («Забор манил и, однако, *вероятнейше допускалось*, что никакой тайны нет за сырыми обычными досками» и т. п.).

Тем знаменательнее глубинные структурные различия двух художественных манер — как едва ли не двух противостоящих типов прозы.

В ранних повестях Пастернака почти с первых строк становится ясно, что перед нами какая-то особая, отступающая от обычных законов прозы система. Связь между словами и фразами, их взаимовлияние здесь гораздо теснее, чем обычно для прозы. Почти любая фраза Олеши легко становится цитатой, всем понятной и даже доступной для оценки каких-то ее изолированно воспринятых литературных достоинств. Фраза Пастернака, взятая вне контекста, часто встречает полное непонимание читателя. Нужна некоторая инерция, некоторое количество предшествующего текста, чтобы стали понятными законы построения образа, стало ясным значение, принятое для данного слова или понятия во всем контексте повести.

«Серел восток, и на лицо всей еще в глубокую ночь погруженной совести выпадала быстрая, растерянная роса» («Письма из Тулы»). Понять эту фразу можно лишь зная, в каких вариациях проходит слово «совесть» через весь рассказ. Надо научиться языку Пастернака, чтобы эта фраза не вызвала недоумения. С такой настоятельностью этого периода «учебы» не требует, по-видимому, никакая другая прозаическая система — и менее всего проза Олеши.

Читатель прозы Пастернака должен прислушиваться к взаимодействиям слов, ловить их рождающиеся только в этом контексте оттенки. Буквальное прочтение фразы, изолированное от последующего развития образа, может оказаться в корне неверным. «В послеобеденные часы вниз по лестнице съезжали целые подносы битых и ломаных гармоний». Метафорическое значение всех этих слов — «съезжали», «подносы», «битых» и «ломаных» — в первый момент, несомненно, не осознается. И только дальше становится ясным, что речь идет — о «гармониях», о том, что «наверху, за несколькими парами подбитых сукном и плотно притворенных дверей, Арильд на рояле разыгрывала Шумана и Шопена» («Повесть»).

Это — слепок с отношений между словами, свойственных поэзии. Такого рода сложное построение — это как бы *куб, распластанный на плоскости*. Ведь в поэзии мы воспринимаем не отдельные строчки, а не менее как всю строфу разом — нельзя полно воспринять первую строку четверостишия, пока не прочитана четвертая! В прозе Пастернака «строфа», в стихах разбитая на короткие строки, усваиваемые купно, тянется линейно. И странно, непривычно видеть эти лишь шириной страницы ограниченные строки, этот вполне поэтический по своей природе образ, записанный «прозаически», имеющий долгую линейную протяженность, бесформенно перетекающий со строки на строку, а не собранный в «тесный» комок стихового ряда.

Поэтому трудно «схватить» этот многоступенчато разворачивающийся образ Пастернака одним взглядом, усвоить его разом, одномоментно. Известные слова о беллетристике, которая «должна укладываться сразу, в секунду», прозой XX в. вообще были оспорены. А. Белый писал, например, что в прозе своей в отличие от публицистики он «дотошно пристает: — нет, — ты, читая, внутренне произнеси: прочтя, — перечти: еще и еще. Читатель зол, критик зол: «Непонятно пишет писатель Белый».

Не понимают, что навык к художественному чтению необходим, как необходима перекоординация слуховых центров от трепака к «Девятой симфонии».

Чем ближе проза по своему строю к поэзии, тем дальше она от «легкого», быстрого ее прочтения. Ведь поэзия никогда не может «укладываться в секунду». В секунду ухватывается лишь часть того, что заложено в стихотворении, и далее начинается безостановочный путь вглубь.

Проза Олеши строится по принципу прямо противоположному. Его метафоры, как не раз уже говорилось, «разгадываются» тут же и не допускают кривотолков. Они точно помещают предмет в пространстве, непререкаемо точной линией очерчивают его формы, дают представление о цвете. И в тот момент, когда этот предмет вполне вещественно, зримо возникает перед нами — в остатке не обнаружится ничего. В этой прозе нет «лишних», как бы косвенно воздействующих на читателя слов. Слово Олеши всегда израсходовано в работе до конца. Оно не мерцает десятками оттенков, как слово поэта.

«Так и запечатлелась у ней в памяти история ее первой девичьей зрелости: полный отзвук щебечущей утренней улицы, медлящей на лестнице, свежо проникающей в дом; француженка, горничная и доктор, две преступницы и один посвященный, омытые, обеззараженные светом, прохладой и звучностью шаркавших маршей» («Детство Люверс»). Здесь узнается многое из того, что явилось позже в прозе Олеши, — эта навязчиво случайная, неожиданно выхваченная памятью площадка действия, лестница, свет из парадной двери. «Я до поразительной отчетливости помню наполненное закатным солнцем парадное, площадку, загибающийся марш лестницы, дверь. И как раз запомнилось, что в эти мгновения я думал о моей жизни...» Это воспоминание о том, как, «будучи маленьким гимназистом, я пришел к глазному врачу» («Ни дня без строчки»).

Так что же помнится? Контуры предметов, ясная линия загибающегося марша лестницы, освещение всей сцены... На этом память рассказчика останавливается, иссякает. «Я думал в этом парадном о том, что быть человеком — трудно. Мне только десять лет — и я уже встревожен!» О более сложных чувствах сообщается, как видим, уже на уровне пересказа.

В прозе Олеши мы целиком увязаем в «первом плане» картины, и пути в глубь ее нам не дано. В ранней прозе Пастернака даже самая наглядная картина всегда опутана, оцеплена чьими-то сложнейшими чувствами — смятением, торопливой сменой необъясненных, оборванных на середине ассоциаций. Контур вещей соседствует с очертанием чувств или мысли, местами он уже неотчетлив, размыт этим соседством. Утренняя улица начинает «медлить» на лестнице, преступницы обеззаражены светом...

У Олеши никогда нет этой перепутанности человека с вещами. Он может придвинуть их к нам вплотную, но и в этом случае мы остаемся на положении зрителей, оказавшихся на этот раз слишком близко у сцены.

И только по недоразумению писали об Олеше, что вещи у него «оживают и одушевляются». Нет в них ни малейшего признака одушевления.

Проза Олеши необычайно доступна, но не в том совсем смысле, что она проста по языку.

Это самая доверительная, «своя», прямо «ко мне» обращенная проза в нашей литературе. В ней исповедь постоянно срывается в напоминание читателю о том, что было с ним самим или почти было, и «я» то и дело заменяется на «мы». «Стоит вспомнить, как горды мы в юности. Эта гордость основана на сознании своей красоты и силы, если вы даже и некрасивы и несильны! Да-да, красоты и силы, так как молодость по существу красива и сильна. Может быть, именно потому, что предчувствуешь все же, что кто-то прильнет к тебе, только к тебе, отдастся тебе, полюбит тебя!» («Ни дня без строчки»).

Даже в самых лучших его рассказах о детстве, о детских обидах и размышлениях мы видим не целиком захваченного своими воспоминаниями мечтателя, а доброжелательного собеседника, добросовестно вспоминающего подробности.

«В аптеке было прохладно, темно, и вместе с тем именно в аптеке больше всего сказывалось, что сейчас — лето, как больше всего ощущается лето в спальне утром, когда открытие ставней начато и не завершено». (Как заметно здесь влияние Пастернака — и прозы его, и поэзии!) «Меня посадили на деревянный диван, мама держала мою руку. Кровь разливалась по всей ладони, отчего выступили и обозначились хиромантические линии». Это усилие воспоминания, совершающееся на глазах у слушателя.

«Мне кажется, что развитие мужской судьбы, мужского характера не в малой степени предопределяется тем, привязан ли был мальчик к отцу» («Я смотрю в прошлое»). Рассказчик размышляет вслух, он добросовестно стремится отдать отчет в своих чувствах и мыслях — и себе самому, и читателю.

Тем сильнее все это в последней книге, почти сплошь состоящей их таких размышлений и воспоминаний, целиком повернутой к собеседнику, почти реальному, слишком близко — недопустимо близко — стоящему.

8. Личность автора

Читатель Олеши почти всегда превращен в собеседника. Автор завязывает с ним непривычно тесные отношения. Движется действие, сменяются картины. Но не уходит с авансцены некий человек, дающий пояснения, делящийся своими собственными впечатлениями, оживленно жестикулирующий, тот самый «третий», нам этот мир показывающий. Человек этот — вполне реальный, и даже время от времени подновляющий в нашей памяти свои портретные черты... В этом — особенность прозы Олеши, и в этом же, может быть, один из секретов ее несомненной притягательности — секрет того, что до сих пор читаются не только его романы, но и любые отрывочные, едва ли не для самого себя делавшиеся записи.

«Читал «Вертера» и горько рыдал, вспоминая и свою жизнь. Странно, я был молодым! Его видишь — высокий, в синем фраке, в сапогах, в желтых панталонах. Гуляя, вернее, мечась ночью в бурю по окрестностям, потерял шляпу. Ездит верхом. Что-то зрительно вроде, как мне кажется, Ленского. Нет, это просто провоцирует лошадь и сапоги. И тогда почему Ленского, а не Онегина? Нет, глупо» («Ни дня без строчки»).

Даже эта запись случайных, сбивчивых, к тому же одно за другим отброшенных самим автором впечатлений оказывается занимательной, читается с сочувствием. В чем же дело? Что нас тут занимает? Почему мы терпеливо и внимательно следим за развитием самой непритязательной его мысли? Что же делает все это литературой — не совсем обычной, но все же литературой?

В 1936 г. Олеша написал, например, рассказ «Полет». Там описано, как он летел из Одессы в Москву по давно установленной, не грозящей никакими опасностями трассе. В полете не произошло ничего необычного или примечательного. Напротив, это был совершенно стандартный полет.

Почему же — спросим себя опять — теперь, столько лет спустя, все еще интересно читать, как человек летел из Одессы в Москву и испытывал давно нам всем знакомое чувство полета? Почему канули в лету десятки и сотни романов, рассказов и очерков,

написанных тогда же, а самые немногозначительные описания, сделанные Олешей, читаются? Описания, в которых, кажется, ровным счетом ничего нет?

«Я приехал в аэропорт. Мне предстояло лететь из Одессы в Москву.

Я увидел поле, на котором стояло два самолета. Позади них было светлое пространство неба, они казались мне силуэтами, но я видел синий цвет крыльев. Самолеты стояли головами ко мне. Возле них суетились люди».

Присмотримся — ведь здесь нет, кажется, даже по-новому названных вещей. Нет также и какого бы то ни было положительного знания о предмете. «На последнем этапе, Орел — Москва, я заснул. Проснулся я, когда самолет летел над цветущим краем. Я видел каналы, железнодорожные пути, трубы заводов, здания, блестящие квадраты каких-то бассейнов».

Дело тут, конечно, не в описаниях этих самих по себе, не в каких-то их особенных красотах. Дело в окружающем литературном фоне, в невольных сопоставлениях, от которых мы не можем отделаться, даже если бы хотели. Нам ведь только кажется, что мы любим писателя «самого по себе», ни с кем его не сравнивая. На самом деле, конечно, мы сравниваем. Осознанно или незаметно для себя мы имеем в виду и, так сказать, держим в голове и опыт предшественников, и особенно то, что печатается сегодня на соседней странице журнала.

Иными словами, читатель поневоле замечает не только то, что есть у Олеши, но и то, чего у него нет. Нет ложной аффектации; нет безликого, неизвестно кем выражаемого восхищения перед увиденным, характерного для жанра «путевого очерка».

У Олеши везде мы видим свое, ничем не закрытое, не отгороженное от нас человеческое лицо. В любом описании у него сквозит не обобщенная точка зрения на предмет, а вполне личная. И пусть даже речь идет о вещах незначительных — все равно нас привлекает к автору даже непринужденное перечисление увиденных им железнодорожных путей, зданий — вплоть до «каких-то бассейнов», о которых ему самому ничего не известно.

В таких рассказах и очерках Олеши совсем, кажется, нет полемики — и все-таки они полемичны. Хотя бы подчеркнутой простотой испытанных рассказчиком ощущений, непреувеличенностью их, спокойным тоном рассказа — внутренне противопоставленным риторике, стандарту. «Приятно было со стороны смотреть на самолет, на котором ты только что летел. Хотелось как можно скорее продолжать полет».

Все это рождает у читателя впечатление некоей внутренней освобожденности человека, ведущего рассказ. Его внимание к простым вещам, к обычным чувствам оказывается серьезным и значительным: человек вправе думать и чувствовать «боком», случайно, не напрягаясь, не становясь на ходули.

Не только не было «похожих» на него именно в этом отношении, но и к тому же ощущалась явная потребность именно в «живой», ничем не заслоненной личности, которая взглянула бы на читателя прямо со страниц книги. Было необычным увидеть автора, писателя в такой непосредственной близости, в позе расположенного к нам и откровенного собеседника, услышать разговор, сохраняющий всю естественность будничных, неизмененных интонаций. Это читательское ощущение определило, можно думать, успех его последней книги (особенно первых извлечений из нее, вошедших в однотомник 1956 г.).

В какой бы ряд ни ставить литературную работу Олеши, одно неопровержимо: результатом ее было создание литературной личности, исключительной по своей определенности. С любой страницы мы слышим знакомый голос, узнаем знакомое отношение

к окружающему и, кажется, даже различаем знакомые черты лица, знакомые жесты. Эта иллюзия, редкая сама по себе и вовсе не обязательная для прозы вообще (в отличие от поэзии и места в ней «лирического героя»), тем более редкой была и в конце 30-х годов, и в 50-е годы, когда Олеша дописывал последние свои страницы.

В нашей прозе, начиная с 20-х годов, развивались, в сущности, две главные формы повествования. Одна из них — рассказ «от первого лица», но такой, однако, где личность рассказчика никак не совпадала с личностью самого автора, с его точкой зрения на вещи, где рассказчик был намеренно непрофессионален. Эти разнообразные виды «сказа» к 30-м годам сошли на нет и в прозе возобладала эпическая безличная форма рассказа. К концу 20-х — началу 30-х годов стала возрастать литературная потребность в ином материале и тоне. В феврале 1930 г. Олеша записывает в знаменитом рукописном альманахе «Чукоккала»: «Теперь главное: самым решительным образом в этой знаменательной книге утверждаю: беллетристика обречена на гибель. Стыдно сочинять. Мы, тридцатилетние интеллигенты, должны писать только о себе. Нужно писать исповеди, а не романы». И вскоре сам он заговорил с читателем непосредственно «от себя», открыто обратился к материалу собственного детства, юности. Авторская личность встала в центре его рассказов, во многом напоминавших исповеди («Я смотрю в прошлое», «В море», «Человеческий материал»)...

Черты этой личности складываются, однако, еще раньше — с первой же книги писателя, написанной в 1927 г.

Они подготовляются уже той искренностью, с которою ведет свой рассказ от первого лица Николай Кавалеров, вплоть до беспощадности, уничижительности, с которой, например, набрасывает он перед читателем свой «физический» портрет: «Меня пронзил страх. Я топтался где-то за барьером; толстопузый, в укоротившихся брючках человек — как я посмел отвлечь их?» («Зависть»).

И позже автор как бы перенимает это умение отрезвляюще взглянуть на себя со стороны, не жалея при случае гротескных черт. В рассказе «Цепь» (1929) взрослый герой обращается к себе — гимназисту: «Посмотри на меня, так недалеко удалился я от тебя — и уже, смотри: я набряк, переполнился... Ты был ровесником века. Помнишь? Блерио перелетел через Ла-Манш? Теперь я отстал, смотри, как я отстал, я семеню — толстяк на коротких ножках. Смотри, как мне трудно бежать, но я бегу, хоть задыхаюсь, хоть вязнут ноги — бегу за гремящей бурей века!» Эта картина до сих пор сохраняет щемящую силу и ощущение того, что здесь почти перейден предел дозволенного для писателя самоуничижительного анализа.

Рукопись рассказа сохранила с протокольной, стенографической точностью неровное, мучительное движение слова. В ней отпечаталось возбужденное кружение автора вокруг одной и той же мысли, и отрицание ее, и новое к ней возвращение. Исповедь оказалась тяжела, она топорщилась, не ложилась на бумагу. Последние страницы рассказа — это прерывистая цепочка едва лишь начатых, как тут же и отвергнутых, зачеркнутых фраз и слов. Сама собой восстанавливается хронологическая последовательность накатывающих одна за другой эмоций, мыслей — точно так, как если бы сам автор задался целью запечатлеть волнообразное это движение.

«Ну что же делать! Я был барчуком... Теп... Я хочу родиться вторично... Прочтите это... Прос... Если читатель был... Если читавший человек внимательный... И написан... И рассказ этот и... Теперь ставши писателем...»[54]

[54] ЦГАЛИ, ф. 358, оп. 1, ед. хр. 3.

Дальше все быстрее, быстрее бежит перо, и одна за другой фразы, слова зачеркиваются прежде, чем они дописаны: «Я хочу вторично родиться... Прекр... Я... Прекрасный... Я... Я хочу... Разве так нужно жить, как я живу?... Прек... Я был ровесником...» Выделим дальше курсивом те фразы, которые не были вычеркнуты автором и из которых начал, наконец, складываться окончательный текст: «*Ты был ровесником века*, ты видел... как... как... а я — я отстал, мне трудно двигаться, я раст... *помнишь?* — Ты вид... при тебе н... ты в... *Блерио перелетел через Ла-Манш?* Почему же... Я отст... *Теперь я отстал, смотри, как я отстал, я* — толстяк на... семеню — т... я толст... семеню... я семеню... — *толстяк на коротких ножках*».

«Я не хочу отставать» — эта фраза вычеркивается и появляется вновь и так *шесть* раз. Это не поиски нужного слова, а скорее погоня за собственной мыслью, за собственной уверенностью в ней, которая то появляется, то исчезает.

Позже очертания литературной личности автора уравновешиваются, устанавливаются. Но остается неизменным желание говорить о себе, о своих сомнениях, о любых, казалось бы, нечаянно являющихся мыслях. Писатель, не смущаясь, рассказывает о себе как бы все подряд, но всегда, однако, на его воспоминаниях лежит некий флер изысканности, бессознательного отбора (в отличие, скажем, от тех коротких воспоминаний в последней повести М. Зощенко, где есть ощущение как бы полной освобожденности от всякой литературности, от всякого отбора).

Что же именно может он о себе рассказать? Каков «состав» его литературной личности?

Он умеет сделать общеинтересными любые, в сущности, свои отношения с окружающим его миром вещей, мыслей, представлений. Олеша не сводит глаз со своих собственных ощущений, и, когда он заносит их на бумагу, читатель может узнать в них и свои чувства, но до сих пор пребывавшие в неясности, оставашиеся в точном смысле слова безотчетными.

Простейшие чувства и соображения «любого» человека оказываются вдруг ценными и уместными уже потому только, что они точно «опознаны». В литературу вводится внелитературный, казалось бы, случайный материал, и ему даются все права.

В последней книге Олеши есть записи, представляющие собой всего-навсего длинный ряд недоумевающих вопросов. Он начинает развивать какую-то, часто случайную тему, например о дорогах, построенных древними, и прерывается, ловя сам себя на непонимании.

«Ведь и проложить дороги было чудом соображения и техники!.. Появившиеся дороги римлян были таким могущественным изобретением, что они сохранились до сих пор». Олеша пишет эти слова и останавливается перед ними в недоумении: «Кто их строил? Рабы? В чем они жили? Бараки? Под открытым небом? А если шел дождь? Как себе представить? Хорошо, о рабах не слишком заботились, били плетками, покупали, но как в таком случае они могли работать производительно? Как их кормили? Приезжали кухни? Откуда? Как они выглядели? Брали еду с собой? Питались плодами растущих поблизости деревьев? Как они их сразу же не объедали? Ничего не поймешь.

...Можно ли представить себе множество рабов, которые скребут чуть ли не руками, а чем же? Хватит ли на всех орудия? Потеют, хотят есть, кричат, дерутся, мочатся, испражняются, умирают.

Кто их конвоирует и стережет? Как кормится конвой, на чем спит? Ничего не поймешь». Это совершенно замечательное описание, так сказать, негативного свойства. Рассказывая, в сущности, ни о чем, оно замечательно той точностью, с которой

найдены здесь «слабые места» своего собственного представления о древнем мире, оказавшегося, как любое ходячее представление, непригодным при рассмотрении вблизи. Оно доведено до комического абсурда («Как они их сразу же не объедали?») и отброшено. Такая, казалось бы, понятная и осмысленная фраза — «Появившиеся дороги римлян были таким могущественным изобретением, что они сохранились до сих пор» — оказывается непонятной, бессмысленной, ни на что не годной. «Ничего не поймешь».

Однако эти неведомые «дороги римлян» расколдованы, они становятся фактом и существуют отныне.

Олеша показывает автоматизм восприятия, привычное полувидение, полуслышание. Огромны, в сущности, масштабы полузнания, в котором человек обычно не отдает себе отчета, принимая его за знание. И самым трудным оказывается осознать свои же представления.

Для Олеши это стало существенной частью его литературной работы. Правда, эта его особенность не была совершенно исключительной. Еще в 1930 г. Ю. Тынянов пишет в одной из своих статей о «диаметре сознания человека».

«Человек живет в чужих улицах, в городах, построенных дедами, притом чужими дедами». «Человек живет не только в чужом доме, в доме чужих дедов, но и в чужом языке. Сколько слов и выражений человек не понимает. Он знает, и все же — не понимает. Вот он сидит и читает газету: после того как Бонкур пошел в Каноссу к Бриану.

Каносса. — Он пошел в эту Каноссу.

— Каносса — это замок, в 18 километрах к Ю.-В. от Реджо, в Апеннинах, он стоит на горе...

— Ах, так там должно быть очень тепло».

— «В Каноссу бежал папа Григорий VII, принимая защиту владелицы замка маркграфини Матильды...

— Ах, вот как, и папа. Это в котором же веке?

— Это было в XI веке. Сюда холодной зимою прибыл император Генрих IV, чтобы выпросить прощение у папы, и простояв три дня у ворот в одеянии кающегося, пал затем к ногам папы и...

— Пал? То есть как это пал? На самом деле упал, что ли?

— Да вроде того что на самом деле упал. Впрочем, и я сам не совсем точно...

И решительно никто не может в это поверить. Простоял три дня у ворот, и еще в одеянии... босиком, что ли... Я где-то в театре, кажется, такую постановку видел.

И не видел.

Невозможно поверить в этого Генриха IV» («Как мы пишем»).

И нужна подробность, «клочок бумаги»,— счет гостиницы, в которой стоял Генрих в Каноссе, чтобы фраза стала фактом, чтобы в него поверили. «Он не пал, он стоял в гостинице и пил вино. Каносса была, Каносса была сделкой, факт вошел в сознание».

Существенная разница есть, правда, в том, как поступают далее с этими «не вошедшими в сознание» фактами Тынянов и Олеша. У Тынянова на месте обнажившегося под взглядом ученого и писателя провала, пустого места, встает плоть, жизненная реальность познанного автором исторического события — в его романах. Он, можно сказать, уменьшает своей работой объем невежества своего читателя. У Олеши все остается обычно на уровне процитированной записи о дорогах римлян. Вопросы не влекут за собой ответы.

Автор в его прозе нимало не смущается своим незнанием, он почти любуется им, неутомимо превращая его из бытового факта человеческого невежества — в литературный.

Иногда вдруг целый рассказ оказывается построен на этом незнании — тщательно описаны его оттенки и даже воссоздана своеобразная «история» незнания. Так начинается, например, один из рассказов, написанных во время войны, в Ашхабаде.

«Прежде я встречал это слово только у поэтов, которые бывали в Средней Азии и потом читали в Москве свои стихи об этом крае. Что означает это слово, в точности я не знал. Мне представлялось, что это, может, ягода, или лоза, или оазис.

И только теперь я знаю, что означает это слово. Это не ягода, не лоза, не оазис. Однако оно из того же семейства понятий, близко и к ягоде, и к лозе, и к оазису.

Я говорю о слове арык.

...Должен признаться, что, живя в Ашхабаде несколько месяцев, я не знал, что появление воды в арыках есть результат действия целой оросительной системы. Мне казалось, что вода появляется в них случайно, и откуда она появляется, было для меня загадкой. Только потом, когда мне сказали, что это сложная и точно работающая система, стал приглядываться и замечать таинственную жизнь арыков».

Тот пафос возможно более полного знания о мире, которым проникнуты, например, романы Томаса Манна, для Олеши был не просто недоступен, а, по-видимому, остался даже незамеченным, лежащим где-то по ту сторону литературного творчества. Имя этого писателя лишь однажды, кажется, встречается у Олеши и в любопытном контексте: он хвалит Манна за одну подробность и отмечает, что это «подробность в стиле русских писателей». А дальше записывает следующее: «До некоторых размышлений Томаса мне не дотянуть, но в красках и эпитетах я не слабее». Здесь чужая художественная система увидена в категориях своей собственной, и всегда целостные, детально разработанные философские построения Манна осознаны как *отдельные размышления*, вполне сопоставимые с собственными — всегда разрозненными.

Олеша не только постоянно дает читателю отчет в своих личных ощущениях, пользуется — в рассказах и в записях («Ни дня без строчки») — материалом своей, так сказать, «автобиографической» памяти. Особенность его литературной личности и в том еще, что он как бы ни на минуту не прекращает прямой связи с личным опытом самого читателя.

Эта не та заранее подразумеваемая апелляция к общечеловеческому опыту, которая лежит в основе любого литературного произведения. Олеша обращается к читателю непосредственно, он все время опирается на собственные впечатления читателя, искусно их «оживляя», все время настаивает на общности своих и его впечатлений (напомним его слова — «Только такие метафоры имеют успех, которые могли бы быть сочинены самим читателем»). И даже в полузнании читателя, адекватном его собственному, он совершенно уверен.

Мы говорили уже о том, как «я» у него свободно заменяется на «мы». Это нередкое (и тоже едва ли не единственное в своем роде) «мы», всегда связанное у Олеши с возведением простого и будничного нашего опыта в факт искусства, действует самым подкупающим образом. Иногда целые рассказы Олеши строятся на этом «мы», например, рассказ «Мы в центре города», где, крепко ухватив за руку, ведут нас по московскому зоопарку, угадывая наперед наши скромные наблюдения, обучая, как надо видеть, и возбуждая иллюзорную уверенность, что видеть так может каждый, если хоть немного постарается...

«Мы входим в ворота.

Сквозь заросли светится пруд

Пока ничего удивительного! Пока только лебеди! Они даже несколько разочаровывают. Обычно мы представляем себе изогнутые шеи. Лебединая шея! Она оказывается прямой и как бы мохнатой.

Правда, они скользят!

И это скольжение в тени наклонившихся над прудом ветвей создает впечатление тишины».

Каким ловким фокусническим движением извлечено из нашего собственного полусонного изображения хотя бы вот это — наше, но неизвестное нам, представление: «Обычно мы представляем себе изогнутые шеи». И реальная картина оказывается новой с первого же взгляда — мы видим, что шея лебедя, наоборот, прямая и как бы мохнатая...

Олеша прибегает прямо-таки к дидактическим приемам, всерьез стараясь научить нас видеть. Он не прекращает собеседования с нами, своевременно ставя нужные вопросы и похваливая нас за ответ, им же самим подсказанный. Вот кенгуру. «Мы видим мордочку — нежная, с рыжеватыми, подрагивающими бровями мордочка. Кого напоминает эта мордочка? Собаку! Да, это песья мордочка. Как у маленькой, ничем не замечательной, но милой дворняжки».

Постепенно автор все больше увлекается, демонстрирует перед нами уже фигуры высшего пилотажа, которые нет надежды повторить неискушенному. Но и здесь сохраняется постоянная авторская поза человека, делящегося с нами своими наблюдениями, приглашающего нас не только в свидетели, но и в участники этого поточного производства уподоблений. Вот тигр. «Какая великолепная морда! Желтая, в белых разводах. Как будто обляпанная известью. Поперечные глаза. Он иногда щурится. Иногда какая-то обида морщит его. Тогда он больше всего похож на кошку.

И усы. Усы твердые и чистые. Два ослепительных пучка. Почти каменной белизны и твердости.

А посмотрите на ламу...» — и так далее, и так на протяжении всего рассказа.

С огромным удовольствием ведет Олеша этот бесконечный диалог с читателем, бурно делясь с ним своими впечатлениями.

Литературные герои, наконец, окончательно исчезают из его творчества — вместе с повестями, рассказами, и читатель остается с автором один на один.

В коротких записях, отрывочных, но мастерски построенных, Олеша рассказывает нам о себе самом, только о себе самом — о своем детстве, о литературных замыслах, о кончающейся жизни — все с той же почти интимной доверительностью.

— «Юра, ты останешься обедать? Юра останется обедать! Да, да, останется! Мне тогда было лет десять, я еще не гимназист. Я еще просто мальчик в синих коротких штанах и черных длинных чулках.

Просто мальчик.

— Мальчик! — кричат неизвестно кому, и я тоже оглядываюсь. Оглянусь ли теперь, когда закричат:

— Старик!

Пожалуй, не оглянусь. Не хочется? Нет, я думаю, в основном тут удивление, что это наступило так быстро... Неужели наступило?

— Старик! Эй, старик!

Нет, это не я, не может быть.

— Старик!

Нет, не оглянусь. Не может быть, чтобы это произошло так быстро.

— Старик! Вот дурак — не оглядывается! Ведь это же я — смерть!»

9. «Мыслей множество...»

Казалось бы, уже в 30-е годы перед нами — вполне сформировавшийся писатель, нашедший свои художественные принципы, свои пути в литературе.

Однако все реже Олеша осуществляет свои замыслы. Любой из них прежде всего блестяще рассказан. Эти пересказы сами становятся литературой. Сначала — раньше задуманного романа или пьесы, и в конце концов — вместо них.

Ни у кого, пожалуй, мы не найдем пересказов своих замыслов, в такой степени ставших законной частью творчества, что это уже едва ли не кажется беззаконным...

В его последней книге — постоянные рассуждения о пересказе, о желании пересказать. «О этот компиляторский зуд! Прочтя или узнав о чем-то, тут же хочется пересказать...

Мне хочется пересказать о Гекторе Берлиозе, который был неудачно влюблен в оперную певицу; смотрел на сцену, когда она пела, как зачарованный; приехал в Петербург; болел под конец жизни психически — черной меланхолией.

Хочется пересказать о Листе...» («Ни дня без строчки»).

Не написать новое, свое, нет, *пересказать* нечто известное, но так, чтобы заставить этому заново изумляться.

Пересказы чужих произведений постепенно становятся как бы одной из насущных его задач. Часто это, в сущности, свои варианты этих произведений, в чем легко убедиться, перечитав те рассказы Грина, которые пересказывает Олеша.

То и дело он возвращается мыслями к Данте. «Мне бы хотелось приблизить этого великого автора к русскому читателю... Конечно, не только из желания сделать читателя более образованным взялся я бы за эту задачу, — мне еще хочется поделиться с ним тем прекрасным, что сейчас у меня на руках... Что может быть более радостно, чем делиться прекрасным!»

Так материалом литературного творчества становится сама литература, «готовая», уже осуществившаяся. Ему будто мало самого факта ее существования, ему хочется, чтобы люди получили ее как бы из его собственных рук.

Один из знавших Олешу в последний год его жизни вспоминает:

«Я задумал написать такую книгу, — сказал как-то Юрий Карлович, — просто пересказать десять классических сюжетов. «Фауста», например, «Ад». Я хотел бы привлечь к ним читателя»[55].

Не только самого его постоянно тянет к пересказу — он не верит, что вообще кто-либо может от этого удержаться. В пьесе Булгакова «Мольер» он видит прямое сходство с «Сирано де Бержераком». «Обе пьесы говорят об одном и том же: о поэте и власти. В обеих — горестная судьба поэта и торжество «сильных».

Возможно, что Булгаков, создавая своего «Мольера», сводил счеты с тем впечатлением, какое в свое время произвела на него замечательная пьеса Ростана. Некоторые

[55] *И. Глан.* Встречи с Юрием Олешей. «Литература и жизнь», 29 октября 1962.

шедевры производят на художника такое сильное и таинственное впечатление, что художник не может не пересказать их своими словами. Это никак не подражание — это более глубокий и закономерный акт»[56].

«Закономерно» ли, однако, когда пересказы эти становятся едва ли не излюбленным занятием художника?.. Вряд ли можно ответить на это. Лишь одно несомненно — что этот «особый вид творчества» появился в работе Олеши не случайно, но вдруг, что это связано не только с перепетиями его писательского пути, но и с самим строем его литературного таланта, с некоторыми органически ему присущими свойствами. Войдем же ненадолго в лабораторию писателя, тем более что сам Олеша постоянно и охотно приглашает нас туда.

Читая его прозу, поневоле представляешь себе прежде всего некий ряд сцен, даже, может быть, предметов, которые мучили его, которые ему необходимо было показать, продемонстрировать, неважно в каком романе или рассказе, — город с высоты птичьего полета, гроздья разноцветных шаров в голубом небе, ночь в зверинце или зеленую, залитую солнцем лужайку.

Оранжевый шар проплывает у него по небу и в «Зависти», и в «Трех толстяках». А через двадцать лет, в последней книге, снова «воздушный шар засветился в небе вдруг, днем, ярким голубым днем посередине неба». И через двадцать лет это зрелище не дает ему покоя!

Еще более удивительные вещи происходят в прозе Олеши с «зеленой лужайкой». Она беспрестанно появляется у него вновь, принимая то один, то другой облик, и в то же время оставаясь все той же самой лужайкой с одним и тем же неизменным (и неизменно самым общим!) от нее впечатлением.

«На аэродроме соединились многие чудеса: тут на поле цвели ромашки, очень близко у барьера, — обыкновенные, дующие желтой пылью ромашки... и тут же по траве, по зеленой траве старинных битв, оленей, романтики, ползали летательные машины» («Зависть»). Эта «зеленая трава» в контуре какой-то особенной, одному ему видимой сцены стойко держится в воображении писателя, и вот в том же самом романе открывается Кавалерову с галереи какого-то дома «вид на страшно зеленую лужайку»: «...Приятной, сладкой и холодной для зрения была зелень лужайки, неожиданная после обыкновенного двора».

И наконец, поле стадиона, которое «зеленело прибитой травой, блестящей, как лак».

(И еще раз возникнет это зеленеющее поле через много лет, в последних записях Олеши — «площадка, пожалуй, уже начинала свежо зеленеть. Да-да, уже, безусловно, появлялась новая трава!

Бутсы удивительно белели на этой зелени»).

Но еще раньше, чем в «Зависти», в «Трех толстяках», все время вспыхивает эта лужайка, это повторяющееся в разных ситуациях слитное ощущение солнца и зелени.

«Солнце только и делало, что сияло, трава была такой зеленой, что во рту даже появилось ощущение сладости».

С высокой башни доктор Гаспар «увидел на зеленом пространстве множество людей». «Доктор Гаспар подумал, что все это похоже на картинку волшебного фонаря. Солнце ярко светило, блестела зелень». На рассвете «зазеленела трава на лужайке», видневшейся из дверей балаганчика дядюшки Бризака.

[56] «Горьковец», 22 февраля 1936.

Солнце без конца заливает парк перед дворцом Трех толстяков. Поварята выбегают с разноцветными шарами на лужайку парка перед окнами кондитерской, чтобы потом «двадцать шаров быстро полетели кверху, в сияющее синее небо»— опять, в который раз, увидели мы яркие шары на фоне неба!

И, наконец, когда доктор Гаспар вынимает из экипажа чудесную куклу, всю в розовом, то вновь перед нашими глазами развертывается зрелище, главные участники которого — солнце и зеленая лужайка: «Это была восхитительная картина под голубеющим утренним небом, в сиянии травы и солнца». В романе множество подобных картин; они были бы менее убедительны в цитатах, потому что там не сказаны такие слова, как «трава», «зелень», «лужайка», «солнце», но все равно все это удивительным образом присутствует в рассказе. И если есть общий колорит, общий «зрительный» облик у всего романа, то он связан именно с этими картинами — с травой и светом.

Любопытно, что и сам Олеша считал, что его роман развернулся из «лужайки». В уже цитированном письме к Паустовскому Олеша писал: «Помните, у Грина есть рассказ "Канат". Там, в начале, дается удивительное описание освещенной солнцем лужайки, видимой из шатра. Как Вам известно, в рассказе действует канатоходец. У меня есть детский роман "Три толстяка". И вот я твердо знаю, что весь колорит моего романа рожден этой гриновской лужайкой».

Вот откуда, оказывается, лужайки «Трех толстяков», а потом и «Зависти», а потом и «пьесы для кинематографа» «Строгий юноша», напечатанной в «Новом мире» в 1934 г.:

«Некая лужайка вне дачи.

Ромашки.

Стоят на лужайке Степанов и Цитронов.

Отсюда им видна дорога. Это порядочная даль.

Воздух прозрачен. Они видят детали далекого ландшафта, ставшие очень миниатюрными»[57].

И чаще всего это «ненастоящие» лужайки: то, что сверху кажется Кавалерову лужайкой, оказалось, например, и не лужайкой вовсе, а «маленьким, поросшим травой двориком». Но есть зато «впечатление лужайки».

Ведь и запомнившегося Олеше «описания освещенной солнцем лужайки» тоже нет в рассказе Грина.

Из шатра канатоходца видно было «часть площади, черную от массы людей. Неясный, хлопотливый шум проникал в палатку. Я видел еще нижнюю часть столбов, между которыми была протянута проволока; дальний столб казался не толще карандаша, а ближний, почти у самой палатки, толщиной с хорошую мачту. Лестница, приставленная к нему, отбрасывала на столб тень; между лестницей и столбом, среди булыжников, искрилась трава. Помню, меня как бы толкнула эта простота обыкновеннейшего явления: трава, камни».

«Искрилась трава» — вот все, что создало у Олеши «впечатление лужайки» и породило «весь колорит» романа. И действительно, в отрывке этом очевидно некое зерно внешней, зрительной стороны «Трех толстяков». Оно в особо отчетливом контуре хорошо освещенных предметов, в четком распределении света и тени, как бывает это при ярком солнце; наконец, в необычайном внимании к пространственному размещению предметов, к эффектам перспективы («дальний столб казался не толще карандаша»

[57] Какое знакомое, однако, типовое для прозы Олеши описание!

и т. д.). Ведь и в «Трех толстяках» мы, будто сидя в зрительном зале, постоянно различаем перед собой разные «планы» сцены, четко ощущаем разную степень удаленности от нас предметов и фигур.

Да и описание летного поля (одно из главенствующих в «Зависти») тоже, быть может, явилось под влиянием рассказов А. Грина: «Воздух хорош», — подумал Картреф на другой день, когда, описав круг над аэродромом, рассмотрел внизу солнечную пестроту трибун, полных зрителей... Моторы гудели, вдали — как толстые струны или поющие волчки, вблизи — треском парусины, разрываемой над ухом. Стоял шум, как на фабрике. Внизу, у гаражей, двигались по зелени травы фигурки, словно вырезанные из белой бумаги; то выводили другие аэропланы. Играл духовой оркестр» («Состязание в Лиссе»).

Недаром Олеша пишет о «приятности» сведения счетов с давним воспоминанием. В своей прозе он без конца сводит эти счеты, и сходные сцены, сходные картины, одни и те же предметы в определенном, излюбленном их ракурсе появляются у него снова и снова.

Вот он обдумывает свою так и не осуществившуюся повесть «Нищий», и опять в том «зрелище», которое начинает возникать в его воображении, развертываются в стройном порядке все те же знакомые нам декорации: «стена», «луг», «необычайная зелень», «арка»... «Опустившись на самое дно, босой, в ватном пиджаке иду я по стране и прохожу ночью над стройками. Башни строек, огонь, а я иду босой. Однажды в чистоте и свежести утра я прохожу мимо стены. Бывает иногда, что в поле, недалеко от заселенной местности, стоит полуразрушенная стена. Луг, несколько деревьев, чертополох, кусок стены и тень от стены на лугу, еще более четкая, прямоугольная, чем сама стена. Я начинаю идти от угла и вижу, что в стене арка — узкий вход с закругленной в виде арки вершиной, как это бывает в картине эпохи Возрождения. Я приближаюсь к этому выходу, вижу порог. Пред ним ступеньки. Заглядываю туда и вижу необычайную зелень... Может быть, здесь ходят козы. Я переступаю порог, вхожу и потом смотрю на себя и вижу, что это молодость, вернулась молодость»[58].

Можно было бы составить целый список вполне исчислимых излюбленных предметов и называющих их слов, которые кочуют по страницам его прозы.

«Ландшафты», «фонари», «полы фрака», взлетающие или ярко синеющие в солнечном свете.

А также — распахнутые двери и те массы света или тьмы, словом, иного какого-то пространства, которые видны за ними: «Золотистые недра балконной двери» и «дверь, наполненная движущейся летней темнотой, как все двери, открытые из пакгаузов» (это опять — напоминание о слове Пастернака!). «В пролетах арки открывалась внутренность колокольни. Там, в *копотной тьме, какая бывает на чердаках*, среди чердачных, опутанных паутиной балок, бесился звонарь».

Без конца выплывают из этих темных пространств, из этих зияний детские воспоминания, которые кружат голову и будто сами собой ложатся на бумагу: «Было летнее утро. Над ними стояло могучее дерево с дуплом. Из дупла легко веяло затхлостью. Старик вспоминал детские проникновения в погреб».

А также — многочисленные *арки*. «Зеркальная арка» Анечкиной кровати; гортань вдовы, которая представляется Кавалерову «в виде арки, ведущей во мрак»; «арка из

[58] *Ю. Олеша.* Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей. В кн.: *Ю. Олеша.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., «Искусство», 1968, стр. 326–327.

легкого, прозрачного камня», которая видится во сне, и даже это: «Он красовался в своем сером костюме, грандиозный, выше всех плечами, *аркой* плечей».

Все это — не словесные только повторения, а повторения целых ситуаций, зрительных образов.

С охотой ходит Олеша по кругу одних и тех же предметов, не желая из него выходить, потому, быть может, что предметы эти и картины по-прежнему ярко запечатлены в его воображении, несмотря на многократное изживание их в слове. Они не выпускают его из своего плена и, быть может, не дают оглядеться более широко. Про гриновскую лужайку можно было бы и не вспоминать, если бы она сыграла роль того лишь смутного побуждения к работе, которое знакомо, по-видимому, каждому писателю и которое обычно целиком растворяется, утрачивая очертания, в уже готовой, написанной вещи. У Олеши, однако, это происходило не так. У него эти «первоначальные» картины разрастаются, вырастают в нечто самостоятельное, что обретает уже свою отдельную от целого жизнь и начинает свой бесконечный путь по его рассказам, романам, *записям*.

Олеша признавался: «Писать можно только тогда, когда испытываешь от писания приятность». Близкие к этому признания можно найти у Михаила Булгакова. Они недаром ценили друг друга — в способах их работы было нечто общее. Для обоих был необычайно важен материал конкретных, внешних, чувственно осязаемых воспоминаний детства и молодости, того, что связано с цветом, запахом, самим пространственным расположением предметов — в комнатах, на городских улицах... Они именно пишут, что *видят* (вспомним «рецепт» Булгакова: «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует»), добиваются в своем воображении яркого зрительного представления и «записывают» его. Близки они и самой точностью этой записи, удивительной адекватностью «изображающего» слова.

«Приятно» вспоминать; «приятно» задержать на бумаге то, что так явственно видится. Легко заметить, как Олеша потакает себе, как с особым удовольствием возвращается к описанию предмета или сцены, которые ему приятно описывать. Настойчиво повторяется, например, описание того, как человек идет по улице, как доходит он до поворота, сворачивает за угол дома... Это не просто потому, что так пришлось по ходу рассказа — нет, несомненно, Олешу всю жизнь занимает, среди прочих любимых им сцен, эта картина движущегося по улице человека, это физическое, что ли, и пространственное ощущение его движения по улице большого города.

Олеша писал всегда кусками — отдельными сценами, даже строчками, — не представляя заранее не только конца вещи, но даже ее течения. «Ничего наперед придумать не могу. Все, что писал, писал без плана. Даже пьесу. Даже авантюрный роман «Три толстяка».

С годами же он все более теряет способность писать подряд не только страницу за страницей, а даже строку за строкой. Все это зафиксировано им же самим с беспощадной трезвостью.

«Итак, я совершенно утратил способность писать. Писательство как писание подряд, как бег строчек одна за другой становится для меня недоступным. Я сочиняю отдельные строчки. Это возможно, когда человек пишет стихи — проза, статья, драма так не могут быть создаваемы. Я не сочиняю, размахиваясь вперед, а пишу, как бы оглядываясь назад, — не сочиняю, штрихуя, строя, соображая, а вспоминаю: как будто то, что я только собираюсь написать, уже было написано. Было написано, потом как бы рассы-

палось, и я хочу это собрать — осколки опять в целое. Словом, или надо развязать, как говорится, комплекс, или надо кончать дело.

Прощай, дорога на Ланжерон, прощай!

Там, у самого начала, стояла не парадно белая мраморная, а скорее, гипсовая арка — как бы часть какого-то виадука. Там, под этими известняковыми сводами, ютились лавочки — скорее, просто продажа чего-то: кваса, пряников...

Прощай, дорога на Ланжерон, прощай!» («Ни дня без строчки»).

И сама эта запись графически наглядно демонстрирует нам, как его «заносит», утягивает в сторону, в воронку воспоминаний, где нужна яркость памяти и безошибочность слова, но уже почти не участвует в работе воля художника. Все усиливается и наше ощущение художественного мира Олеши как *зрелища*, причем зрелища каких-то уже однажды происшедших событий, которые теперь припоминаются и в ореоле именно тогдашнего впечатления. И дистанция между этими двумя моментами времени постоянно сохраняется.

По большей части кажется, что это не сейчас, на месте, размышляет, придумывает, что-то решает автор, а запомнившееся, давно сложившееся свое впечатление спешит теперь передать, пересказать читателю; что он не прислушивается к каким-то едва еще брезжущим своим замыслам, пытаясь увидеть их в целостности, а именно пишет «*как бы оглядываясь назад*».

Его не заботит, «первичен» или «вторичен» материал; пусть это будет пересказ чужих произведений, неважно, только не прерывалось бы творчество — способность передать другому мучающую тебя мысль, чувство, картину, неважно, «свою» ли, созданную ли кем-то другим. Он действительно литератор с головы до ног: его все время сжигает желание все запечатлеть в слове — и свое собственное, и уже совершившиеся литературные «чудеса»!

И наступает момент, когда внешние, чисто вспомогательные импульсы — случайные картины, сцены — вдруг непомерно разрастаются в его творчестве, приобретают какую-то невозможную власть над его работой. Они становятся почти наваждением.

«Зеленый бублик» чулка, уже обернувшийся однажды вокруг ноги футболиста в «Зависти», появляется снова — гораздо позже: «на ногах у него черные чулки, завернутые на икрах неким бубликом...» («Ни дня без строчки»). И еще «бублик», на другом листке, в другой записи...

«Трудно себе представить, что все это было со мной. Как много было впереди — даже та сцена, когда... Мало ли какая сцена была впереди!» («Ни дня без строчки»). Это мышление сценами, которые память безостановочно одну за другой вырывает из забвения, требуя их запечатления. Все оставлено — замыслы больших романов, пьес. Одна лишь память работает неутомимо, тасует по-прежнему яркие, закрепляемые безошибочным словом сцены.

Энергия творчества принимает странное, неестественное направление — писатель, творец, теряет связь с первичным материалом, теряет ощущение целого замысла.

Все уже *было*, надо только получше вспомнить и записать. Воображение отступает; оно вытеснено «готовым» материалом памяти, непрекращающимся потоком воспоминаний, власть над которым почти утрачена. Писатель не в силах остановить его, пресечь, даже ввести в какое-то русло. На страницах его последней книги следы самой отчаянной, самой подлинной борьбы с какой-то, самому ему неясной, пугающей его стихией. Многие записи окрашены этим открытым испугом: «Это не то, что было вчера,

как говорят в таких случаях, а буквально это происходит сейчас. Буквально сейчас я вижу это — столик чуть влево от меня, на расстоянии лодки, сифон сельтерской воды, газетный лист, трость, уткнувшуюся в угол скатерти, и глаза, о которых у Гомера сказано, что они, как у вола». Его пугает яркость собственных воспоминаний, тревожащая сила собственной памяти, уже явственно вытесняющая другие способности, необходимые художнику. Но еще больше боится он, что и память может его покинуть.

Да, перо Олеша не бросил, он работал все время. И все же «Ни дня без строчки» — книга невеселая, и не стоит искать в ней признаки нового жанра. Ведь вся она кричит — то почти беззвучно, а то и в полный голос, — что он не может писать, что он забыл, как это делается.

В этой книге нет радости, которая так и выхлестывает из первых его книг, которой очень много даже в «Зависти», где ожесточенно борются совсем разные замыслы, так и не примирившиеся. Книга писалась уже не с «приятностью», а с горечью, с отчаянием, и видно, как на каждой строчке спотыкалось его перо и рвало бумагу.

«Мимо аптеки! Дальше!

Поперек хода — сквер. Мы не смотрим на него, он сильно вбок от нас; видят его наши локти. Это Лидерсовский бульвар. Так ли это? Память, ты еще существуешь? Лидерсовский бульвар.

Я устал! Боже мой, смилуйся надо мной! Мы идем, пять или шесть подростков, — идем на футбол».

* * *

Пишет он и целые рассказы, хотя с каждым годом все меньше.

В них узнается прежняя смелость его манеры, но часто она уже не достигает цели. Олеша будто не в силах воспользоваться тем непогрешимым умением, которое держит в своих руках. Как многое он умеет! Он может уже почти движением, а не словом, почти освобожденным от слов указующим жестом заставить нас со всей ясностью увидеть то, что видится ему. «Я никогда не видел пирамид. Как странно, что они есть. Как странно, что под ними давал сражение Бонапарт. Только представим себе мундиры офицеров времен французской революции среди желтизны пустыни». Ему не надо описывать — достаточно назвать, упомянуть. Он уже все умеет в литературе. И все чаще появляются записи, подобные последним записям в бортовом журнале корабля, потерпевшего катастрофу.

«Я постарел, мне не очень хочется писать. Есть ли еще во мне сила, способная рождать метафоры?»

«Уже почти не о чем писать. Я, конечно, мог бы писать романы с действующими лицами, как писал Лев Толстой или Гончаров, который, кстати говоря, порывался уже в неписание, но мне делать это было бы уныло.

Время тлеть».

Но много страшнее другая запись. В ней вовсе нет отчаяния, и автор ее не отступает от литературы.

«В этот раз я стоял в зоосаду перед клеткой шимпанзе. Я давно знаю это черное тело, этот черный овал, который я часто вижу издали, сквозь щели в толпе. На этот раз я решил смотреть на него вблизи.

Первая мысль о том, что это зверь необычайной силы и как страшно было бы попасть к нему в лапы, когда к тому же приподнимается в ярости его верхняя губа, показывая зубы и розовые десны. Вторая мысль о том, как отдельно, как ни при чем лежит

на досках его просторной клетки осенний лист, занесенный сюда ветром или сторожем. Третья мысль... Мыслей множество!»

Это множество мыслей засвидетельствовало катастрофу еще красноречивее, чем обломки корабля свидетельствуют о его гибели.

Что происходит здесь?

Штангу можно, как известно, взять и с третьего подхода. В прозе Олеши так делается почти всегда. И оба предшествующих подступа всегда проделываются на глазах читателя.

И вот, наконец, по всем правилам выполняются подступы, а штанга не берется совсем: брать ее оказывается не обязательно...

* * *

Итак, что же остается читателю, закрывающему последнюю книгу Олеши, после того как со вниманием прочтена каждая его страница?

Несомненно, остается чувство сложное, неоднозначное, например, ясная уверенность, что искусство все-таки нуждается в довершенности, что всякая вещь в нем должна быть закончена, сотворена и никакие фрагменты не заменят этой несостоявшейся целостности.

И рядом, на тех же самых правах, живет другое, не менее стойкое впечатление. Читая страницу за страницей прозу Олеши, все сильней чувствуешь — если есть подлинно писательское отношение к слову, то все фрагменты будут важны, интересны, каждая строчка станет несомнительным литературным фактом. «...Каждые твои две строчки, — писал ему когда-то Зощенко, — лучше целой груды книг — вот такое у меня ощущение, когда я тебя читаю». (И с неизменной своей щепетильной честностью добавил в скобках: «кроме пьес».) Да, в каждой строке Олеши боль и забота о совершенстве, о высшей адекватности слова мысли, чувству. И это покоряет! Пусть мы видим в его последней книге, что каждая запись — часто всего лишь черновик, и над ним предстояла еще работа, которой не суждено было осуществиться, все равно и в черновике этом уже есть то, без чего не бывает словесного творчества, есть тот сок, та кровь, которая течет в жилах настоящей литературы.

И сам Олеша чувствовал это. Он сознавал свою причастность к славному сообществу мастеров слова, этот «цех задорный» он чувствовал своим, он ощущал себя собратом всех, кто когда-либо писал, — не задумавшись, естественным и простым жестом, протягивал руку через века и пространства любому из великих — Данте, Шекспиру, Пушкину. Великие и не великие, в чем-то все они были равны и могли, как масоны, помня разницу чинов и титулов, обратиться, однако же, друг к другу со словами «ты» и «брат».

Мастерство Олеши, с годами, несомненно, утончаясь и изощряясь, столь же несомненно «сужалось», теряло возможность схватить нечто большее, чем можно увидеть «единовременно», прямо перед собой или внутренним взглядом, обращенным в далекое прошлое. Оставим в стороне поиски причин или поводов этого не совсем обыкновенного и драматичного явления. И вспомним под конец о главном, об этой достойной зависти непрерывности творчества, пусть даже резко, почти губительно сузившегося, и о непрерывающемся осознавании своего литературного дела как пожизненного жребия, требующего ежедневных, почти жертвенных усилий.

«Пусть я пишу отрывки, не заканчивая, но я все же пишу! — восклицает он в своей последней книге. — Все же это какая-то литература — возможно и единственная в своем

смысле: может быть, такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как сейчас, иначе и не может писать — и если пишет, и до известной степени умеет писать, то пусть пишет хоть бы и так».

В одном, по крайней мере, нельзя не согласиться с этими комментариями писателя к собственному пути — его проза, действительно, «единственная в своем смысле» в нашей литературе, и ощущение этой единственности, — быть может, самое стойкое, резкое и еще на долгое время рассчитанное впечатление от его литературной работы.

ПОСТСКРИПТУМ

В 1965 году, прежде чем приступить к последовательной работе над книгой о Зощенко, я написала статью о поэтике Олеши: «Вопросы литературы» ожидали ее от меня.

Самый «прогрессивный» член редколлегии и ответственный секретарь по прочтении рукописи счел ее «формалистской». Если иметь в виду тогдашнее, а не теперешнее соотношение «правого» и «левого», то это была критика не «справа», со стороны советской цензуры, а «слева» — со стороны внутренней оппозиции, которой претила «бездуховность» формализма и отечественного структурализма, уже вступившего в права интеллектуального владения. Этому слою Ю. М. Лотман, например, долгое время казался слишком «механистичным», «не чувствующим» литературу и т. п.; тартуская школа в Москве долгое время встречала единый фронт отпора: официоз в этой едва ли не единственной точке смыкался с «прогрессистами». Мои и А. П. Чудакова попытки как-то продолжить работу формалистов на страницах современных литературоведческих и «литературно-художественных» журналов (две наших совместных статьи в «Новом мире» в 1963 и 1967 годах писались в этом ключе) встречали наиболее резкое сопротивление именно у тех, с кем нас многое сближало политически (если можно говорить о политике в отсутствие нормальной политической жизни), кто относился к нам, вообще-то говоря, вполне доброжелательно — как к «своим»!.. Статья об Олеше года два лежала в редакции «Вопросов литературы», затем была напечатана (1968, № 4), причем читая ее заново, члены редколлегии уже не могли понять, что же вызывало их возражения: «формальный» подход незаметно отвоевывал позиции.

Стало известно, что научно-популярная серия издательства Академии наук (с какого-то времени называвшегося уже «Наука») собирается выпускать и небольшие по объему книги о писателях. Я решила попробовать написать об Олеше для этой серии, надеясь на более терпимое отношение к таким авторам, как я, в научном издательстве, чем в обычных «художественных» — с их массовыми тиражами и большими гонорарами, за которые авторы готовы были расплачиваться своими текстами, а редакторы к этому привыкли. На решение воздействовало и полное отсутствие перспективы печатания в обозримые годы «Поэтики Михаила Зощенко».

Весной 1967 года я познакомилась и подружилась с Аркадием Белинковым. Мы стали видаться; говорили о литературе и политике[1]. У него уже была готова рукопись книги об Олеше — о его «сдаче и гибели». Он предлагал почитать, я отказалась: «Боюсь подпасть под влияние». Так совпало, что главы его книги во 2-м и 3-м номерах «Байкала», произведшие впечатление разорвавшейся бомбы, и моя статья в «Вопросах литературы»

[1] См. в этом же томе статью «Так ярый ток, оледенев...»

вышли почти одновременно. Создалась коллизия. Одна из дневниковых записей проливает некоторый свет на то, каким виделся мне тогда выход из нее (читающему сегодня эту запись надо учесть, что даже дневник в те годы не располагал к называнию всех вещей своими именами — к упоминанию, например, имени уже эмигрировавшего Белинкова). 18 мая 1969 года: «Заканчиваю книгу об Олеше. ⟨...⟩ Одни пишут о человеческом поведении писателя и о том, как искривлялся под влиянием этого его литературный путь. Это вполне достойная задача, и я тоже обращаюсь к ней, говоря о Зощенко.

Но в книге об Олеше я показываю особенности его таланта, механизм безошибочности действия каждой его *фразы* — и только это вполне соответствует, по-моему, именно *данному* предмету».

Запись — отражение сложного положения того, кто писал в те годы о литературе советского времени и стремился публиковаться в советской же печати (см. предисловие), и в то же время — комментарий к моему пониманию самой темы (подробней — далее).

Надежды на печатание были весьма сомнительны. Помогло то, что мне пришло в голову подать рукопись на объявленный Московским комитетом комсомола «конкурс работ молодых ученых, посвященный 90-летию В. И. Ленина». Рукопись попала на экспертизу В. Б. Шкловскому. Он всю ее прочитал, сказал, что «с книгой не согласен», но добавил ряд комплиментов и написал длинный отзыв, который можно было счесть положительным.

А. П. Чудаков еще раньше подал рукопись своей первой книги «Поэтика Чехова», я — «Поэтика Юрия Олеши»; думали — вдруг один кто-нибудь да выиграет! Не скажу, что было радостно участвовать в конкурсе под знаком этого имени; мы утешали себя тем, что зато никогда его не упоминаем и не цитируем в своих работах. Лауреатами стали *оба* — одна из таинственных, необъяснимых историй. Она свидетельствовала, пожалуй, что на рубеже 70-х годов панцирь власти дряхлел, истончался, в нем образовывались бреши, что власть, несмотря на удушение «пражской весны», на то, что слова «культ личности» давно были выведены из публичного обихода, уже не в состоянии была отбрасывать все, что не являлось официозным литературоведением. Значит, можно было потягаться.

Аттестат лауреата премии Московского комсомола стал единственным моим козырем в изнурительных препирательствах с редактором книги Е. И. Володиной, которая по-настоящему цепенела от страха едва ли не над каждой страницей рукописи. Сегодня объяснить эту реакцию читателю совершенно безобидного, казалось бы, текста абсолютно невозможно. Снова и снова я монотонно повторяла, что рукопись была «апробирована» на конкурсе в честь юбилея Ленина, и она временно успокаивалась, как от транквилизатора. (Прошу читателя верить, что это — не красоты стиля, а буквальное описание ситуации.) Быть может, ощущение опасности исходило не от того, что было в тексте, а от того, чего в нем *не было*.

17 декабря 1971 г.: «По сверке "Олеши" у гл. ред. Сахарова — замечания: снять Пильняка; снять Пастернака (!), если о прозе его у нас [т. е. в СССР — после истории с романом, Нобелевской премии и т. д.] не пишут. 20-го иду говорить».

Книгу я назвала «*Мастерство* Юрия Олеши», чтобы расподобить с «Поэтикой Михаила Зощенко» и еще — по трудно объяснимой мысли, что «мастерство» — нечто более простенькое, что и было у Олеши.

На слове «мастерство» надо специально остановиться. У тех, кто шел за Опоязом, отношение к этому слову и понятию было весьма скептическим. Мы хорошо представ-

ляли себе, что оно заменило слово «поэтика» (прочно связанное с одноименным названием сборников формалистов и их учеников) — как более проходное, не восходящее к какой-либо научной традиции, а, напротив, скорее уж к «линии партии» — к особой концепции творчества, вырабатывавшейся в 20-е годы официозом, как труда, соизмеримого с физическим. Эта концепция соединилась, при энтузиастичном поощрении Горького, с целями «литературной учебы», которая должна была дать *техническую* оснащенность «десяткам крупно даровитых людей», как писал Горький в 1928 году в статье «О грамотности», сетуя, что эти люди «почти не могут писать по причине своей технической беспомощности»[2]. Творчество представало как сумма умений, столь же благоприобретаемых, как уменье в любом ремесле (ср. пример у Даля: «Здесь занимаются *мастерствами*: столярным, лошкарным, кузнечным»)[3].

Знала я и ценила рецензию на книжку А. Цейтлина «Мастерство Пушкина» (М., «Советский писатель», 1938) Б. В. Томашевского, одного из самых авторитетных и самого язвительного из формалистов; она начиналась с места в карьер: «Имеется круг тем, особенно любезных издательствам, тем, удовлетворяющих всем необходимым условиям, устраивающих всех редакторов вплоть до технического, удобных по срокам, листажам, издательским планам, даже по установке на читателя. К числу таких тем относятся, между прочим, темы по отделу классиков: "Как работал NN" и "Мастерство NN". Сюда можно подставить имя любого классика, как юбилейного, так и неюбилейного. Ибо каждый классик — мастер в своем роде, и конечно работал. Эти темы — идеал литературного стандарта»[4]. В начале 70-х, в годы подготовки сборника статей Тынянова, Е. Ц. Чуковская дала возможность составителям ознакомиться с тогда еще не опубликованным дневником К. И. Чуковского и использовать его в комментариях. Запись от 14 ноября 1934 года весьма сильно задевала за живое тех, кто проследил шаг за шагом историю удушения в течение 20-х годов самой сильной и перспективной научной школы в сфере гуманитарных дисциплин советской эпохи. Речь шла о том, как Л. Каменев, приехав в Ленинград из Москвы и пригласив на встречу Томашевского, Тынянова, Эйхенбаума и др., «с обычным рыхлым добродушием вынул из кармана бумажку — вот письмо от Алексея Максимовича. Он пишет мне, что надо сделать такую книгу, где были бы показаны литератур[ные] *приемы* старых мастеров, чтобы молодежь могла учиться. — Какая это книга, я не знаю, но думаю, что это должно быть руководство по технологии творчества.

Тут он предъявил к бывшим формалистам такие формалистические требования, от которых лет 12 назад у Эйхенбаума и Томашевского загорелись бы от восторга глаза. Мысль Каменева—Горького такая: "поменьше марксизма, побольше формалистического анализа!.." Но формалисты, к[ото]рых больше десяти лет отучали от формализма, жучили именно за то, что теперь так мило предлагается им в стильной квартире академика Кржижановского за чаем с печеньями, — встретили эту индульгенцию холодно. Эйхенбаум сказал с большим достоинством: "Мы за эти отучились так думать (о приемах). И по существу потеряли к этому интерес. Отвлеченно говоря, можно было бы создать такую книгу... но..." — "Это была бы халтура..." — подхватил Томашевский.

[2] Цит. по: *Чудакова М. О.* Рукопись и книга. М., 1986, с. 86 (гл. «Литературный труд и "секреты мастерства"»); см. также: Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 152–154.

[3] См. об этом в 6-й главке статьи «Без гнева и пристрастия» в наст. томе.

[4] «Звезда», 1940, № 8–9, с. 325.

Эйхенб[аум]. Теперь нам пришлось бы пережевывать либо старые мысли, либо давать новое, не то, не технологию, а другое (т. е. марксизм). Во всех этих ответах слышалось:

А зачем вы, черны вороны,
Очи выклевали мне.

Каменев понял ситуацию. Ну что же! Не могу же я вас в концентрационный лагерь запереть.

Жирмунский. Мы в последнее время на эти темы не думали. Не случайно не думали, а по какой-то историч[еской] необходимости»[5] — так эвфемистически было названо огромное давление власти, остановившее движение теоретической мысли.

Желчная рецензия Томашевского 1940 года подводила итоги замены *поэтики — мастерством.*

В начале 70-х, когда угроза возрождения формализма в виде структурализма была уже очевидна для следивших за тем, чтобы гуманитарные дисциплины оставались на первобытно-«марксистском» уровне, «мастерство» продолжало звучать более или менее успокоительно. Но и для автора книги об Олеше оно было приемлемо. Весь мой интерес к Олеше оставался в сфере именно его непревзойденного *мастерства.* Если меня глубоко интересовала и трогала (и тогда, и сейчас) *личность* Зощенко и я мечтала после «Поэтики» написать когда-нибудь его биографию, то относительно Олеши мыслей такого рода никогда не было. Углубление в его личность не сулило открытий — дно было слишком близко.

К тому же подтекст «Зависти» был закрыт для объявления в печати в еще большей степени, чем политические аллюзии. Увлечение Олеши знаменитыми братьями-футболистами, где скрыто-бисексуальное нерасчленимо слилось с любованием художника, мерцание этой тайной сферы в описании Володи «Зависти» и героя «Строгого юноши» (откуда уже протягивались нити к любованию мужским телом, общему для социалистического и нацистского искусства) — все это было полностью закрыто для исследования на страницах советской печати. Писать об этом можно было только «для себя».

Вернусь к истории издания. 20 декабря 1971 г.: «Довольно сложный день. Утром отправилась в "Науку" — доказывать А. Сахарову — главному редактору, что проза Пастернака исследовалась в нашей науке, что я не одна. [Хотелось бы, чтобы этот абсурд был верно понят сегодняшним читателем: главное было доказать — или хитро прикинуться, — что ты не первооткрыватель!] Зав. редакцией [научно-популярной серии] Лишевский с цинической улыбкой посмотрел год выхода III-го тома "Истории русской советской литературы", ими же ["Наукой"] выпущенной, — "1968-й! Это нам подходит!" [т. е. "не подошло" бы выпущенное до 1964-го года, до снятия Хрущева]. Посмотрел статью о Пильняке в КЛЭ (авторство которой я благоразумно скрыла [это была моя же статья, напечатанная под псевдонимом]) — "Посмертно реабилитирован. Прекрасно! То есть для нас прекрасно — не для него, конечно!" Оттащил все это Сахарову — тот удовлетворился. Теперь — до Главлита. Володина, весело улыбаясь, объясняла, что так как 4 страницы — *хвост* [т. е. они "висели", не умещаясь в печатный лист], вполне можно было бы снять без технических затруднений...»

[5] *Чуковский К.* Дневник. 1930–1969. М., 1994, с. 107–108. В отпрепарированном для подцензурной печати виде см. эту же запись: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 536.

29 февраля 1972 г., через две недели после выхода книги, — звонок Ольге Густавовне — вдове Олеши. Ее реакция была неожиданной. Цитирую по записи, сделанной в тот же день:

«— Нет, спасибо, не надо мне книжки, я уже купила... Я, знаете, очень расстроена и даже возмущена ... И все-все возмущены, говорят — "Это же концепция Белинкова". Я, знаете, считаю, что у него все же были какие-то основания — он воспользовался Олешей, чтобы выразить свои мысли... он сидел, это был человек со сломанным хребтом... [т. е. у меня-то не было этих или иных "оснований"] Ну, в общем, Виктор Борисович все вам скажет... Он написал статью... И еще одна воронежская пишет статью, и Вдовина ... и еще одна библиограф ... Я уверена, что и Катаев вступится ... Он очень любил Олешу».

Вскоре стало понятно, что Шкловский, прямым и беспощадным образом задетый Белинковым (которого считал чуть ли не своим учеником), увидел, возможно, в нарисованной в моей книжке трагической траектории литературной судьбы Олеши проекцию на свою судьбу. К тому же я невольно задела всех сразу (вторая жена Шкловского, С. И. Нарбут, урожденная Суок, сестра Ольги Густавовны, была одно время женой Олеши и покинула его ради В. Нарбута). Шкловский действительно написал мемуарную статью об Олеше, где немало места уделил мне — на основе своего прежнего отзыва о рукописи (он ведь честно предупреждал, что не согласен со мной, но не отказал в поддержке). Статья была напечатана в «Знамени», в № 12 за 1973 г. (Много позже редакторы «Вопросов литературы» рассказали мне, что сначала он предложил статью им, но когда они увидели там фразу: «Чудакова чужда миру кино, цирка и спорта», то дружно возмутились: «Не знаем уж, как насчет цирка, но спорта!..» В журнале знали о наших регулярных, по два раза в год, походах на байдарках.)

История со Шкловским растянулась на несколько лет. Потом мы помирились.

Реакция другой части тогдашней общественности была противоположной: книга *не должна* была быть иной, чем у Белинкова.

18 марта 1972 года записан разговор с Натаном Эйдельманом:

«— Ты должна была в нескольких фразах хотя бы указать, что есть другая проблематика ("содержание") и другая книжка — Аркадия. А то я уже слышал возмущение твоей книгой: "Как можно после смерти Аркадия выпускать такую книгу..."

— А я не считаю нужным расписываться в листе прогресса, делать вид, что я тоже так думаю, да не скажу ... Не хочу делать вид, что у меня написана *еще одна* книга — о биографии и судьбе писателя... Я пишу о *литературных результатах*, о том, что *осталось*, — и не желаю для того, чтобы кому-то понравиться, делать намеки, что и я не лыком шита...»

Так я представляла себе свою задачу в отличие от замысла Белинкова: он писал о том, что погибло, а я — о том, что осталось.

ПОЭТИКА МИХАИЛА ЗОЩЕНКО

Предисловие

В центре данной работы — проблема авторского слова как ключевая в поэтике Зощенко.

Характерный зощенковский сказ недаром в первую очередь возникает в памяти читателя — прежде героев, прежде сюжетов даже наиболее известных рассказов. Со специфической интонацией рассказчика всегда связывается наше представление о художественной манере Зощенко и о самом его художественном мире. Вокруг слова рассказчика и взаимоотношений этого слова с собственно авторской позицией постоянно велись споры в современной критике, которой словесная манера писателя казалась случайной и необязательной. «Вы дайте нам обыкновенную вашу повесть или рассказ», — говорит ему в начале 20-х М. Кузмин. И далее на протяжении десятилетий критика непрестанно требует от Зощенко чего-нибудь «обыкновенного». Читая «Возвращенную молодость» или «Голубую книгу», она недоумевает над несоответствием «смешных» слов «серьезному» замыслу. Она ожидает, когда же Зощенко будет писать «нормальным», обыкновенным, серьезным языком, оставив «смешные» слова для смешных рассказов. Между тем А. М. Горький писал ему: «Отличный язык выработали вы, Михаил Михайлович, и замечательно легко владеете им. И юмор у вас очень "свой". Я высоко ценю Вашу работу, поверьте: это не комплимент».

Говоря о слове Зощенко, мы пытаемся показать принципиальную новизну словесно-художественного мышления, открытого писателем, о которой сам он сказал однажды: «...некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением», и дать хотя бы самое общее описание этого нового художественного языка.

В 1965 г. К. И. Чуковский писал: «Знаю, что многим мое определение покажется неожиданным, странным. Зощенко до такой степени забытый писатель — совершенно неизвестный читателям, что до сих пор остается неведомой даже его основная черта — интенсивность его духовного роста. Он постоянно менялся, никогда не застывая на достигнутом, каждая новая книга знаменовала собою новый этап его психического и эмоционального развития. В каждой своей книге он — новый, совершенно непохожий на того, каким мы знали его по предшествующим его сочинениям. В двадцатых годах он — один, в середине тридцатых — другой, в сороковых годах — опять-таки непохожий на двух предыдущих. Он — писатель многосторонний и сложный». Уже Зощенко «Сентиментальных повестей» меньше известен и понятен, чем автор известных «зощенковских» рассказов 20-х годов; еще более удален от читателя автор поздних произведений.

Говоря об эволюции писателя, мы стремились вместе с тем установить то общее, что роднит все его сочинения. Эта необходимая связь нередко теряется в исследованиях писательского творческого пути в его протяженности: фиксация изменений в работе писателя заслоняет то, что оставалось в нем неизменным и что в первую очередь связывается в читательском сознании с представлением о данном писателе.

Эта книга — не биография. Цели ее иные. Биографические факты важны для автора лишь в свете поэтики. «Зощенко принадлежит к тем немногим или, вернее, нескольким советским писателям, — писал К. Федин в 1943 г., — которые стремятся работать так, чтобы могли появиться книги «о литературном деле такого-то». Статья «Михаил Зощенко» была напечатана в 1957 г. в сборнике Федина «Писатель, искусство, время». «Это страшно взволновало Михаила Михайловича, — отмечал К. Чуковский в своем дневнике 13 января 1957 г., — и он прислал Федину поразительно нежное письмо».

Автор данной работы имел перед собой задачу, научная актуальность которой давно очевидна (выполнимую вполне, разумеется, только усилиями многих исследователей), — рассказать о «литературном деле» Михаила Зощенко, т. е. прежде всего дать представление о всем контексте творчества писателя, — задача, которая лежит в пределах поэтики, но сближается, с одной стороны, с проблемами биографии, с другой — с кругом соответствующих историко-литературных вопросов.

Первая глава рассказывает о «рукописном» периоде, уложившемся приблизительно в 1915–1919 гг., — времени ориентации начинающего литератора главным образом в современной ему беллетристике и поэзии; вторая — о первой книге, первых годах профессионализации (1920–1922 гг.), о взаимоотношениях с традицией (здесь приходится ограничиваться указаниями на некоторые факты, не углубляясь в анализ) и о формировании поэтики зрелого Зощенко в рассказах и повестях 1923–1927 гг. (отметим условность второй границы периода). Если первая глава носит обзорный характер, освещая по необходимости корпус источников, то вторая строится главным образом на типологии основных повествовательных форм раннего Зощенко.

В третьей главе, посвященной преимущественно «Голубой книге», исследование целиком перемещается в план теоретический, отходя от того вынужденного историко-литературного комментария, который составляет главное содержание первой главы и элементы которого присутствуют во второй.

Четвертая глава показывает, как соотносилось зощенковское слово с другими типами авторского слова в современной ему литературе. Кроме центральной для книги проблемы, здесь вводится связанное с ее решением противопоставление «книжного» и «устного» в прозаическом слове 20–30-х годов. Эта глава имеет характер обзорной и вспомогательной по отношению к предшествующей и последующим, сосредоточенным на узловых моментах концепции. Пятая и шестая главы показывают два существенных этапа эволюции писателя — во второй половине 30-х и в 40-х годах.

Автору хотелось бы, заканчивая предисловие, сказать, что эта книга была написана благодаря многолетней щедрой научной помощи и дружеской поддержке Александра Павловича Чудакова.

Автор признателен также Вяч. Вс. Иванову, Е. А. Тоддесу и другим коллегам, читавшим работу в рукописи и высказавшим важные замечания и пожелания.

Глава I
«Рукописный» период

Созрела новая порода...
А. Блок

1

Для писателя новейшего времени важная веха — начало печатания. Рукописное наследие его, если оно сохранилось, в «классическом» случае складывается из двух неравных частей — рукописей ранних опытов, которые никогда не печатались, и разных редакций печатавшихся произведений. Особую часть архива составляют иногда рукописи законченных произведений зрелого писателя, по разным обстоятельствам не опубликованные им при жизни. Все это предстает перед будущим читателем в виде «литературного наследства».

Если печатное наследие писателя за время его обращения в читательской среде в большой степени «раскрыто» взгляду читателя и исследователя (хотя, разумеется, чем дальше отстоит от нас эпоха создания произведения, тем сложней задача интерпретации), то в рукописных источниках творческое наследие скорее «скрыто», и нужен ключ, чтобы раскрыть его и найти ему место в общей картине эволюции писателя и окружающей литературы, прежде всего по той причине, что сам автор не счел возможным «вставить» его в эту картину.

Невозможно вовлечение рукописных источников в анализ на равных правах с печатными прежде, чем определено их место.

Михаил Зощенко вел отсчет своей писательской биографии с 1920 и все написанное ранее никогда не печатал.

В архиве его сохранились наброски рассказов начиная с 1914 г.; черновики писем, приравниваемых самим автором к литературным опытам, как показывает авторская схема ранних сочинений:

«1914 — Письма. Наброски.

1915 — Письма. Эпиграммы.

1917 — Рассказы»[1]. О письмах как выражении потребности писать прямо говорится в письме к сестре Валентине от 13 ноября 1916 г.[2]

В марте 1917 г. Зощенко, демобилизованный с фронта мировой войны, вернулся в Петроград, и, как вспоминает В. В. Зощенко, «с лета он уже всерьез отдал себя литературе. Пишет рассказы, новеллы, коротенькие миниатюры, cartes postales — открытки. Пишет мне письма, хотя мы встречались тогда через день. (...) Потребность творчества вырвалась наконец на волю. Новеллы сыпались одна за другой»[3]. Каждое из писем

[1] *Зощенко В.* Так начинал М. Зощенко. — Вопросы литературы, 1975, № 10, с. 245. Ценность этой первой печатной работы о «допечатном» Зощенко неотрывна от понимания ее мемуарного характера; перед нами не научная статья, а источник (хотя и несколько адаптированный), причем это равным образом относится и к тем страницам, где сообщаются биографические факты, и к интерпретациям творческой работы будущего писателя (где слились, как в любом мемуарном источнике, оценки тогдашние и позднейшие, где интересен и сам язык этих оценок, столь отличный от зощенковского).

[2] Там же, с. 248–249.

[3] Там же, с. 249.

«имеет даже название, так что скорее это не письма, как таковые, а тоже литературные произведения: "Гимн придуманной любви", "Дайте мне новое", "Пришла тоска — моя владычица, моя седая госпожа..."»[4]. В записной тетради М. Зощенко 1917–1918 гг. — список, по-видимому, всех его сочинений 1915–1917 гг., включивший более двадцати названий. Здесь же попытка «разбить по жанрам»: «Миниатюры: 1. Двугривенный. 2. Урод. 3. Сумерки. 4. Актриса[5]. 5. Бездна. 6. Гимн любви. 7. Костюм маркизы», разделы «Рассказы» и «Сказки» (тетрадь хранится у В. В. Зощенко). Рукописные тексты их почти все уцелели и в совокупности представляют нам литератора, соотнести которого с известным писателем непосредственным путем — невозможно.

В сентябре 1917 г. Зощенко получает назначение в Архангельск и в должности адъютанта архангельской дружины остается там до марта 1918 г. Сохранились весьма важные в биографическом и литературном отношении письма этого времени к В. В. Зощенко и к матери Елене Осиповне (урожд. Сурина, 1875–1920).

С июня 1918 г. — он вновь в Петрограде, служит телеграфистом в пограничной охране под Стрельной и под Кронштадтом. Осенью 1918 г. датирован в рукописи фельетон «Чудесная дерзость», с которым, возможно, связана одна из первых попыток печатания. Отметим, однако, некоторую некорректность прямого отождествления этого фельетона с рассказом, о котором говорится в повести «Перед восходом солнца»[6]. В повести, которая безоговорочно используется в упомянутом случае как комментарий к биографии[7], говорится: «Я написал маленький рассказ о деревне ⟨...⟩ мне казалось это нужным — написать о деревне ⟨...⟩ Немножко манерно, с украшениями, с латинской цитатой...» Если обратиться к тексту фельетона, опубликованному в 1967 г. В. В. Зощенко и В. Белобровцевым[8], легко увидеть, что в нем нет ни деревни, ни латинской цитаты; совпадает только псевдоним, который мог быть использован неоднократно, что, возможно, подтверждается в одном из выступлений писателя в 1934 г.: «Пятнадцать лет назад я принес первые *два* рассказа в «Красную газету». Литературным отделом заведовал тогда В. Князев. Ответ я прочел в «почтовом ящике»: «Нам нужен ржаной хлеб, а не сыр бри»[9]. Этот ответ воспроизводится и в повести «Перед восходом солнца», и в воспоминаниях В. Зощенко, но в повести, по-видимому, речь идет о втором, не дошедшем до нас рассказе.

С ноября 1918 г. Зощенко около полугода на фронте, в Красной Армии. «В апреле 19 г. был демобилизован по болезни сердца и снят с военного учета»[10]. С этого времени начались, по-видимому, регулярные литературные занятия. Свидетельством расстояния, отделившего для самого Зощенко этот момент от опытов 1917–1918 гг. (и в то же

[4] Там же, с. 252.

[5] Рассказ опубликован В. Зощенко (*Зощенко В.* Указ. соч., с. 251).

[6] «Именно в это время М. Зощенко создает свой рассказ «Чудесная дерзость» и посылает его в «Красную газету». Рассказ, подписанный псевдонимом «М. М. Чирков», редакция не приняла. Сам автор впоследствии так комментировал это событие...» (*Ершов Л. Ф.* Из истории советской сатиры. М. Зощенко и сатирическая проза 20–30-х годов. Л., 1973, с. 6).

[7] В. Зощенко апеллирует в этом случае к своей памяти, но не к тексту повести — разница существенная (*Зощенко В.* Указ. соч., с. 285).

[8] Тарту рийклик юликоол, 1967, 16 июня, с. 3–4.

[9] Литературный Ленинград, 1934, 15 марта. Здесь и далее курсив наш, разрядка — авторов цитируемых текстов.

[10] *Зощенко М.* Автобиография от 5 июля 1953 г. — Избранные произведения в 2-х т., т. 1. Рассказы и повести. Л., 1968, с. 46.

время — короткости этого расстояния), осталась его надпись на обложке рукописи философического эссе «Боги позволяют» (датированного — «Весна 1918. Петроград»): «Этакий филозóф! Все юноши в осьмнадцать лет непременно пишут о звере в человеке[11]. Мечтаний и ницшеанства на 3 копейки, слов — на пятачок, плагиата — на гривенник (компиляции, я хотел сказать). Впрочем, с настроением, а иные мыслишки даже не глупы, а иные фразы до гениальности неплохи. Весна 19 г. Петроград».

Следов непосредственно беллетристических опытов, которые можно было бы с уверенностью датировать этим, как увидим далее, особенно значительным в биографии Зощенко годом, почти не сохранилось. Зато можно предполагать, что именно летом 1919 г. была задумана и начата книга литературно-критических статей с предполагавшимся названием «На переломе»; она должна была охватить литературу последнего десятилетия, «переломленного» мировой войной и революционным временем. Сохранилось несколько рукописных титульных листов с указанием границ обозреваемого периода: «1910–1919», «1910–1920». Осенью 1919 г., приступая к одной из глав, Зощенко писал: «Это отрывок из книги, которую я *задумал давно*. Моя книга о том переломе в русской литературе, который мы уже видим. Моя книга о тех писателях, которые были так характерны в болезненном кризисе» (Архив М. Зощенко). Очевидно, что это не было попыткой дать сколько-нибудь полную картину литературной современности.

Рукописные источники, относящиеся к замыслу, и самые его границы с достаточной для целей общего обзора археографической и историко-литературной точностью освещены в сообщении В. В. Зощенко. Там же опубликованы, среди прочего, два наиболее пространных и существенных варианта плана. К ним мы сделаем далее лишь некоторые дополнения по материалам архива и библиотеки писателя (хранящейся у В. В. Зощенко).

В разделе I «Реставрация дворянской литературы» к именам популярных беллетристок начала века Н. Лаппо-Данилевской и С. Фонвизин в одном из рукописных вариантов прибавлен Ю. Слёзкин[12].

К этому разделу, по-видимому, были сделаны лишь наброски о романах Лаппо-Данилевской: «Это дворянская литература писательницы-дворянки, и не только потому, что взяты герои из действительной дворянской и княжеской жизни, еще и потому, что все традиции дворянской жизни сохранены, блюдутся строго. — Нравственность. Долг. Скандал. И прислуга» (Архив М. Зощенко)[13].

---

[11] Одна из миниатюр, из которых составлено эссе, в прямой связи с Ницше озаглавлена «О звере умирающем и звере кричащем», другая — «Молитва богам»:

«Я люблю человека и нежную тайну его.

Я люблю умирающего зверя, ибо он будет побежден.

Я боюсь кричащего зверя, ибо он победит» (Архив М. Зощенко).

В 1960-х годах мы знакомились с материалами архива писателя в Рукописном отделе Пушкинского Дома (куда архив поступил незадолго перед тем и еще не был обработан), а также в доме В. В. Зощенко, где оставались в это время ранние рукописи писателя. Поскольку данная работа не имеет задачей дать даже самое общее представление об архиве, а преследует совсем иные цели, при ссылках на раннюю часть архива мы ограничиваемся общим указанием (Архив М. Зощенко), не определяя всякий раз сегодняшнее местонахождение рукописи, при ссылках на позднюю — указываем: ИРЛИ, ф. 601. Общие сведения об архиве см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1969 г. Л., 1971, с. 93–95.

[12] Любопытно сравнить с этим рассуждением о «кармазиновско-дворянском присюсюкивании» у Ю. Слёзкина в единственной известной литературно-критической статье М. А. Булгакова «Юрий Слёзкин (Силуэт)» (Сполохи, 1922, № 12).

[13] См. еще: *Зощенко В.* Указ. соч., с. 259.

Раздел II «Кризис индивидуализма» в одном из вариантов разбит на три главки:
«1. ⟨...⟩ Гиппиус. Поэзия безволья.
2. Неживые люди (Инбер, Северянин, Вертинский)[14].
3. Блок (зачеркнуто. — *М. Ч.*). Трагический рыцарь».

В библиотеке М. Зощенко среди многих книг, которые могут служить целям реконструкции его неосуществленного замысла, обнаружился важный источник для уяснения круга идей, составивших основу замысла второго раздела — особенно первой его главы. Это сборник статей Л. Гуревич «Литература и эстетика. Критические опыты и этюды» (М., 1912) с не очень многочисленными, но важными пометами М. Зощенко. Относятся они главным образом к статьям «Оторванные души (о Леониде Андрееве и Федоре Сологубе)», «Анатэма» (о пьесе Л. Андреева) и «Приближенье кризиса» — об альманахе «Смерть» и других литературных явлениях тех лет. В статье об «Анатэме» Л. Гуревич писала о кризисе такой литературы: «Все сознают, что скоро — конец, и невольно гадают о том, что ждет нас, и прислушиваются, и присматриваются к окружающему: не нарождается ли что новое? И хотя ничего нового в этом смысле еще не видно, но (далее отчеркнут рукою Зощенко весь текст. — *М. Ч.*) не бесполезны наши оглядки, не бесплодна наша потребность дать решительную, но беспристрастную оценку всему, что было пережито русской литературой за последние двадцать лет, уяснить все, что было внесено в нее за это время нового — по сравнению с предыдущим. Я твердо верю, что такого рода работа, если она будет честно и вдумчиво произведена совокупными усилиями людей, способных проникнуть в душу этого завершающегося на наших глазах периода, сама может сделаться одним из определяющих факторов ближайшего литературного будущего» (с. 82–83). Можно предположить заразительность для Зощенко самой идеи критической ретроспекции — ради нужд «литературного будущего».

В статье «Приближенье кризиса» подчеркнуты слова: «И так как наш символизм вырос на почве индивидуалистической психологии...» и сбоку приписано: «Ницше, Пшибышевский» (с. 92). Прибавим, что В. Зощенко вполне справедливо (здесь особенно важно восприятие современницы) отмечает влияние Пшибышевского и Ницше — именно их прозы — и цитирует письмо марта 1920 г.: «...посылаю тебе две любимейшие мои книги — конечно, Блок и, конечно, Ницше»[15] (ср. и приведенную ранее самооценку 1919 г., относящуюся к эссе «Боги позволяют»). В библиотеке Зощенко сохранились отдельные тома Полного собрания сочинений Ст. Пшибышевского, вышедшего в десяти томах (М., В. М. Саблин, 1905–1911)[16]. На титуле первого тома («Поэмы») — владельческая надпись; пометки на отдельных страницах (с. 30, 31, 36 и др.) второго

[14] В одном из рукописных набросков — конспект содержания главы: «Тяга к барской жизни. Маркизы, принцессы. Измышление своего я» (Архив М. Зощенко).

[15] *Зощенко В.* Указ. соч., с. 254. Русский перевод сочинения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (СПб., 1911) сохранился в библиотеке Зощенко. Отзвук размышлений над книгой слышен в фельетоне «Чудесная дерзость»: «Было бессилие, и все кричали: "Сильней". И вот исполнилось желание... Целуйте же хлыст, занесенный над вами... Вы говорите, что жестоко? Да, но зато властно...» (Тарту рийклик юликоол, 1967, 16 июня, с. 4); особое развитие в литературной эволюции писателя получает тезис «переоценки всех ценностей». В 1933 г. в «Возвращенной молодости» несколько страниц отдано истории болезни и смерти Ницше — в связи с его творчеством, а в 1943 г. последняя повесть Зощенко получает название «Перед восходом солнца» — не без связи с заглавием одного из разделов упомянутого выше сочинения.

[16] В библиотеке писателя есть еще отдельное издание: *Пшибышевский Ст.* Пляски любви и смерти. М., 1910.

(прозаического) тома обнаруживают внимательное чтение вступительной статьи З. Бит-ковского. К его описанию портрета Пшибышевского сделана приписка на полях: «Этот портрет есть в книге Пшибышевского-критика» (с. 38), к словам «и *эта двойственность* его облика поражает» сделана следующая сноска: «Творец никогда не может быть «цельным». В нем двойственность, ибо в нем ряд эпох и ряд личностей».

Пометы обнаруживают сочувственное отношение к Прибышевскому. «На переломе» задумывается во многом как акт борьбы с *любимыми* книгами.

В той же статье Л. Гуревич подчеркнуты далее следующие определения, относящиеся к одному из беллетристов: «Все более дают себя знать в мягкой и, по-видимому, *безвольной* душе ⟨...⟩ назойливые литературные влияния современности. Иногда у него промелькнет строка, *словно взятая у З. Гиппиус*»; сбоку приписано: «Именно так. Они родственны по духу — неживые» (с. 94): перед нами, возможно, прямой источник названия и отчасти материала первой и второй глав II раздела книги; такого же рода и помета на с. 96. Подчеркнуто далее следующее место статьи: «Бакст твердо и убежденно высказывается против индивидуализма как против «самого грозного врага искусства». Все великие школы искусства начиная с глубочайшей древности держались и расцветали благодаря совершенно обратному принципу — принципу «совместной слитой работы» художников и их учеников...» (с. 102). Страница за страницей, отмеченные маргиналиями, делают, как кажется, наглядным путь мысли самого Зощенко. В конце статьи на свободной части листа (с. 110) его рукой записано следующее: «...Гиппиус. Вяч. Иванов к младенчеству (ср. у Л. Гуревич: «...есть опасность в таких призывах к младенческому...» — *М. Ч.*). К класссикам (у Л. Гуревич: «К классикам! — вот другой лозунг современности. Он носится в воздухе за последнее время». — *М. Ч.*). Кризис индивидуализма». Это кратчайшее резюме статьи и в то же время — набросок плана одного из разделов книги. В выражении «Кризис индивидуализма» (витавшем тогда по страницам печати) было найдено средоточие замысла книги.

Приведем отрывок одного из рукописных вариантов главы «Неживые люди», датированной октябрем 1919 г.: «Как же странно и как болезненно переломилась в сердце русского писателя идея о свободном и сильном человеке. Эта идея, рожденная индивидуализмом, оказалась чрезвычайно больной.

Свободный и сильный человек, которому «все позволено», грядущий человек-Бог — обратился в величайшего эгоиста, в совершеннейшего подлеца. А радость его жизни — в искании утех и наслаждений. ⟨...⟩ Но это лишь одна крайность индивидуализма. Другая страшнее. Другая — пустота, смертная тоска и смерть. Русский интеллигент — не Санин, свободный от всякой морали, совершенно болезненно воспринявший свое одиночество. Он не поверил в себя, он затосковал со старым своим идеалом, стал жить как-нибудь и стал ждать своей смерти. Он свыкся с нею и полюбил ее. Полюбил смерть!» (Архив М. Зощенко).

Огромная роль в формировании всего этого комплекса идей принадлежала Блоку.

Литературная жизнь Петрограда 1918–1921 гг. (и особенно 1919–1920 гг.) была пронизана присутствием и влиянием Блока. С весны 1919 г., когда Зощенко, демобилизовавшись из армии, начинает осваиваться в литературной жизни Петрограда, сравнительно часты публичные выступления Блока. К ним привлечено после «Двенадцати» и статьи «Интеллигенция и революция» особое внимание тех, кто ищет в этот момент новые ориентиры. Несомненно, эти выступления пересказывались, обсуждались очень широко. Доклад «Гейне в России», прочитанный 25 марта 1919 г. на заседании редак-

ционной коллегии «Всемирной литературы», поставивший тему «кризиса гуманизма» и названный Горьким «пророческим», имел достаточно сильный резонанс в петроградской литературной среде. 9 апреля на собрании сотрудников издательства на частной квартире был прочитан доклад «Крушение гуманизма», повторенный через полгода, 16 ноября, в гораздо более широкой аудитории — на открытии Вольной философской ассоциации (заседания которой Зощенко посещал); сильное впечатление, произведенное докладом, описано в воспоминаниях К. Федина[17]. Комплекс идей, служащих содержанием обоих докладов, оказывал несомненное влияние на формирующееся литературное сознание Зощенко[18] и, кроме того, получил отражение и в замысле книги.

О III разделе книги, посвященном Блоку и Маяковскому[19], — несколько далее.

В разделе IV «Ложнопролетарская литература» (в одном из вариантов плана приписано: «истинно пролетарской литературы тоже не видно») намечалось две главы, первая — «Поэзия борьбы и разрушения» — на одном из рукописных листков расшифровывается следующими тремя именами: «Князев, Самобытник, Бессалько». О Вас. Князеве упоминается и в одном из предисловий к главе «Поэзия безволья» среди общих замечаний о замысле книги: «Я начинаю с неудавшейся реставрации дворянской литературы и кончаю «Красным евангелием» Князева»[20]. Надо помнить, что и имя Князева, и его поэзия связывались Зощенко и с недавним декларативным редакционным ответом: «Нам нужен ржаной хлеб...» (см. стр. 8). Позже его соединили с Князевым личные отношения, которые засвидетельствованы дарственными надписями на книгах поэта в библиотеке Зощенко: «Другу Михаилу Зощенко В. Князев. 3.VI.26 г.» (Князев В. Фома Царьков. Повесть в стихах. Л., 1924); на сборнике «Глупая лирика» (Л., 1927) надпись от 9 февраля 1927 г.

Сборник «Красное евангелие» выдержал в 1918 г. четыре издания, сборник А. Самобытника «Под красным знаменем» в 1919 г. был издан в Пролеткульте 6 раз[21]. В 1918–1928 гг. печатались также романы прозаика и публициста пролеткультовского толка П. Бессалько (тоже несколькими изданиями). Имеющийся в библиотеке Зощенко сборник статей П. Бессалько и Ф. Калинина «Проблема пролетарской культуры. Пути и достижения пролетарской культуры в освещении рабочих писателей» (Пг., «Антей», 1919 г., с надписью на обложке «Мих. Зощенко, 19») обнаруживает следы внимательного чтения. Приведем подчеркнутые в тексте и одновременно отчеркнутые на полях слова и строки: «Прежде всего *наши враги* — буржуазия, потом — церкви, *далее многочисленная интеллигенция*» (с 23); «Следовательно, серьезно говорить о литературе, написанной интеллигентами, как о рабочей литературе, не приходится, и *ее нужно*

---

[17] Книга и революция, 1921, № 1.

[18] Ср.: «...Критикуя гуманизм, Блок в некотором смысле выступал с критикой своей собственной, сформировавшей его духовной культуры» (*Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.-Л., 1962, с. 506).

[19] В одном варианте: «3. На переломе. 1. Ал. Блок (поэма "12"). 2. Поэт безвременья (Маяков[ский])», в другом — «3. Побежденный индивидуализм: а) Поэт безвременья (Маяковский), б) Александр Блок ("12")» (см.: *Зощенко В.* Указ. соч., с. 256, 258).

[20] Там же, с. 258.

[21] Самобытника (А. Маширова) еще в 1913–1916 гг. относили к пролетарским поэтам (см.: *Клейнборт Л.* Очерки рабочей демократии. Фабрично-заводские поэты. — Современник, 1913, № 11); он был участником «Первого сборника пролетарских писателей» (Л., 1914). См. также: *Маширов (Самобытник).* Задачи пролетарской культуры. — Грядущее, 1918, № 2, 3.

рассматривать лишь как попытку одного класса обработать в своих интересах психологию другого класса и на место реального поставить мнимое» (с. 32).

Глава 2 из VI раздела — «Имитация Уитмена» — в одном из вариантов пояснена следующим списком имен: «Арский, Клюев. Кириллов».

Само название главы (и, можно думать, предполагавшееся содержание) ориентировано на книгу К. Чуковского «Уолт Уитмен. Поэзия грядущей демократии»[22].

В библиотеке Зощенко сохранился экземпляр книги (4-е изд. Пг., 1919) с надписью: «М. Зощенко. 19 г.», а также и книга П. Арского «Кровь рабочего. Рассказы» (5-е изд. Пг., Пролеткульт, 1919). В том же 1919 г. было напечатано пятое издание второй книги Арского «Песни борьбы» (Пг., Пролеткульт) — с названием ее в очевидной связи название первой главы раздела «Ложнопролетарская литература» — «Поэты борьбы и разрушения».

Весьма важная для представления о замысле этого раздела книги запись сделана Зощенко, как мы предполагаем, во время работы над книгой на третьей странице обложки «Рассказов» В. Попова (2-е изд. Пг., 1919):

«Была война — писали рассказы военные.

Была революция — револ[юционные].

Теперь пишут рассказы и песни борьбы — это не пролет[арская] л[итература]». Острое отношение к диктату актуальной темы и материала, игравшее формирующую роль в работе над книгой «На переломе», через несколько лет отразилось в «Святочных рассказах» — пародиях на литературные моды сезонов: 1913, 1915 («рассказы военные»), 1920 и 1923 гг.[23]

Появление имени Н. Клюева в одном ряду с П. Арским и В. Кирилловым можно объяснить тем, что именно в 1919 г. были изданы Петроградским Советом рабочих и крестьянских депутатов его сборник «Медный кит» со стихотворениями 1917–1919 гг. («Красная песня», «Солнце Осьмнадцатого года», «Пулемет», «Товарищ», «Коммуна», «Матрос», «Революция» и др.) и двухтомник «Песнослов», самое полное собрание его стихотворений, последний раздел которого — «Красный рык» был также составлен из стихотворений революционного времени[24]. Первые сборники В. Кириллова вышли в издании Пролеткульта в 1918 («Стихотворения. 1914–18») и в 1919 гг. («Зори грядущего»). К связи этих двух имен, которая возникала именно в условиях данного литературного года — уже следующий резко увеличил расстояние между ними[25], могло привести Зощенко и известное стихотворение Н. Клюева «Владимиру Кириллову»[26].

---

[22] Литературоведение 20-х годов фиксировало влияние Уитмена на пролетарских писателей; среди тем, рекомендуемых к проработке в литературных семинарах и кружках, предлагалось «проследить влияние Уитмена на творчество Филипченко и Садофьева. Свободный стих. Темы. Космизм. Преклонение перед демократией» (*Белецкий А. И., Бродский Н. П., Гроссман Н. П.* и др. Новейшая русская литература. Иваново-Вознесенск, «Основа», 1927, с. 150).

[23] Жизнь искусства, 1924, № 1; перепубликовано нами: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 233–236.

[24] В том же году В. Львов-Рогачевский писал: «Сила революционной поэзии Клюева в ее сплетении с революционными настроениями восставшего народа» (*Львов-Рогачевский В.* Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. М., 1919, с. 61). Ср., однако, скептическую рецензию П. Бессалько на сборник «Медный кит»: «Зрелище того, как автор тщетно силится уберечь от всеразрушающей революции свой древний Китеж-град, свое христианское миропонимание» (Грядущее, 1919, № 1, с. 23).

[25] См., например: *Грунтов А. К.* Материалы к биографии Н. А. Клюева. — Русская литература, 1973, № 1 (особенно разделы 3 и 4, с. 123–126).

[26] *Клюев Н.* Песнослов. Книга вторая. Пг., 1919, с. 210–211.

Так наброски плана неосуществившейся книги, сопоставленные с другими документами, открывают круг чтения и характер литературных оценок Зощенко 1919-го — переломного для него самого — года.

2

Оценка современной писателю среды, без учета которой невозможен историко-литературный анализ, восстанавливается обычно по печатным отзывам, по переписке, дневникам и мемуарам. Для произведений, оставшихся в рукописях, круг таких источников сужен, возможности реконструкции восприятия современников — беднее. Между тем здесь эта реконструкция, как уже говорилось, особенно актуальна.

Ключ к периоду, границы и источники которого обозначены в статье В. Зощенко, дает, как мы попытаемся показать, история реферата Михаила Зощенко о Блоке, написанного в качестве учебной (по-видимому, первой) работы в литературной студии при издательстве «Всемирная литература»[27]. (Регулярные учебные занятия в студии, существовавшей с февраля 1919 г., начались 10 июня 1919 г., и есть основания думать, что именно в это время Зощенко и вошел в студию). Мы располагаем здесь четырьмя основными источниками: рукописным текстом реферата, сохранившимся в архиве писателя; найденным в его библиотеке третьим изданием поэмы «Двенадцать» с пометами Зощенко, относящимися, как показал анализ, к моменту его работы над рефератом; печатными воспоминаниями Е. Г. Полонской и К. И. Чуковского.

Е. Г. Полонская вспоминает: «Корней Иванович предложил нам написать «основательную», как он сказал, статью о Блоке вдвоем, включив туда же (речь шла о разборе трех томов «Стихотворений» Блока.— *М. Ч.*) разбор стихотворения «Скифы» и поэмы «Двенадцать», о которых тогда много спорили.

Не без страха я согласилась взять на себя разбор последнего тома стихов Блока. Тогда Чуковский поручил Зощенко проанализировать первые два тома и не вошедшие в третий том «Скифы» и «Двенадцать». В ответ Михаил Михайлович (к этому времени мы уже знали, что так зовут Зощенко), что-то пробурчал — по-видимому, он согласился. По окончании занятий я предложила ему встретиться и обсудить, как мы будем работать.

Мое предложение он отверг, заявив, что будет писать сам и ни с кем советоваться не желает»[28].

Пометы в книге из библиотеки писателя, на обложке которой надпись «М. Зощенко. 18 г.» отражают, по-видимому, первоначальный этап работы над рефератом. Подчеркнуты строки: «Помнишь, как бывало Брюхом шел вперед» (с. 12); На время — десять, на ночь — двадцать пять...» — и следующие два стиха, внизу — запись Зощенко: «Персонажи Маяковского. У Блока несомненно две души» (с. 14). На с. 16 под рисунком Ю. Анненкова, где виден номер «Рыбацкая 12», подпись «Поэт Невского проспекта переехал на Рыбацкую» (ср. в реферате: «Впрочем, я еще не знаю, что случилось, но нынче не поехал поэт в Шувалово, нынче переехал поэт на Большую Рыбацкую улицу. И какое смятение у парнасцев, и какое отчаяние у парнасцев: поэт ничего не взял с со-

[27] Круг материалов для ее истории в общем виде очерчен в сообщении: *Зайдман А. Д.* Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919–1921 гг.). — Русская литература, 1973, № 1, с. 241–247.

[28] *Полонская Е.* Из литературных воспоминаний. — Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 139. Труды по русской и славянской филологии. II. Тарту, 1963, с. 383.

бой из старого»). Подчеркнуты строки: «Свобода, свобода, Эх, эх, без креста!» (с. 19), «Мы на горе всем буржуям...»— отчеркнута вся строфа (с. 25). Далее: «Снег крутит, лихач кричит»— отчеркнута вся строфа, подчеркнуто «електрический», на полях запись: «Размер? Слова?», на этой же (27-й) странице подчеркнуто: «С физиономией дурацкой», рядом не совсем разборчивая запись: «Для Блока (изумительно?)». В главке 5 отчеркнута первая строфа («У тебя на шее, Катя...») и на полях сделана запись: «Нож, женщины, вино — вот что непременно связано с пролет[арским?]» (с. 29). Начиная со стиха «—Что, товарищ, ты не весел?» подчеркнуты две строфы подряд; запись на полях: «Изменения размера по настроению»; на этой же странице подчеркнуты слова «из-за родинки пунцовой», «сгоряча» (с. 38). Подчеркнуты «—Над собой держи контроль» и вся следующая строфа (с. 41), слово «голытьба» (с. 42). На обороте иллюстрации (с. 43) запись: «Сенсация! Сенсация! Поэт Невского проспекта переехал в петербургские трущобы» (далее стерты два-три слова), подчеркнуто «Скучно!» (с. 46). Отчеркнуты первая и вторая строфы 9-й главки («Не слышно шуму городского...» и «Стоит буржуй на перекрестке...»), сбоку запись: «Контрасты» (с. 49). Подчеркнуто «без имени святого» и рядом запись: «Бог, Любовь — отменены Блоком» (с. 55), подчеркнуто «державным шагом» (с. 59), «Старый мир» (с. 60). Особенно важны записи на странице 60: «Двенадцать заставили подозревать меня, что есть такая пролетарская поэзия»— и две записи на последней странице поэмы: «Они отменили Бога, Блок не та[ков?]» и «Блок «вывел» прекрасную свою даму на Невский. А потом и на Рыбацкую» (с. 62).

Прокомментируем сначала появление в маргиналиях имени Маяковского.

Почти одновременно со статьей о Блоке Зощенко пишет статью о Маяковском. Сохранился более или менее завершенный вариант «О Владимире Маяковском» и набросок «Вл. Маяковский: поэт безвременья»; одна из рукописей датирована июлем 1919 г.[29] Можно предполагать, что эта тема была получена Зощенко тоже как студийная — одновременно или несколько раньше темы о Блоке: в архиве К. Чуковского сохранилась работа Е. Полонской «Вл. Маяковский», датированная 29 июля 1919 г.[30] А. Зайдман поясняет обращение Зощенко и Полонской к Маяковскому тем, что руководитель семинара «как раз в это время работал над статьей «Две России (Ахматова и Маяковский)», и в подтверждение ссылается на доклад Чуковского о двух поэтах, прочитанный в сентябре 1920 г. (т. е. через год), и публикацию его статьи в «Доме искусств»— через полтора года[31]. Следует упомянуть еще по меньшей мере два значительно более ранних и, несомненно, известных какой-то части студийцев его выступления о Маяковском— 27 апреля 1919 г., о чем сохранилась запись в дневнике К. Чуковского[32], и 19 декабря 1919 г. — на открытии Дома искусств, где «К. И. Чуковский прочел свою новую статью о Маяковском»[33]. Характерен для литературного момента второй журнальный отзыв об этом чтении: «К. И. Чуковский прочел свой очерк о Маяковском, указав на его ошеломляющие гиперболы и метафоры и на некоторые непоэтические вольности автора «Облака в штанах», которому, однако, ставит в заслугу обновление нашего стихосложения. Не принадлежа к почитателям поэтических творений Маяковского, мы находим слиш-

[29] См. *Зощенко В.* Указ. соч., с. 262–263.

[30] ГБЛ, ф. 620.

[31] *Зайдман А. Д.* Указ. соч., с. 195.

[32] «Сейчас в Петрогорсоюзе был вечер литературный (...) Очень, очень внимательно слушали мою статью о Маяковском и требовали еще» (хранится у Е. Ц. Чуковской).

[33] Дом искусств, 1921, № 1, с. 68.

ком суровой сделанную Чуковским характеристику поэта»[34]. Любопытно — и в этой связи, и особенно для реконструкции того отношения к Маяковскому, которое культивировалось на студийных занятиях Чуковского и отразилось так или иначе на работе Зощенко, — что сам Чуковский, споря с отзывом Горького о своей ненапечатанной статье, в ответном письме объяснял: «И еще: перехвалить поэта теперь я считаю полезнейшим делом. Я теперь не мог бы ругать своего брата-писателя. Теперь не время взаимной полемики. Маяковского будут ругать без меня...»[35]

Среди книг Зощенко сохранился сборник Маяковского «Простое как мычание» (1916; без обложки). В. Зощенко вспоминает, что строки из него «он часто цитировал тогда наизусть»[36]. (Через много лет, в повести «Перед восходом солнца», в новелле «Невеста Вава», опирающейся на автобиографический материал зимы 1917/18 г., герой читает наизусть стихи: «Я стал читать стихи из модной книжки В. Инбер — «Печальное вино». Потом я стал читать Блока и Маяковского» — перед нами беглый перечень тем неосуществленной книги о современной литературе.) В сборнике — немногие, но важные для нас пометы на тексте трагедии «Владимир Маяковский». Подчеркнуты несколько строк «Пролога»: «к обеду идущих лет», «быть может, последний поэт» — и рядом приписано: «поэт безвременья». Так зафиксировано появление формулы, давшей название варианту статьи о поэте и одной из глав задуманной работы. Любопытно, что книга другого автора из библиотеки писателя проясняет появление одной из формулировок статьи «О Владимире Маяковском»: «В самом деле: футурист он или это нарочно?» На обороте оглавления книги А. В. Амфитеатрова «Разговоры по душе» (М., 1914) рукою Зощенко — краткие заметки о прочитанном и наброски сюжетов. Приведем начало этих записей: «Амфит[еатров] и Розанов. Это человек или нарочно. Андреев — сказки — Король-то голый. Молчаливый Чехов». Вторая запись из приведенных относится к статье «Нарочная жизнь», начинающейся так: «О покойном поэте Апухтине, кубическом толстяке, рассказывают, будто при виде его одна маленькая девочка прижалась к матери и спросила в испуге: “Мама, это человек или нарочно?”».

На первом листе рукописи реферата о Блоке заголовок: «Конец рыцаря Печального Образа[37]. О поэзии Алекс. Блока. Статья Михаила Зощенко», в конце последнего листа — «7 авг. 19. Петербург».

Из статьи явствует, что поэзия Блока (*до* поэмы «Двенадцать») не вносит для Зощенко существенных поправок в картину «кризисной» современной литературы. Все поэтическое творчество Блока сведено к некоему специальному любовному мотиву, и прослежена судьба этого мотива, будто бы точно повторяющая судьбу любовной темы во всей европейской литературе. «Но тут-то я нахожу изумительное явление — совершеннейшую диаграмму любви.

---

[34] Вестник литературы, 1919, № 12, с. 16 (с отличной на день датой — «20 декабря»; отметим попутно неточность и в воспоминаниях М. Слонимского: «19 *ноября* 1919 г. он на открытии Дома искусств читал свою статью о Маяковском». См.: Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1977, с. 86).

[35] Ср. еще в том же письме: «Вы пишете, что моя статья об Ахматовой и Маяковском — многословная. Верно. Я писал ее для лекции, для публичного чтения и, боясь рассеянного внимания слушателей, часто варьировал одну и ту же мысль на несколько ладов. (...) Но для печати статья будет сокращена чуть ли не на четверть» (цитируется по фотокопии, хранящейся у Е. Ц. Чуковской).

[36] *Зощенко В.* Указ. соч., с. 256.

[37] Ср. название одной из главок второго раздела книги: «Трагический рыцарь».

И какая характерная кривая любви. Как изменялся постоянно поэтический культ женщины и культ любви от трубадуров и до нас.

...Вот женщина становится предметом поклонения.

Вот в чувственность вплетается духовная любовь и нежность.

И вот уже Рыцарь Печального Образа видит в каждой крестьянке свою Дульцинею...

И тут-то уже кризис. Дальше — пошлость». Тот же круг пройдет, по мысли Зощенко, поэзия Блока — «от Прекрасной дамы, от чудесного призрака, до сомнительной Теклы, до «развенчанной тени» и реальнейшей Катьки...»

Уважительно и любовно рассмотренное творчество Блока сведено, однако, к нескольким мотивам — уныния, скуки. «И казалось мне часто, что отними у поэта его скуку, не позволь ему говорить о печали — и ничего не останется». Или: «Оттого-то так скучно поэту. Оттого-то у него вечное какое-то стесненное ощущение холода и тоски».

В элементарности этих характеристик уже содержится приговор.

Творчество Блока в целом признано отзвучавшим литературным словом.

В реферате есть, однако, гораздо более любопытная часть — о поэме «Двенадцать». Здесь отношение к поэту значительно усложняется, и становится ясным, что некоторые свои творческие задачи Зощенко перенял как бы непосредственно из рук Блока.

«Ал. Блок написал поэму «Двенадцать» о новом Петербурге, о Петербурге после октября 17 г.

И в этой героической поэме казалось все новым от идеи до слов.

Тогда был большой переполох и смятение у одних, а другие немедленно предъявили претензию:

Он наш.

Тогда возник вопрос о признании пролетарской поэзии, искусства. Вопрос, который ничего не разрешил. И по сие время носятся с ним иные как с писаной торбой, иные заявляют такое:

Не признаю. Заказано в Пролеткульте».

Зощенко не соглашается с этой торопливой оценкой. Поэма Блока для него — явление особое, многое меняющее на карте литературной современности.

«Впрочем, раньше, до поэмы «Двенадцать», читая последнюю патентованную бездарь, я ужасно как сомневался и думал, что всегда найдутся этакие придворные поэты, воспевающие королевские прелести. И тогда очень думал, что поэты спешно исполняют подряд на знатного клиента.

Но Александр Блок...

Какой уж тут подряд... Тут уже новые слова, новое творчество и не оттого, что устарели совершенно слова и мысли и идеи наши, нет, оттого, что параллельно с нами, побочно, живет что-то иное, может быть и есть — пролетарское.

И живет не шумно и часто бездарно, но живет.

Я слышу биение сердца —

...Идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль.

Но героический эпос с элементарнейшей основой во всем — явление ничуть не удивительное.

Я совершенно был уверен, что такое «умирание» и всякие изысканные изломы в искусстве, в частности в литературе, какие были в последние годы, вообще не способны к продолжительной жизни. Рецептов оздоровления я не знаю, но зато я очень знаю и помню, что однажды от такого умирания, от литературной анемии мы уходили и уходили —

к порнографии и пинкертоновщине.

И что нынче мы уходим к поэзии Варваров.

Я не занимаюсь предсказаниями... Я никогда не был провидцем, но предчувствую, что судьба двух литературных отступлений — одинакова, несмотря на органическое их различие и по глубокости и новизне».

Трудно переоценить поворотное значение этих характеристик в писательской судьбе Зощенко. Статья задокументировала переходную ситуацию — не только в общем взгляде на литературную современность, но, как увидим, и в отношении к слову.

Напомним запись: «Двенадцать заставили подозревать меня, что есть такая пролетарская поэзия». Поэма Блока увидена им как *зеркало* иной, новой, предполагаемой, долженствующей поэзии. Именно поэма, а не «ложнопролетарская поэзия» показала, по мысли Зощенко, «что параллельно с нами, побочно, живет что-то иное» и это иное не может не быть принято во внимание. Он увидел в ней решительное изменение всего строя литературы, ее языка. Чужие, не авторские голоса, так решительно введенные в поэму, по-новому осветили вдруг возможности сказа.

Голоса эти звучат не только в диалоге — они заместили собой голос автора:

Он головку вскидавáет,
Он опять повеселел.

Не введение разговорной и вульгарной речи — в тех или иных масштабах — в строй поэмы, а замещение ею голоса поэта — вот что, видимо, было наиболее сильным впечатлением Зощенко от поэмы («варварская лира» в «Скифах» Блока).

Язык «Двенадцати» был воспринят многими чуткими к жизни слова современниками как не только глубоко новый, но непререкаемый, императивный в этой новизне, как слово единственно возможное в этот момент. Это прекрасно выразил А. Ремизов: «Когда я прочитал «Двенадцать», меня поразила словесная материя — музыка уличных слов и выражений — подскреб слов неожиданных у Блока... В «Двенадцати» всего несколько книжных слов![38] Вот она какая музыка, подумал я. Какая выпала Блоку удача: по-другому передать улицу я не представляю возможным. Тут Блок оказался на высоте словесного выражения»[39]. Само это мнение Ремизова, несомненно, высказывалось в беседах

[38] Ср. запись в дневнике К. Чуковского от 30 ноября 1919 г.: «Блок, когда ему сказали, что египтяне в «Рамзесе» говорят слишком развязно, слишком по-русски, — сказал: «Я боюсь книжности своих писаний. Я боюсь *своей* книжности». Как странно — его вещи производят впечатление дневника, — раздавленных кишок. А он — книжность!»

[39] *Кудрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959, с. 103. Ср. у О. Мандельштама: «Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки вроде: «У ей керенки есть в чулке», и с величайшим самообладанием вправлены в общую фактуру поэмы» (Барсучья нора. — Россия, 1922, кн. 1, с. 29. См. также «О поэзии», 1927). Ср. в статье Маяковского и Брика: «И поэзия и проза древних (так называют авторы дореволюционную литературу. — *М. Ч.*) были одинаково далеки от практической речи, от жаргона улиц, от точного языка науки» (*Маяковский В. В., Брик О. М.* Наша словесная работа. — Леф, 1923, № 1, с. 40).

с Зощенко 1919–1921 гг. и было важным для молодого писателя, относившегося к оценкам Ремизова с большим пиететом.

Работая над своей книгой «На переломе» Зощенко одну лишь поэму Блока помещает по эту сторону хребта, одной ей не отказывает в новизне и насущности.

Много позже Зощенко напишет: «У нас есть поэты, которые пишут так, как будто в нашей стране ничего не случилось. Они продолжают ту литературу, которая была начата до революции.

Тут кроется ошибка и большая беда, потому что прежний строй речи диктует старые формы. А в этих старых формах весьма трудно отражать современную жизнь. И от этого страдает и поэт и читатель». Для него самого именно «Двенадцать» служит самым сильным сигналом «перелома», недвусмысленно демонстрирует, что *все* «случилось»; именно с поэмы Блока начиналась для Зощенко новая литература.

Далее Зощенко и Блок никогда уже не выглядят единомышленниками: далее упоминания о поэме больше не появляются, но остается напряженное отношение к поэзии Блока, которая предстает отныне как нечто единое и в этом виде получает в литературной системе Зощенко свое определенное место — как вершина той литературы и той общественной психологии, с которой он стремится порвать. (В особой, более сложной роли предстанет поэзия Блока в «Голубой книге» и затем в последней повести Зощенко «Перед восходом солнца».) Новые звуки, однажды услышанные Блоком, оказались для Зощенко путеводительными; в то самое время, когда для Блока, по его собственным словам, «все звуки прекратились»[40], Зощенко хочет услышать их и ввести в литературу, сменив ее язык.

Нам представляется, что именно эпизод чтения реферата о Блоке в студии, ставший первым моментом *литературной гласности* работы Зощенко, зафиксировал перелом его литературного пути и в известном смысле его начало.

3

Вот как рисуют этот эпизод мемуаристы.

Е. Г. Полонская вспоминает, что, написав статью о третьем томе Блока, она предложила Зощенко прочесть ее работу и дать ей свою. Он отказался: «Читайте свой реферат, а я прочту свой»[41].

«Недели через три я огласила свою статью на очередном занятии. Выслушав ее, Чуковский похвалил некоторые мысли, хотя кое в чем со мной не согласился. Потом Зощенко начал читать свою статью, но вдруг оборвал чтение: «Другой стиль»,— заявил он[42]. Чуковский взял у него тетрадку: «Давайте я прочту».

Корней Иванович стал читать вслух, «с листа», «с выражением», привычно подчеркивая интонацией отдельные слова. Так он читал детям «Крокодила» или «Тараканище». Это было так смешно, что мы не могли удержаться от хохота. Не помню, что имен-

---

[40] *Чуковский К.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1965, с. 312. Ср. еще и в письме Блока: Новых звуков давно не слышно. Все они притушены для меня, как, вероятно, для всех нас...» (там же).

[41] *Полонская Е.* Указ. соч., с. 383.

[42] Ср. сходную реакцию Зощенко, косвенно подтверждающую достоверность реплики: продолжая в октябре 1923 г. коллективное письмо Серапионов больному Л. Лунцу вслед за Фединым, он пишет: «После Федина невозможно писать, Федин романы пишет. *После него мой стиль пропадает*» (цитируется по копии из архива В. А. Каверина).

но было написано у Зощенко, но в чтении Чуковского это было действительно смешно «по стилю»...

Корней Иванович, утирая слезы на глазах (так он смеялся), сказал: «Это невозможно! Этак вы уморите своих читателей. Пишите юмористические произведения».

Зощенко взял свою тетрадку, свернул ее трубочкой и небрежно сунул в карман, и наша совместная статья о Блоке не состоялась»[43].

Работая над воспоминаниями, Е. Г. Полонская не имела перед собой текста реферата Зощенко, не знала даже, что он сохранился. Не знал об этом и К. Чуковский; письма Полонской, имеющиеся в его архиве, заставляют думать, что именно присланные ею мемуары напомнили ему об этом эпизоде (новых деталей письма не привносят). В дневнике Чуковского, замечательном прежде всего непрерывностью фиксаций событий и оценок источнике по истории литературной жизни 10–60-х годов нашего века, не делались записи с 9 июля по 4 сентября 1919 г. — т. е. в наиболее интересующее нас время. В других записях не раз упоминаются студийцы, но имя Зощенко впервые появляется в 1921 г. Мы располагаем только поздними воспоминаниями Чуковского о реферате и произведенном им впечатлении: «Своевольным дерзким своим рефератом, идущим наперекор нашим студийным установкам и требованиям, Зощенко сразу выделился из массы своих сотоварищей. Здесь впервые наметился его будущий стиль: он написал о поэзии Блока вульгарным слогом заядлого пошляка Вовки Чучелова, физиономия которого стала впоследствии одной из любимейших масок писателя. Тогда эта маска была для нас литературной новинкой, и мы приветствовали ее от души»[44].

Сопоставление этого свидетельства с текстом реферата оказалось для современного исследователя столь разительным, что привело к следующему заключению: «Однако в студии Зощенко, видимо, читал иную статью о Блоке»[45].

Остается дополнить свод этих материалов словами Е. Г. Полонской, сказанными при нашей первой встрече с ней 19 июня 1964 г. (спустя около года после выхода ее мемуаров): «Слушайте, Вера Владимировна [жена Зощенко] дала мне недавно эту статью о Блоке — это ужасно: там ничего нет смешного! Но ведь я помню — мы страшно хохотали!»

Что же за реферат читался летом 1919 г.? Нет никаких доказательств существования какой-то другой статьи о Блоке, относящейся к этому периоду. Напротив, и мемуарные сведения и архивные материалы свидетельствуют в пользу того, что именно статья «Конец рыцаря Печального Образа» была прочитана на занятии студии: об этом говорит и беловой вид автографа, явно приготовленного для чтения, и главное — издание «Двенадцати» с пометами и записями, недвусмысленно ведущими к данному тексту статьи. Трудно предположить, чтобы на одном (теперь известном) экземпляре поэмы Зощенко делал пометы для одной (известной) статьи, а на другом (неизвестном) экземпляре — для другой (также неизвестной) статьи...

По-видимому, для объяснения странного эпизода необходимо идти другим путем — реконструировать по возможности литературно-бытовую ситуацию чтения.

Напомним прежде некоторые последующие факты. К. Чуковский вспоминает, что через две-три недели после этого чтения он «задал студентам очередную работу — на-

[43] *Полонская Е.* Указ. соч., с. 383.
[44] *Чуковский К.* Собр. соч., т. 2, с. 492.
[45] *Зайдман А. Д.* Указ. соч., с. 145.

писать небольшу статейку о поэзии Надсона»[46]. Через несколько дней среди прочих принес свою работу и Зощенко. «Принес и подал мне с еле заметной ухмылкой.

— Только это совсем не о Надсоне.

— О ком же?

Он помолчал.

— О вас.

〈...〉 Придя домой, я начал читать его рукопись и вдруг захохотал как сумасшедший. Это была меткая и убийственно злая пародия на мою старую книжку «От Чехова до наших дней». С сарказмом издевался пародист над изъянами моей тогдашней литературной манеры, очень искусно утрируя их и доводя до абсурда». Пародия изображала, «что и как было бы написано мною, если бы я вздумал характеризовать в своей книге Андрея Белого, о котором на самом-то деле я никогда ничего не писал»[47]. Эта пародия, по-видимому, не сохранилась, но в 1923 г. в № 36 «Литературного еженедельника» Зощенко печатает пародию на статьи Чуковского под названием «О Бор. Пильняке»[48]. 2 мая 1929 г. она была перепечатана в однодневной «Литературной газете» (вышедшей в Ленинграде) со следующим предисловием автора: «Это пародия на критические статьи К. И. Чуковского.

Правда, К. И. Чуковский о Пильняке никогда не писал, но я предполагаю, как примерно должна выглядеть его статья, скажем, о Пильняке.

Эта пародия написана мною несколько лет назад. И я имел в виду старые критические статьи Корнея Ивановича, главным образом его книгу «От Чехова до наших дней»[49].

Далее текст пародии опубликован с небольшими — несомненно авторскими — изменениями. В альбоме А. Крученых наклеена газетная вырезка с этим текстом. Рядом с ней — приписки Зощенко: «Эта пародия написана в 1923 г. и несколько исправлена в 1929 г. Пародировал отчасти статью Чуковского о Крученых! Эта статья напечатана в

---

[46] В архиве Чуковского в папке «Дом искусств» сохранилась одна из студийных работ о Надсоне неизвестного автора (ГБЛ, ф. 620).

[47] *Чуковский К.* Собр. соч., т. 2, с. 493. Далее есть упоминание о «небольшом реферате «Поэзия Надсона», принесенном Зощенко «через день или два (2 сентября 1919 г. — дата в рукописи)» (с. 494), но местонахождение этой рукописи нам неизвестно.

[48] См. также: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 237–239. Литературная и личная оценка Пильняка запечатлена в дневниковой записи Зощенко: «Май 21 г. Бор. Пильняк. Познакомился с ним у Замятина. Любопытен. Умен и хорошо талантлив. Однако не верю, что будет крупной величиной. Читал повесть «Иван-да-Марья». Хорошая повесть. Растрепанная, пожалуй, деланная. Скучная. Пильняку 27 лет — рыжий, выше сред[него роста] 〈...〉. Ал. Макс. с ним носится» (Архив М. Зощенко).

[49] В библиотеке Зощенко сохранилось одно из изданий книги с владельческой надписью-автографом. Кроме названных ранее, в библиотеке Зощенко имелись следующие книги Чуковского: Заговорили молчавшие. Англичане и война. Пг., 1916; Памятники мировой культуры, т. I. Под ред. К. И. Чуковского. Пг., 1918, с владельческой надписью: «М. Зощенко. 17 г.»; в библиотеке имелись, видимо, и другие выпуски «Памятников»; *Чуковский К.* Некрасов. Статьи и материалы. Л., 1926; Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. 2-е изд., доп. Пг., 1920, с владельческой надписью: «Мих. Зощенко. 20 г.» По-видимому, Зощенко имел все ранние сборники статей Чуковского. К книгам своего первого литературного наставника, вызывавшим и притягивание и отталкивание, Зощенко обращался, как увидим далее, и позже.

сборнике статей Чуковского «Футуристы»[50] (Пг., 1922). Но пародия направлена, конечно, не на одну эту статью — можно привести множество параллелей из статьи об Игоре Северянине («Как много у поэта экипажей, кабриолеты, фаэтоны, ландо. И какие великолепные, пышные! Уж не герцог ли он Арлекинский?» — ср. в пародии: «...уж не ослеп ли я? Уж не поступил ли в студию Дункан?»). О Василии Каменском: «Он подлинный, несомненный поэт, но тем страшнее он, как знамение эпохи. Постараемся понять и полюбить его песни...» (ср. у Зощенко: «...теперь попробуем полюбить Пильняка...»). Пародируются не только излюбленные риторические фигуры Чуковского, но сам способ его критического мышления, хорошо знакомый читателям тех лет.

Но пародия выглядит иначе в сопоставлении со сравнительно недавними собственными статьями (главами предполагавшейся книги) М. Зощенко о Блоке и других. В них — очевидное влияние Чуковского, отмеченное также и В. В. Зощенко[51]. Вот отрывок из реферата о Блоке: «Я мысленно в памяти ищу такую любовь. Нет. Ее не было еще ни у кого. Вот Данте, рыцари, трубадуры — первые певцы любви — нет, ни у кого нет!» (Архив М. Зощенко). Здесь переняты, кажется, даже особенности устной интонации Чуковского-лектора.

А. Зайдман замечает: «В студийных набросках Зощенко о Маяковском есть прямые переклички с мыслями учителя» — и приводит убедительные параллели (где напрашивается указание и на перекличку со *слогом* Чуковского)[52], но статью о Блоке она считает более самостоятельной. Между тем статья несет печать того же влияния не менее отчетливо, чем все другие критические этюды Зощенко.

Мало этого, в ней переняты те самые ходы критического рассуждения, которые всего через три года (а может быть, и того ранее) послужат объектом пародии. Сравним, например, в статье Зощенко: «И казалось мне часто, что отними у поэта его скуку, не позволь говорить ему о печали — и ничего не останется» (Архив М. М. Зощенко) — и в его пародии на Чуковского: «Попробуйте отнять это чувство — от писателя ничего не останется»; «Кажется, отними у него босых — и ничего больше не останется»[53]. Наконец уже *в пометах* на книге, т. е. при первом приближении к словесной обработке за-

[50] ЦГАЛИ, ф. 601, оп. 1, ед. хр. 1. Этот вариант пародии сохранился в архиве К. Чуковского — машинопись с авторской подписью: «Мих. Зощенко. Март 29 г. (написано в 1924)» (ГБЛ, ф. 620). К ней приложен листок с черновым наброском к воспоминаниям Чуковского: «Боюсь, что некоторым читателям эта пародия покажется не очень смешной — тем из них, кому незнакома та книжка, которую пародирует Зощенко. (Но я, автор этой книги, не мог не смеяться). Но стоит хотя бы бегло перелистать эту книжку, чтобы увидеть, что пародия бьет не только по внешним легко уловимым чертам ее стиля, но по самой ее внутренней сущности. Очень жаль, что...» (далее текст обрывается. В печатном варианте о пародии сказано только: «...в 1924 году он написал другую пародию на меня («Чуковский о Пильняке» — тоже уморительно смешную). Одна из рукописей у меня сохранилась».—*Чуковский К.* Собр. соч., т. 2, с. 494).

[51] *Зощенко В.* Указ. соч., с. 259.

[52] *Зайдман А. Д.* Указ. соч., с. 145. Можно указать еще более — текстуально — близкие примеры из набросков ко второй статье (варианту?) Зощенко о Маяковском: «Это трагический поэт крушений и катастроф»; «Ощущение катастрофы — тема войны (...) ему ближе всего» (Архив М. Зощенко).

Ср. у Чуковского: «Он поэт катастроф и конвульсий»; «Как будто специально для него началась война, а потом революция. Без войны и революции ему было никак не возможно. Как же быть поэту катастроф — без катастроф?» (Дом искусств, 1921, № 1, с. 32).

[53] Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 238.

мысла статьи, заключен пародирующий элемент, выявляющийся при сопоставлении с пародией на Чуковского («Сенсация! Сенсация!»— см. ранее в описании помет — и «Необыкновенно! Непостижимо!»[54]), и это представляется особенно существенным и не оставляет возможностей, скажем, для толкования пародии на Чуковского в плане только позднейшей автоиронии Зощенко.

Считая более или менее доказанным, что Зощенко пишет статьи 1919 г. под влиянием критических работ К. Чуковского[55], и располагая тем безусловным фактом, что в 1923 г. Зощенко печатает пародию на Чуковского, выдвинем некоторые промежуточные предположения относительно странной истории с рефератом о Блоке.

Мы полагаем, что, работая над вполне позитивными, совсем не пародийными статьями о текущей литературе, в их числе и над рефератом о Блоке, Зощенко закреплял в этих текстах (с самых первых набросков) некоторое расстояние между собой и тем словом, которым пользовался, — словом ли Чуковского как характернейшего критика, *своим* ли собственным, но ориентированным на *другое*. Можно было бы сказать, что в статье присутствует элемент стилизации *любого автора*, который взялся бы писать сейчас критическую статью по известным на сегодня канонам этого писания.

Отсутствие этой стилизаторской (для него в данный момент, видимо, императивной) дистанции в реферате Е. Полонской и было, можно думать, воспринято Зощенко как «не тот стиль», помешавший ему продолжить чтение своего реферата. Реплика, донесенная до нас памятью мемуаристки, стала, кроме прочего, одним из самых ранних свидетельств остроты ощущения писателем языковых задач.

В чтении же Чуковского для слушателей-студийцев, пред которыми он много раз читал собственные статьи, обнаружилась и раздвинулась эта дистанция. Она оказалась дистанцией между его (всем памятным) словом — и слегка смещенным отражением его в слове никому не известного до этого автора. Ситуация чтения вслух перераспределила отчасти элементы словесной системы реферата; персонифицировалось и зазвучало «с выражением» (Е. Полонская), отделилось от автора слово, встроенное в авторскую речь без пародийного намерения, — и стало «смешно по стилю». Это-то отделение впоследствии укрупнилось и переосмыслилось в памяти мемуариста (конечно, не без влияния последующего «слога Вовки Чучелова», преемственность которого по отношению к первым опытам слова «с дистанцией» была тонко почувствована Чуковским). Реферат, читанный им сорок пять лет назад, показался «идущим наперекор нашим студийным установкам и требованиям» (К. Чуковский), тогда как сохранившийся текст позволяет видеть в нем скорее старательное следование «установкам и требованиям», добросовестное усвоение формы и языка статей самого Чуковского (чего, судя по воспоминаниям, в момент чтения никто не заметил).

Стоит напомнить, что в описываемый момент, когда ощущение слома было в самом воздухе эпохи и вышли на суд разнообразные ценности, оживился интерес к пародии —

[54] Там же.

[55] Отметим еще, что делая (весьма выборочно, как мы видели) пометы на книге Л. Гуревич в связи с замыслом «На переломе», Зощенко отмечает и характеристику Чуковского: «Но с мнением К. Чуковского естественно считаться как с мнением человека одаренного, впечатлительного, в котором, правда, чувствуется как бы отсутствие определенного духовного ядра, но который умеет ценить и любить настоящую литературу» (с. 133). В набросках к главе «Литературные фармацевты» Зощенко недоумевает, что «десятки страниц прекрасных изысканий о Некрасове» Чуковского заняты «формальными подсчетами» (*Зощенко В.* Указ.соч., с. 263).

у теоретиков литературы и, конечно, у тех, кто учился литературному ремеслу, слушая их лекции: в 1919 г. Тынянов читал курс по истории и теории пародии в Доме литераторов, в 1920 г. — на занятиях литературной студии (причем в течение года-двух его понимание пародии существенно эволюционировало[56]). В другое время аудитория, быть может, не ощутила бы так живо стилизующего оттенка в этом тексте. К тому же сам Чуковский высоко ценил обучающую роль пародии в работе начинающих литераторов и поощрял студийцев в этом направлении (что видно и из его воспоминаний). Эту роль пародии он горячо защищал и позже, в неопубликованном письме к Горькому от 2 августа 1930 г., не без участия идей Тынянова, нашедших наиболее законченное выражение в статье «О пародии» 1929 г. (тогда не опубликованной). Тынянов подчеркивает среди прочего «учебную, экспериментальную» роль подражания и пародии и утверждает, что пародическая работа Некрасова «близка к усвоению им же старых форм путем подражания в первом его сборнике, является как бы второй степенью изучения — экспериментом. Это вовсе не исключает пародийного значения этих произведений, их направленности не только *на* старые явления, но, частично, и *против*»[57].

В ретроспективном свете описанного нами эпизода весь «рукописный» период в творчестве Зощенко (1915–1919) предстает как время фронтального освоения языка современной словесности — от философских эссе до критических статей, освоения добросовестно-подражательного, затем экспериментально-имитирующего и, наконец, пародирующего (и автопародийного). Больше того, эпизод 1919 г. позволяет предполагать, что уже ранние опыты несли отпечаток стилизации — были вариациями на темы существовавшего беллетристического слова, осознанного как перезревшая литература, но не замененного в литературном сознании начинающего другим. И весной 1917 г. Зощенко пишет рассказы так, как приличествует в это время писать рассказы (ср. запись на книге В. Попова: «Была война — писали рассказы военные»), тщательно воспроизводя черты беллетристической «нормы»[58]. Представляется важным это — расшифровываемое главным образом посредством того же эпизода — отсутствие полной слиянности автора с собственным повествованием (при видимой растворенности в окружающем фоне). В то же время повествование это не противопоставлено сколько-нибудь определенному авторскому представлению о должном. Этого представления в текстах 1915–1918 гг. еще нет; оно зарождается, видимо, в период работы над книгой «На переломе» (1919–1920), имевшей целью расквитаться с беллетристическим фоном, уже освоенным в собственных опытах. Именно в эти годы выяснилось, что писать без дистанции между принятым словом и автором Зощенко уже не может, но сама дистанция еще зыбка и подвижна (что при чтении реферата и дало эффект неожиданного, быть может, для самого автора ее *раздвижения*). Дистанция эта отвердевает, как увидим дальше, лишь в 1920–1922 гг., когда происходит почти мгновенная кристаллизация — вместо неуклонного «улучшения качества». Момент, с которого Зощенко повел отсчет своего писательства, не делает, разумеется, предшествующие ему усилия «ошибкой». Если всего лишь через год перед нами — зрелый и при этом совсем иной писатель, если

[56] См. об этом: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 484, 536–540.

[57] *Тынянов Ю. Н.* Указ. соч., с. 293.

[58] В биографическом плане это можно сопоставить с нормой устной речи и бытового поведения, которой он следовал в том же году. «Катались на лодках,— рассказывал нам А. В. Елкин в 1964 г. — «Не поедем туда — у меня сэрце»,— он произносил это по-тогдашнему, по-офицерски, томно прикладывая руку к груди».

налицо поразительная резкость слома — значит, в предшествующей, «рукописной» стадии было заключено нечто необходимое для последующего — то, что мы уже не можем уловить.

«Черновики никогда не уничтожаются... Сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения. Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону»[59]. И вариант, и целый этап, от которого автор «отказался», — лишь «ветер, дующий в несколько иную сторону», но все это было учтено в последующей работе, участвовало в движении и цели. Чтобы это боковое направление ветра учесть, его надо было зафиксировать.

Мы уже не сумеем восстановить детали так, чтобы понять вполне, почему же стало «смешным» написанное «серьезно», — мы можем главным образом констатировать. В этом смехе нельзя не видеть, во всяком случае, начало того смеха, который сопровождал Зощенко всю жизнь и вызывал нередко его недоумение (лишь отчасти оправданное). В 1930 г. он напишет о своих рассказах: «Они не юмористические. Под юмористическими мы понимаем рассказы, написанные для того, чтобы посмешить. Но я писал не для того, чтобы посмешить; *это складывалось помимо меня — это особенность моей работы*»[60]. Дальнейшее наше изложение будет подчинено тому взгляду, который выразился в подчеркнутых нами словах писателя; в соответствии с задачами данной работы будут оставлены в стороне такие традиционные темы, как «юмор Зощенко», «смех Зощенко» и т. п.

Представляя себе письменную речь того времени в ее объективных характеристиках, мы можем, однако, лишь догадываться о том ощущении ее кризиса, которое — в разной степени — уже овладевало всеми, но было почувствовано Зощенко острее и раньше других и целиком определило его литературную судьбу.

Глава II
Первая книга

...Я не собираюсь писать для читателей, которых нет.

Мих. Зощенко

1

1919 годом кончается «рукописный» период, охвативший примерно пять лет (1915–1919). Это пятилетие Зощенко никогда не включал в свою писательскую биографию, а написанное до 1920 г., как уже говорилось, — никогда не печатал. Существенна авторская характеристика этого периода в одной из автобиографий: «Я начал писать рассказы, когда мне было девять лет. До 25 лет (т. е. до 1920 г. — *М. Ч.*) я писал изредка. Иной раз не писал годами. Но стремление к литературной работе было почти всегда. Стало

[59] *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М., 1967, с. 28.

[60] *Зощенко М.* Как я работаю. — Литературная учеба, 1930, № 3, с. 110 (неисправный печатный текст фрагмента исправлен по авторизованной машинописи. ЦГАЛИ, ф. 601, оп. 2, ед. хр. 1).

быть, я имел за плечами пятнадцатилетний опыт, когда после революции начал работать как профессионал»[61]. Эта граница между допрофессиональным опытом и моментом писательского самоотождествления постоянно и резко подчеркивается. «Я начал писать после революции», — пояснял он, видимо отвечая на вопрос одной из литературных анкет (Архив М. Зощенко). Позже, в комментарии к «Возвращенной молодости»: еще в гимназии «хотел быть писателем и писал для себя рассказы и повести», однако «первыми своими рассказами» называет написанные в 1920 г. И в одной из последних автобиографий указывал по-прежнему: «В 1920 году... занялся литературой»[62].

Канва жизни и творчества писателя, не восстановленная еще и для последующих, достаточно хорошо документированных лет, с особенным трудом будет воссоздаваться по материалам данного периода[63]. В 1920–1921 гг. Зощенко интенсивно пишет, читает рассказы публично, но ничего не печатает. 1920 г. помечен в первой публикации рассказа «Рыбья самка»[64]; сохранились авторские рукописи рассказов «Любовь», датированного февралем 1921 г., «Лялька Пятьдесят», датированного апрелем 1921 г. До мая 1921 г. написаны также рассказы «Война» и «Старуха Врангель»[65], в том же году — «Черная магия», «Гришка Жиган».

«Первые мои рассказы были написаны под влиянием старых традиций, может быть, Чехова, возможно, Гоголя. Это дело критики», — писал Зощенко в 1930 г.[66] и позже — еще определеннее: «Мои первые работы я сделал подражая Чехову и Гоголю»[67]. Ориентация на Чехова ощутимей в некоторых более поздних рассказах — 1922–1925 гг.[68], в ранних она равновелика, по-видимому, той зависимости от короткого чеховского рассказа, которую испытали все, обращавшиеся к этому жанру в чеховское и послечеховское время. Гораздо очевидней традиция сложных сказовых форм, восходящая к Гоголю и раннему Достоевскому.

Оба эти имени возникают в связи с первыми литературными выступлениями Зощенко — еще в «устной» их стадии. Первое же упоминание о Зощенко в дневнике К. Чуковского — 24 мая 1921 г. — связывает молодого писателя с этими именами: накануне «вечером в Доме искусств был вечер “Сегодня” с участием Ремизова, Замятина и молодых:

[61] ЦГАЛИ, ф. 601, оп. 2, ед. хр. 3.

[62] *Зощенко М.* Избранные произведения в 2-х т., т. 1. Л., 1968, с. 48. Ср. в автобиографии 1924 г.: «В 1921 г. занялся литературой» (Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. Под ред. Вл. Лидина. 2-е изд., доп. и испр. М., 1928, с. 138).

[63] Начало выполнения этой важной задачи положено публикацией нескольких рукописных документов 1919–1920 гг., осуществленной Ю. Томашевским (Вопросы литературы, 1973, № 10, с. 283–290).

[64] В своих воспоминаниях о Зощенко К. Чуковский и М. Слонимский относят чтение этого рассказа к началу 1921 г.; в неопубликованном альбоме С. М. Алянского рукою Зощенко вписан кусок из рассказа — 30 мая 1921 г. (хранится у Н. С. Алянской).

[65] См. письмо М. Горького М. Слонимскому от 5 мая 1921 г. (Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 375–376). Сохранились дневниковые записи М. Зощенко, зафиксировавшие одобрительные отзывы Горького о рассказах «Старуха Врангель» и «Рыбья самка» — в мае и августе 1921 г. (Архив М. Зощенко; см. также: *Зощенко В.* Указ. соч., с. 265).

[66] *Зощенко М.* Как я работаю, с. 111.

[67] *Зощенко М.* О юморе в литературе. — Звезда, 1944, № 7–8, с. 109.

[68] «В поисках жанра Зощенко обращается к новелле чеховского типа, пытаясь применить ее к современному материалу (...) Рассказчик в рассказе — сам писатель, ведущий рассказ на правильном литературном интеллигентном языке» (*Журбина Е.* Михаил Зощенко. — В кн.: Зощенко Михаил. Собр. соч., т. 1. Л., 1930, с. 4).

Никитина, Лунца и Зощенко. Замятин в деревне — не приехал. Зощенко — темный, больной, слабый, вышел на кафедру (т. е. сел на столик) и своим еле слышным голосом прочитал «Старуху Врангель» — с гоголевскими интонациями, в духе раннего Достоевского[69]. Современности не было никакой — но очень приятно. Отношение к слову — фонетическое. Для актеров такие рассказы — благодать. "Не для цели торговли, а для цели матери" — очень понравилось Ремизову, к[ото]рый даже толкнул меня в бок». Ремизов и высказал наиболее определенно свой взгляд на традицию Зощенко — через несколько месяцев, 5 августа 1921 г. — об этом письменно сообщил нам 26 мая 1967 г. С. М. Алянский, которому Ремизов сказал: «Берегите Зощенко. Это наш, современный Гоголь». В том же году ремизовское понимание традиции Зощенко нашло и письменное закрепление — в записях, датированных 7 ноября и 1 декабря 1921 г.: «Гоголь — современнейший писатель, Гоголь! — к нему обращена душа новой возникающей русской литературы и по слову и по глазу»[70], «М. Зощенко — из самых "Мертвых душ" от Коробочки и "Скверного анекдота": "Старуха Врангель" — петербургские и уездные рассказы его — подковыр Гоголя и выковыр Достоевского»[71].

Связь с Гоголем, дружно замеченная вскоре — после первых публикаций — и современной критикой[72], особенно наглядна в рассказах 1921–1922 гг.: «Старуха Врангель», «Коза», «Любовь», «Мадонна». Последний написан в форме дневника и фабульно и стилистически связан с «Записками сумасшедшего» и «Невским проспектом».

10 августа 1923 г. В. В. Зощенко делает важную запись в своем дневнике (на которую мы еще не раз будем ссылаться), воспроизводя разговор с М. Зощенко, происходивший накануне: «Как он часто любит делать, проводил параллель между собой и Гоголем, которым он очень интересуется и с которым находит очень много общего. Как Гоголь, так и он совершенно погружены в свое творчество. Муки Гоголя в поисках сюжета и формы ему совершенно понятны. Сюжеты Гоголя — его сюжеты. Наконец, они оба юмористы. Даже происхождение одно — хохлацкое: "Может быть, одна кровь сказывается". Даже в некоторых жизненных мелочах он находит сходство со своей литературной судь-

[69] Возможно, о том же самом рассказе идет речь в воспоминаниях К. Чуковского: «Как-то в Студии я сделал доклад о натуральной гоголевской школе и привел типичные образцы повестей, создававшихся ею под эгидой Белинского. Уже через несколько дней Зощенко принес в Студию пародийный рассказ, так искусно стилизованный им в духе повестей этой школы, словно рассказ был написан в 1844 году для одного из альманахов Некрасова» (*Чуковский К.* Собр. соч., т. 2, с. 495).

[70] *Ремизов А.* АХРУ повесть петербургская. Берлин—Москва, 1922, с. 22.

[71] Там же, с. 34.

[72] Приведем один из откликов этого рода: «В рассказе Зощенко "Коза" перед нами трагикомическая фигура гоголевского Акакия Акакиевича, перенесенная в обстановку продовольственной разрухи революционного времени ⟨...⟩ Повесть "Коза" представляет собою разработку злободневного бытового анекдота в стиле гоголевского юмора» (*Переверзев В.* На фронтах текущей беллетристики. — Печать и революция, 1923, № 4, с. 128–129). Из более поздних напомним специальную работу П. Бицилли «Зощенко и Гоголь», анализирующую главным образом рассказ «Мудрость»; приводя пример «перечня» у Гоголя, Бицилли пишет: «Ведь он вылитый Зощенко! но эти отрывки — из Гоголя ⟨...⟩ Изучение подражателей плодотворно в том отношении, что позволяет видеть "манеру" мастера, служащего образцом. Но когда мы имеем дело не с подражателем, а учеником, творчески наследующим образцу, то сравнение его творчества с творчеством мастера сулит еще большее: этот метод помогает обнаружить не только "манеру" образца, но и то, что лежит за нею. Ученик является тогда комментатором учителя» (Числа, 1932, кн. 6, с. 214–215).

бой. Гоголя часть критиков не признавала, считала "жалким подражателем Марлинского", а часть при жизни произвела в гении. И с ним тоже — одни считают анекдотистом, подражателем Лескова, другие, наоборот, "говорят такое, что неловко становится" (его собственное выражение)» (личный архив В. В. Зощенко).

«Параллель между собой и Гоголем», как видим, ощущающаяся во многих планах, оставалась живой и значащей и впоследствии. К. Чуковский описывал в своем дневнике одну из встреч с Зощенко: стремясь развеять его удрученность, «я стал говорить ему, что он самый счастливый в СССР человек, что его любят и знают миллионы людей, что талант его дошел до необыкновенной зрелости, что не дальше чем сегодня я читал вслух его «Сирень»— и мы хохотали до слез... Это его приободрило, он пошел провожать меня в ГИЗ и особенно обрадовался, когда я случайно по другому поводу сказал ему, что Гоголя тоже ругали, именуя его вещи "малороссийскими жартами"» (запись от 22 апреля 1930 г.). Сопоставление с Гоголем — и литературное и биографическое — было обычным для позднейших критиков и мемуаристов. «Я думаю, что когда Зощенко в своей "Голубой книге" расширяет горизонт до охвата мира, то ему не хватает второй гоголевской стихии, гоголевской тройки, гоголевского высокого разговора ⟨...⟩ Зощенко — реалист, ему нужен гоголевский широкий голос», — писал В. Шкловский[73]. Развернутую параллель между писательской и жизненной судьбой Гоголя и Зощенко проводит Федин в 1943 г. и дважды поясняет, что сравнение с Гоголем — «единственное сравнение, которое никогда не могло бы обидеть столь обидчивого Зощенко»[74]. К. Чуковский в 1957 г. цитирует в своем дневнике письмо, описывающее впечатление автора от недавней встречи с Зощенко: «Кажется, он похож на Гоголя перед смертью. А при этом умен, тонок, великолепен ⟨...⟩ Болен: целый месяц ничего не ел, не мог есть. Теперь учится есть» (запись от 2 августа 1957 г.). А через несколько лет явно не без связи с Гоголем так вспоминает о Зощенко середины 30-х годов: «Он жаждал поучать и проповедовать, он хотел возвестить удрученным и страждущим великую спасительную истину, указать им путь к обновлению и счастью»— и далее[75]. Сам же Зощенко в это самое время, 12 марта 1930 г., записал в дневнике: «Как мерзко и противно читать письма Гоголя! Сколько пошлости, ханжества и, пожалуй, даже тупой ограниченности. Это уже болезнь» (последняя фраза зачеркнута; Архив М. Зощенко). К этим письмам он обращался, однако, неоднократно — и, быть может, впечатление от них менялось. 26 ноября 1927 г. Чуковский воспроизводит разговор с Зощенко: «Он сказал понуро: "А у меня такая тоска, что я уже третью неделю не прикасаюсь к перу. Лежу в постели и читаю письма Гоголя — и никого из людей видеть не могу!" ⟨...⟩ Он задал мне вопрос: "должен ли писатель быть добрым?" И мы стали разбирать: Толстой и Достоевский были злы, Чехов натаскивал себя на доброту, Гоголь — бессердечный эгоцентрист, один добрый человек — Короленко, но зато он и прогадал как поэт. "Нет, художнику доброта не годится. Художник должен быть равнодушен ко всем!" — рассуждал Зощенко, и видно, что этот вопрос его страшно интересует».

Если связь с Гоголем «авторизована» (выражение В. В. Виноградова) и неоднократно выходит в сферу биографии, то воздействие Достоевского остается чертой необъяв-

[73] *Шкловский В.* Дневник. М., 1930, с. 154–155. См. также: *Бочаров С.* «Вещество существования», Выражение в прозе. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. II. М., 1971, с. 343.

[74] *Федин К.* Писатель, искусство, время. 2-е изд., доп. М., 1961, с. 241.

[75] *Чуковский К.* Собр. соч., т. 2, с. 544.

ленной и только литературной (как и последующий объявленный — и предложенный всей современной литературе — разрыв с традицией Достоевского; об этом далее, в четвертой главе). Между тем зависимость раннего Зощенко от Гоголя в большой мере опосредована прозой Достоевского 40-х годов — недаром обе эти традиции оказываются, как мы видели, «сдвоены» в восприятии первых же наблюдателей дебюта Зощенко — литераторов старшего поколения. На внутренней соотнесенности с ранним Достоевским будут построены позже и «Сентиментальные повести». Наиболее очевидна при этом связь с «Двойником», самой «гоголевской» из повестей Достоевского. Характерные стилевые формы (подробно описанные исследователем «Двойника»[76]) заметно окрашивают повествование всех рассказов Зощенко 1920–1922 гг.; в рассказе «Любовь» воспроизведена частично фабульная ситуация «Двойника» и внутренние монологи героя построены целиком «по Достоевскому»: «Этакая ведь скверная штука,— думал длинноусый.— С чего бы мне идти. Зря иду. Ей богу зря. Я вот на них взгляну одним глазком и уйду. Не из романтизма взгляну, не глазом, так сказать, любви... хе-хе, а издали, из великого любопытства... Гм. Я даже радуюсь. Мне, милостивые государи мои, на многое совершенно наплевать, мне, милостивые государи, смешны даже в некотором роде высокие чувства любви. Подумаете — врет? Вот, скажем, и Наталья подумает про меня — погиб из-за великой любви. Даже вот убиться хотел... Вздор. Совершенный вздор. То есть, может быть, и убился, если б, скажем, поверила».

Перекрещивающееся влияние Гоголя и Достоевского заметно и в немногих уцелевших в архиве писателя страницах повести «Красные и Белые», которую Зощенко писал и, по-видимому, закончил в июне-июле 1921 г., но публиковать не стал[77]: «Так вот, таким-то людям и не по душе Иван Власьич. А что до других, так это даже удивительно. Уже не намекают ли они на то, что Иван Власьич сместил старшего переплетчика Забежкина и на его место Ильюшу Топоркова поставил?

Уж не это ли всему причиной?

Но неужели могли подумать, что Забежкин смещен был за богохульство?

Забежкин, этот точно, великий был задира и богохул. Но пристало ли председателю Совета смещать за это с должности? Напротив».

На листке с началом повести «Серый туман», писавшейся в 1920–1921 гг. и оставшейся незаконченной, рукою автора машинально записано имя героя Достоевского:

«Степан Трофимович
Верьховенский,
Верьховенский» (Архив М. Зощенко).

В архиве писателя сохранилось несколько вариантов начала повести. Так выглядит один из них:

«Приезжали с войны молодые люди
Они всюду успевали бывать
Звенели ремешками, шпорами
Особенно с шумом заходили
в магазин и говорили
А ну-ка, брат Вознесенский, сделай-ка

[76] См.: *Виноградов В. В.* К морфологии натурального стиля. (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»).— Избранные труды. *Поэтика русской литературы. М., 1976.*

[77] См. об этом: *Зощенко В.* Указ. соч., с. 265–266.

мне вот такие сапоги, да
поскорей».

И в стороне — еще раз: «Приезжали с войны молодые люди». Этот набросок заставляет вспомнить, хотя и с осторожностью, начало гоголевской «Коляски»: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять *** кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх скучно». И дальше: «Но как начал стоять в уездном городе Б. кавалерийский полк, все переменилось ⟨...⟩ Низенькие домишки часто видели проходящего мимо ловкого статного офицера с султаном на голове, шедшего к товарищу поговорить о производстве, об отличнейшем табаке» и т. д.

Ближе к гоголевской повести другой, последующий вариант:

«1. В городе.

Совершенно изменился город... Бегут все, торопятся, будто у всех важные и государственные дела».

«Эй, ты куда бежишь[?] — негромко через окно кричал Вознесенский какому-нибудь затрепанному чиновнику.

А тот, действительно, всем своим видом показывал: ужасно у меня есть важное дело. И быстро скрывался, особенно, по-деловому помахивая рукой.

Все торопились, всем было некогда, никто не останавливался у окон, никто не рассматривал белую прекрасную вывеску — И. П. Вознесенский, а если и заходил в магазин, то говорил:

— А ну-ка, брат Вознесенский, сделай мне вот такие сапоги, да поскорей»[78]. В «Сером тумане» скрестились, впрочем, самые разные влияния, в ней есть, возможно, и подражание прозе Горького 900-х годов: «И вот пришло время особенно тяжелое и непонятное. Ненастоящая и странная началась жизнь. На улице никто не смеялся и не пел, ходили люди, хоть и торопливо, но не радостно, а как-то по-звериному — с оглядкой да с гримасами. К ночи все прятались по своим домам и улицы были пустые и странные.

Город был похож на осажденную крепость, где доедали последние запасы хлеба и уже страшило безумие неизбежного голода, вздутые животы, солома и молчаливый, таинственный, близкий враг. Скорей бы гремели орудия, скорей бы увидеть кровь, но нельзя же так долго слушать проклятую тишину!.. Так длился год.

Страшные болезни поразили людей, черные бесшумные кареты увозили куда-то умирающих, прохожие провожали их тупым и мутным взглядом и бормотали невнятное» (Архив М. Зощенко).

Под знаком прямой зависимости от традиции проходят у Зощенко 1920 и отчасти 1921 г. Много раз потом он говорил о своей работе этих лет как об «ошибке». «Первые мои шаги после революции были ошибочны. Я начал писать большие рассказы в старой форме и старым полустертым языком, на котором, правда, и посейчас иной раз дописывается большая литература. Только через год, пожалуй, я понял ошибку и стал перестраиваться по всему фронту»[79].

[78] Отметим вместе с тем стилевые параллели из литературы современной, например в рассказе Мих. Козырева «Повесть о том, как с Андреем Петровичем ничего не случилось» (Возрождение, т. 2. М., 1923, с. 162). По-видимому, здесь можно говорить не столько о воздействии одного современника на другого, сколько об общем источнике — прозе Гоголя, о распространенности влияния ее в эти годы.

[79] Автобиография 1932 (?) г. ЦГАЛИ, ф. 601, оп. 2, ед. хр. 3.

«Перестройка» эта началась «Рассказами Назара Ильича господина Синебрюхова». Это была первая отдельная книга рассказов М. Зощенко, вышедшая в начале 1922 г. почти одновременно в нескольких издательствах. История ее печатания и выхода в свет в издательстве «Эрато» рассказана в воспоминаниях Е. Полонской[80].

1 декабря 1921 г. «Летопись Дома литераторов» (№ 3) сообщала: «Издательство "Картонный домик" выпускает книгу молодого беллетриста М. Зощенко "Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова"». Книга выпущена была также издательством «Эпоха» (Петроград—Берлин). Вместе с рассказами, впервые опубликованными в течение первых месяцев 1922 г. — «Лялька Пятьдесят», «Любовь», «Последний барин», «Черная магия», «Чертовщина», «Искушение»[81], а также с выходом в апреле 1922 г. сборника «Серапионовы братья»[82], куда включен был один из «Рассказов Синебрюхова», она знакомила с работой, проделанной Зощенко в течение 1920–1921 гг. Известная до сего времени лишь достаточно узкой литературной среде по многократным авторским чтениям[83], теперь эта работа становилась заметным фактором литературного процесса начала 1920-х годов. Скорая и бурная слава засвидетельствована современниками. «Этот человек был первым из всей молодой литературы, который, по виду без малейшего усилия, как в сказке, получил признание и в литературной среде и в совершенно необозримой читательской массе, — писал К. Федин в 1943 г. — Он действительно проснулся в одно прекрасное утро знаменитым, с первых своих шагов почувствовав все неудобства популярности»[84].

Направление «перестройки» было связано со сказом — одной из актуальных литературных форм начала 20-х годов.

2

Если принять определения сказа, данные Б. Эйхенбаумом и В. Виноградовым[85] (достаточные для рассмотрения раннего этапа творчества Зощенко), то можно говорить вслед за критикой тех лет о двух главнейших разновидностях сказа и о быстром переходе Зощенко от одной из них к другой.

---

[80] *Полонская Е.* Указ. соч., с. 384–385.

[81] Укажем публикацию лишь этого рассказа, по-видимому нигде не зафиксированную: Культура и жизнь. Еженедельник по вопросам просвещения, науки, искусства и литературы. М., 1922, № 1, с. 21–22. Он представляет собой позднейшую редакцию рассказа «Двугривенный», написанного в 1914 г. (опубликовано В. Зощенко. — *Зощенко В.* Указ. соч., с. 247), и демонстрирует перемену стилистического регистра при сохранении фабулы, давая едва ли не единственный в своем роде наглядный материал для сравнения «рукописного» и «печатного» периодов.

[82] Обоснование даты выхода сборника см.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 477.

[83] К известным печатным свидетельствам добавим запись в дневнике Зощенко за июль 1921 г.: «"Передайте князю" (первоначальный вариант заглавия «Великосветские истории» — одного из «Рассказов Синебрюхова». — *М. Ч.*) читал у Замятина. Понравилось всем» (Архив М. Зощенко).

[84] *Федин К.* Указ. соч., с. 172.

[85] Ценные соображения по поводу того, что эти определения и понимание сказа М. М. Бахтиным «не противоречат друг другу», а также полезные классификации даны в статье: *Кожевникова Н. В.* О типах повествования в советской прозе. — В кн.: Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971.

«Разбогател Гришка Ловцов. Пять лет в Питере не был — мотался бог весть где, на шестой приехал — с вокзала за ним две тележки добра везли» («Любовь»)[86]. Это хорошо знакомая русской прозе повествовательная форма — тот самый «рассказ рассказчика», который заставляет вспомнить притчи Л. Толстого или его «Кавказского пленника»: «Служил на Кавказе офицером один барин. Звали его Жилин». Это те же самые интонации «живой, устной речи» (Б. Эйхенбаум), тот же самый безличный рассказчик, которого мы слышим, но не видим, который никак не проявляет своей определенности, кроме в самом общем смысле сниженной речи, с элементами просторечия.

Здесь налицо, в сущности, лишь самая общая установка на рассказывание, которая позволяет автору строить «живое» повествование, иногда столь же далекое от устной речи, как и от письменной традиции, и лишь помогающее достигнуть желаемой трансформации узаконенных форм повествования, ведущегося «от автора». Такого типа повествование встречается у многих современников Зощенко, например у А. Неверова в повести «Ташкент — город хлебный» (1923), у Мих. Козакова (рассказ «Немой Павел»), у Л. Леонова (ранние сборники), у М. Волкова (сборники «Летропикация», 1921; «Морока», 1922). Яркий образец такого сказа — «Иисусов грех» И. Бабеля (1922 г., напечатано в 1924 г.). Эта разновидность сказа предполагает известное мастерство рассказчика: можно утверждать, что, сохраняя устную установку в общем виде, повествование стремится к освобождению от характерных признаков устной речи с ее многочисленными помехами основной фабульной нити. Эта разновидность сказа была в свое время бегло отмечена Эйхенбаумом, писавшим, что в ней сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но рассказчика, как такового, собственно нет. «Получается своего рода стилизация сказа. Так, у Н. Никитина: «На пристань ощерился череп — дом пазовский, гостиный двор. По фасаду облупились две пары столбов, раньше под колонку выбелены были. Перед домом иссохшая поляна. А на пазовском крыльце постоянно сидит, проминая приступочки, сам старик» и т. д.[87]

«Первое лицо» в рассказе такого типа отсутствует, равно как и любые биографические детали (мы ничего не знаем о рассказчике «Кавказского пленника», хотя все время «слышим» его). Автору нужен не рассказчик с речевыми атрибутами его своеобразной «личности» и «биографии», а лишь особый тип рассказа, нередко ориентированный на сближение с речью героя[88]. Для иллюстрации приведем отрывок из рассказа Н. В. Баршева, которого современная критика вряд ли правомерно сравнивала с Зощенко: «— Да, если курить не затягиваясь — много зря табаку и воздуху перепортить можно...

Сказалось вслух, а слушать-то некому. Кронид Семенович в комнате сам один. Правда, бродит еще по ней дым — слепец ненужный — на все натыкается, ну так не без того, что и глухой он — этакому все неинтересно. А что касается примуса — так то, слов нет,

---

[86] В этой главе все цитаты из произведений Зощенко — по первопубликациям, а также: *Зощенко М.* Над кем смеетесь?! М.-Л., 1928.

[87] *Эйхенбаум Б.* Лесков и современная проза. — В кн.: Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927, с. 222. См. также: *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике. — В кн.: Поэтика, т. II. Л., 1926, с. 38–39. Современные исследования на пути эволюции этого сказа выделяют такой тип повествования, «который можно условно назвать несобственно авторским» и который «представляет собой как бы усеченный сказ... Впечатление устности еще может существовать как побочный эффект, но уже перестает быть специальной целью» (*Кожевникова Н. В.* Указ. соч., с. 103–104).

[88] Ср.: «Слово героя выведено за пределы его речи — прямой или несобственно прямой» (*Кожевников Н. В.* Указ. соч., с. 104).

деляга, общественный деятель, но такому у одинокого и дела-то всего, что молчать, а слушать он не любит. А больше кого же еще посчитаешь?»[89].

Такой сказ «без рассказчика» характерен для большинства ранних рассказов Зощенко. Попытки писателя уйти от языка современной беллетристики связались первоначально с этой именно формой. «Гришка Жиган», «Любовь», «Рыбья самка», «Рассказ про попа» — в этих «больших» рассказах 1920–1922 гг. нигде не появляется рассказчик как личностно определенный персонаж (со своей «биографией»).

Внутри этих рассказов появляются, однако, островки сказа иного типа — с рассказчиком, выступающим вперед, стремящимся не рассказать о ситуации, а воссоздать ее, инсценировать, разыграть перед читателем: «Ох, вытащил пачечку. Ох, вытащил другую. Ох, опять душит, сатана» («Лялька Пятьдесят»). Тем самым активизируется и читатель (слушатель) — адресат. Если сказ первого типа в известной степени очищен от «лишних» слов, то здесь на этих «лишних» словах и строится главным образом художественный эффект.

«Вот, рассказывают, грелки у них поставлены в трамваях, чтоб сквознячок, значит, ножку не застудил, пожалуйста...

Ведь это что. Ведь это дальше и идти-то некуда. Полное европейское просвещение и культура...» («Черная магия»). Перед нами на этот раз иллюзия спонтанной речи — со множеством оговорок, обмолвок, повторений, остановок действия, не идущих к делу отступлений и прочих атрибутов бытового устного рассказа: «Болезнь у него, можете себе представить, — жаба болезнь». Хотя «я» рассказчика может и не быть поименовано прямо, оно почти все время на виду у читателя.

В «Черной магии» рассказчику по ходу дела приходят в голову все новые и новые соображения, и этот неровный ход его мысли шаг за шагом запечатлевается в рассказе. «Безличный» сказ не идет так слепо за всеми изгибами мысли рассказчика. Он не регистрирует всех его словечек, заполняющих паузы (ср.: «Ладно» — в рассказе «Война»; «Хорошо-с» — в «Черной магии»). События излагаются здесь в уже просеянном виде, повествование в значительной степени освобождено от композиционно-речевых особенностей живой беседы.

Можно, по-видимому, говорить о безличности *литературного* автора в сказе первого типа и о личности *внелитературного* рассказчика в сказе второго типа. Безличная форма сказа первого типа, охотно используемая в прозе начала 20-х годов, в творчестве Зощенко быстро отошла на задний план.

Писателю понадобился рассказчик, «не умеющий» рассказывать, то забегающий вперед[90], то затягивающий рассказ многословными, нередко беспомощными объяснениями.

Это свойство зощенковской прозы заметил в первых же рассказах писателя И. Груздев, один из самых внимательных критиков прозы «серапионова братства», куда входил вместе с Вс. Ивановым, М. Слонимским, Н. Никитиным, К. Фединым, В. Кавериным, самим И. Груздевым и другими молодой Зощенко. В статье «Вечера "Серапионовых братьев"», написанной в основном по еще не опубликованным, а только прочитанным

[89] *Баршев Н. В.* Четвертое. — В кн.: Баршев Н. В. Гражданин вода. Л., 1926, с. 49.

[90] «Только об этом после. К этому и время еще не подошло. А мне только сказать нужно: если бы не упала тогда лошадь, то ничего бы, может быть, и не случилось с бабой, поспел бы Дмитрий Наумыч, ну, а тут лошадь, представьте себе, упала. Хорошо» («Черная магия»).

в Доме искусств рассказам молодых писателей, И. Груздев отмечает интерес к «народной фонетике» и «народной этимологии», к «местному диалекту» в некоторыхрассказах Вс. Иванова[91]. «На фонетически подчеркнутой речи строит рассказы и Ник. Никитин, но вводит он ее иначе, не разговорным языком, а в форме эпического сказа, как в повести "Кол" — лучшей из цикла его провинциальных рассказов»[92]. И. Груздев весьма тонко дифференцирует разные типы сказа у разных «братьев» — с общим для них всех интересом к подобным формам повествования[93]: «Для Мих. Зощенко "характерная" речь так же важна, как и для двух первых авторов. Но если Всев. Иванов пользуется ею для характеристики разных лиц, а Ник. Никитин дает ее в форме эпически-безличного сказа, то у Мих. Зощенко она развернута на всем протяжении повести (повестью И. Груздев называет рассказ «Рыбья самка». — *М. Ч.*) и характеризует одно лицо самого рассказчика. Мимика, жест, интонация этого рассказчика сопровождает всю повесть, нужды нет, что он остается скрытым, а для поверхностного читателя и не замеченным. Такой речи свойственны путаный синтаксис, повторения, уменьшительные словечки и рассуждения: рассказчик словоохотлив»[94]. Форму «личного» сказа Груздев видит, таким образом, даже в «Рыбьей самке» — где нет формально выраженного «первого лица», но где им верно замечены все остальные, едва ли не более существенные признаки этой формы. «Это удивительно, какая нынче пошла мелочь в мужчинах. Но и то верно: истребили многих мужчин государственными казнями и войной. А остался кто — жизнь засушила тех. Есть ли, скажем, сейчас русский человек мыслящий, который бы полнел и жиры нагуливал? Нет такого человека», — цитирует Груздев (по-видимому, по рукописи: с печатным текстом есть расхождения). «Этим стилем Мих. Зощенко владеет в совершенстве. И потому, когда в своих последних вещах он очертил явно рассказчика — старого гвардейского солдата "Назара Ильича, господина Синебрюхова", получился ряд очень колоритных рассказов...»[95]

Плодотворность сказа с явным рассказчиком для последующей работы Зощенко замечена здесь верно. Но в рассказах 1920–1922 г. (за исключением, может быть, «Черной магии») преобладает сказ иного типа: в них постоянно встречаются фразы, по-видимому, противопоказанные личному сказу: «В серо-заляпанное окно бил дождь. И капли дождя сбегали по стеклу и мучили актера» («Старуха Врангель»). Они показывают, что, стремясь в эти годы главным образом к преодолению традиционных беллетристических форм, писатель постоянно держит их перед глазами в качестве негативного образца — и тем самым остается с ними связан.

Осторожными движениями Зощенко подкручивает то одно, то другое колесико в механизме традиционного «большого рассказа», не затрагивая на первых порах основ-

---

[91] Книга и революция, 1922, № 3, с. 110.

[92] *Груздев И.* Указ. соч., с. 111.

[93] Ср. также статью М. Шагинян «Серапионовы братья», помеченную ноябрем 1921 г., т. е. временем, когда Зощенко не напечатал еще ни одного своего рассказа: «Они ввели в рассказ принцип устной речи, сказыванья, как один из пособников наибольшей занятности; предполагается, что читатель слушает. Это различно выразилось у каждого. Один пользуется рефреном... третьи, наоборот, все время вмешиваются в рассказ, давая от себя нечто вроде прибаутки: «банан — фрукт вкусный. Впрочем, я банана не ел, и учитель Отчерги тоже не ел...» (Вс. Иванов. Глиняная шуба)» (*Шагинян М.* Литературный дневник. Пг., 1922, с. 106).

[94] *Груздев И.* Указ. соч., с. 111.

[95] *Груздев И.* Указ. соч., с. 111.

ных пружин механизма. Он пробует найти новый способ повествования путем поочередной замены «шаблонных» и «устаревших» слов иными, свежими (ср. в набросках главы о романах Лаппо-Данилевской: «Писатель, который хоть немного любит и знает жизнь слов, не рискнет говорить так *шаблонно* и *по старинке*»)[96]. Принципиально новое отношение к прозаическому слову им пока не найдено. Повествование монтируется из кусочков разной степени «новизны».

Среди материалов к книге «На переломе» сохранилась запись, озаглавленная «Жизнь слов»: «Иные слова стареют настолько, что произносятся нами как формулы, не вызывая никакого художественного впечатления... Иные слова умирают совершенно. ⟨...⟩ От них запах тлена и величайшей пошлости» (Архив М. Зощенко). Пометы на многих страницах отдельного издания драмы В. Евтихиева «Requiem» (М., 1920), сохранившегося в библиотеке Зощенко, — свидетельство остроценочного отношения к языку: «"Плывущие облака" заката, рассвета, утра» (с. 29); «Автор не стесняясь позволяет всем говорить, как он. "Облака заката" и у сводни, и у поэта, и у адвоката» (с. 45). Резюме вынесено на форзац книги: «Андреевская отвлеченность. Кукольная драма. Как декадент-драматург посредствен, как поэт ужасен. «Плывущие облака заката и рассвета»— отвратительно». Эти записи могут быть соотнесены с черновыми заметками к книге «На переломе», где под заголовком «шаблоны» выписаны столбцы примеров: «Сверкнув на герцога огненными глазами...»; «Ах, какой болван,— расхохоталась она»; «Васильков, я тебе шею сверну! — крикнул с другого конца гостиной герцог и шутливо погрозил кулаком» (Архив М. Зощенко). Здесь «огненными глазами» и «расхохоталась она» восприняты не менее оценочно, чем вся великосветская «реставрирующая» ситуация: литература рассказывает не о том и не теми словами.

У Зощенко — тонкое чутье к «запаху тлена», исходящему от слова, и некоторое время он, видимо, осознает свои литературные задачи в границах перебора слов. Есть «антихудожественные» слова, например «излить душу» («Какая дешевка,— записывает Зощенко. — Какое антихудожественное слово»). Эти слова попадают в один список; в другой, по-видимому, зачисляются слова «художественные», пользоваться которыми можно и нужно («серо-заляпанное окно»).

Последний пример показывает, кроме того, что Зощенко еще испытывает то безусловное доверие к «хорошему» эпитету, которое он впоследствии так бесповоротно утратит. Пока его привлекают еще задачи живописания, непосредственно от автора исходящей характеристики предмета.

Эти поиски «новых» слов взамен «старых» хорошо видны в его работе над авторскими ремарками к речи героев. В записной книжке писателя 1920 г. есть запись об исчерпанности ремарок, о необходимости их обновления. Он хвалит вычитанную где-то ремарку «царапнула глазом», находя ее свежей и убедительной.

Иногда речевая ситуация обновляется тем, что автор избегает в ремарках обычных глаголов говорения (одна из излюбленных его ремарок тех лет — «вскричал», «вскричала»), заменяя их обозначением побочного действия (ср.: «царапнула глазом»).

«— Что ж, — хрустят сахаром, — что ж, он это правильно требует» («Любовь»).

«— Здесь, — засов отодвинула американка. — Сюда заходите» («Война»).

Ремарки переставляются вперед. Они усекаются для большей динамичности, для расподобления с языком окружающей беллетристики:

[96] *Зощенко В.* Указ. соч., с. 257.

«Гаврила Васильевич почтительно:

— Старуха проживает. Старуха и актер проживают».

«А следователь свое:

— Расследуем старуху» («Старуха Врангель»).

Зощенко вообще с удовольствием использует в этих рассказах эллиптические формы: «А тонконогий в волнении необычайном»; «Следователь волчком по комнате».

Застывшая пара «реплика-ремарка» изменяется еще одним способом, как бы с другого конца: ремарка остается обычной, но вводит реплику с минимальным значением.

«— Угу, — говорит, — с сенаторами».

«— М-да, — сказал актер».

«— Гм, — сказал Чепыга».

Разными способами автор стремится достичь одной цели — заметности, несглаженности отдельного слова и строя каждой фразы. Служебные слова получают роль самостоятельных и заставляют с собой считаться, тогда как в той прозе, которую Зощенко отвергает, самостоятельные слова с его точки зрения низведены до роли служебных. Той же цели служит заметная особенность диалога в «больших» рассказах: автор регулярным образом не дает интонации вопроса или восклицания, заключенной в строе фразы, обычного пунктуационного выражения — знаки «верхнего регистра» заменяются точкой: «Чего зубы-то заговариваешь, сука старая. Если ты вор, так и веди себя правильно. Не заговаривай»[97].

У В. Шишкова, П. Романова и других беллетристов тех лет с ярко выраженным интересом к народной речи диалогическая реплика развивается обычно линейно, развертывается в одном направлении. У Зощенко речь героя описывает круги, возвращается к начальной фразе, продолжает то одну, то другую из спутанного клубка мыслей героев.

В диалоге Зощенко постоянно преобразуются самые трудные для письменной передачи формы живой речи. Безремарочный диалог, легко, как мячик, перебрасывающий свою тему от одного персонажа к другому, диалог, построенный на коротких репликах, быстро сменяющих одна другую и взаимозависимых (синтаксический строй последующей обусловлен строем и содержанием предыдущей), — остается чужд рассказам Зощенко. Каждая реплика его диалога как бы зависает в воздухе, отяжеленная сложным и самостоятельным построением.

Диалог уже почти не имеет параллелей в окружающей беллетристике. В рассказах В. Шишкова, М. Волкова и множества других авторы довольствуются общей установкой на «народную» речь, выраженной главным образом лексическими и орфографическими средствами: «быдто», «опосля», «камитет», «резонт», союз «да», повсеместно заменивший «и», «промеж нас», многочисленные «што» и т. п. Прозаики охотно строят отдельные сюжетные звенья и целые сюжеты на разглядывании и обыгрывании новых слов, которые входят в речевой обиход, нередко опосредованные народной этимо-

[97] Заметим попутно, что в авторском отношении к семантике бранного слова в ранних рассказах Зощенко можно увидеть начало стилевой тенденции, безусловно новой для языка русской прозы. Коротко об этом можно сказать так: табуированные слова помещены в такой контекст, который должен нейтрализовать их — сделать обычными, заурядными — при том, что для читателя неизбежно сохраняется их принадлежность к запретному жаргону. Их художественный эффект лаконично определил в свое время В. Шкловский: «Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах, и о триппере» (*Шкловский В.* Гамбургский счет. Л., 1927, с. 80).

логией, на толковании этих слов героями или рассказчиком (рассказ Шишкова «Провокатор», построенный на незнакомстве крестьян со значением этого слова). Приведем начало рассказа Дм. Четверикова «Трахтырь» (характерно в смысле «орфографической народности» уже название; сходную роль играют многочисленные антропонимы):

«Сознательных на Костыревке, можно сказать, двое: Сергун Охлябов и Левонтий Гузлов.

Сергун Охлябов по плотницкой части сознательность имеет. Левонтий—кузнец.

Несознательных пятеро: два брата Липуновы, Гузлов Геннадий, Пырин и Порфирий Лубоня. Четверо — от самогону, а Порфирий — сроду такой. Останняя деревня ни то, ни се. Средней сознательности.

Народишко костыревский — столбынь.

Левонтиев отец — даром нетяглый, понатужася кобылку на руках подымает.

Левонтий, дивясь на родителя, плюется:

— Уклепный ты, тять, сволота. Ну-кось и я попробую»[98].

В диалоге Зощенко (в отличие от авторского — главным образом сказового — его повествования этих же лет) собственно лексика, словарь не играет самостоятельной роли. Характерны приемы пародии Зощенко на Вс. Иванова, показавшей, как резко отделяет писатель уже в 1922 г. свою работу от разнообразной лексической и орфоэпической «простонародности» («Савелька Мелюзга засмеялся матерно и сказал:— Садись, лешай. Угощайся. Наварили сёдни на маланьину свадьбу» и т. п.[99]).

В авторском повествовании этих же рассказов, в отличие от диалога, мало специфического. В нем можно услышать даже распевный сказ, неотличимый от некоторых вещей Леонова, вышедших в том же 1923 г. (для более позднего Зощенко сходство с Леоновым полностью исключено).

3

Уже в ранних рассказах диалог нередко может быть расценен как островки личного сказа в потоке сказа безличного. Развитие повествовательной манеры Зощенко в первые годы можно представить как разрастание диалога и постепенное заполнение им всей ткани рассказа. Расплести голоса героев и рассказчика становится все более трудно: диалог передается теми же формами, что и речь рассказчика. Личный сказ полностью замещает собою безличный.

Впервые это происходит, по-видимому, в рассказе 1922 г. «Черная магия», где налицо «живой», снабженный биографией рассказчик, называющий себя в первом лице, и где весь рассказ представляет собою как бы ряд развернутых реплик диалога, затем — в «Рассказах Синебрюхова».

Первое лицо рассказчика, введенное в повествование непосредственно, произвело в прозе Зощенко настоящую революцию: фабула отодвинулась на задний план и вычленяется с трудом: рассказчик как бы не в силах восстановить события в их связи и последовательности, факты, излагаемые им, противоречат друг другу; эпизод, подробно изображенный в одном рассказе, в другом объявлен несуществовавшим («...да только не было в тот раз прекрасной полячки Виктории Казимировны. И быть ее не могло. Была она в другой раз и по другому делу... Это уж я так, извините худого мужика...»).

[98] Красный журнал для всех, 1925, № 2, с. 67.

[99] Литературные записки, 1922, № 2, с. 9. См. также: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 237.

Ни один из рассказов почти невозможно связно пересказать, не спутав с другим, тогда как отдельные их фразы помнит любой читатель. Истинные события совершаются в этих рассказах не на уровне фабулы, а на уровне повествования.

Начиная с «Рассказов Синебрюхова» эта проза навсегда осталась связанной с именно такой — личной — формой сказа, претерпевшей, в свою очередь, на протяжении литературного пути писателя глубокие изменения.

«Рассказы Синебрюхова» возводились современной критикой к прозе Лескова[100]. Имена двух писателей тем естественнее связывались в литературном сознании 20-х годов, что творчество Лескова еще не успело целиком отойти в область истории литературы. Еще допечатывались его произведения, не опубликованные при жизни. Проза Лескова, слишком бегло и недостаточно оцененная современниками автора, получила самые широкие права в литературном процессе 20-х годов. «Творчество Лескова начинает заново привлекать к себе внимание, — писал Эйхенбаум в рецензии на вышедшую в 1923 г. книгу А. Волынского «Н. С. Лесков». — Уже не раз отмечалось, что в современной русской беллетристике чувствуется сильное влияние Лескова. Тяга к нему обусловлена перемещением художественных принципов — от «психологического анализа» к сказу, к анекдоту, к фольклору. Отодвинутая на второй план линия Даля — Лескова начинает побеждать и выдвигается как свежая, неиспользованная традиция. Настало время для новой историко-литературной оценки Лескова»[101].

Интерес к народной этимологии, перенасыщенность сказа разнослойной колоритной лексикой, часто рассчитанной на комический эффект, — эти свойства прозы Лескова раньше всего вспоминались при чтении первых книг Зощенко и заслонили для современников принципиальную новизну его прозы. «Все это уже далеко не ново! И установка внимания на сюжет — не новость, и язык одного из героев одного из рассказов Лескова, который усвоил Зощенко, — тоже не новость, и внимательное ученичество опять-таки не новость»[102]. «М. Зощенко пишет “под Лескова”. Подражание довольно умелое, но с чисто внешней формы. Подобно Н. С. Лескову, Зощенко умеет заставить читателя улыбнуться каким-нибудь причудливым, фигуристым словцом, удивить вычурным заглавием. В трех разбираемых рассказах, заключенных в тощенькой брошюрке издания «Былого» (в сборник «Разнотык», 1923, вошли рассказы «Старуха Врангель», «Лялька Пятьдесят», «Веселая жизнь», «Рыбья самка». — *М. Ч.*), таких «словец» много: «рыжая наружность», «щепетильное дело» и т. д.»[103]. Не вдаваясь в рассмотрение темы «Зощенко и Лесков», обратимся к первой книге Зощенко.

Продолжая работу, начатую в диалоге «больших» рассказов, автор охотно строит в «Рассказах Синебрюхова» на междометии значащую реплику: «Фу ты, думаю, так твою так». Рассказчик «думает» междометиями. Часто используемое вводное слово-глагол,

---

[100] «Особо надо отметить рассказы Зощенко, которые в новой форме возрождают комический сказ, восходят то к Лескову, то к Гоголю», — писал Б. Эйхенбаум в 1925 г. (*Эйхенбаум Б.* Лесков и современная проза. — В кн.: Эйхенбаум Б. Литература, с. 223). Б. Шкловский замечает, что Серапионы, и, по-видимому, в первую очередь Зощенко, идут от Лескова через Ремизова (Книжный угол, 1921, № 7, с. 20). Имя Лескова называет и один из первых недоброжелательных рецензентов «Рассказов Синебрюхова» Н. Асеев (Печать и революция, 1922, кн. 7, с. 316).

[101] Книга и революция, 1923, № 2, с. 56.

[102] *Егоров И.* Семь Семионов. — Сегодня, 1922, № 1 (10–15 октября), с. 5 (рецензия на сб. «Серапионовы братья»).

[103] Жизнь искусства, 1923, № 17, с. 6.

оказавшийся поблизости от главного глагола фразы, интенсивно наполняет ее интонацией устной речи: «Я даже, запомнил, людей лечил». Бесстрастная реплика рассказчика, призванная, казалось бы, погасить «содержание» излагаемого им эпизода, в то же самое время его усиливает: «Стали тут меня бить босячки инструментом по животу и по внутренностям. И поднял я крик очень ужасный.

Хорошо-с».

Напряженность языка достигается часто и тем, что разные речевые элементы оказываются поставленными в одинаковые условия. «Ну, думаю, каюк-компания, лежи теперь, Назар Ильич господин Синебрюхов, благо трава спасает.

Хорошо. Лежу».

Интересна главным образом позиция слова «хорошо». Здесь это слово, служащее вспомогательным средством для устного рассказывания и в этом случае всегда выступающее со стертой семантикой (ср. обычное в устной речи «ну вот», «ну», которыми рассказчик самого себя понуждает к дальнейшему изложению), уравнено в правах с соседствующей фразой содержательного, информационного характера. Эти колебания между семантической стертостью слова и семантической нагрузкой, которая навязывается ему контекстом, и создают поле напряжения. Ср. еще: «Ладно. Бабка Василиса видит, что смело они так сели, и к ним».

Слово, выполняющее в речи вспомогательные функции или выступающее как вообще излишнее (в устной речи — повторы слов, слова-связки: «ладно», «дальше» и т. п.) и в литературной речи обычно скрадываемое, в прозе Зощенко выделено: пунктуацией (точка вместо запятой и многоточия, обычно используемого для имитации особенностей устной речи), позицией (начало абзаца, изолированное положение, делающее слово интонационно ударным)[104].

Тем же целям служит в «Рассказах Синебрюхова» употребление одного и того же слова во взаимоисключающих, казалось бы, контекстах. «Только вышел за дверь, слышу ктой-то топчи́т *ножками*»: уменьшительная форма применена в изображении «прекрасной полячки» Виктории Казимировны. В другом случае передается речь старого князя: «...схороним что можно и утопчем *ножками*». И наконец: «А один гвардеец дерг да дерг за *ножку* австрийское мертвое тело... и опять дерг да дерг, а *ножка* в руке и осталась». Это своеобразное безразличие рассказчика к языку, выбор им слов, поражающе «несоответствующих» предмету, становится одним из самых характерных признаков художественной системы этих рассказов. Сюда же относятся и «невозможные» стыки лексически разнородных слов: «А я *сволок князиньку* вашего сиятельства на волю...»; «А она, жаба, отвечает тихими устами...». И наконец в получившей особенную известность фразе: «Князь ваше сиятельство лишь *малехонько поблевал*, вскочил на ножки»[105]. Близки к этому приему по художественной функции и характерные для рассказчика

[104] Ср. замечание В. В. Виноградова: «У Зощенко широко применяются "опустевшие" слова как основной, организующий речь рассказчика или персонажа прием» (*Виноградов В.* Язык Зощенки. — В кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, с. 79). Зощенко, по-видимому, вполне сознательно относился к работе этого механизма. Он откровенно демонстрирует принцип его действия и в удачной автопародии на «Рассказы Синебрюхова»: «Жил я, запомнил, в деревне Большие Кабаны. Дом каменный строил. Ладно. Строил». И еще: «—Ах ты, — думаю, — так твою так. Да. Слон» (Слоновое приключение. — Литературный еженедельник, 1923, № 39, с. 17. См. также: Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 239).

[105] Ср. в автопародии: «Оглянулся я по сторонам, поблевал малехонько и тихонько вышел».

замены одного слова другим — почти синонимом, но сдвинутым в сторону преувеличения и неуместным именно в данной речевой ситуации: «Фу ты,— *восхищаюсь*,— так твою так — случай» (в смысле «радуюсь»); «А он вдруг мной *восхитился*» (слову приписано значение «расположился ко мне»).

Поиски в простонародной речи некой недоступной литературному языку образности — обычная задача писателей, обращающихся к сказу, в «Рассказах Синебрюхова» явно оттеснены иными целями. Зощенко интересует не *меткое* слово, выхваченное из наиболее чистых глубин народной речи, не живописующее слово, а слово испорченное, слово-монстр, употребленное не по назначению, не к месту. В этих рассказах перед нами подлинное речевое пиршество: пробуются самые разные связи слов, всплывают пласты самых разных сфер устной и письменной речи. При этом рассказчик с недоверием относится ко всякому слову, и речь его показывает зыбкость всей языковой почвы, на которую он опирается. Убеждающими кажутся здесь примеры тавтологии : «в рабочие батраки», «собачий укус небольшой сучки».

В «Рассказах Синебрюхова» рождается интерес писателя к новому языковому сознанию, становившемуся достоянием самых широких слоев, ко всему его еще не расчлененному сумбуру. Интерес этот пока недостаточно отчетлив и последователен. Ю. Тынянов по поводу рассказа «Виктория Казимировна» решительно утверждал, что Зощенко ставит задачу «литературного преображения нового быта (хотя бы и старыми средствами)», замечая при этом: «Мих. Зощенко говорит о войне пародическим мещанским сказом Лескова, успевшим уже сделаться ходячим (им превосходно владеют Бунин, Бор. Зайцев и др.)... Пути сказа не открывают, по-видимому, перспектив; оживление его не столько в диалектизмах (что использовано), сколько в новых языковых образованиях»[106]. Суждения Тынянова оправдались последующей работой Зощенко.

Более осторожно, но тоже настойчиво побуждает молодого писателя к дальнейшему движению Е. Замятин — признанный мэтр «серапионов», читающий им лекции о писательском ремесле. «Зощенко применяет пока простейшую разновидность сказа — от первого лица. Так написан у него весь цикл «Рассказов Синебрюхова» ⟨...⟩ Отлично пользуется Зощенко синтаксисом народного говора: расстановка слов, глагольные формы, выбор синонимов — во всем этом ни единой ошибки. ⟨...⟩ И все-таки долго стоять на этой станции Зощенке не стоит. Надо трогаться дальше, пусть даже по шпалам»[107].

Итак, первая книга Зощенко включила рассказы, целиком построенные на сказе в общепринятом смысле слова (имеется и внешняя мотивировка отделенности рассказчика от автора — в подстрочном примечании: «Предисловие и рассказы записаны в апреле 1921 года со слов Н. И. Синебрюхова писателем М. З.»). Все рассказы выдержаны в личной форме сказа, оказавшейся наиболее перспективной в эволюции прозы Зощенко.

В 1922–1925 гг. эта форма не остается, однако, единственной.

Прежде всего сохраняется традиционное авторское повествование как в безличной форме, так и с автором, повествующим от первого лица («Два месяца я, больной нервный человек...» — «Крестьянский самородок»).

Во-вторых, широко представлена форма безличного сказа.

---

[106] Книга и революция, 1922, № 6, с. 62.

[107] Литературные записки, 1922, № 1, с. 7.

Однако примерно с 1925 г. в значительной степени вытесняются обе формы авторского повествования, сокращается безличный сказ и все более преобладают формы личного сказа.

В рассказах середины 20-х годов, построенных на личном сказе, также можно выделить две главные разновидности. В одних главный персонаж совпадает с рассказчиком, т. е. герой рассказывает *о себе*, сам сообщает подробности о своей среде и своей биографии («Попугай», «Кризис», «Баня» и др.). В других — фабула отделена от рассказчика (герой — не рассказчик). Но и здесь, точно так же как и в первом случае, самый рассказ с его оценками мотивирован персональными свойствами рассказчика. Последний связан с лицом, о котором повествует, биографически (герой — товарищ или родственник рассказчика) или «идейно» (собрат по классу, по убеждениям). Сохраняется формальное указание на источник рассказываемой истории («Есть у меня дорогой приятель Семен Семенович Курочкин» или «рассказал землячок мой»). Это указание привносит (хотя бы потенциально) отпечаток еще одной устной речевой манеры и главное — так же как и в первой разновидности, сохраняет иллюзию решительной биографической (а не только речевой) отделенности рассказчика от автора. Таковы рассказы «Прискорбный случай», «Рабочий костюм» (1926), «Мещане», «Тормоз Вестингауза» (1927). Проиллюстрируем взаимоотношения героя и рассказчика в рассказе такого типа следующим примером: «Вот, граждане, до чего дожили! На рабочий костюм косятся. Грязный, дескать, очень для обстановки. На этом самом Василий Степанович Конопатов пострадал. Собственной персоной. Выперли, братцы, его из ресторана. Вот до чего дожили». Последовательная отделенность авторской позиции от оценок рассказчика поддержана фабулой: наутро герой узнает в милиции, что «выперли» его не за костюм, а за то, что «на лестнице наблевал» («Рабочий костюм»).

Именно рассказы этого типа наталкивали, видимо, на такого рода обобщения: «По существу, рассказчик большинства рассказов Зощенко — это одно и то же лицо, со своим чрезвычайно статичным типом мышления и стремлением осмыслить все происходящее с точки зрения жильца густонаселенной коммунальной квартиры с ее мелкими дрязгами и уродливым бытом». Суждение это является общепринятым в литературе о Зощенко (главным образом в благожелательной ее части) начиная примерно с середины 30-х годов, когда зощенковского «рассказчика» отделили наконец от автора, но вслед за этим отождествили его с героем — с тем, о ком он рассказывает. Стали считать, что в рассказах Зощенко «ярко раскрывается подлинное лицо героя-обывателя». Это тот типичный в изучении литературы случай, когда, по удачному уподоблению В. Шкловского, неопытный кавалерист, пытаясь сесть на лошадь, перескакивает через нее. Рассуждения о «жильце густонаселенной коммунальной квартиры» увели достаточно далеко от поэтики Зощенко, от повествовательной структуры его рассказов.

Между тем, начиная примерно с середины 20-х годов, все более и более расплывчатыми становятся персональные черты рассказчика, его «лицо» и все более сомнительной возможность прямым образом связать его с какими-то самоочевидными бытовыми явлениями.

Уже в 1924 г. можно встретить рассказы, где детали биографии рассказчика сведены до минимума, например «Монастырь», где о прикосновенности рассказчика к фабульным событиям упомянуто лишь дважды — в начале и в конце. Это уже шаг к исчезновению всякой мотивировки знакомства рассказчика с событиями, о которых он повествует. В рассказе 1925 г. «Нервные люди» эта мотивировка сведена к единственному

слову: «Недавно в *нашей* коммунальной квартире драка произошла». Вместо недавнего биографически определенного рассказчика здесь появляется уже рассказчик безликий, близкий к традиционному автору, изначально все знающему о своих героях. При этом само повествование целиком сохраняет форму личного сказа, хотя первое лицо может появляться в нем крайне редко. Вместе с сохранением речевой определенности сохраняется и общее впечатление причастности рассказчика к быту героев и его этического единства с ними.

По нашим подсчетам, одновременно все меньше и меньше становится рассказов «о себе», т. е. таких, где рассказчик — главный герой фабулы, как это было в «Рассказах Синебрюхова».

Примерно с середины 1920-х годов в рассказах Зощенко появляется и совсем новая черта: в них вводится «автор» — писатель, литератор.

Это автор, неожиданным образом выступающий в форме сказа и вступающий с ним в разительное несоответствие. Тем самым традиционная роль сказа как характерной (главным образом устной) и чужой для автора речи подвергнута сильнейшему сомнению. На сказ возлагаются какие-то иные, новые, художественные задачи.

И восклицания в рассказе «Мелкота»: «А скучаю я, братцы, по настоящему герою! Вот бы мне встретить такого!» — и рассуждение рассказчика в начале «Святочной истории» о том, чего «не пишут», прикрепляют этих рассказчиков к цеху литераторов.

Новизна — и, как мы попытаемся показать, далеко идущая, — заключена в том, что условное прикрепление совершается через сказ — повествовательную форму, традиционно выполнявшую противоположную функцию — отделения «литературы» от «нелитературной» речи.

Сказ отрывается от своего естественного носителя, «на себе испытавшего жилищный кризис», друга «Васьки Бочкова» или «сочувственника», если воспользоваться старым словом, Василия Ивановича Растопыркина. Рассказчик, сохранивший прежнюю языковую маску, отождествлен с «автором», литератором, заговорившим от первого лица: «Пущай читатель за свои деньги чувствует — я печатаю этот рассказ прямо с опасностью для здоровья» («Хороший знакомый»). Речевая граница между ними размывается композиционно-фабульными средствами; автор выдает голос рассказчика за свой собственный.

Это — главный результат эволюции рассказа Зощенко 20-х годов.

Путь, проделанный Зощенко вскоре же после первой книги, не сразу был в достаточной мере оценен даже теми, кто наблюдал его с наиболее близкого расстояния.

«Талант Зощенко вызвал самое разностороннее и трагикомическое непонимание, — писал позднее К. Федин. — ⟨...⟩ Еще не вполне угадывая его самобытность ⟨...⟩ мы сравнивали Зощенко со всеми возможными его предшественниками, по сходству и по противоположности, и эти сравнения и давали ему повод обижаться на своих друзей, иногда очень серьезно»[108]. Свидетельствами восприятия его работы тех лет собратьями, а также теми, кто составил их окололитературную среду, остались письма к Л. Лунцу, уехавшему лечиться в Германию 1 июня 1923 г. (и через год умершего там): «М. Зощенко очень талантливый человек» (К. Федин, 21 июня 1923 г.)[109]; «Зощенко всерьез считает свою работу в юмористических журналах “стоящей”» (20 июля); «Он выпустил

[108] *Федин К.* Указ. соч., с. 245.

[109] Все письма цитируются по материалам личного архива В. А. Каверина (копии).

в "Радуге" юмористические рассказы[110] — скверное впечатление производит книжонка. А он — серьезно к ней, гордится спросом. Мне за него, за его талант обидно» (Лидия Харитон, 8 августа 1923 г.); «Издал он препаршивую книжку юморесок, и мне за него стыдно: совершенно утратил в этом отношении чувство меры» (Л. Харитон, 31 августа 1923 г); «Зощенко пишет "мелочишку" в Вороне[111] и ангажирован на Крышу куплетистом. Ну, да он не в счет» (Н. Никитин, 25 сентября 1923 г.); «Зощенко настолько ушел в мелочи, что страшно» (Л. Харитон, 27 сентября 1923 г.); «Зощенко уединен, молчалив по-прежнему и много халтурит» (В. Каверин, 9 октября 1923 г.). Сам Лунц оценивал «мелочи» Зощенко иначе: — 23 февраля 1923 г., еще из Петрограда, он пишет Горькому: «Превосходно записал Зощенко. Его последние вещи — лучшее, что было у серапионов. Тонкий писатель. Чудесный юморист», а 23 октября 1923 г. в общем письме к Слонимскому и Зощенко обращается к Зощенко с такими словами: «Говорят, у тебя вышли юмористические рассказы. Пришли, если можно. Ты помнишь, я их ценил очень и, в противовес многим, отнюдь не видел в этом умаления таланта».

Для понимания самоощущения писателя в этот год очень важна дневниковая запись разговора с ним В. Зощенко (от 10 августа 1923 г.): «Что он любит? — "Слово люблю, хорошую фразу, хороший сюжет люблю" — т. е. все то же, только свое искусство. Сейчас мучается над поисками новой формы, потому что для новых рассказов ему нужна и новая форма, писать все в одном тоне он не может.

Говорит, что за это время проделал огромную, незаметную еще для других работу, создал совершенно новый, страшно сжатый, короткий язык.

Говорил, что его до сих пор никто не понимает, как нужно, смотрят на него в большинстве случаев как на рассказчика веселых анекдотов, а он совсем не то» (личный архив В. В. Зощенко).

Напряженность самоизменения, новизна поставленных перед собой литературных задач не остались незамеченными вовсе. 14 декабря 1923 г. В. Каверин писал Лунцу: «Зощенко замкнулся в себе, упорно ищет нового пути для работы и недавно прочел прекрасный рассказ — «Мудрость». Стилистически необыкновенно тонко. Но сделано из дряни — вот это здорово. Сказ он оставил, но ничего столь же сильного взамен — другой плотной формы — еще не дал и колеблется; по-моему, «Мудрость» — переходный, но прекрасный рассказ».

[110] *Зощенко М.* Юмористические рассказы. Пг.—М., 1923, с. 125.

[111] В 1923 г. Зощенко постоянно печатал рассказы в журнале «Красный ворон».

Глава III
Нетождественность авторского слова

В нем не было ничего поддельного и кривляющегося, несмотря на то, что все слова стихов, которые он произносил, были поддельные и кривляющиеся.

А. Блок

— Ах, сволочь! Идет-то как! Гляди, братцы, как переступает нарочно.

Мих. Зощенко

1

В одном из рассказов Зощенко описывается выступление автора на вечере эстрады. Был перепутан порядок номеров, и писатель вышел на сцену, когда ожидали эксцентрика. Публика встретила его хохотом и теми выкриками, которые вынесены нами в качестве эпиграфа. Эпизод этот поможет пониманию художественной работы писателя главным образом 1925–1935 гг.

Итак, сказ Зощенко уходил не к безличной форме и от нее — к авторскому и несобственно авторскому повествованию (путь, характерный для большинства его современников), а, напротив, доводил до остроты все признаки личного сказа и конкретизировал в конце концов литературно-неумелого по приемам своей речи носителя этого сказа — личностью литературного автора-профессионала!

Путем такого отождествления Зощенко заставляет увидеть за автором некое новое литературное право — говорить «от себя» (т. е. без посредства рассказчика, будь то Иван Петрович Белкин, Рудый Панько или друг Васьки Бочкова), но «не своим» голосом.

В этом свете обычные утверждения современной писателю критики о том, что Зощенко «пишет о себе», представляются исходившими из непосредственных читательских впечатлений, только не осознанных до конца и искаженных предвзятыми соображениями. По крайней мере, стремление более благожелательной к писателю критики увидеть в его рассказчике вполне определенное лицо, которое автор последовательно и непримиримо обличает, кажется гораздо более далеким и от непосредственного впечатления, и от понимания поэтики Зощенко. Обличительная задача могла быть выполнена гораздо проще. Широко охватывая речевую деятельность своего времени, проза Зощенко интерпретирует глубинные стороны современной ему культуры.

В статье «О себе, о критиках и о своей работе» (1928) Зощенко делает «одно признание. Может быть оно покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях».

Мы позволим себе прокомментировать процитированный отрывок, где Зощенко выразился с обычной для своих публицистических суждений о литературе неразверну-

тостью мысли. По-видимому, Зощенко действительно стремился во многих рассказах воссоздать отчужденно от себя те словесные формы, в которые должна была бы, в его понимании, «честно» воплотиться «ураганная идеология» революционизированных слоев в том случае, если бы она искала себе адекватного воплощения. Это особенно очевидно в рассказах типа «Прискорбный случай», «Мещане», где рассказчик встает на защиту «рабочего человека», в рассказе «Мелкота», где, повествуя о человеке, «свернувшем» под конец «с героической линии» и испугавшемся крематория, рассказчик пытается передать «пролетарский» взгляд на смерть и поведение умирающего.

«Пародийность» же рассказов порождена тем, что «писатель» этот — воображаемый, что он «не может существовать по крайней мере сейчас», поскольку «теперешняя среда» требует такого «автора», который никак не укладывается в традиционные литературные представления, требует того, что никак не увязывается с «литературой». Зощенко создает новый тип литературной личности, воплотившей в себе новые отношения «автора» и «читателя». Он как бы идет навстречу тому читателю, которому нужен не традиционный литератор — властитель дум читающей публики, а «свой брат» писатель, наделенный его собственной «наивной философией». Задача эта, казавшаяся — и не без оснований — неразрешимой литературными средствами в поэзии[112], была разрешена в рассказах Зощенко путем построения образа «автора», освобожденного от всякой культуры и неизбежно спародированного в этом своем качестве наличием иного, подлинного автора, не проявляющегося в тексте непосредственно, но сотворяющего его. «Я только пародирую», — пишет Зощенко. — Я временно замещаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям». В 1918–1919 гг. «Двенадцать» Блока заставили Зощенко подозревать, «что есть такая пролетарская литература»; через несколько лет Зощенко берется заместить в ней «вакансию поэта».

В январе 1922 г., выступая на Всесоюзной конференции драматургов, Олеша, идя, несомненно, по кругу мысли, заданной зощенковской статьей, говорил: «Я себя считаю пролетарским писателем. Может быть, через тридцать лет меня будут читать как настоящего пролетарского писателя. Возможно, это гордое заявление. Возможно, я чрезвычайно заносчиво говорю. Но я делаю это вполне сознательно: я все-таки чувствую, что я работаю для пролетариата». И далее: «Я думаю, что *придет настоящий пролетарский художник*, который спутает все карты. Это будет, может быть, через десять, может быть, через тридцать лет... Я думаю, что моя писательская функция (моя лично — я как-то привык рассматривать себя одиноким среди попутчиков), моя линия — продумать вопросы искусства, для того чтобы *подготовить путь для грядущего пролетарского художника*. Я эту функцию считаю громадной»[113]. У Зощенко эта задача из области декларативной перемещена в художественно-речевую.

Итак, в рассказах Зощенко второй половины 1920-х годов начинает фигурировать такой «писатель», который никак не может быть признан за писателя. Для автора рав-

[112] «...Обращаться в стихах к совершенно поэтически неподготовленному слушателю столь же неблагодарная задача, как попытаться усесться на кол. Совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией, и тогде уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей» (*Мандельштам О.* Литературная Москва. — Россия, 1922, № 2, с. 23).

[113] Впервые опубликовано по стенограмме в кн.: *Олеша Ю.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968, с. 267–271.

но несомненной оказывается и потребность в «авторе» данного типа, и невозможность удовлетворить ее иными литературными средствами, кроме пародийных. Специфика этого нового «я» в том, что в его слове совмещены пародируемое и пародирующий, объект иронии и носитель (автор) иронического взгляда, сохраняется двойной облик «живого» автора. В противоположность обыкновенной задаче литературной пародии в рассказах Зощенко пародируемый объект не лежит вне пародии — он конструируется здесь же, на глазах читателя, и в самый момент рождения подвергается пародизации.

То «я», которое присутствует в разнородных письменных текстах 1915–1919 гг. (рассказах, письмах, фельетонах и статьях) и колеблется на границе между собственно авторским и имитирующим, в течение 20-х годов подменяется новосформированным.

В повестях Зощенко, в отличие от рассказов, подчеркнута установка на письменную речь, на «литературу». Тем острее столкновение разработанной книжно-литературной речи с вульгарной речью современности, причем для повествователя[114] эти разнородные элементы оказываются приравненными («Она с восторгом приняла предложение, говоря, что она давно ждала его и что если бы он не сделал этого, то был бы последним мазуриком и проходимцем»).

Слог повестей глубоко дисгармоничен. Чем более «солидное» впечатление производит фраза своим строем — тем сомнительней ее словесный материал. Рукописи показывают работу писателя, специально направленную на дисгармонизацию повествования. В рукописи повести «М. П. Синягин» (ИРЛИ, ф. 501) хорошо виден целый пласт авторской правки, осуществлявшейся, вероятно, в один прием. Мы не увидим в ней обычных для рукописей писателей сокращений, вычеркиваний, не встретим следов заботы о лаконичности. Наоборот, много вставок, и каждая из них преследует одну из двух целей (или обе): во-первых, распространить фразу, сделать ее более многословной, во-вторых, привести к тавтологии, повторам, разного рода несообразностям. Приведем примеры, выделяя слова, вписанные при правке: «А некоторые просто даже плакали при виде *лишнего* цветка *на клумбе* или *прыгающего на навозной куче* воробушка»; «некоторая *какая-то такая* ненормальность» (с. 29 рукописного текста); «и лет ей, говорят, *этой вазе чего-то такое, если не врут,* больше как две тысячи» (с. 30); «и *поминутно* восторгался художественным словом ⟨...⟩ Он сильно любил таких прекрасных, *отличных* поэтов и *прозаиков*, как Фет, Блок, Надсон и Есенин» (с. 31); «бесхитростный *несложный* стиль» (с. 37); «гражданской *безысходной* грусти» (с. 38; в печатном тексте это слово отсутствует); «Вдова успокаивала его как могла, говоря и *давая торжественные* клятвы о том, что она несомненно и *скорее всего* прыгнула бы, если б он не дал своего согласия. Но под конец, разозленная его *кривыми улыбочками*...» (с. 57); «Несколько торопливо, *небрежно* и со многими погрешностями» (с. 3); «На мелкие повседневные *мещанские* дела» (с. 8); «Такая работа, конечно, не могла удовлетворить духовных и *поэтических* запросов Мишеля» (с. 66); «В ту пору он сошелся с очень такой *исключительно* красивой женщиной ⟨...⟩ очень красивая, *даже* элегантная женщина, *совершенно* неопределенной профессии и даже не член профсоюза» (с. 68).

[114] Не претендуя упорядочить терминологию, связанную с субъектом рассказывания, мы придерживаемся в данной работе следующего разграничения: «рассказчиком» называем того, кто ведет рассказ в форме сказа (как правило, в малом жанре), «повествователем» — рассказчика в произведениях, установленных на «литературу» (как правило, в повестях).

«Сентиментальные повести», как и повесть «М. П. Синягин», нельзя понять достаточно полно вне полемически пародийного их аспекта. При этом разрушительное действие зощенковского пародирования направлено сразу на несколько объектов.

Первый из них — литература начала века. Задача, не осуществленная в критическом жанре, была выполнена в прозе. Отношение писателя к литературе начала века с кругом его героев, тем, всего арсенала художественно-речевых средств (естественно, в аспекте самим же писателем сформированного представления об этом арсенале) наиболее разветвленно представлено в повести «М. П. Синягин». Задача повести — не обличение ее героя, как казалось критике, а «обличение» литературы. Расквитаться с литературой целой эпохи — от Лаппо-Данилевской до Блока — оказалось делом нелегким, и странная смесь сочувствия и скепсиса присутствует решительно в каждом слове повести. Приведем свидетельство, ценное тем, что оно принадлежит не только современнице, но давней и тонкой ценительнице работы писателя. 14 мая 1967 г. Е. Г. Полонская писала нам: «"О Мишеле Синягине" Зощенко — я его не любила и даже сказала, что у Зощенко неизвестно, когда он шутит, когда говорит правду, и он обиделся на меня».

В первой главе мы упоминали, что один из популярных беллетристов начала века Ю. Слёзкин оказался почти одновременно объектом полемического рассмотрения двух вступавших в литературу писателей — М. Зощенко и М. Булгакова. В упоминавшейся нами статье 1922 г. Булгаков, цитируя недавний рассказ Слёзкина, писал: «Разгадать лицо Ю. Слёзкина можно именно по его языку, который так тесно и выпукло облекает его внутреннее существо.

«Я гулял по Кузнецкому (в Москве), когда ко мне подошла женщина, очень прилично, даже, если хотите, изысканно одетая, и, извиняясь за беспокойство, спросила, который час. Я любезно приподнял котелок, мельком глянув в лицо незнакомки, скрытое густой черной вуалеткой (помню еще на вуалетке вышитые бабочки), и, достав из бокового кармана свой старинный золотой брегет, посмотрел на стрелки» («Пармские фиалки»). Господин, любезно приподнявший котелок — слащавый господин, а кроме того, необычайно точный господин: о Кузнецком говорит и добавляет, что он в Москве. И ведь не потому добавляет, что думает, будто есть на свете хоть один читатель, который бы этого не знал, а нарочно добавляет. И если напишет, что шел по Невскому, непременно пояснит, что он в Петербурге. Нарочно. Ибо манерный господин. Господин, встретившийся с дамой, отмечает ее изысканный наряд, не указывая, в чем его изысканность. Значит, и сам он человек понимающий, со вкусом, и в читателях своих вкуса ожидающий. Он хорошо их знает, прекрасно разбирается в их психологии и точно описывает их манеры. Так описывать их может только тот, кто сам вышел из их среды, пропитался ее эманацией»[115].

Когда Зощенко рисует встречу своих героев в повести «О чем пел соловей», «тот же самый» язык облекает иное «внутреннее существо»: «Он шел по коридору в ночной рубашке с расстегнутым воротом. Помочи от штанов болтались позади, развеваясь во все стороны. Он шел медленно, держа в одной руке полотенце и душистое мыло. Другой рукой он приглаживал встрепанные за ночь волосы.

Она стояла на кухне по своим домашним делам, раздувая самовар или нащепывая от сухого полена лучину.

---

[115] *Булгаков М.* Юрий Слёзкин («Силуэт»).— Сполохи, 1922, № 22, с. 75.

Она тихо вскрикнула, увидев его, и бросилась в сторону, стыдясь своего неприбранного утреннего туалета».

Но первый адрес полемической направленности «Сентиментальных повестей» неотторжим от второго. Полемику со «старой» литературой Зощенко ведет, обращаясь к сегодняшней, решительно настаивая на необходимости фронтального ее обновления, расподобления с предшествующей.

Прежде всего, необходимо отказаться от прежнего героя: «Дело в том, что интеллигенты сейчас не характерны для нашего времени. Они меня не интересуют. Они были описаны и были представлены очень ярко в свое время»[116]. Одновременно она должна отказаться и от прежних тем: «В нашей литературе слишком много внимания уделено «переживанию» и «перестройке» интеллигента и слишком мало «переживаниям» нового человека. У нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой главным образом предмет искусства — психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию, потому что нельзя писать так, *как будто в стране ничего не случилось*»[117]. Хотя это писано в 1936 г., комплекс требований Зощенко к современной литературе сложился гораздо раньше — в его литературной практике начала 1920-х годов, а в первоначальных очертаниях — и в теоретизирующих главах неоконченной литературно-критической книги, когда ощущение мгновенной устарелости русской классической традиции второй половины века, и едва ли не в первую очередь толстовской, ярко окрасило литературное сознание современности. 28 июня 1920 г. К. Чуковский записывал в дневнике: «Читая «Анну Каренину», я вдруг почувствовал, что это — уже старинный роман. Когда я читал его прежде, это был современный роман, а теперь это произведение древней культуры, — что Кити, Облонский, Левин и Ал. Ал. Каренин так же древни, как, напр., Посошков или князь Курбский. Теперь — в эпоху советских девиц, Балтфлота, комиссарш, милиционерш, кондукторш — те формы ревности, любви, измены, брака, которые изображаются Толстым, кажутся допотопными. И то психологичничанье, то вниканье...» В июне 1921 г. Б. М. Эйхенбаум утверждал: «Мы вступаем, по-видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей — вне связи с психологическим романом Толстого и Достоевского»[118]. Но найти эти «пути» в художественной практике было задачей иного порядка.

«Сентиментальные повести» как раз очевидным образом спроецированы на раннего Достоевского и всю «школу сентиментального натурализма» (мы не исключаем, что с этим названием монографического исследования В. В. Виноградова, посвященного «Бедным людям», могло быть связано название цикла повестей Зощенко: новая беллетристика и новая филология развивались в первой половине 20-х годов в тесной близости. Формирование в этих повестях повествователя-непрофессионала, берущего на себя задачи профессионального литератора, восходит к «вырабатывающему слог» Макару Девушкину, который у Достоевского «был сделан сам литератором»[119], но вне самосознания себя таковым. У Зощенко герой, так же «мучающийся» со слогом («С

[116] *Зощенко М.* Как я работаю, с. 111.

[117] *Зощенко М.* Литература должна быть народной. — В кн.: Зощенко Мих. 1935–1937. Л., 1937, с. 394. Ср. пародийное заявление в повести «Аполлон и Тамара»: «Автор заявляет, что ему нет дела до этих подробностей, его *интересует психология*».

[118] *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пг.—Берлин, 1922, с. 9.

[119] *Виноградов В. В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы, с. 187. См. также: *Бочаров С.* Переход от Гоголя к Достоевскому. — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974.

одной орфографией вконец намучился, не говоря уже про стиль»), открытым образом получает статус литератора, который «в скором времени займет одно из видных мест среди писателей натуральной школы». Если Достоевский настаивал, что в романе «говорит Девушкин, а не я...»[120], то Зощенко начинает настаивать, что он и есть Девушкин. Название повести «Люди»— возможная редукция названия первой повести Достоевского; мы предполагаем отзвук этого названия и в статье Зощенко 1928 г.: «Фраза у меня короткая. Доступная *бедным*». Специальное исследование могло бы показать «переложение» ранней прозы Достоевского посредством «короткой фразы» и укороченных синтаксических единств (тогда как у Достоевского, можно было бы сказать, «длинная фраза»)— как один из способов освоения этой прозы в «Сентиментальных повестях», где «Страшная ночь» обнаруживает связь с «Господином Прохарчиным» (фабульный мотив ужаса героя перед возможным упразднением его места), а «Аполлон и Тамара»— с рассказом «Слабое сердце». Упомянем еще связь повести «Мудрость» с «Вечным мужем» (композиционные приемы описания биографии героя). Связь с ранним Достоевским (в отличие от Гоголя) сравнительно мало была отмечена критикой. Приведем (в добавление к материалу второй главы) любопытную в этом плане надпись В. Князева на одной из его книг, сохранившихся в библиотеке Зощенко: «Михайлу Михайловичу Зощенке, в жутких "Сентиментальных повестях" которого пролетарская критика проморгала "Бедных людей" и "Несчастных" нашей эпохи... Начинающий любить твои сентиментальные описания твой В. Князев. 1 Мая 30 г. Ленинград».

В то же время в «Сентиментальных повестях», в контраст с повестями Достоевского, ясно зафиксировано авторское неприятие «переживаний» героя как предмета для описания и анализа (при том что они подробно описываются и анализируются в этих повестях)[121]. «Личную» тему судьбы интеллигента Зощенко считает делом сугубо интимным, широкому читателю неинтересным и в данных литературно-общественных условиях прямому «серьезному» изображению не поддающимся. Он не хочет писать для «читателей, которых нет» («Перед восходом солнца»), и не хочет давать слово тому, кого некому выслушать.

В этом смысле интересно было бы сопоставить с прозой Зощенко послереволюционную прозу А. Белого. В предисловии к «Запискам чудака» Белый писал: «Автор, стесненный в объеме, стесненный во всех возможностях отдаться своей единственной теме, будет бороться с условиями существования писателя для того, чтобы все-таки пробовать работать. Но он не обещает читателю победить препятствий, стоящих на его пути; обстоятельства жизни рвут его на части; автор подчас падает под бременем работы, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности сосредоточиться и окончить хотя бы недописанную фразу; его «Эпопея» требует уединения, покоя и сосредоточенной жизни; а этого покоя и сосредоточенности у него нет; у него нет счастья проработать свою тему.

---

[120] Цит. по кн.: *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 165.

[121] Комментарием к полемике, которую ведет в своих повестях Зощенко, может служить и статья Тынянова 1924 г. «Литературное сегодня»: «Стерлась психологическая повесть с героем, который думает, думает»; там же— о романе В. Вересаева «В тупике»: «Роман отличается необычайной *интеллигентностью*; при всем напряжении фантазии трудно представить, чтобы дело шло о *современности* (противопоставленность подчеркнутых нами слов близка к системе оценок, принятой Зощенко. — *М. Ч.*), хотя все в этом смысле как будто обстоит благополучно (...) вы все время чувствуете себя в небольшом, уютном кузове идейного романа 90-х годов. Герои очень много говорят и любят плакать» (*Тынянов Ю. Н.* Указ. соч., с. 152).

И тем не менее автор попробует еще некоторое время плыть против течения. Если ему не удастся по внешним обстоятельствам углубиться в подлинное дело своей жизни, то он положит перо и откровенно заявит читателю о невозможности русскому писателю в настоящее время работать над крупным произведением; в таком случае автор согласится скорей чистить улицы, чем подменить основную миссию своей жизни суррогатами миссии...»[122] и т. д. Эта исполненная пафоса авторская позиция оказывается во многом близкой к позиции «автора» повестей Зощенко: и прямым обращением к читателю, и некоей укоризной, окрашивающей это обращение, и установкой на откровенное обсуждение своей биографии. Проза Белого кажется одним из возможных объектов полемического переосмысления, звучащего в многословных беседах автора «Сентиментальных повестей» с читателем. Сравним, например, с цитированным предисловием: «А впрочем, если и этот мелкий, корыстный расчет откинуть, то автор и совсем расплевался бы со всей литературой. *Бросил бы писать. И ручку с пером сломал бы к чертовой бабушке*» («Страшная ночь»); «Ну, а если и там будет плохо, тогда автор с пустым и холодным *сердцем согласится считать себя лишней фигурой* на фоне восходящей жизни» («О чем пел соловей»).

Полемическое отношение Зощенко к прозе Белого начала 20-х годов подтвердило одно из изданий в библиотеке писателя: № 2–3 «Записок мечтателей» (1921), где на полях и в тексте эпопеи «Я» сделан ряд помет (по-видимому, вскоре после выхода журнала) — причем только негативного свойства. «Перроны кипят гулким людом *уже* ⟨...⟩ уплясывают ⟨...⟩ *уплющились*» (с. 7); внизу одной из страниц запись: «Все это прежде всего — дурного вкуса!» (с. 9). В главе «Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать» подчеркнуты и нередко сопровождены восклицательным знаком куски текста, с точки зрения читающего несшие, как можно предполагать, печать наибольшего «индивидуализма». В конце резюмировано: «Черт знает что!» (с. 131). Резкость отношения к прозе Белого этих лет сближает Зощенко с позицией Мандельштама, в рецензии на «Записки чудака» (проникнутой специально антисимволистским пафосом) приводящего перечень «приемов», среди которых — «напыщенный, апокалиптический тон, трескучая декламация, перегруженная астральной терминологией вперемежку со стертыми в пятачок красотами поэтического языка девятисотых годов»[123]. В ответ же на слова Белого в послесловии: «...но зато книга моя необыкновенно правдива» — рецензент декларирует: «Искренность книги Белого — вопрос, лежащий вне литературы и вне чего бы то ни было общезначимого. Плохая книга — всегда литературное и социальное преступление, всегда ложь»[124]. Для Зощенко сугубая серьезность (ср.: «апокалиптический тон») и искренность «интеллигентского» писателя, стоящего в центре прозы Белого, не только не делает эту прозу «хорошей», но оказывается, как можно думать, наиболее удачным материалом для выведения за пределы литературы неактуальной «психологической темы» и столь же неактуальной фигуры ее носителя[125] — со всем многосоставным бременем культуры. Примечательны слова А. Белого, воспроизведенные

[122] Записки мечтателей, 1919, № 1, с. 11.

[123] Красная новь, 1923, № 5, с. 399.

[124] Там же.

[125] Ср. авторское рассуждение о времени Первой мировой войны в повести «М. П. Синягин»: «В те годы было еще порядочное количество людей высокообразованных и интеллигентных, с тонкой душевной организацией и нежной любовью к красоте и к разным изобразительным искусствам».

репортером «Вестника литературы», беседовавшим с ним о работе над «Эпопеей»: «— Меня просят быть общедоступнее, уговаривают упрощать изложение мыслей. Я отвечаю: если хотите, чтобы я был искренним, позвольте мне быть сложным; так нужно. Истина проста, но пути к ней страшно сложны. И я невольно отражаю эту сложность»[126]. Для Зощенко 1921 г. эти слова — явно на другом полюсе литературных устремлений. Иное дело, что его собственная проза оказалась ничуть не менее сложным художественным явлением, чем проза Белого, — только сложностью другого порядка.

В этом смысле весьма любопытно следующее замечание поэта: «Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, не зависимый от Андрея Белого. Андрей Белый — вершина русской психологической прозы, он воспарил с изумительной силой, но только довершил крылатыми и разнообразными приемами топорную работу своих предшественников», и далее — опасения, что в текущей прозе «психология и быт возобновят свой старый роман, роман каторжника с тачкой»[127].

Весь этот литературно-полемический контекст приобретает новую перспективу, если иметь в виду, что вскоре Мандельштам стал горячим поклонником прозы Зощенко (будто прямо ответившей позитивной программе рецензии на «Записки чудака»: «Настоящая проза — разнобой, разлад, многоголосие, контрапункт»). К известным свидетельствам добавим лишь одно неизвестное: рассказывая Чуковскому о работе над одной из «Сентиментальных повестей», Зощенко говорил ему: «Знаете, Осип Мандельштам знает многие места из моих повестей наизусть, *может быть, потому, что они, как стихи* (ср. в цитированной рецензии: «"Записки чудака" — как дневник гимназиста, написанный *полустихами*». — *М. Ч.*). Он читал мне их в Госиздате» (запись в дневнике К. Чуковского от 30 марта 1927 г.). В прозе Зощенко поэт видел, можно думать, ту «морозную пыль образуемых вновь падежей», ощущение которой столь остро в его поэзии тех же лет, иногда внутренне перекликающейся с художественными посылками Зощенко («Пора вам знать: я тоже современник — Я человек эпохи Москошвея, Смотрите, как на мне топорщится пиджак, Как я ступать и говорить умею!», 1931) и с его мироощущением, вернее, волей к этому мироощущению, у поэта более напряженной («Держу в уме, что нынче тридцать первый Прекрасный год в черемухах цветет, Что возмужали дождевые черви И вся Москва на яликах плывет»; «Здравствуй, здравствуй, Могучий некрещеный позвоночник, С которым проживем не век, не два...»), причем можно проследить некоторый параллелизм вплоть до второй половины 30-х годов.

В «Сентиментальных повестях» книжные формы, уже потерявшие выразительные возможности, сталкиваются с формами устными, внелитературными, этих возможностей, по-видимому, еще не приобретшими. «Через два дня, когда морду у Былинкина раздуло до неузнаваемости, Лизочка побежала за доктором». Речевые формы прежней литературы оказываются как бы слишком хороши для новой «темы». Былинкин не может, по мысли Зощенко, войти в литературу так, как входили герои «дворянской литературы», — не может войти в нее иначе как с раздувшейся мордой.

«Грубое» слово является и туда, где оно, казалось бы, ничем не мотивировано: «И всякий раз беспокойно следила за его движениями, видимо побаиваясь, как бы он чего не спер» («М. П. Синягин»), — литературная ситуация визита, композиционно-стилевое оформление которой было хорошо разработано традиционной беллетристикой, также

[126] Чем заняты наши писатели. Андрей Белый. — Вестник литературы, 1921, № 9, с. 15.
[127] *Мандельштам О.* Литературная Москва, с. 21.

оказывается не защищенной от вторжения этого слова. Дело не в отдельных вульгаризмах, а в демонстрации скомпрометированности еще недавно вполне уместных «литературных» слов и выражений («склонный к неопределенной меланхолии», «спокойно пожить в тиши» и т. п.).

Что же это за повествователь, с одинаковой естественностью владеющий двумя противоположными речевыми системами? И какова авторская позиция по отношению к его столь неоднородному слову? Равно неосторожным было бы приписывать автору враждебно-скептическое отношение к вульгарному слову, заполнившему быт, или полное отождествление себя с носителем этого слова. Спор между культурой и некультурой решается в этой прозе не столь однозначно. Зощенко признает законными притязания самого грубого современного просторечия на место в литературе, но само это место он не берется с уверенностью определять. И язык рассказов, где это просторечие составляет основную ткань, и язык повестей с его дисгармоничностью, с его сбоями поразному, но с равной настойчивостью фиксирует изменения в речевой жизни общества. Нормативная письменная и устная речь утратила свою недавнюю авторитетность и универсальность, во-первых, потому, что оказалась недоступной слоям, получившим активную роль в общественной жизни (ситуация, очерченная Маяковским в стихотворении «О фиасках, апогеях и других неведомых вещах»); во-вторых— с утратой социального престижа ее носителями.

2

Продолжим рассмотрение повестей в отношении к современной им прозе. Как уже говорилось, ненормативная речь новых слоев лишь на первых порах входит в собственную прозу Зощенко как характерная речь героев или экзотического рассказчика.

Уже с середины 1920-х годов она используется как элемент, дезорганизующий непосредственно авторское повествование. Новое сознание — и не только чисто языковое — включается в эту прозу не просто как новое для литературы слово, но как камертон, как точка зрения, как позиция. Оно делает подозрительным «интеллигентский» язык, который в свете этого нового слова теряет право голоса, становится «лишенцем». Он теснится и уступает место слову топорному, неоформленному, за которым одно лишь право — право, основанное на фактическом широком его бытовании в живой речи эпохи. Повести Зощенко утверждают литературную неизбежность этого подчинения, как бы гротескно не выглядело оно на первых порах.

В литературной продукции тех лет не находится параллелей такому подчинению; проза говорит на языке, не учитывающем новых явлений речевой жизни общества, широко использующем при обработке сегодняшней тематики традиционные беллетристические композиционно-стилевые приемы (ср. один из пунктов плана книги «На переломе» — «Ложнопролетарская литература»), и авторы, как явствует из текста, не чувствуют здесь никакого диссонанса[128]. «Недумающий лоб не мог переварить и понять

[128] Об этом явлении писал в 1924 г. Ю. Тынянов. Цитируя современную прозу («Мы въехали в монастырский лес, в сборище волшебных деревьев, заиндевевших, похожих на предсмертные мечты замерзающего. Иногда деревья расступались, и видны были зачарованные синие полянки»), он замечал саркастически: «Это вовсе не из «Задушевного слова», и это вовсе не гимназист, отдыхающий на рождественских каникулах. Это воспоминания чекиста о расстреле из повести Либединского "Неделя"» (Литературное сегодня.— В кн.: Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 158).

всех идей революции, но в ее пламенной мощи было свое, родное, дедовское» (А. Яковлев. Повольники, 1922)[129].

«Но загораться ярким пламенем, в невероятном напряжении, хотя бы на час, на минуту, и затем — погаснуть навсегда — о, на это у него как раз хватит сил! Герой, мученик, святой, разумеется, тот, кто в эти черные дни способен вести работу крота, невидную и неблагодарную» (А. Бибик. На черной полосе, 1921)[130].

Это как раз тот самый «приличный» литературный стиль, который так безжалостно разрушает в своих повестях М. Зощенко. «Живая речь» эпохи в творчестве этих наиболее ориентированных на «нового читателя» писателей 1920-х годов никак не отразилась. Язык такой прозы свидетельствует, вопреки намерениям авторов, что «ничего не случилось».

Этот объект полемической направленности своих повестей Зощенко прямо называет. «В больших вещах я опять-таки пародирую, — пишет он в статье «О себе, о критиках и о своей работе». — Я пародирую и неуклюжий, громоздкий (карамзиновский) стиль современного красного Льва Толстого или Рабиндраната Тагора, и сантиментальную тему, которая сейчас характерна». Отметим здесь, что это характерное словоупотребление Зощенко делит с лефовской критикой, отчасти сближаясь с ней и в оценке современной литературы — в критической части, расходясь при этом в определении положительных задач. С. Третьяков писал в 1929 г. в статье «Новый Лев Толстой»: «Есть страдальцы. Они плачут: Где монументальное искусство революции? Где "большие полотна" красного эпоса? Где наши красные Гомеры и красные Толстые?» Ср. у Зощенко в упомянутой статье: «Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой.

Видимо, заказ этот сделан каким-нибудь неосторожным издательством. Ибо вся жизнь, общественность и все окружение, в котором живет сейчас писатель, заказывают конечно же не красного Льва Толстого. И если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции.

Я взял подряд на этот заказ.

Я предполагаю, что не ошибся.

В высокую литературу я не собираюсь лезть. В высокой литературе и так достаточно писателей». «Автоматизм мышления, — продолжает Третьяков, — говорит: было буржуазное государство — стало пролетарское государство, была буржуазная промышленность — стала пролетарская промышленность, было буржуазное искусство — стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой — станет пролетарский Толстой»[131].

Еще ближе к Зощенко в его полемике с «литературными реставраторами» и в стремлении отделить заказ «неосторожного издательства» от собственно литературной потребности стоит в эти годы В. Шкловский:

«...Начнем даже с заказчика. Он реставратор.

Довоенная норма в литературе — задача дня. Редактора учатся торговаться в журналах.

---

[129] Цит. по кн.: Писатели-современники. Пособие для лабораторных занятий в школе и для самообразования. Под ред. В. Голубкова. М.-Л., 1925, с. 39.

[130] Там же, с. 52.

[131] Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Под ред. Н. Ф. Чужака. М., «Федерация», 1929, с. 29.

Между тем мышление по аналогии — самое ненадежное. По аналогии вода при охлаждении сжимается.

Дело сегодняшнего дня — не создание советского Толстого ⟨...⟩

Есть и моя вина в литературной реставрации.

Я как-то облегчил ее.

Научил делать макеты романов»[132].

Но пародированием «красного Льва Толстого» (как и «красного Достоевского»), уже существующего в литературе, художественное задание «Сентиментальных повестей» не исчерпывается. Есть и еще один, притом главнейший и самый необычный адрес у этой пародийной речевой системы, также ясно обозначенный в названной ранее зощенковской автокритике: «Я пародирую теперешнего интеллигентского писателя, которого, может быть, и нет сейчас, но который должен бы существовать, если б он точно выполнял социальный заказ не издательства, а той среды и той общественности, которая сейчас выдвинута на первый план...»

Итак, поставлена была, как и в рассказах, задача редкостная и замечательная — пародируется не готовая художественная система, не известный в литературе писатель, как это обычно для пародии, а писатель долженствующий быть!

Что же это за писатель? Это — писатель «интеллигентский»[133], т. е. владеющий, в отличие от объекта пародии *рассказов* Зощенко второй половины 20-х годов, арсеналом книжно-литературных речевых средств примерно в объеме беллетристического языка начала столетия. Однако это писатель «перестроившийся»[134], добросовестно изгоняющий из своего повествования всевозможные «переживания» — в соответствии с осознанными им потребностями времени. Он прислушивается к голосу современной критики и нередко едва ли не дословно вторит ему[135]. Он стремится прислушаться и к голосу современного быта, неустанно фиксирующему речевой слом, дезавуацию целых пластов речи. Характерной иллюстрацией этого активно шедшего процесса может служить запись в дневнике книгопродавца, сделанная в марте 1934 г.; автор иронизирует над обращением к подписчикам в одном из журналов 10-х годов, объявляющим, что «журнал будет издаваться в 1918 г. по прежней программе ⟨...⟩, уделяя все больше места вопросам и темам, связанным с высшими стремлениями и ценностями человеческого духа». Даже пионер сейчас на вопрос: что такое «высшее стремление и ценность человеческого духа» — ответит: «болтовня»[136]. И «теперешний интеллигентский писатель», начиная фразу с «высших стремлений», на середине ее спохватывается, что это

---

[132] *Шкловский В.* Пять человек знакомых. Акц. О-во «Заккнига», 1927, с. 95–96.

[133] Ср. в авторском предисловии к четвертому изданию «Сентиментальных повестей»: «В силу прошлых недоразумений, писатель уведомляет критику, что лицо, от которого ведутся эти повести, есть, так сказать, воображаемое лицо. Это есть тот средний интеллигентский тип, которому случилось жить на переломе двух эпох».

[134] Ср. в авторском предисловии ко второму изданию: «В настоящее время И. В. Коленкоров, принадлежащий к правому крылу попутчиков, перестраивается и, вероятно, в скором времени займет одно из видных мест среди писателей натуральной школы».

[135] Ср.: «...У кого есть время теперь расцвечивать пестрыми узорами призыв души, украшать и осложнять свое существование мотивами мечты, мистики и эротики. Переживания, любовь, "всякая там мечта" — это между двумя заседаниями или во время двухнедельного отпуска» (*Коган П. С.* Литература этих лет. 1917–1923. Иваново-Вознесенск, «Основа», 1924, с. 101).

[136] ГБЛ, ф. 416.

«болтовня». Обнаруживается также, что та система литературно-речевых средств, которой одной обладает этот писатель, перестала работать в применении к самому материалу современного быта, что нельзя описывать нетопленную комнату тем же способом, что и будуар. (Что же касается описания будуара, то еще в 1919–1920 гг. Зощенко выписывает из недавних романов наиболее «реставрирующие» фразы: «Большой туалет красного дерева, отделанный ручной резьбой. Умывальник с серебряной овальной миской».— Архив М. Зощенко). Между тем избежать столкновения с новым материалом современный писатель, по мысли Зощенко, не может и не должен. Его повести— процесс напряженного самоопределения некоего писателя с заранее заданными качествами в современной социально-речевой ситуации.

В этих повестях, как и в рассказах второй половины 1920-х годов, проделывается двойная операция: конструируется мнимый стиль писателя, который существовал бы в современности, если бы «точно выполнял социальный заказ», а затем этот стиль пародируется, причем оба этапа операции протекают одновременно.

Зощенко строит тот стиль, которым должен был бы писать этот воображаемый писатель, если бы он был достаточно литературно добросовестен в своих притязаниях ответить потребностям современности. Так в повестях возникает диссонансное сочетание «старого» слова, уже переставшего быть своим для читателя-современника, и «нового» слова, еще не ставшего своим для писателя. Так писатель, созданный изображением подлинного автора повестей, оказывается перед противоречием, литературно неразрешимым, по мысли Зощенко, иными средствами, кроме пародийных. Внепародийный путь мыслится непригодным. «Мне просто трудно читать сейчас книги большинства современных авторов,— пишет Зощенко в статье 1928 г.— Их язык для меня — почти карамзиновский. Их фразы — карамзиновские периоды». Эти слова — в прямой связи с замечанием Е. Замятина: «Языка нашей эпохи — быстрого и острого, как код, Пильняк, кажется, еще не услышал: в его вещах, особенно последних — синтаксис карамзинский, зыбучие пески периодов. Читать их вслух — мог бы только воздушный насос: никакого человеческого дыхания не хватит»[137]. Эта связь подтверждается последующими словами Зощенко о Шкловском: «Он укоротил фразу. Он "ввел воздух" в свои статьи. Стало удобно и легко читать»[138].

Однако пародия не может быть единственной формой существования прозы. Круг замкнут; литература «не получается». Повести Зощенко, как и его рассказы, показывают, как «нельзя» писать, и оставляют открытым вопрос, как «нужно» писать, каким «может» быть современный писатель. Зощенко строит собственную систему литературной современности, указывает на пустующие в ней клетки — и сам же их заполняет, «временно замещая» долженствующих писателей.

3

От повести к повести этот временно исполняющий чужие обязанности повествователь проявляет себя все активнее, вытесняет своим словом событийную часть. В пове-

[137] *Замятин Е.* Новая русская проза. — Русское искусство, 1923, № 2–3, с. 59. Ср. в той же статье о Зощенко: «Из всей петербургской литературной молодежи — Зощенко один владеет безошибочно народным говором и формой сказа...»

[138] О короткой фразе у В. Дорошевича, В. Шкловского и М. Зощенко см.: *Чудакова М.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972, глава 5.

сти «М. П. Синягин» его рассуждения занимают почти целиком две первые главы, а в «Возвращенной молодости» — 16 небольших глав (к тому же полкниги составляют авторские комментарии).

А. Г. Бармин первым, кажется, указал на постепенное выдвижение зощенковского повествователя (которого он вслед за самим писателем называет автором) и отодвигание назад, в тень, героя повести (как и в рассказе) — прежде всего путем размывания границ между «авторской» философией и философией героя. «Авторская языковая маска, намеченная раньше» («Люди»), здесь («Страшная ночь» и «О чем пел соловей». — *М. Ч.*) настолько реализована и выдвинута вперед, что часть повести «от автора» не ощущается мотивировкой к повествованию о судьбе героя, а становится самоцелью»: «Неопытный, "безнадежный" автор... становится действительным героем произведения»[139].

Одновременно сквозь точку зрения повествователя все сильнее просвечивает часто не противоречащая ей, а только ею опосредованная точка зрения самого автора. Создается почти мучительное впечатление необъяснимой невозможности для автора заговорить «своими словами».

Нам кажется, что главный эффект стиля повестей Зощенко — в этом напряженном нащупывании читателем слова-доминанты (М. Бахтин), прямого авторского слова, будто бы возникающего где-то между фраз, между слов, но тут же опровергаемого. Активный тон повествователя постоянно побуждает нас искать это слово, подозревать его присутствие — и наталкиваться на постоянное несоответствие объемной позиции автора и ущербного слова повествователя, авторского ощущения неполноты каждой своей реплики — и полноты ее для того голоса, который он на время заимствует. На время принимая сказанное этим голосом за доминанту, мы все время не даем себя обмануть, распознавая это неполное отождествление автора с тем словом, которым он пользуется.

Каждая отдельная реплика оказывается неполной, при «вычитании» из нее чужих наслоений образуется некий остаток, который автор старательно не дает нам сформулировать в его «чистом» виде. Ясно, что это не приемы эзопова языка, а выполнение более глубоких задач. Автор обнаруживает перед нами глубину, насущность обсуждаемых повествователем проблем — и вместе с тем подает их постоянно в облачении бытовых поверхностных интерпретаций (доводя нередко эту интерпретацию до прямого абсурда), заимствуя ходячие точки зрения и словесные формулы современного ему общественного быта.

Отдельной безусловно адекватной авторской мысли нельзя найти в произведениях Зощенко 20-х — первой половины 30-х годов. Зощенко ни разу не заговорил в них «своим голосом», чего так настойчиво добивалась от него критика. Даже доброжелательные критики уверяли, что сущность «неудач» Зощенко — «в непреодоленной писателем иронии в отношении ко всему, о чем он пишет»; «Не только лиризм, но даже простая серьезность неизменно сопровождается в повести не всегда уместным и грубоватым смешком»[140].

Почему же критика так и не дождалась этой, казалось бы столь нетрудной для писателя, «простой серьезности»? Или, если поставить вопрос правильней, каков художе-

[139] *Бармин А. Г.* Пути Зощенко. — В кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, с. 39–40.

[140] *Мунблит Г.* Как важно быть серьезным. — Литературная газета, 1934, 20 февраля.

ственный смысл, каково литературное значение этого упорного ухода от «серьезности», этой полной невозможности для него оперировать прямым авторским словом?

Говорить об этом удобнее всего на материале «Голубой книги» (1935) — не только лучшей, быть может, книги Зощенко, но и явившейся наиболее полным завершением многолетнего и, на наш взгляд, единого в своих конечных устремлениях периода его литературной работы.

«Голубая книга», в отличие от всех предшествующих повестей Зощенко, открывается не пародийным вступлением, а словами непосредственно авторскими — посвящением Горькому. Нет указаний на какое-либо подставное лицо (вроде Ивана Васильевича Коленкорова), которое замещало бы собою автора. По всей видимости, автор собирается заговорить со своим читателем самолично. Повествователь несет на себе черты зощенковской биографии («Вот уже пятнадцать лет мы, по мере сил своих, пишем смешные и забавные сочинения...»). И, однако, с первых слов книги мы замечаем уже знакомое неполное отождествление автора с его словом. Авторское «мы», проходящее через всю книгу, обычное «мы» публицистических и научных сочинений, попадает в нетрадиционный контекст, приобретая то самоуничижительный («мы, по мере сил своих»), то грубо бытовой оттенок («своей профессией, уважаемый читатель, мы не особенно довольны»).

Те слова, которые в рассказах мы слышали из уст «друга Васьки Бочкова», а в повестях — из уст неумелого, хотя и «интеллигентного») литератора, только подступающего к литературе, теперь мы слышим от «уже пятнадцать лет» пишущего для «многих граждан». Контраст между некомпетентностью, культурной неавторитетностью повествователя и его «писательством» очень резок.

В отличие от «Сентименатльных повестей», в «Голубой книге» задан тон публицистического или научного сочинения. Здесь нет, таким образом, оснований подставлять на место повествователя «воображаемого писателя» (в смысле приведенных нами высказываний Зощенко). Однако сохраняется главный признак языка повестей — регулярный и демонстративный перебой письменных конструкций разговорными, «правильной» речи — всевозможными неправильностями, ничем не мотивированными.

«Голубая книга» доводит этот диссонанс до высшей точки. Мы встречаем в ней повествование протокольного (близкого к протокольности научных исторических сочинений) стиля, исполненное авторской «серьезности», однако протокольность всякий раз сменяется словом бытовым, разговорным, комическим в своей непосредственности, и традиционная авторитетность письменной конструкции обессмысливается стилевой беспомощностью. В это достаточно пестрое повествование впаяны и фрагменты публицистической — ораторской или газетной — речи. Словарь этой речи особенно интенсивно входит в «Голубую книгу», подобно тому как в его рассказы и повести широким потоком входило просторечное и вульгарное слово, — по праву широкого же и, можно сказать, широчайшего бытования.

В работе А. Селищева «Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926)» (М., 1928), до сих пор остающейся уникальной в определенных отношениях, сделан первый набросок словаря упомянутой выше речи — словаря, в который влились элементы диалектные («Весьма широко распространилось сочетание “какая разница?”, произносимое в вопросительно-индифферентном тоне. Значение такого сочетания: “это ничего не значит”, “пустяки”. Это сочетание представляет теперь речь разных слоев населения, в том числе и некоторых профессоров»,

с. 117), иноязычные (кальки с немецкого — «в общем и целом», «целиком и полностью», «сегодняшний день», «пара лет, пара замечаний»), церковнославянские («сугубый», «стезя», «доколе», «во главу угла», «все и вся»), военные термины («командные высоты», «фронт», «линия», «целевая установка», «сигнализировать», «установить связь», «кампания», «держать курс»), вульгаризмы. Охарактеризована эмоционально-экспрессивная функция новой речи — «эпитеты величественности, колоссальности»: «широчайшие массы», «самым решительным образом», «небывалый», «титанический», «чудовищный»; отмечена «катехизическая форма, посредством которой стремятся произвести более сильную интеллектуально-эмоциональную экспрессию» (с. 132). «Голубая книга» с не меньшей, если не с большей тонкостью регистрирует новые языковые черты, укоренившиеся в последние годы. Характеризуя профессию сатирика, автор поясняет: «Она *расширяет кругозор* и *мобилизует* внимание то одних, то других *на борьбу* то с тем, то с этим. Она иллюстрирует всякого рода *решения* и *постановления*, а также приносит известную пользу в смысле *перевоспитания людских кадров* ⟨...⟩ И *в силу вышеизложенного* ⟨...⟩ решили мы с этого момента слегка, что ли, *переменить курс* нашего литературного корабля».

Автор «Голубой книги» (как и «Возвращенной молодости») приближен к нам не только внешне («автор», «мы», автобиографические подробности), но и внутренне — несомненной ценностью для него самого многого им высказанного. Вместе с тем его точка зрения нигде не находит себе прямой и адекватной формы выражения. Там, где автор дает, кажется, безукоризненно соответствующую его доподлинной мысли формулировку, — и там всегда остается сомнение в его компетентности. Трагический эффект этого повествовательного языка состоит в том, что авторский голос как бы всегда заключен в скорлупу чужих или получужих слов. Мы постоянно ожидаем его — и никогда его не слышим.

Приведем одно замечание, сделанное М. Бахтиным вне видимой связи с русской литературой XX в., но, однако, помогающее осмыслить литературные условия наших 20–30-х годов: «далеко не при всякой исторической ситуации последняя смысловая инстанция творящего сюжет непосредственно выразит себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления.

Если есть в распоряжении данной эпохи сколько-нибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с той или иной степенью условности. Если же такой среды нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосное слово, то есть пародийное слово во всех его разновидностях...»[141]

На вопрос о наличии или отсутствии в этой ситуации, о которой идет у нас речь, возможностей «безусловного авторского слова» или авторитетной среды преломления Зощенко отвечает своей прозой отрицательно — вплоть до середины 30-х годов.

Своеобразие его позиции заключается в том, что начиная с середины 20-х годов Зощенко вместе с большинством писателей-современников отходит от сказа, но в ином, чем другие, направлении. От сказа как речи рассказчика, отделенной от автора, Зощен-

[141] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972, с. 346–347.

ко подходит далекими, кружными путями вплотную к прямому авторскому слову, но не затем, чтобы утвердить его, а затем, чтобы опровергнуть. Он идет наперерез современной литературе, широко эксплуатирующей в эти годы прямое слово, и строит это слово как невозможное, само себя опровергающее. Автор «Голубой книги» пишет так, как писать «от себя» нельзя, но при этом каждым словом утверждает, что только так и можно писать в литературе «наших переходных дней». «В высокую литературу я не собираюсь лезть»,— пишет он, имея в виду, мы думаем, в первую очередь то прямое авторское слово, на котором строится окружающая «высокая литература».

Зощенко утверждает, что построить такое слово, с которым автор мог бы отождествить себя полностью, в настоящий момент невозможно, поскольку своего голоса, то есть целостной речевой культуры, нет у тех слоев, на которые должен, по его мнению, ориентироваться современный литератор; та же культура, которой располагают другие слои, им не берется в расчет, как связанная со словом отжившим, для современной литературы непригодным. Таким образом, ни та ни другая речевая среда не может служить ни «последней смысловой инстанцией», ни авторитетной средой преломления.

Но «литература продолжается» (как писал Зощенко в своих комментариях к «Письмам к писателю»). Его собственное творчество и оказывается этой литературой. В нем господствует пародийное слово, но при этом пародийные цели постепенно оттесняются на задний план. Вернее, теперь пародируется не только «процитированное» слово или слово этого же ряда, а и противоположное ему, то, которое могло быть употреблено на этом месте, тот язык, на котором будто бы мысль автора могла быть изложена адекватно. Зощенко не ищет наилучших слов, а оспаривает саму возможность существования опирающейся на них художественной системы. Вперед выступает скептицизм автора по отношению ко всем словам, которые могли бы, в духе любой литературной и публицистической традиции, стоять на этом месте. Автор как бы уравнивает в правах все эти предполагаемые слова, ни на одном из них не настаивая.

Он говорит очень серьезно и искренне, не рассчитывая «посмешить», идет как бы единственно возможной для него в этот момент походкой и производит при этом впечатление, что «переступает нарочно». Эффект этой речи можно уподобить эффекту перевода с воображаемого «серьезного» языка на язык, в котором «серьезные», *авторитетные* слова просто отсутствуют, и потому становится простительным и годным любое. Зощенко смелее всех берет недопустимую якобы форму, примитивную мысль выражает в примитивной же форме, обнажая ее элементарность и схематичность. «Не 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 стилистический ряд. Но на основе этой неуверенности и постоянного самоопровержения рождается какое-то новое, еще неизвестное художественное слово.

Понимание этого явления расширяет следующая лингвистическая аналогия. В 1928 г. в статье «О лингвистическом изучении города» Б. А. Ларин, настаивая на изучении городской разговорной речи (городского арго), формулировал проблему следующим образом: эта речь должна рассматриваться «как третий основной круг языковых явлений» (наравне с литературным языком и крестьянскими говорами). Специфической чертой этого языкового явления он считал наличие и тесную взаимную обусловлен-

ность «двух или нескольких языковых систем, находящихся в распоряжении каждой социальной группы (соответственно индивида)» в силу принадлежности каждого к нескольким коллективам. Б. Ларин пояснял это таким примером: «Так, например, группа земляков — скажем, саратовских — работает во флоте и входит в коммунистическую партию. Это троякая социальная принадлежность имеет отражение и в трехсоставности их языковых навыков: на саратовском диалекте они могут общаться между собой и с родней, на матросском жаргоне — с моряками, и, наконец, в какой-то степени они располагают и литературным языком, без которого не могли бы участвовать в жизни партии»[142]. Полемизируя с другими лингвистами, Ларин утверждал: «Кто исходит при изучении арго от литературного языка как нормы, тот, конечно, не может признать их за самостоятельные языковые системы ⟨...⟩ получается, да только и может получиться, учение о "паразитических" языках ⟨...⟩ Выдавая арго за паразитическую наслойку, мы тем самым предполагаем, будто говорящие могут говорить и на литературном языке, *но в силу тех или иных обстоятельств отталкиваются от нормального языка*»[143]. (Это живо напоминает претензии критиков, обвинявших Зощенко в нежелании заговорить на «нормальном» языке). В противовес этому взгляду, Ларин утверждает, что «"говорящим на арго" должен быть назван именно тот, для кого литературный или всякий другой знакомый ему тип языка так же вторичен, затруднителен, необычен, как ⟨...⟩ для нас подлинные арго»[144].

Едва ли не в тот же самый год Е. Поливанов пишет: «Можно выставить даже такую точку зрения, которая будет определять язык среднего обывателя 1913 г. и, с другой стороны, язык современного комсомольца — не как разных два д и а л е к т а, а как два разных я з ы к а, в том именно понимании терминов "диалект" и "язык", которое употребительно в лингвистике и основано на категории взаимной понимаемости (диалекты) или непонимаемости (языки)»[145]. Он утверждает, что «обывателю, "проспавшему" революционную эпоху и сохранившему языковое мышление 1913 г.»[146], «будут словами чужого языка такие идиомы, как: в ячейку, работу ставить ⟨...⟩ я солидарен ⟨...⟩ ребята, момент, значит, ужасно серьезный; вести собрание; кого выставлять» и т. п., и добавляет: «Да, это уже д р у г о й я з ы к»[147].

Один пример поможет, нам кажется, проиллюстрировать утверждение обоих ученых. В дневнике литературоведа Н. М. Мендельсона, в 20-х годах много занимавшегося преподаванием, имеется любопытная запись (от 5 ноября 1923 г.): «Писали работу на тему: «старые чиновники по "Ревизору"». Два дня потратил на выдачу и исправление и всяческие упражнения, с этим связанные. А затем сделал так: написал сам на эту тему, прочел и продиктовал. Некий Н. заявляет: Если это образец, то никуда не годится. — Почему? — *Непонятно, и это какой-то странный язык.* — ?? — Да вот, например:

[142] *Ларин Б. А.* История русского языка и общее языкознание. (Избранные работы). Учебное пособие. М., 1977, с. 178.

[143] Там же, с. 184–185.

[144] Там же, с. 185.

[145] О фонетических признаках групповых диалектов и, в частности, русского стандартного языка, см.: *Поливанов Е.* Избранные работы. Статьи по общему языкознанию. М., 1968, с. 206.

[146] «А я позволю себе допустить, что найти такого индивидуума, хотя и в особо исключительных условиях, было бы возможно и, значит, можно было бы в действительности провести предполагаемый здесь эксперимент» (примеч. Е. Поливанова).

[147] *Поливанов Е.* Указ. соч., с. 207.

«Перед нами захолустный город, откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Тут мысли нет.— Дальше — больше, спрашиваю его, как бы он сказал сам. Пошла околесица с «государственным аппаратом» и т. д. Не приемлют простого русского языка! Нужна какая-то тарабарщина!»[148] Зощенко перевел все, что хотел сказать, на этот «понятный» язык, однако «обратный перевод» с его языка — невозможен (источник давно утрачен). Подобно тому как, по Ларину, вторым языковым рядом городских арго («искомым», но еще не найденным лингвистами) «не окажется литературный язык в собственном смысле термина»[149], так и тот ряд, который стоит «за» языком Зощенко, — отнюдь не тот «серьезный» язык, которого ждала (и разочаровывалась в своих ожиданиях) критика и который для «автора» «Голубой книги» по меньшей мере «вторичен, затруднителен и необычен». Для него в те годы такой язык существовал разве только как «воображаемый»; в том-то и дело, что коррелят той речевой системы, которую конструирует из элементов разных и наглядно разнородных речевых систем Зощенко в «Голубой книге»,— неизвестен, и он настаивает на этом. Неавторитетность данной системы продемонстрирована; второй же вопрос оставлен открытым. В 1934 г. в статье «Основные вопросы нашей профессии» Зощенко пишет: «И у нас должен родиться, вернее — отстояться новый язык. И он рождается. И не благодаря образцам старой литературы, а путем той живой речи, которая существует (...) Во всяком случае язык нашей эпохи — это не язык прежней дворянской литературы и не язык дореволюционной интеллигенции, а это новый язык. *И многие законы этого языка нам еще не совсем известны*»[150]. То, что для многих его современников не представляло особого вопроса, для Зощенко заключало в себе огромный вопрос, на разрешение которого понадобилась вся его литературная жизнь.

4

В «Голубой книге» Зощенко, как объяснял он сам в посвящении Горькому, написал «краткую историю человеческих отношений». Он ставил себе целью написать ее наново — так, как следует ее рассказывать новому, еще ни в какой форме к переживанию истории не приобщившемуся читателю.

Исторический факт подается здесь таким, каким он должен, по мнению автора, представать перед самодовлеющим бытовым сознанием, — вне всяких опосредований. Сняты все культурные барьеры, не позволяющие нам отнестись к историческому факту так же непосредственно, как к житейской истории, разыгрывающейся перед нашими глазами. Дан выход самым непосредственным реакциям, не отягощенным багажом культуры. «Нам исключительно жалко Сервантеса. И Дефо тоже бедняга. Воображаем его бешенство, когда в него плевали. Ой, я бы не знаю, что сделал!»

Эта художественная задача формировалась в связи с резкими переменами в самой системе культурных ценностей в начале 20-х годов.

Не имея возможности хотя бы кратко говорить здесь об этой радикальной трансформации, заметим лишь, что «простой» и нередко казавшийся критике плоским Зощенко дает широкую культурную перспективу, и укажем только в качестве возможной параллели на слова М. О. Гершензона, который писал в 1920 г.: «Может быть, мы не тяготи-

[148] ГБЛ, ф. 165, 1. 4, л. 2 об.–3.
[149] *Ларин Б.* Указ. соч., с. 187.
[150] Литературный Ленинград, 1934, 14 августа.

лись пышными фразами до тех пор, пока они были целы и красивы на нас и удобно облегали тело; когда же, в эти годы, они изорвались и повисли клочьями, хочется вовсе сорвать их и отбросить прочь»[151]. Для Зощенко необходимость переоценки культурных ценностей связывается прежде всего с новым потребителем этих ценностей. Отход от огромного пласта культуры, начатый с передачи авторского права на ведение рассказа «полупролетарию», а затем «воображаемому пролетарскому писателю», далее совершался с редкой энергией и последовательностью, обозначив направление творческой эволюции Зощенко вплоть до военных лет. Одним из следствий и выражений этого был тот спор с литературой едва ли не целого века, со всей послепушкинской традицией, который слышен в «Сентиментальных повестях» и «М. П. Синягине».

В «Возвращенной молодости» ведется, в сущности, пересмотр «ходячих», по мнению Зощенко, представлений о целях жизни человека, о творчестве, о счастье и довольстве и пр., восходящих к различным философским традициям. Автор уверен, что «ничего особенно путного и положительного, а главное, доступного и понятного всем людям не было сказано в этой области». Он стремится дать своему читателю некое совершенно новое знание, отринув все, вычитанное из книг, — ср.: «Я отдал бы все знания и мысли, вычитанные из книг, и в придачу еще те, что я сам сумел надстроить на них, за радость самому лично познать из опыта хоть одно *первоначальное, простейшее знание, свежее, как летнее утро*»[152]. Нам кажется очевидным пафос достижения именно такого простейшего знания в эпилоге «Возвращенной молодости»: «Я сижу на кровати у окна. Солнце светит в мое окно. Темные облака плывут. Собака лает. Детский крик раздается. Футбольный мяч взлетает в воздух. Красавица в пестром халате, играя глазами, идет купаться.

...Благополучие и незыблемость этих картин меня почему-то радуют и утешают.

Я не хочу больше думать. И на этом прерываю свою повесть».

В «Голубой книге» Зощенко полемически открывает чистую страницу в книге культуры и начинает писать в ней наново, подыскивая новые, еще неслыханные во всей традиции слова (ср. в авторском предисловии: «Нынче, когда открывается новая страница истории ⟨...⟩ нынче особенно любопытно и всем полезно посмотреть, как жили раньше». И главную проблему составляет для него речевой ракурс этого разглядывания прошлого). Он стремится с безукоризненной (и потому-то полемичной!) последовательностью выполнить ту задачу, которая предстает ему в виде социального императива, — дать новому читателю историческое, социологическое, философское знание, минуя всю многовековую традицию передачи этого знания (определение рассказов Зощенко как «библии труда» позволяет увидеть и в «Голубой книге» стремление писателя дать своего рода «новую» библию). Это была по-своему грандиозная литературная задача, никем другим не осознанная в таком масштабе. Литературная перспектива времени углубляется, если мы вспомним, что в те же самые годы, когда пишется «Голубая книга», М. Булгаков создает первую полную редакцию (1932–1936) своего последнего романа, в который вовлекает многослойную культурную традицию — с той же полнотой и последовательностью, с которой Зощенко ее отринул. Если Зощенко стремится описать историю в категориях и слове современного разрывающего с прежними ее истолкованиями быта, то Булгаков, напротив, берется описать этот быт, пользуясь инструментом

[151] *Иванов В., Гершензон М. О.* Переписка из двух углов. Пг., 1921, с. 11–12.

[152] Там же, с. 18.

традиционного понимания истории человечества, где «жизнь каждого человека проходит на фоне всемирно-исторической драмы, вплетается в нее, получая от нее новый, высший и непреходящий смысл»[153]. Он тоже предлагает некоторое «новое» понимание, но оно недоступно без знания «старого»—в противоположность задаче Зощенко. Культура—это главным образом память, и если в романе показано усилие памяти (нужно или вспомнить, или угадать: «О, как я все угадал!—восклицает Мастер), то в «Голубой книге»—усилие ее стирания. Повествователь то и дело обращается к демонстрации нетвердой, смещенной, стирающейся памяти. Наиболее нагляден в этом смысле способ включения стихотворных цитат. «Что-то там такое вспоминается из Апухтина:

Сердце воскреснуло, снова любя,
Трам-та-ра-рам, там-там...
Все, что в душе дорогого, святого...
Трам-та-ра-рам...»[154]

«Как сказал поэт про какого-то, не помню, зверька—что-то такое:

И под каждым ей листком
Был готов и стол и дом.

Это, кажется, он сказал про какого-то отдельного представителя животного мира. Что-то такое в детстве читалось. Какая-то чепуха. И после заволокло туманом».

Блок, Есенин (равно как и Крылов, Пушкин, Лермонтов, Некрасов)—все выстроены в один и большей частью безымянный ряд. Если пятнадцать лет назад Зощенко пытался классифицировать литературные явления современности, как можно ясней увидеть их в свете «переломного» времени, то теперь объектом его изображения становится как бы сам «туман», заволакивающий те же самые явления.

Таково же и отношение Зощенко к историческим фактам. В «Голубой книге» использовано очень большое количество источников. Чтобы дать общее представление об их характере, перечислим несколько книг из библиотеки М. Зощенко (не повторяя указанных в других работах[155]): Записки современников и участников события 11 марта 1801 г. Время Павла и его смерть. Часть 2 (на обложке надпись рукою Зощенко: «Неудачи и коварство», пометы на с. 228, 234 и пр.); Человеческая трагикомедия. Очерки и картины Иоганна Шерра. Пер. с нем. М., 1877 (на обложке владельческая надпись: многочисленные пометы); Ф. М. Кирхейзен. Наполеон I. Его жизнь и его время, т. 1. М., 1913 (пометы на с. 170, 274–275, 277, 297, 313, 315, 333, 337 и др.). Очевидно внимательное чтение всей книги; в «Голубой книге» можно увидеть фрагменты, прямо восходящие и к тем страницам книги, на которых нет помет: ср., например, описание «балов жертв» в отеле Телюссон во время термидорианской диктатуры (с. 318) и фрагмент 47 из раздела «Неудачи» в «Голубой книге». Назовем еще: Галилео Галилей. Сочинения... (Избранные места); Приложение к журналу «Вестник знания». Л., 1931. На обложке владельческая надпись: «М. Зощенко. 1931 г.»; на внутренней и внешней стороне обложки—росписи, рисунки и т. п.; разрезаны с. 3–6, 35–64—с главками «Приговор» и «Акт отречения» (ср. главку 44 в разделе «Неудачи»); Д. И. Коропчевский. Прежде и теперь.

---

[153] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 127.

[154] Напомним, что Апухтин входит в круг чтения и даже литературного использования Зощенко 1910-х годов (см. первую главу).

[155] См.: *Молдавский Дм.* Повести М. Зощенко конца 20–30-х годов.—Русская литература, 1970, № 4, с. 56.

Очерки домашней жизни в старое и в наше время. 3-е изд. СПб., 1905 (с пометами на последнем листе); История культуры Р. Гюнтера. СПб., изд. А. С. Суворина. 1901 (на обложке — владельческая надпись); Русские современные деятели. Сб. портретов замечательных людей настоящего времени с биографическими очерками, т. II, СПб., 1877 (на титуле — черновые записи М. Зощенко).

Задача Зощенко — не в следовании источнику, а в смещении его, и соответственно задача исследователя источников «Голубой книги» — в определении угла этого смещения. «Нужно сказать о точности следования М. Зощенко источникам»[156], — пишет автор одной из работ о писателе — в согласии с общей традицией, тогда как в отношении «Голубой книги» «нужно сказать» именно о *неточности* как художественной задаче. «Там у них было, если помните, несколько Генрихов. Собственно, семь. Генрих Птицелов. (...) Потом был у них такой Генрих Мореплаватель. Этому, наверное, нравилось любоваться морем. Или он, может быть, любил посылать морские экспедиции». Обратим внимание на авторскую работу над дальнейшим текстом (подчеркиваем слова, вставленные в гранках, — в процессе очень небольшой правки): «Впрочем, он, кажется, правил в Англии. *Или в Португалии. Где-то в этих приморских краях. Для общего хода истории это абсолютно неважно, где находился этот Генрих*». (ИРЛИ, ф. 501; в печатном тексте — небольшие разночтения). Это — типичный случай работы автора «Голубой книги» над историческим источником.

Понятно, что голос автора, так необычно обращающегося с историческими фактами и именами, «зазвучал оскорбительно для иных, которым казалось, что Зощенко игнорирует или попросту не имеет представления о всей сумме знаний, накопленных о Пушкине, Гоголе и других великих людях»[157]. Зощенко же считает необходимым поддерживать нужное соответствие между средним речевым (а следовательно, и интеллектуальным) уровнем общества и языком, на котором говорит литература. Его удивляют те, кто остались глухи к тому, что люди вокруг говорят и пишут именно этим языком, использованным Зощенко для высоких литературных целей.

Все эти слова для него осознанно чужие; но нет уже той раздирающей противоречивости, противоположности двух стилевых тенденций, как в ранних повестях. Возник уже некий довольно прочный и в высшей степени необычный стиль, к которому сам автор относится как к должному и, во всяком случае, — с ощущением полной невозможности выразиться иначе.

Примечательно в этом смысле, что нет заметной границы между его эпистолярием и прозой, и письма к Горькому не отличаются от страниц повестей: «Я нарочно для собственного успокоения прочел недавно чуть ли не все биографии сколько-нибудь известных и знаменитых писателей. Я, конечно, не хочу равняться ни с кем, но вот ихняя жизнь на меня очень успокоительно подействовала и привела в порядок. В сущности говоря, страшно плохо все жили. Например, Сервантесу отрубили руку. А потом он ходил по деревням и собирал налоги. И, чтобы напечатать своего «Дон Кихота», ему пришлось сделать льстивое посвящение какому-то герцогу. Данте выгнали из страны, и он влачил жалкую жизнь. Вольтеру сожгли дом. Я уже не говорю о других, более мелких, писателях.

[156] *Малдавский Дм.* Указ. соч., с. 58.

[157] *Слонимский М.* Михаил Зощенко. — Звезда, 1940, № 7, с. 153.

И тем не менее они писали замечательные и даже удивительные вещи и не слишком жаловались на свою судьбу. Так что, если бы писатели дожидались золотого века, то, пожалуй, от всей литературы ничего бы и не осталось» (Письмо от 30 сентября 1930 г.)[158]. Сравним с этим письмом отрывок из описания золотого века, оставшегося в рукописях повести «М. П. Синягин». «Для примеру такой крупный сочный сатирик — писатель-попутчик Сервантес. Правую руку ему отрубили. Правда, в плену, но отрубили. А потом приехал на родину, и жрать нечего было — поступил фининспектором. Ходил по деревням, собирал налоги. А после левой рукой Дон Кихота написал. И печатать не очень уж горели желанием. Пришлось почтительное вступление написать в пользу какого-то рыцаря.

Другой крупный попутчик Данте. Того из страны выперли без права въезда. А Вольтеру дом сожгли. Где уж там золотой век искать.

Да в прежнее время, если б писатели золотого века дожидались, так во всей литературе, кроме Евангелия от Луки, ничего бы и не было. Ну, может, Бернард Шоу и ⟨Рабиндранат Тагор⟩ Мультатули победно прошли бы к своим намеченным идеалам, а другие так бы и просидели, ожидая более счастливых времен» (ИРЛИ, ф. 501; в угловых скобках — зачеркнутое автором).

И в письмах к жене неизбежно преобладает «доступная бедным» краткая фраза: «Боюсь, что долго не пробуду в Крыму. Уже хочется назад. Скучновато. Деревья разные и цветочки — не люблю. Жару переношу с трудом. Так что какой черт меня дернул до Крыма — неизвестно. Принимаю Крым как лекарство. Чем закусывать — не знаю. И вообще ваш супруг пребывает последнее время в жестокой неврастении. Нет, на самом деле. Я предпочел бы какую-нибудь небольшую речонку. А то горы и горы. Скажите, кому это надо? И по секрету скажу: Крым до того безвкусен, что хуже нету. Знаешь такие олеографии. Так и тут. Точь-в-точь» (30 сентября 1925 г., хранится у В. В. Зощенко).

Проблема новой языковой культуры мыслилась писателем в совокупности всех жанров письменной речи. Границы между языком науки и художественной литературы и нелитературой, между фельетоном и бытовым документом (см. «Письма к писателю»), между письменными жанрами и ораторской речью и т. п. Перемена языкового сознания проникала в его восприятии во все сферы общественного быта, равномерно, без жанровой дифференциации.

Зощенко как-то заметил: «Я родился в интеллигентной семье. Я не был, в сущности, новым человеком и новым писателем. И некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением». Писатель выбрал себе особую задачу — построение стиля в «бесстилевой» ситуации. Так как некому сказать иным языком, он сам говорит о том, во что верит, косноязычно и неточно: «И вот мы теперь видим то, что видим. И это было удивительное предсказание, которое на наших глазах выполняется». Новый тип словесно-художественного мышления, созданный в результате, был действительно целиком его изобретением[159].

---

[158] Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 161–162.

[159] Краткое изложение основных тезисов второй и последующих глав, доложенных в сентябре 1965 г. на юбилейном заседании кафедры русской литературы ТГУ, посвященном 70-летию со дня рождения писателя, см.: *Чудакова М.* Михаил Зощенко и его слово. — Детская литература, 1968, № 4; *она же.* Михаил Зощенко и герои его книг. — Новый мир, 1969, № 3; *она же.* Поэтика Михаила Зощенко (проблема авторского слова). — Вопросы литературы, 1978, № 2.

Глава IV
Пути слова в прозе 20–30-х годов

Прямое авторское слово в настоящее время переживает кризис...

М. М. Бахтин, 1929

1

В прозе Михаила Зощенко на протяжении пятнадцатилетия (1920–1935) реализуется, таким образом, новое, предшествующей литературе неизвестное отношение к слову.

Каким же образом соотносится это слово с работой современников?

Прямое авторское слово, принципиально отсутствующее в прозе Зощенко, не ушло, разумеется, из литературы тех лет. К середине 20-х годов, когда спадает волна разнообразных сказовых форм, заметней становится проза тех, кто это слово сохранил и в его именно пределах решал свои художественные задачи: К. Федина, М. Пришвина, В. Катаева, Ю. Тынянова, И. Бабеля, А. Толстого. Напомним, что нас интересуют не формы организации авторского повествования, разнообразные у разных авторов, а, во-первых, отношение автора к употребляемому им слову — считает ли он его правомочным, способным адекватно описывать действительность, и, во-вторых, отношение автора к живой речи современности и его оценка перспективности элементов этой речи для построения языка художественной литературы.

Прозу Ильфа и Петрова, которую по традиции нередко помещают неподалеку от прозы Зощенко, резко отличает от последней именно ориентация на авторитетное авторское слово, построенное на фундаменте разнообразных стилей. Соавторы используют самые разные, уже открытые литературой типы прозаического слова, селекционируя наличный литературный опыт. Легко и естественно воспроизводится стиль Чехова — тот «хороший» классический стиль, который, по-видимому, импонирует им энергичною сменою фраз, коротких и просто построенных, элегичностью интонации и т. п. Так же легко найти в этой прозе и подчеркнуто «толстовские» фразы: «Лед, который тронулся еще в дворницкой, лед, гремевший, трескавшийся и ударявшийся о гранит набережной, давно уже измельчал и стаял»[160]. «Подобно распеленутому малютке, который, не останавливаясь ни на секунду, разжимает и сжимает восковые кулачки, двигает ножонками, вертит головой, величиной в крупное антоновское яблоко, одетое в чепчик, и выдувает изо рта пузыри, Авессалом Изнуренков находился в состоянии вечного беспокойства» (с. 248) — особенно «толстовским» является здесь само положение этого отрывка в начале главы.

Они производят как бы пересмотр уже имеющегося в литературе материала и отбирают «годное» — то, что может быть использовано в нужном сочетании с образцами других стилей, разрывают с дурными традициями и авторизуют традиции доброкачественные. Забота о новых словах (а не о *новом слове*) стала для них едва ли не главной.

[160] *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. М., 1961, с. 247. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

Именно этой особенностью следует, видимо, объяснить сам факт их соавторства, вряд ли возможного при работе более органичной, не раздробленной на поиски отдельных «новых» слов, не требующей проверки каждого слова на «свежесть». То, что работа их складывалась таким именно образом, подтверждают и лаконичные воспоминания Е. Петрова. «Уже очень давно, примерно к концу работы над "12 стульями", мы стали замечать, что иногда произносим какое-нибудь слово или фразу одновременно. Обычно мы отказывались от такого слова и принимались искать другое.

— Если слово пришло в голову одновременно двум, — говорил Ильф, — значит, оно может прийти в голову трем и четырем, значит, оно слишком близко лежало. Не ленитесь, Женя, давайте поищем другое. Это трудно. Но кто сказал, что сочинять художественные произведения легкое дело?» (с. 504).

Они именно сочиняют, причем сочиняют трудно; постоянно тянутся за тем словом, которое лежит дальше[161]. Это напоминает озабоченность раннего Зощенко, вышивающего еще по чужой беллетристической канве и оттого особенно чуткого к «запаху тлена», исходящему от отдельных слов.

В 1939 г. Е. Петров предостерегает молодых писателей: «Когда писатель сочиняет, он бывает тесно, как воздухом, окружен чужими метафорами, эпитетами, когда-то кем-то сочиненными словесными комплектами, тысячами, миллионами давно сложившихся литературных подробностей. ⟨...⟩ Достаточно писателю протянуть руку, как тотчас же в ней окажется совершенно готовый, иногда очень красивый, но, к сожалению, кем-то уже сочиненный словесный комплект. Нужно обладать сильной волей, чтобы удержать свою руку, вовремя схватить ее, когда она протянулась за чужим литературным добром» (с. 480). Их соавторство было, в сущности, домашней моделью той борьбы литературных традиций, которая шла вокруг. «Это было не простое сложение сил, а непрерывная борьба двух сил, борьба изнурительная и в то же время плодотворная» (с. 504).

Для Зощенко полемика с литературными стилями — не главная, тем более не единственная языковая задача. Стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, весь ориентирован на уже существующее в литературе, хотя и осуществляется во многом путем пародирования неприемлемых литературных и вообще письменных форм. Поэтому эта стилевая манера быстро стала легкой для освоения традицией и затем шаблоном[162].

Соавторы широко захватывали словесную жизнь современности. «И до самой смерти квартирант будет сыпать юридическими словечками, которых понаберется в разных присутственных местах ⟨...⟩ Но чаще всего и с особым наслаждением он будет произносить выражение "вчинить иск"» (II, с. 148). С «особым наслаждением» вводят и сами писатели в свою прозу речения такого рода. Они демонстрируют знание всех деталей современного общественного быта и полноправное авторское владение разными его голосами. Автор в их прозе не теряется перед разноголосицей времени.

Обращение Ильфа и Петрова к нелитературным речевым формам — вполне традиционно по своей функции и далеко от тех универсальных задач, которые ставит себе Зощенко. Это была демонстрация отдельных «кирпичиков», изолированно взятых эле-

[161] «Очень легко писать: "Луч солнца не проникал в его каморку". Ни у кого не украдено и в то же время не свое» (*И. Ильф.* «Записные книжки»).

[162] Подробнее об этом см.: *Чудакова М., Чудаков А.* Современная повесть и юмор. — Новый мир, 1967, № 7.

ментов литературной и нелитературной речи и экспериментальным путем полученных сочетаний, не предполагающая органического отношения к языку.

В этом смысле самые «уродливые» словосочетания Зощенко ближе к такому отношению, чем самые блестящие, построенные на свободной игре разными литературными стилями фразы соавторов. Своеобразное уважение Зощенко к аномалиям современной речи остается вполне чуждым для писателей, уверенно, энергично и последовательно осмеивающих попадающие в сферу их внимания речевые несообразности и в определенном смысле укрепляющих систему этой речи в целом. Ильф и Петров не столько прислушиваются к живой речи современности, сколько сами формируют ее, переводя на страницах своих романов в план устной речи всевозможные шаблоны речи письменной (газетной) и полуписьменной (митинговой) — «гигант мысли», «служитель культа», сообщая иронический оттенок словосочетаниям, потерявшим свою авторитетность (здесь — точки их соприкосновения с Зощенко); «отец русской демократии», «Россия вас не забудет» и т. п., и эти шаблоны уже вторичным путем, посредством их прозы (и массовой юмористики) попадают позднее в специфическую сферу устной речи — в молодежный сленг.

Но если говорить о слове, противостоящем зощенковскому контрастно, представившем по отношению к нему второй полюс на поле современной повествовательности, следует обратиться к прозе булгаковской. Булгаков с первых известных нам (достаточно поздних) литературных опытов пишет так, как будто та авторитетная среда, которую Зощенко ощущает как утраченную, — налицо. В «М. П. Синягине» Зощенко писал: «Конечно, сколько возможно, автор старался, но для полного блеска описания не было у него такого, что ли, нужного спокойствия духа (...). Тут не будет спокойного дыхания человека уверенного и развязного, дыхания автора, судьба которого оберегается и лелеется золотым веком. Тут не будет красоты фраз, смелости оборотов и восхищения перед величием природы». Булгаков заговорил с таким «спокойствием духа», как если бы он и был тем автором, судьба которого «оберегается и лелеется», у него явилась «красота фраз» и «смелость оборотов».

В его московских фельетонах-хрониках 1922–1924 гг. мы сталкиваемся с эффектом противоречия «старой», условно говоря, повествовательной позиции рассказчика, восходящей к традиционной повествовательной уверенности фельетониста 900-х годов, *всегда* появляющегося в определенный день недели и в определенном месте газеты, — новому его жизнеположению в «квартире № 50» с подчеркнутыми здесь же реалиями ее «самогонного быта».

Представляется немаловажным следующее устное свидетельство В. П. Катаева (особенно близко связанного с Булгаковым в первые четыре-пять лет его московской жизни и даже предполагавшего издавать с ним вдвоем юмористический журнал «Ревизор»): «Вообще мы тогда воспринимали его на уровне фельетонистов дореволюционной школы — фельетонистов “Русского слова”, например Амфитеатрова... Дорошевича. Но Дорошевич хоть искал новую форму, а он не искал. Мы были настроены к этим фельетонистам критически, а это был его идеал. Когда я как-то заговорил пренебрежительно о Яблоновском, он сказал наставительно: «Валюн, нельзя так говорить о фельетонистах “Русского слова”!»... Он был для нас фельетонистом, и когда узнали, что он пишет роман, — это воспринималось как какое-то чудачество... Его дело было сатирические фельетоны. Помню, как он читал нам «Белую гвардию». Это не произвело впечатления. Мне это казалось на уровне Потапенки... И что это за выдуманные фамилии — Турби-

ны!» Для молодых литераторов, сотрудничавших в «Гудке», повествовательная позиция, живая для Булгакова, ощущалась как безнадежно устаревшая, годная лишь для пародирования.

Социальная определенность, устойчивость, подразумеваемая у «старого» автора фельетона, в фельетоне Булгакова (мы повсеместно имеем здесь в виду бытописательные фельетоны, писавшиеся для «Накануне», а не его же «обличительные» гудковские фельетоны, имеющие иную жанровую традицию) не замещается новой определенностью и не разрушается, а как бы меняет свой знак: «Я — бывший... впрочем, это все равно... ныне человек, с занятиями, называемыми неопределенными» («Четыре портрета». Если выйти за границы текста фельетона и обратиться к биографии автора, то за этим «бывший» стоит, возможно, бывший *врач*: с начала 1920 г. в течение нескольких лет Булгаков нигде не упоминал свою оставленную профессию). Булгаковский герой-рассказчик, потеряв свое место в определенной иерархии, не потерян в своих глазах. Человек неопределенных занятий (здесь остранено обычное, официальное наименование свободного художника) для *других*, для себя самого он сохраняет прежнюю определенность — и на этом основывает свою повествовательную позицию. Он мог бы сказать: «я с виду — не я, но это — я, и я это знаю», что у Зощенко, по-видимому, звучало бы так: «я могу воплотиться словесно только как не я». Рассказчик у Булгакова — «бывший», но «кто-то», «некто», а не «никто»[163] и не совершенно новая литературная личность, ничем не связанная с традицией.

Такая новая повествовательная позиция (смех победителей, по определению Луначарского) была выработана в фельетоне Ильфа и Петрова. За их рассказчиком, «я» которого означает не личную, а некую общую позицию и с легкостью может быть заменено на «мы», закреплена позиция гражданина, нашедшего свое четкое место в новой реальности. Не озабоченный, как правило, своей *личной* судьбой, этот рассказчик оглядывает окружающий его быт как бы с высоты своего относительного благополучия, и тот счет житейских неурядиц, который он ведет, — это результат его наблюдений, направленных *вовне*. Иное у Булгакова. «На душе у меня было радостно и страшно. Москва начинает жить, это было ясно, но буду ли жить я?»[164] — вот вопрос, невозможный в устах повествователя фельетонов Ильфа, Петрова или Катаева — повествователя, никогда не сомневающегося в прочности самих основ собственного существования, в своем праве на жизнь и в возможности ее сохранения. За «первым лицом» булгаковского фельетона, столь настойчиво утверждаемым, не подразумевается никакого нового «мы». Уверенность тона рассказчика выглядит немотивированной. Можно говорить о высоком утопизме, окрашивающим его повествовательную позицию. Характерно, что при переходе к безличному повествованию — в больших жанрах — эта окраска трансформировалась в фабульное выражение: всемогущество главного героя (или помогающих ему сил) и его конечная победа явились как условие, совершенно необходимое, с точки зрения Булгакова, для художественной модели *современности*[165] (в резком отли-

---

[163] Сравним с этим слова Мастера в последней редакции романа «Мастер и Маргарита»: «Кто вы такой? — Я теперь никто» (*Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973, с. 701. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы).

[164] *Булгаков М.* Сорок сороков. — Москва, 1963, № 5, с. 163.

[165] См. об этом: *Чудакова М.* Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. — В кн.: Записки отдела рукописей ГБЛ, вып. 37. М., 1976, с. 79–80.

чии от принципов художественного освоения материала «Белой гвардии», осознававшегося автором как *исторический*).

В литературном пути Булгакова совсем не было периода того отчуждения от собственно авторского слова, через которое прошли едва ли не все его современники; немногие рассказы и фельетоны Булгакова 1920-х годов, написанные в форме сказа, неорганичны, случайны и не находят отражения в дальнейшей его работе.

В этом смысле весьма красноречиво в историко-литературном плане сопоставление фельетонной работы Зощенко и Булгакова, протекавшей в одно и то же время в одних и тех же примерно «организационных» формах, но получившей совершенно разное значение в контексте литературного дела каждого. Оба они первоначально служат обработчиками — Зощенко в ленинградской «Красной газете», а Булгаков — в московском «Гудке». Много лет спустя, в своей последней повести, Зощенко рисует это время так: «...Я просматриваю эти письма. Они беспомощны, комичны. Но вместе с тем они серьезны. Еще бы! Речь идет о немаловажном житейском деле — о банях.

Набросав план, я принимаюсь писать.

Уже первые строчки смешат меня. Я смеюсь все громче и громче. Наконец хохочу так, что карандаш и бумага падают из моих рук»[166]. Булгаков, напротив, в мемуарном наброске 1929 года «Тайному Другу» признается: «Одно Вам могу сказать, мой друг, более отвратительной работы я не делал во всю свою жизнь»[167]. Для Зощенко замещение «своего» голоса «чужим» было счастливым литературным открытием, к началу 1920-х годов уже совершившимся и определившим его творческую судьбу. Булгаков же к этому времени обретает свой голос — и именно с этой сугубо «авторской» словесной позицией связывает свои литературные надежды. Потому, хотя любые сказочные формы Булгакову явно не близки, — форма безличного повествования от условного автора для него еще «трудней».

Именно в этом, нам кажется, надо искать объяснение того обстоятельства, что в фельетонах М. Булгакова авторский пересказ «уступает место сказу и диалогу»[168]. Откровенно чужое слово сказа и диалога ему все-таки дается легче, чем авторское, но отчужденное тем не менее от сугубо личной, субъективной повествовательной позиции (которую мы не беремся интерпретировать в пределах данной работы). В такой безличной манере (нередкое фельетонное «мы», например) ему не на что опереться — разве что на ту общую новую фельетонную традицию, которая уже успела сложиться за несколько лет. Авторская повествовательная позиция лишается цельности: в рассказе «от автора» вдруг начинают звучать немотивированно грубые ноты, заимствованные из «соседнего» сказа, — естественные последствия работы сугубо профессиональной, держащейся на голом навыке, а не на решении внутренних художественных задач. Собственная оценка этой работы и ее влияния на свое творчество, данная писателем через несколько лет, была суровой (не совпадающей, разумеется, с читательским восприятием): «Меж тем фельетончики в газете дали себя знать. К концу зимы все было ясно. Вкус мой резко упал. Все чаще стали проскакивать в писаниях моих шаблонные словечки, истертые сравне-

[166] Октябрь, 1943, № 6–7, с. 85.

[167] ГБЛ, ф. 562, 5.2, л. 16. Здесь и далее цитируем по рукописи, так как в публикации извлечений из рукописи, озаглавленных «Мне приснился сон...» (Неделя, 1974, № 43), текст напечатан с неотмеченными сокращениями.

[168] *Кройчик Л. Е.* М. Булгаков — фельетонист «Гудка». — В кн.: Вопросы журналистики, вып. 1. Воронеж, 1969, с. 121.

ния. В каждом фельетоне нужно было насмешить, и *это приводило к грубостям*. (...) Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил»[169].

Для Зощенко газетный или журнальный фельетон был способом решения тех же художественных задач, что и в собственной прозе. Его «смешной» фельетон тех лет обретает прочную опору в найденной им фигуре рассказчика-«полупролетария», и сказовая позиция, не всеми и не одинаково понятая, для него самого уже тогда совершенно бесспорна. Личная авторская словесная позиция бесповоротно покинута; он стал фельетонистом Гаврилой — такова его литературная реальность. Правда, в 1925 г. Зощенко пишет Е. Зозуле, что не может посылать ему в «Огонек» *все* свои рассказы («я же пишу много ерунды и дряни»[170]), но для него это — издержки *того самого* производства, которое он считает своим главным литературным делом. Сам писатель оставил нам прямые разъяснения по этому поводу: «...Когда критики, а это бывает часто, делят мою работу на две части: вот, дескать, мои повести — это действительно высокая литература, а вот эти мелкие рассказики — журнальная юмористика, сатирикон, собачья ерунда, это не верно. И повести, и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой. И у меня нет такого тонкого подразделения; вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а вот повесть для потомства»[171].

Для Булгакова же его литературная жизнь тех лет четко разделяется на три разные жизни: «Одна в газете», где он пишет фельетоны, другая — работа над московскими хрониками («Эта вторая жизнь мне нравилась больше первой. Там я мог несколько развернуть свои мысли»). «И третья жизнь моя цвела у письменного стола. Груда листов все пухла»[172] — ночная, домашняя жизнь, занятая *романом*, который пишет он начиная с 1922 г. Так что Булгаков мог бы, пожалуй, вполне добросовестно сказать о себе: днем я пишу собачью ерунду, а ночью — повесть для потомства. Особо следует выделить фельетоны, в которых он опирается на повествовательную позицию, уже выработанную в других жанрах. «Ну-с, забрали, стало быть, эту дачку под школу первой ступени. *Главное* — месторасположение приятное: лесочек, то да се... нужник, *понятное дело*, имеется. Вот из-за колодца-то и произошло, и пропала дачка *к свиньям собачьим*»; «Нуте-с, заведующий школой бьет тревогу по всем инстанциям нашего аппарата»[173].

Читателям «Белой гвардии» нетрудно теперь узнать этот голос и характерные детали речевого портрета поручика Мышлаевского, хотя бы его рассказ о ночном стоянии под трактиром: «Стали это мы в полночь, ждем смены... Ни рук, ни ног. Нету смены. Костров, *понятное дело*, разжечь не можем, деревня в двух верстах...»; «Считаем: тридцать восемь человек. Поздравьте: двое замерзли. *К свиньям*»; «Штатов нет числа. Никто ни черта, *понятное дело*, не знает. *И главное* — мертвых некуда деть!» (26–27). Дело не только в отдельных лексических совпадениях, но и в одном и том же в обоих случаях пласте разговорной речи, далекой от сказа зощенковского толка и близкой к собственно авторской речи прозы Булгакова, адекватной слову целой среды, ему родственной. Это особенно заметно в отрывках, ориентированных на интеллигентское просторечие:

---

[169] ГБЛ, ф. 562, л. 22 и об.

[170] ЦГАЛИ, ф. 216, оп. 2, ед. хр. 6.

[171] *Зощенко М.* О себе, о критиках и о своей работе. — В кн.: Зощенко. Статьи и материалы, с. 9.

[172] ГБЛ, ф. 562, 5.2, л. 19 и об., 22.

[173] Как школа провалилась в преисподнюю. Транспортный рассказ Макара Девушкина. — Гудок, 1924, 1 августа, № 1260.

«Кто пойдет на Горку ночью, да еще в такое время! Да страшно там просто! И храбрый человек не пойдет. Да и делать там нечего» (с. 102), и, возможно, даже более узко — на офицерский жаргон: «А на Горку кто полезет? Абсолютная глупость»; «Черный костюм на нем сидел безукоризненно; белье чудное и галстук бабочкой...» (с. 104, 197). То и дело узнается не только взгляд на вещи, но и эмоции, и самый стиль речи полковника Малышева, Мышлаевского, Алексея Турбина, причем не во фрагментах «замещенной речи» героев, а именно в речи авторской. В «Белой гвардии» особенно хорошо видна та основа, на которой рождается булгаковское авторское слово.

Каким же было отношение Булгакова к той новообразующейся речи, жизнь которой так существенна для эволюции Зощенко? Если герои и рассказчики Зощенко уже в начале 20-х годов охотно прибегают к этой речи и «понимают» даже те слова, которые им совсем непонятны, — герой-рассказчик раннего Булгакова обнаруживает подчеркнутое ее непонимание. «—Подотдел искусств откроем! — Это ... что такое? — Что? — да вот ... подудел? — Ах, нет. Под-от-дел! — Под? — Угу! — Почему под? — А это ... Видишь ли, — он шевельнулся — есть отнаробраз, или обнаробраз. От. Понимаешь? А у него подотдел. Под. Понимаешь?! (...) Все будет. Изо. Лито. Тео. — Не по-ни-маю»[174]. Герой Булгакова осваивает практически язык этого быта, выучивает его, но продолжает *не понимать*. «После возвратного — мертвая зыбь. Пошатывает и тошнит. Но я заведываю. Зав. Лито. Осваиваюсь.

— Завподиск. Наробраз. Литколлегия»[175]. Эта позиция отчуждения от предлагаемого языка *путем его остранения навсегда останется* с булгаковским героем и самим автором. Он предполагает свое понимание окружающего быта и речи: оно в том, чтобы неизменно *не понимать*, не сливаться с тем словом, значение которого непонятно или чуждо; когда один из героев задает другому вопрос: «Почему ваш аппарат не был сдан вовремя государству?» — тот отвечает «вяло»: «Не понимаю вопроса. Что значит: вовремя?» В романе «Мастер и Маргарита» это непонимание передано герою, наиболее близкому автору: вопросы редактора *«показались мне сумасшедшими»*. Не говоря ничего по существу романа, он спрашивал меня о том, кто я таков и откуда я взялся, давно ли пишу и почему обо мне ничего не было слышно раньше, и даже задал, *с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос*: кто это меня надоумил сочинить роман на такую странную тему?» (с. 558–559).

Таков главный способ отношения Булгакова к чужому слову — отчуждение его от автора и от близких ему героев, выделенность, обособленность: «Стараясь не попадать своими глазами в мои, Лапшенникова сообщила мне, что редакция обеспечена материалом на два года вперед и что поэтому вопрос о напечатании моего романа, *как она выразилась, отпадает*» (с. 559). Любопытно, что в романе выведен герой — истолкователь того языка, которого не понимает Мастер, — Алоизий Могарыч: «Если я не понимал смысла какой-нибудь заметки в газете, Алоизий объяснял мне ее буквально в одну минуту, причем видно было, что объяснение это ему не стоило ровно ничего» (с. 561). Отметим, что такое охотное и легкое усвоение условленного, близкого к жаргону языка как общего и общепонятного, не требующего специальных разъяснений, встречает постоянное сопротивление и в бытовых документах, закрепивших речевое сознание Булгакова, в его письмах, в дневнике Е. С. Булгаковой. В письменных текстах та-

[174] *Булгаков М.* Записки на манжетах. — В кн.: Возрождение, т. 2. М., 1923, с. 8–9.
[175] Там же, с. 10.

кого рода слова и фразы этого жаргона неизменно обставлены как цитаты из чужой речи, вызывающие недоумение и непонимание: «Днем заходили в Агентство, Уманский показал заметку, *которую он называет "неприятной заметкой"*» (запись в дневнике Е. С. Булгаковой от 5 октября 1936 г.; ГБЛ, ф. 562, 28. 25). Те речевые знаки, под которые так легко подставляет их значение Алоизий Могарыч, Булгаков, как и любимые его герои, вплоть до конца 30-х годов (время завершения последнего романа) упорно продолжает считать знаками непонятного, неизвестного, не желая самостоятельно подставлять или разгадывать их значение. Примеры цитации чужого слова иного рода — в одном из писем Булгакова: «А все-таки, Савелий Моисеевич, *в срочном порядке, как говорится*, меняйте язык. Верьте, что кажется, будто автор начитался современных авторов и кого-то хотел перещеголять. Вернейший способ — *угробить* (*как говорится*) любой роман...»[176].

В творчестве Булгакова есть, однако, герой, близкий к героям и рассказчику Зощенко, — это Иванушка Бездомный. Уже в ранних редакциях «Мастера и Маргариты» формируется речь этого героя, резко отличная от речи Берлиоза или иностранца, подаваемая с нажимом: «— Чего это? — спросил А[нтоша]»; «— Какие же это *фактически* до[казательства?]»; «*Какой такой* ⟨...⟩ Имм[ануил?]»[177] «— Буржуйская карточ[ка, — подумал] Иванушка» (о визитной карточке Воланда)[178]. Особенно характерен следующий отрывок из сохранившейся части второй редакции: «— Знаете что, господин богослов! — резко вмешался вдруг Иванушка, — вы все-таки *полегче, но-но, без хамства*! Что это за слово "чернь"? Толпа состоит из пролетариата, месье!

Глянув с большим любопытством на Иванушку в момент произнесения слова "хамство", инженер тем не менее в бой не вступил, а с шутовской ужимочкой ответил:

— Как когда, как когда...»[179]. (Подчеркнутые нами слова — известный фразеологизм тех лет; ср. реплику персонажа Маяковского в стихотворении «Перекопский энтузиазм»: «Не толкаться! Но-но! Без хамства! Это вам не 18-й годик!»). Приведем характерный фрагмент из третьей редакции романа (разрядкой выделим слова, заменившие зачеркнутые — той же лексической окраски): «А вместо его меня засадили, ⟨и⟩ еще д в о е в а ш и х б у з о т е р о в спину колют! Сумасшествие ⟨и *буза* дикая⟩!

При слове ⟨буза⟩ "бузотеры" врачи чуть-чуть улыбнулись, а Стравинский заговорил очень серьезно»[180]. Примечательно, что работа над этими страницами идет осенью 1933 г. — почти одновременно с тем, как Зощенко выступает против изгнания из литературного языка именно слова «буза», выбранного им в качестве примера (см. об этом в пятой главе). Эта лексика сохраняется в речи Иванушки и в последней редакции романа: «*На все сто*! — подтвердил тот, любя выражаться вычурно и фигурально» (с. 428);

---

[176] Письмо к С. М. Льву (Л. М. Савину; комментарий к письму см. в главе пятой). ЦГАЛИ, ф. 2510, оп. 1, ед. хр. 65.

[177] Первая (незаконченная) редакция романа «Мастер и Маргарита» (ГБЛ, ф. 562, 6.1, л. 27 об.–29); в квадратные скобки заключен предположительно восстанавливаемый нами текст (подробнее о реконструкции первой и второй редакций, в значительной степени уничтоженных автором, см.: *Чудакова М.* Опыт реконструкции текста М. Булгакова. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. М., 1977).

[178] ГБЛ, ф. 562, 6.1, л. 44.

[179] Вторая (незаконченная) редакция романа «Мастер и Маргарита» (ГБЛ, ф. 562, 6.2, л. 66 об.–67).

[180] ГБЛ, ф. 562, 6.7, с. 349; ср.: «— Я поэт дрянной, *бузовый*» (с. 305).

«*Я извиняюсь*, — сказал он, и лицо его потемнело, — вы не можете подождать минутку? Я хочу товарищу *пару слов* сказать» (с. 433). Напомним, что только прибалтийский немец Тальберг зовет Елену «на пару слов» (с. 29). С особенной остротой воспринималось это слово в самом начале 1920-х годов. Вот характерное свидетельство мемуариста: «В ту пору сильно доставалось от старых петербургских интеллигентов некоторым "новинкам" русской речи, а их появлялось немало. Всякое засорение языка воспринималось как святотатство ⟨...⟩ Добужинский был одним из тех, кто не упускал случая обыграть подобную новинку ⟨...⟩ Иногда он — конечно, в шутку — нарочито грубо толкал Нотгафта (который ростом был много меньше его) и, обернувшись, с демонстративной надменностью произносил: «Извиняюсь!» Все, конечно, хохотали, потому что это делалось с подлинным актерским мастерством. Тогда это словечко «извиняюсь» вместо «извините» только входило в язык.

Так же Добужинский обыгрывал слово «пока», которое стало применяться вместо «до свидания». Он неуклюже совал руку Александру Бенуа и, угрожающе посматривая, произносил жестким деревянным голосом: "Пока"»[181]. Изображенная здесь языковая позиция очень близка авторской позиции в прозе Булгакова. Приведем еще одно свидетельство современника, Вл. Азова, оценивавшего те же самые слова в «Открытом письме Академии наук, наркому просвещения А. В. Луначарскому, Ак-Центру, Губполитпросвету, Сорабису, Управлению академических театров, месткомам частных театров и всем грамотным русским людям»: «С 1915 года, со времени наплыва в центры русской образованности беженцев с окраин, русский язык начал подвергаться уродованию. Началась полонизация обиходной русской речи. Беженцы принесли с собой нелепый и дико для русского уха звучащий оборот «извиняюсь». Сейчас весь Петроград и Москва говорят: «извиняюсь» вместо «извините», «виноват» или «простите».⟨...⟩ Беженцы же привезли с собою и ввели во всеобщее употребление нелепое «пока», и это «пока» с успехом вытесняет русское «до свидания». Русские люди научились от беженцев говорить «размените» вместо «разменяйте», путать «надо» с «нужно» и ставить эти наречия как раз наоборот: «надо» вместо «нужно» и «нужно» вместо «надо»... Человеку, который любит русский язык, придется «одеть» рубище, сказать смиренно «извиняюсь» и «подойти» в пустыню. Проснитесь, спящие, и не дайте беженскому волапюку завладеть сценой академических театров, как он завладел уже трамваем, тротуаром, магазином и гостиной!»[182] У Булгакова речь этого рода всегда демонстративна, всегда оценена, прямым образом сопоставлена с довоенной нормой. И когда Иван признается своему ночному гостю: «Вчера в ресторане я одному типу по морде засветил», то в его фразе есть второй голос, передающий ее, цитирующий, и это сейчас же подтверждается специальным комментарием гостя: «Что это вы так выражаетесь: по морде засветил... Ведь известно, что именно имеется у человека, морда или лицо. И, пожалуй, ведь все-таки лицо» (с. 548). Главное же в том, что слова эти отчуждены не только от речи Мастера или автора, но и от речи самого Иванушки: фразы такого рода в ней не только редки, но и, что важнее, — они вообще не служат *знаком* определенного речевого облика персонажа (ср. наиболее известный пример — немногие ломаные русские фразы нем-

[181] *Милашевский В.* Вчера, позавчера. Воспоминания художника. Л., 1972, с. 158–159.

[182] Жизнь искусства, 1923, № 43 (913), с. 8. Ср. многочисленные примеры со словом «извиняюсь» в литературе XIX в., приведенные и интерпретированные Г. Винокуром, который полемизирует с «пуризмом» А. Г. Горнфельда (*Винокур Г.* Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., 1925, с. 38–43).

ца-генерала в «Капитанской дочке», окрашивающие далее его *правильную* речь). Они *цитатны* с самого начала и тонут в потоке последующей речи Иванушки, близкой к речи других героев и даже к авторской: «—К Грибоедову! *Вне всяких сомнений* он там» (с. 470). «Ловите же его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед!» (с. 479); «кабы» и «чую» здесь сравнительно случайны. Когда Иванушка в клинике дает аттестацию Рюхину («Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе...» (с. 484), то скорее—это речь одного из «остробородых» ассистентов, появляющихся в разных произведениях Булгакова, чем невежественного (что всячески подчеркнуто) Ивана. Такие безукоризненные с логической и риторической стороны фразы положительно «не могут» принадлежать Иванушке. Однако именно они составляют основу его речи.

Приведем пример близости к авторскому слову явно Иванушкиной внутренней речи: «...он покинул неизвестную квартиру, что-то бормоча, конфузясь при мысли о том, что он только что пережил в ванной, невольно стараясь угадать, кто бы был этот наглый Кирюшка и не ему ли принадлежит *противная* шапка с ушами» (с. 469). Эта «шапка с ушами» многократно возникает в художественном мире Булгакова, но как предмет раздражения повествователя («Театральный роман») или близкого автору героя (Турбин в «Белой гвардии»).

Еще пример. Один из переулков, по которому Иван бежит за Воландом,—«унылый, *гадкий* и скупо освещенный»; переулок обозревается с точки зрения героя, но слово «гадкий» в таком оценочном значении—явно из другой речевой системы. Этот далеко не нейтральный, а весьма характерный словарь, строго приписанный либо к повествователю, либо к тем героям, которые обладают близкой автору системой ценностей, время от времени оказывается если не включенным в речевую систему Иванушки, то, во всяком случае, не противопоставленным ей. Вернее же—он свидетельствует о том, что системы этой нет вовсе.

Язык прозы Зощенко рождается, в сущности, из скрещения двух факторов; писатель не может не учесть новые языковые явления, изменения языкового сознания, и притом учесть в полную силу, не как экзотику, не как орнамент, и в то же время не может уверится в полной авторитетности какой-либо речевой среды переживаемого времени. Интересным было бы сопоставление его в этом смысле с прозой современных ему поэтов, где вера автора в изобразительную и интерпретирующую силу своего слова осталась непоколебленной. Поэт—сам творец народного языка; он не столько отражает трепетанье современной еще не отстоявшейся речи, сколько строит речь до́лжную. (Любопытно, что, скажем, у Пастернака проза гораздо более закрыта от речевого обихода, чем стихи.)

Для прозы Булгакова также не существенна категория чужого слова, как слова несовместимого со словом авторским и при этом участвующего в речевой системе произведения. Его авторская речь развивается на фоне близких и импонирующих ей слов; других слов он не замечает и не берет в расчет. В прозе Зощенко чуждое слово господствует; в ней запечатлелись и напряженнейшие поиски тех слоев, «от которых» может заговорить современный писатель, и безнадежность этих поисков. Авторского слова, безотносительного к самому последнему слову уличного, на всех перекрестках звучащего разговора, Зощенко не мыслит. Авторитетного слова, родственного этим живым и наиболее интересным для него голосам, он не находит. Мимо же тех речевых явлений, на которых с такой естественностью воздвигается авторское слово Булгакова, Зощенко проходит равнодушно.

2

Если Зощенко с тщанием изучает данную среду и на ее реальной речевой жизни воздвигает художественную работу прямым образом с ней связанного «воображаемого пролетарского писателя», то его современник Андрей Платонов формирует в своем художественном сознании среду идеальную — и именно ее представляет в своей прозе. При этом автором владеет уверенность, что он только закрепляет своим словом то, что эта среда сама говорит о себе; он стремится расслышать ее голос. Приведем отрывок из опубликованной части романа «Чевенгур»: «Сколько он ни читал и ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее чувство—та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир ⟨...⟩ Он не давал чужого имени открывшейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтоб мир оставался ненареченным, — *он только ожидал услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выбранных прозваний*»[183].

Эта художественная задача (не переименование мира и не закрепление «неверных» названий, а поименование его) оказывается близкой — в определенном отношении — к задаче, предстоящей автору в прозе Пастернака, где идут одновременно два процесса: приглядывание героев к окружающим их словам с усыновлением одних слов («он знал и любил уже слова: депо, паровозы») и отторжением других и неуклонное, представленное как непререкаемо важное дело поименование всего на свете, совершаемое словом поэта, не сомневающегося в своем праве и умении. Поток поименований все время движется в этой прозе, являясь главной ее характеристикой. Мир не загадочен, не неуловим (фраза «Далеко-далеко что-то загадочно чернелось» — крайняя редкость в этой прозе), а весь подвластен поэту, запечатлеваем и в стихе, и в прозе — в слове, не оставляющем сомнений в правомочности авторской поименовательной деятельности: «Он (орешник. — *М. Ч.*) сбегал, яркий и рощущий, вниз широко и отлого и, измельчав, сгустившись и замглясь, круто обрывался, совсем уже черный». Сталкиваются как бы *две* деятельности во всякой фразе: непрестанная деятельность природы, которая сама над собой нечто производит («измельчав, сгустившись»), и речевая деятельность *называющего* ее действия поэта. Уверенно, без обиняков выговаривается то, что в первый момент ставит в тупик, но в следующий же убеждает в своей точности, в соответствии называемому: «Было ветрено. С домов и заборов *слетали их очертанья*, как обечайки с решет, и зыбились и трепались в рытом воздухе». Так и у Платонова: «Наступил вечер: комната остыла, потускнела и наполнилась воздыханием неясных лучей тайного и захолустного неба» (с. 130). (Аналогия перестает казаться неожиданной, если вспомнить о стихах раннего Платонова). И там и здесь автор — фиксатор неких состояний. Он уверен в адекватности своего слова этим состояниям.

Как бы «странно» ни звучали слова в прозе Платонова (Пухов «всегда производил ответ без всякого размышления», с. 104) — нет той дистанции между автором и его словом, которая неизбежна для Зощенко. Пестрота новой речи (вкрапляемой фрагментами) здесь отнюдь не демонстрируется. Гротескному же впечатлению от нее есть объяснение. Оно рассмотрено у С. Бочарова; он цитирует важный отрывок из «бедняцкой хроники» «Впрок»: «Но зажиточные, ставшие бюрократическим активом села так официально-косноязычно приучили народ думать и говорить, что иная фраза бедняка, вы-

[183] *Платонов А.* Избранное. М., 1966, с. 209. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

ражающая искренне чувство, звучала почти иронически. (...) Это были бедняки, завтрашние строители великой истории, говорящие свои мысли на чужом двусмысленном, кулацко-бюрократическом языке» — и поясняет: «На почве этих разрывов рождались платоновские словесные гротески», не отчуждаемые «*полностью* как чужая речь»[184].

Напоминая одну из статей Платонова 1920 г., исследователь констатирует, что «новые жесткие образования, сатириком которых он становился, он не мог судить совершенно извне, с позиции человека, внутренне непричастного им. Скорее ему было свойственно всегда признавать причастность и брать на себя ответственность». Ответственность Зощенко совсем иного, «блоковского» рода — за «грехи отцов» (особенно важна и знаменательна будет ее трансформация во второй половине 30-х годов). В 1919 г. Зощенко делает для себя открытие: «...параллельно с нами, побочно, живет что-то иное, может быть и есть пролетарское. И живет не шумно и часто бездарно, но живет» (реферат о Блоке). И почти в то же время, сходными словами говорит о том же самом Платонов, помещая себя внутри того, что для Зощенко — «иное»: «Я уверен, что приход пролетарского искусства будет безобразен... Мы растем из земли, их всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и на нас... Но мы ненавидим свое убожество... Мы упорно идем из грязи... Из нашего уродства вырастет душа мира... В этом наш смысл...»[185]. В 1920 г. Платонов в статье «Нормализованный работник» призывает к целеустремленному воспитанию каждого ребенка «с первого вздоха», имея в виду его будущую профессию. Он формулирует и конечную цель этого воспитания всех людей: «...уничтожить личность и родить их смертью новое живое существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца с одним кулаком против природы»[186].

Можно сказать, что Платонов и был — начиная с первых своих рассказов — тем «воображаемым, но подлинным пролетарским писателем», которого столько лет «временно замещал» Зощенко. Эта соотносительность, оставшаяся не замеченной современниками и открывающаяся ретроспективному взгляду, обнаруживает и еще большее напряжение между полюсами художественно-речевой деятельности 20–30-х годов. Соотносительность эта предстает еще более обостренно, если обратить внимание на следующую речь одного из героев Платонова — Шмакова: «Я вам сейчас открою тай-

---

[184] *Бочаров С.* «Вещество существования». Выражение в прозе. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. II. М., 1971, с. 346. Наследию А. Платонова, дошедшему до читателя главным образом в последние два десятилетия, но еще далеко не в полном объеме, повезло в отношении историко-литературного его освоения. Извлечения из монографии Л. Шубина «Андрей Платонов» (Вопросы литературы, 1967, № 6) послужили точкой отсчета для последующих работ; на хорошем уровне был составлен сборник «Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения» (Воронеж, 1970), в котором особенно следует выделить статью В. А. Свительского «Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника»; в указанной выше работе Бочарова сформулированы концептуальные положения о поэтике Платонова; из позднейших работ упомянем статью В. В. Эйдиновой «Рассказы А. Платонова 20-х годов (стиль и жанр)» (Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976). Все ставит в выгодное положение того, кто обращается к творчеству А. Платонова побочно.

[185] *Платонов А.* Автобиография. Цитируется по публикации М. А. Платоновой «Живя главной жизнью» (Волга, 1975, № 9, с. 162). Ср. еще в одной из статей 1919 г.: «Пролетарское искусство отражает в себе все человечество в его лучших устремлениях...» (цит. по статье: *Шубин Л.* Критическая проза Андрея Платонова. — В кн.: Платонов А. Размышления читателя. Статьи. М., 1970, с. 5).

[186] Цит. по статье: *Шубин Л.* Указ. соч., с. 33.

ну нашего века! ...Кто мы такие? Мы за-ме-ст-и-те-л-и пролетариев! Стало быть, к примеру я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Все замещено! («Город Градов»; цитируя эти слова, один из исследователей справедливо видит «в такой демонстративности образа Шмакова ключ к пониманию» платоновской сатиры»[187].)

В прозе Платонова — в начале повести «Впрок» — оставлено читателю, быть может, единственное в своем роде наглядное описание этого слияния «воображаемого, но подлинного» (Зощенко) писателя с тем, кого он изображает: «У такого странника по колхозной земле было одно драгоценное свойство, ради которого мы выбрали его глаза для наблюдения, именно: он способен был ошибиться, но не мог лгать и ко всему громадному обстоятельству социалистической революции относится настолько бережно и целомудренно, что всю жизнь не умел найти слов для изъяснения коммунизма в собственном уме. ⟨...⟩ Если мы в дальнейшем называем путника как самого себя («я»), то это — для краткости речи...»[188]. И хотя далее автор поясняет, что «в наше время — бредущий созерцатель — это, самое меньшее, полугад, поскольку он не прямой участник дела», скорее уж в этих пояснениях, чем в слове героя, слышится голос, отчуждаемый автором. Внезапный же переброс повествования на «первое лицо» производит сильное впечатление полной взаимозаменяемости автора с героем: равным образом автор может либо воспользоваться «его глазами для наблюдения», либо отдать собственное слово тому, кто не умеет «найти слов для изъяснения». Важна в этом смысле и характеристика другого героя повести, который представлен как «главарь района сплошной коллективизации, не имевший постоянного местопребывания»: «Упоев глянул на говорящих своим активно-мыслящим лицом и сказал им евангельским слогом, потому что марксистского он еще не знал...» (с. 24). Важно и то, что слово в повести — того же рода, что авторская речь в других повестях Платонова. Герои его не только говорят, но и «думают» (несобственно прямая речь), как автор. Расстояние между словом героя и словом автора можно было бы описать словами одного из героев первой части романа «Чевенгур»: «Захар Павлович думал с наставником одинаково, отставая лишь в подборе необходимых слов, что надоедливо тормозило его размышления» (с. 94).

Уверенность Платонова в своем слове, в том, что именно так говорит (или должна говорить) та среда, которую он взялся представлять, к середине 30-х годов приводит к почти парадоксальным результатам. В статье «Пушкин — наш товарищ» (1937) Платонов пишет: «Разве не повеселел бы часто грустивший Пушкин, если бы узнал, что смысл его поэзии — универсальная, мудрая и мужественная человечность — совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине. Он, мечтавший о повторении явления Петра, «строителя чудотворного», что бы он почувствовал теперь, когда все петровская строительная программа выполняется каждый месяц (считая программу, конечно, чисто производственно — в тоннах, кубометрах, штуках, в рублях: в ценностном и в количественном выражении)...»[189] Крайняя серьезность приводит к границе непреднамеренного гротеска, вызывая в памяти почти одновременно появившуюся зощенковскую «Речь о Пушкине», произносимую неким управдомом: «Это был

[187] *Кройчик Л. Е.* Особенности сатиры А. Платонова («Город Градов»). — В кн.: Творчество А. Платонова, с. 123.

[188] *Платонов А.* Впрок (Бедняцкая хроника). — Красная новь, 1931, № 3, с. 3.

[189] *Платонов А.* Размышления читателя. Статьи, с. 36.

гениальный и великий поэт. И приходится пожалеть, что он не живет сейчас вместе с нами. Мы бы его на руках носили и устроили бы поэту сказочную жизнь, если бы, конечно, знали, что из него получится именно Пушкин».

Мемуаристы вспоминают, что «Платонов не терпел зубоскальства. По этой причине он не с восторгом говорил об авторе «Голубой книги». Может, в отношении Зощенко Андрей Платонович был не прав. Но факт остается фактом — он действительно не благоговел перед зощенковским юмором»[190]. Домысливая, можно предполагать недоумение Платонова перед задачей двойного пародирования вместо построения прямого авторского слова — эта последняя задача казалась, видимо, Платонову естественной, возможной и достижимой[191]. Должна была к тому же неприятно поражать близость самой фактуры речи: Зощенко говорил будто теми же словами, но лишив их серьезности, авторитетности.

Мы не знаем, что говорил или думал о Платонове Зощенко; но в абстрактно-литературном плане Платонов в его восприятии может быть представлен Гоголем поздних писем, которого Достоевский видит в образе Фомы Опискина. В прозе Зощенко конструируется (см. об этом в третьей главе) именно такой (в реальной литературной действительности, быть может, единственный в своем роде) современный «подлинный, пролетарский писатель», которого он не может видеть иначе, чем ранний Достоевский видел Гоголя, — если этот писатель претендует на авторитетность своего слова. (Точно таким было, как мы видели, и отношение к «теперешнему *интеллигентскому* писателю» — см. ранее об Андрее Белом). Напомним: «Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере, сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях» («О себе, о критиках и о своей работе», 1928). В отличие от Зощенко, Платонов не стал дожидаться, пока среда эта «повысится», пока «новый язык» (Зощенко) родится и отстоится. Вернее, он имел, по-видимому, некий прообраз этой среды, на который и опирался. Во всяком случае, строя авторское слово, он не обращен, как Зощенко, вовне, к «языку улицы» (хоть пользуется и его элементами) — он черпает из каких-то внутренних ресурсов. Его проза разрабатывает «особую гибкость речи, активно сопротивляющуюся окостенению»[192], тогда как Зощенко охотно показывает речь уже окостенелую, хоть и кажущуюся гибкой.

Если в прозу Булгакова, основанную на традиционно-книжной речи, широко входит давно сформировавшееся просторечие реальной, хотя и потерявшей прежнее место в обществе среды, а проза Зощенко вся ориентирована на новейшую, еще непереводимую на литературный язык «живую» речь, то в прозе Платонова перед нами речь, несомненно, книжная, но переложенная наново. Это речь тех, кто «говорит, как пишет», — речь самоучки, получающего книжное знание, не поддержанное живой средой. Книжная речь перестраивается и получает функцию просторечия, но просторечия, лабораторно созданного.

---

[190] *Сучков Ф.* На красный свет (об Андрее Платонове — мастере прозы). — В кн.: Платонов А. Избранное, с. 4.

[191] «Уже во второй половине 20-х годов Платонов находит свой собственный слог, который всегда является *авторской речью*» (*Бочаров С.* Указ. соч., с. 344).

[192] *Бочаров С.* Указ. соч., с. 347.

3

Глубоко осознанное противостояние всей многолетней работы Зощенко «книжному» языку сформировалось не без воздействия А. Ремизова.

В 1920–1921 гг. Зощенко близко сходится с ним, приносит ему на суд свои первые сочинения. Краткие записи об этом встречаются в его дневнике 1921 г. «Июнь. Был у Ремизова. Читал повесть — одобрил. Говорили долго. Записан в кавалеры ордена Обезьяньего знака» (Архив М. Зощенко; речь идет, видимо, о повести «Красные и Белые»). Ремизов, в свою очередь, выделяет Зощенко среди молодых прозаиков.

Всего легче увидеть прямое влияние А. Ремизова в ранних рассказах Зощенко. Сравним, например, начало «Старухи Врангель» с началом следующего рассказа: «Вы знаете Сверчкова? — веселый человек. Со смеху уморит, как начнет турусы свои. И легко с ним: никакой притворенной скотины не чуешь, — осматриваться нечего. В делах деловых человек незаметный, — маленький чиновник, и, конечно, никто его на руках не носил и не понесет, разве на Смоленское... Идет Сверчков по Старому Невскому. Зима нынче выдалась теплая, и драповое его пальтишко к самой поре.

Идет он, насвистывает, — веселый человек. Не на службу, так идет»[193]. Еще заметнее влияние в другом жанре — ср., например, повесть А. Ремизова «Изошел» (1919) и повести М. Зощенко «Люди», «Мудрость», сохранившийся отрывок повести «Красные и Белые». Но дело не в этих немногих, ограниченных самыми первыми годами литературной работы Зощенко очевидных случаях, а в общем отношении к языку литературы. В годы радикального обновления литературной традиции, когда намечались крайние точки языковых исканий, взгляд Ремизова сводится к следующему: язык современной литературы с ее опорой главным образом на классическую традицию XIX в. оторван и от старой русской письменной традиции, не «испорченной» позднейшими иноязычными влияниями, опиравшейся на «природную речь» («...Вы, просветители наши, образовавшие наш литературный язык, книжную речь, вы подняли руку на русский народ: ваша машинка-грамматика оболванила богатую природную русскую речь!» — писал он позже), и от современной устной народной речи.

У А. Ремизова была своя концепция развития русского литературного языка, не во всем соответствующая современным научным представлениям[194] и отразившая главным образом его личные литературные вкусы и устремления. Он упрекал «создателей искуснейшего “словоплетения”», непревзойденной, звучащей для русского уха как латынь, изысканной до невразумительности, ручивой церковнославянской речи... Мою русскую душу всегда влекло и было мне ближе церковнославянского изощрения наш природный русский язык. Я очень хорошо понимаю и ясно вижу, что только благодаря «словоплетению» (XV–XVI вв.) — ему придут на смену «немецкие периоды» с «как, что, который и потому что» (Карамзин) и бледная французская точность (Пушкин, Лермонтов), — благодаря этой всей нашей вековой словесной казне мог на весь мир заговорить по-русски Толстой и Достоевский, и все-таки, повторю за огненным Протопопом: «Люблю свой русской природной язык...»[195]

---

[193] *Ремизов А.* Святой ковчежец. — В кн.: Ремизов А. Шумы города. Ревель, 1920, с. 17.

[194] См., например: *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974, глава «Зарождение концепций литературного языка и стиля у восточнославянских писателей XVI–XVII вв.».

[195] Слова Аввакума: «...не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык...».

«Старинная русская повесть 17 века по правилам грамматики Мелетия Смотрицкого невылазная книжность. Живой оборот речи прозвучит в исторических памятниках — в подметных листах. Или когда прорвет и возмущенный свидетель — очевидец, забыв все правила, ляпнет и разведет «по-нашему»... Будет высокое признание Аввакума Толстым, Тургеневым, Лесковым. Но без всякого упоминанья о «вяканье» — синтаксисе просторечия. Никто не пытается раскрыть тайну чар «вяканья»[196]. А учитель словесности скажет: «Безграмотно» ...Гоголю нечего было задумываться. В «Вечерах» и «Миргороде» он «вякал» на своем природном языке «быдла», «смерда». Оживление литературной речи «вяканьем» начинает Даль в своих пересказах народных сказок, его внимание не на сюжет, а на склад речи... Разлад устного и литературного строя, вяканья и книжной речи остро почувствовал и первый заявил А. С. Хомяков в Московском сборнике 1854 г.»[197] В преодолении этого разлада и видел Ремизов задачу современного русского писателя: лишь при оценке великих «не все ли равно... на какой лад написано — на книжный ли, европейский или русским вяканьем! ⟨...⟩ Достоевским и Толстым надо родиться. Но нам с нашими силами не следует свертывать с природной словесной дороги. Наша проза по европейской указке завянет... обратится в набор слов. Ходить по гладкой дороге без перепрыга только слепому путь»[198].

Передача на письме живого звучания русской речи постоянно была для Ремизова едва ли не главной и трудной литературной целью. Еще в 1906 г., в письме от 25 ноября он жалуется В. Я. Брюсову, посылая в «Весы» свою рукопись: «Я не знаю какого-то секрета изображать музыку, которую слышу и чувствую. И написанная «Калечина-Малечина» не говорит глазу о тех движениях, которые в ней таятся»[199]. В прозе молодого Зощенко его должно было привлечь это умение передать живую интонацию, «музыку» устной речи (ср. цитировавшиеся ранее слова Ремизова о «музыке» уличных слов и выражений в «Двенадцати» Блока).

Пересказывая древнерусские сюжеты, Ремизов сохраняет старые языковые черты и обдуманно вводит некоторые новые. В 1900–1910-х годах повести такого типа пишет М. Кузмин, но на том же материале он решает совсем другие языковые задачи. Ремизов впоследствии говорил об этом так: «Начитанность Кузмина в русской старине не заронила ни малейшего сомнения в незыблемости русской книжной речи: Карамзин и Пушкин. Следуя классическим образцам, он добирался до искуснейшего литераторства: говорить ни о чем... Этого песку и в «Тихом страже», и в «Нежном Иосифе», и особенно в «Плавающих и путешествующих», написанных как будто под Лескова.

Свое несомненное (так! — *М. Ч.*) в незыблемость и единственность образцов русской классической книжной речи, увенчанной Пушкиным, Кузмин выразил и объявил, как манифест «О прекрасной ясности». Это был всеобщий голос и отклик от Брюсова до Сологуба. Мне читать было жутко. ⟨...⟩ Прекрасная ясность! Прекрасная ясность по

---

[196] О «вяканье» как стилизации «просторечия» см. *Виноградов В.* О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протоп. Аввакума. — В кн.: Русская речь, т. 1. Пг., 1923, с. 216–217 и др.

[197] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов, с. 142–146. Речь идет, по-видимому, о предисловии А. С. Хомякова к «Русским народным песням» (Московский сборник, т. 1. М., 1852, см. особенно с. 323–324).

[198] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов, с. 146.

[199] ГБЛ, ф. 386, 100.15.

Гроту и Анри де Ренье»[200]. Сам Ремизов обращается к древнерусской письменной традиции не за теми приметами стиля, которые нужны стилизатору,— он стремится найти в ней основу для нового языка современной литературы, не имитировать, а возрождать угаснувшие черты[201]. Не всегда Ремизову нужны сюжеты древнерусской литературы; иногда он заимствует как бы самые общие очертания ее жанров — слов, поучений, связывая патетический их тон (неотделимый от синтаксиса) с современной публицистической темой[202].

Ремизов противопоставляет книжному языку современной прозы не только старописьменную традицию, но и сегодняшнюю живую речь, однако и в ней его интересует «народное» слово, уходящее корнями в традицию «природного русского языка». Ремизов в современной устной речи ищет слово не «испорченное», а сохранившееся, дошедшее до наших дней, а не рожденное ими. И именно к началу 20-х годов ему удается найти некие константы не только слова, но и жанровой формы (хроника, воспоминания), и самой авторской личности, которые дают возможность читателю с первых строк узнавать ремизовскую прозу и слышать затем в этой меняющейся на протяжении тридцатилетия прозе некий один и тот же, непосредственно к читателю обращенный авторский голос. («Автор» у Зощенко, постоянно заговаривающий с читателем, формировался, несомненно, не без влияния глубоко личного тона ремизовской прозы).

В противоположность Ремизову, Зощенко, однако, не ищет опоры в какой-либо языковой традиции вообще. Тем более не обращается он к старорусским устным и письменным языковым формам (за исключением нескольких страниц «Голубой книги» — ее «исторической» части), не задаваясь, как Ремизов, целью отыскать единые, на протяжении веков не меняющиеся черты русской речи. Начиная с 1922 г. (после первых своих «больших» рассказов) Зощенко обращается только к самым новым речевым явлениям, жизнеспособность которых еще не прояснилась. И по сути своей это оказывается тем самым вниманием к реальной жизни языка, которое определило работу Ремизова. «Вывернутую и перевернутую» русскую речь Ремизов тоже признавал «своим» путем слова.

Быть может, особенно ярко ремизовское отношение к слову проявилось в своеобразном разделении писателей на два типа. Приведем цитату из одной его статьи 1920 г. «Писатели же по началу письма своего бывают или такие, ни подо что не подковырнешься — так все у них умно, опрятно и ледяная гладь, и вылетают они как ученые охотничьи собаки, никогда не бывшие щенками, другие же, напротив, кувыркаются и тычутся, как косолапые породистые щенки.

От первых берет опаска, от вторых ждешь.

И те и другие могут создать большие книги или ничего не оставить, просто промчаться или прокосолапить бесследно.

Одни писатели идут намятой тропой — простой дорогой с готовым словарем, с установившимся взглядом на вещи, мысли и события, без всякого намека на свой взгляд,

---

[200] Ср. у А. Н. Толстого: «Литература XX века в лице символистов открыто, канонически утверждает французский строй речи» (Чистота русского языка, 1924, цит. по кн.: *Толстой А.* О литературе. Статьи, выступления, письма. М., 1956, с. 58).

[201] См.: *Лурье Я.* А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихинлат». — Русская литература, 1966, № 4, с. 178–179.

[202] См., например: *Ремизов А.* Огненная Россия. — В кн.: Пушкин. Достоевский. Пг., 1921, с. 147.

свое ухо и свою руку, и даровитейшие из них — л е т о п и с ц ы — могут оставить большую писанную память в книжную казну. Другие же писатели прут напролом, проминая и пробивая тропу, со своим словом, ухом и рукой, и даровитейшие из них — с т р о и т е л и — могут оставить не меньшую писанную память и пример ⟨...⟩. Можно писать самые искуснейшие произведения, самые стройнейшие городить стройки и соединять слова самые наисердечнейшие и, читая, ничего не увидишь и ничего не услышишь; ничто не тронет, и сердце останется глухо, как нет ничего и не было. И можно вавилонить и несуразить, и такие горные труды извивов и провалов ударят по самому сердцу.

И эта тайность письма от волшебства слова, а волшебство слова от пламенности духа, а пламенность духа — огонь — от дара, а дар по судьбе»[203]. Это «строительное» отношение к языку, как и реставраторские языковые задачи, остается чуждым большинству прозаиков. «А как меня слушал Кузмин? — вспоминал Ремизов. — Одновременно с "Крыльями" вышла моя "Посолонь". Да так же слушал, как и все петербургские "аполлоны", — снисходительно.

Природа моего "формализма" (как теперь обо мне выражаются) или, точнее, в широком понимании, "вербализма" была им враждебна: все мое не только не подходило к "прекрасной ясности", а нагло перло, разрушая до основания чуждую русскому ладу "легкость" и "бабочность" для них незыблемого "пушкинизма". Они были послушны данной языковой материи, только разрабатывая и ничего не начиная».

Слова эти будто вторят рассказу Зощенко о встрече с М. Кузминым — в повести «Перед восходом солнца» (1943).

«Он говорит:

— Понимаете, у нас толстый журнал... А ваши рассказы... Нет, они очень смешны, забавны... Но они написаны... Ведь это...

— Чепуха? Вы хотите сказать, — спрашиваю я. И в моем мозгу загорается надпись под гимназическим сочинением — "Чепуха".

Кузмин разводит руками.

— Боже сохрани. Я вовсе не хочу этого сказать. Напротив. Ваши рассказы очень талантливы... Но согласитесь сами — это немножко шарж.

— Это не шарж, — говорю я.

— Ну, взять хотя бы язык...

— Язык не шаржирован. Это синтаксис улицы... народа... Быть может, я немного утрировал, чтобы это было сатирично, чтоб это критиковало...

— Не будем спорить, — говорит он мягко. — Вы дайте нам обыкновенную вашу повесть или рассказ... И поверьте, мы очень ценим ваше творчество.

Я ухожу из редакции. У меня уже нет тех чувств, какие я когда-то испытывал в гимназии. У меня нет даже досады.

— Бог с ними, — думаю я. — Обойдусь без толстых журналов. Им нужно нечто «обыкновенное». Им нужно то, что похоже на классику. Это им импонирует. Это сделать весьма легко. Но я не собираюсь писать для читателей, которых нет. У народа иное представление о литературе.

Я не огорчаюсь. Я знаю, что я прав».

---

[203] *Ремизов А.* Репертуар. — Жизнь искусства, 1920, 3 февраля, № 361, с. 1.

Совпадение это не случайно. В самом начале своего литературного пути Зощенко, так же как и Ремизов, питает наибольшую антипатию к тем, кто остается послушным «данной языковой материи, только разрабатывая и ничего не начиная»,— и так же наталкивается на непонимание.

Имя Ремизова обозначило в начале 20-х годов один из возможных подходов к языку литературы. Рядом с этим именем вставали другие, не менее влиятельные. Почти одновременно с Ремизовым — в 1900 г. — начал как прозаик Бунин; к началу 20-х годов литературная работа их обоих имеет уже достаточно сильное влияние на молодых писателей. Уже в 10-х годах Бунин в центре литературной жизни, играет роль мэтра: рассказы, написанные в его манере (В. Лидин и др.), читаются на «средах» в его же присутствии, в ожидании его оценки[204]. Та же роль мэтра, только перед другими зрителями, разыгрывается Буниным в 1918–1919 гг. (см. «Траву забвения» В. Катаева). Иным становится это влияние в конце 20-х — начале 30-х годов, когда проза Бунина приобрела значение обособленного литературного факта, полностью отъединенного от господствовавших литературно-бытовых связей.

Тот же путь — до определенного времени — проходит проза Ремизова. В 1920–1921 гг. молодые писатели ходят к нему читать свои новые — часто тоже написанные под его влиянием — вещи и с волнением принимают его оценки[205]. Влияние его на прозу остается довольно сильным по протяжении всего десятилетия. Затем оно заметно спадает, уступая место бунинскому.

Ремизовское отношение к языку литературы было для Бунина неприемлемым с самого начала. В 1910 г. в отзыве для Академии наук на сочинения С. Городецкого Бунин пишет об «очень дурной манере так называемого "нового искусства" выдумывать (чаще всего на русский лад) имена не существовавших никогда и ни в чьих представлениях и сказаниях демонов, богатырей, чудищ, набирать пестрые коллекции забытых областных слов и составлять из них какой-то дикий язык, выдавая его за старорусский, как это делает, например, А. М. Ремизов...»[206] С годами это резкое неприятие усилилось.

Свидетельница последних лет жизни А. М. Ремизова и его биограф Н. Кодрянская вспоминает: «Бунин считал и не раз об этом говорил, что утверждение Ремизова, будто все мы теперь пишем испорченным русским языком, неверно. Мнимую "порчу" Бунин называл упорядочением, очищением, окончательным установлением. А попытки Ремизова писать так, как писали до Петра, или уловить разговорный "живой" склад речи того (по-видимому, допетровского же. — *М. Ч.*) времени считал неосуществимыми, а главное, ненужными. Было еще и другое. Ремизов вел свою родословную от Гоголя (вспомним здесь отношение Зощенко к Гоголю и ремизовское уподобление Зощенко Гоголю. — *М. Ч.*). Гоголя Бунин недолюбливал...»[207]

Вслед за бунинской прозой, обращенной к современной книжной речи, направленной на ее «упорядочение» и «очищение», пошли в той или иной степени В. Катаев,

---

[204] *Михайлов О.* Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества. М., 1967, с. 114–115.

[205] В 1930 г. советы «первоклассного стилиста Алексея Ремизова» с благодарностью вспоминал В. Шишков (в кн.: Как мы пишем, с. 203–204).

[206] *Кулябко Е. С.* И. А. Бунин и Академия наук. — Русская литература, 1967, № 4, с. 175.

[207] *Кодрянская Н.* Встречи с Буниным. — В кн.: Литературное наследство. Иван Бунин, кн. 2, т. 84. М., 1973, с. 343.

Ю. Олеша, Ильф и Петров, К. Паустовский и др.[208] Среди писателей упомянем А. Грина. (Его проза, неправомерно причисляемая к «юношеской» литературе, еще ждет своего описания). В его работе очевидна ориентация на письменную, книжную речь. Один из критиков писал о сборнике рассказов Грина в 1925 г., что его герои «неубедительны, от них пахнет чернилами»; еще больше «пахнет чернилами» его фраза: от устной речи она чрезвычайно далека. «Первое лицо» повествователя, нередкое в рассказах Грина, мало что меняет. Притом Грин выбирает в «книжной» традиции особый путь. То слитное, плавное движение больших словесных масс, длинных периодов, которое стало своеобразным достижением бунинской школы (и особенно прозы самого Бунина), Грину совершенно чуждо. В его периодах спотыкаешься не раз. «...Какое объяснение могло утолить жажду рассудка, в то время как сверхрассудочное беспечно поглощало обильную алмазную влагу, не давая себе труда внушить мыслительному аппарату хотя бы слабое представление об удовольствии, которое оно испытывает *беззаконно* и *абсолютно*»[209] (связь этих двух слов держится лишь на читательском доверии к той мысли, которую желал выразить писатель). Он нимало не озабочен плавностью, «мелодией» фразы, «оптимальным» порядком слов. Занятый одной фразой, одной строкой, он будто забывает об их окружении. Нет однородности, выработанности языка. Соразмерность легко сменяется невнятицей, безвкусица — чистой, хотя и неизменно книжной речью.

В «Крысолове» есть, например, места, по действенности речевых средств близкие ни более ни менее как к лермонтовской «Тамани», например описание ребенка-оборотня: «Его прекрасное личико было все сведено, стиснуто напряжением. "Эй ты! — закричал я, стремясь освободить руку. — Брось держать!" И я оттолкнул его. Не плача уже и так же молча, уставил он на меня прямой взгляд черных огромных глаз; затем встал и, посмеиваясь, пошел так быстро, что я, вздрогнув, оторопел» (V, с. 387).

Однако менее всего Грин занят культивированием такого рода прозы. Он тут же, на этой же странице, легко переходит к оборотам, поражающим «неправильностью».

Его неожиданности предложены не как наиболее ценные, с точки зрения автора, образования книжной русской речи (неважно — «старой» или современной), не как нечто услышанное в живом говоре современности и долженствующее обновить отныне литературную речь. Они введены «на случай», приурочены к выражению этой лишь коллизии. Технические термины, употребленные в случайном, ассоциативном смысле, в «неподходящих» сочетаниях, в изобилии рассыпаны в его прозе. «Действие не замедлило сказаться. Я ощутил ровную теплоту и точный ритм момента, быть может определяемого скоростью биения сердца, может быть — пульсом внимания, интервалами его плавно набегающей остроты (эти «интервалы плавно набегающей остроты» внимания характерно противоречат элементарным нормам письменной речи. — *М. Ч.*); мышление протекало интенсивно и бодро» (V, с. 189).

«...Я поднес к губам теплую, *эластичную* руку и выразил надежду, что она будет находиться в добром здоровье» (IV, с. 123).

У Грина нет бунинской веры в адекватность освященной традицией книжной речи. Он заранее убежден в приблизительности всех слов и потому принципиально пренебрегает настойчивым их перебором. «Эти налетания токов, относимые мною тогда за счет

[208] См. об этом: *Чудакова М.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972, с. 25–40.

[209] *Грин А. С.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1965, с. 375–376. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

пророческого прозрения, я покажу наиудобнее простыми словами, ставя в вину несовершенству человеческого языка вообще то странное обстоятельство, что мы осуждены читать в собственной душе между строк на невероятно фантастическом диалекте» (V, с. 291). В рассказе «Канат» эта мысль принадлежит герою, больному манией величия. Но, несомненно, она близка и автору, и потому он, не чинясь, прибегает к самому «фантастическому диалекту», чтобы прочесть нечто в собственной душе.

Задачи сознательного языкового строительства — с перевесом в сторону письменной ли, устной ли речи — Грину остались чужды. Он в принципе равнодушен к языку, рассматривая его (в отличие от ремизовских «строителей») как орудие для выполнения иных, с самим этим орудием, с «материалом» языка ничего общего не имеющих целей. В его прозе оказались смешаны разнородные слова, всякий раз сведенные для того, чтобы дать возможность прочитать, по его словам, "между строк". Само недоверие Грина к бунинской задаче «упорядочения» и «очищения» было, во всяком случае, немаловажным фактором в жизни прозы 20-х годов — противостоящим нормализаторской языковой деятельности.

С конца 20-х и особенно в 30-х годах текущая проза все заметнее обращается к уже сложившемуся, «готовому» беллетристическому языку. Обращение к опыту классиков (в середине 30-х годов возвращенных в школьные программы) становится нормой литературной работы. Широко распространяются прямые следования Толстому и Достоевскому (Фадеев — «Последний из Удэге», Леонов)[210]. Зощенко пытается задержать это неуклонное движение литературы по гладкой дороге «окончательного установления» уже выработавшихся языковых норм. Ему кажется, что процесс сближения языка литературы с народной речью должен не затухать, а углубляться.

Эти попытки построения литературы «должной» стали основным содержанием работы Зощенко второй половины 30-х годов, когда совсем новые очертания приобрели в ней соотношение слова «чужого» и «авторского» и отношение автора к просторечию.

Глава V
«Литература должна быть народной»

> ...Противен этот наш теперешний язык и приемы (...) к другому языку и приемам (он же и случился народный) влекут мечты невольные.
>
> *Л. Толстой*

1

После «Голубой книги» в работе М. Зощенко наступают серьезные перемены. Подготавливались они давно — еще с конца 1920-х годов.

«В 1931 г. я надолго уезжал из Ленинграда, — вспоминает К. Чуковский. — А когда воротился домой и встретил Михаила Михайловича, меня поразила происшедшая с ним

[210] «Определенное эстетическое единство писателей, обнаружившееся в середине 20-х годов, оказалось недоговечным. В советской прозе совершался решительный поворот к испытанным классическим художественным формам. Федин, прервав работу над крестьянской темой, присту-

перемена. Он сильно поблек и осунулся. Красота его как будто слиняла. Я стал расхваливать его «Сентиментальные повести». Он слушал неприязненно, хмуро, и когда я сказал, что они особенно дороги мне изобилием разнообразных душевных тональностей, из-за чего эту книгу не может понять бесхитростный, неискушенный, наивный читатель, он заявил, что это-то и плохо в его повестях, что он ненавидит в себе свою сложность и отдал бы несколько лет своей жизни, чтобы стать наивным, бесхитростным»[211]. В эти годы он думает о такой прозе, которая должна противостоять и собственным его прежним рассказам и повестям.

В 1934 г. в статье, к которой мы не раз еще обратимся, Зощенко сочувственно цитирует письмо Л. Толстого к Лескову: «...как-то совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Форма ли эта художественная устарела, или я отживаю»[212]. Зощенко надеется, «что именно тут, в области факта (я беру широко: история, наука, воспоминания) могут быть открыты новые жанры. А те жанры, которые мы знаем, — недостаточны, и литература вряд ли на них остановится.

Тут нужно побольше смелости, риска и поисков.

Тут могут быть интереснейшие открытия.

Я лично делал опыты в этой области, в области факта.

Мои последние работы «Письма к писателю», «Возвращенная молодость» и «Голубая книга» — это поиски нового жанра».

Итак, «область факта» — т. е. история, наука, воспоминания. Сюда направлено в середине 30-х годов преимущественное внимание писателя. Причем раз от разу его намерения все более обнажаются. Через год после «Возвращенной молодости» выходит «История одной жизни» (1934) — биографическая повесть, написанная от первого лица и резко отличающаяся от еще недавней повести о Мишеле Синягине. Это история жизни вора, написанная писателем после поездки на Беломорканал. Она представляет собой цепь многочисленных событий, изложенных со всей возможной сжатостью и с минимумом «психологии». Это как раз те самые «воспоминания», которые, по мнению Зощенко, наряду с материалом науки и истории «освежают старую форму». В 30-х годах все чаще обращается он к документально-биографическим формам. Вот что написано им с 1930 по 1940 гг.:

Мишель Синягин. 1930 (Новый мир, № 12).

Возвращенная молодость. 1933 (Звезда, № 6, 8, 10).

История одной жизни. 1934.

Черный принц. 1936 (Юный пролетарий, № 4, 5, 7–9).

Шестая повесть И. П. Белкина. 1937 (Звезда, № 1).

Возмездие. 1937. (Новый мир, № 10).

Керенский. 1937.

Тарас Шевченко. 1939 (Литературный современник, № 2, 3).

Рассказы о Ленине. 1939 (продолжение в 1940 г.) и целый ряд детских рассказов (1937–1939).

пил к «Братьям», в которых явственно ощутима психологическая традиция Достоевского. Леонов тоже вернулся к ней в «Воре» (*Краснощекова Е. А.* А. Платонов и Вс. Иванов. Вторая половина 20-х годов. — В кн.: Творчество А. Платонова, с. 156).

[211] *Чуковский К.* Собр. соч., т. 2, с. 520.

[212] *Зощенко М.* Основные вопросы нашей профессии. — В кн.: Зощенко Михаил, 1935–1937. Л., 1937, с. 379 (цитата неточна). Далее цитаты в этой главе даются по данному изданию без ссылок.

Зощенко почти не пишет теперь «про людей, которых не было». Если не считать «Голубой книги» (1935), из восьми повестей, написанных за эти годы, — шесть биографических.

Дело, однако, не сводилось только к привлечению в литературу нового материала и к новому построению сюжета. Зощенко с большой целеустремленностью выступает в середине 1930-х годов как реформатор прозы в целом.

Характерен неожиданный рост его публицистической продукции. До 1927 г. известна лишь одна его статья на литературную тему — написанная в 1922 г. автобиография «О себе, об идеологии и еще кое о чем»[213]. С 1933 по 1940 г. таких статей, выступлений, ответов на анкеты насчитывается больше двадцати. Это вызвано не только официальным признанием писателя, установившимся за эти годы, но и его желанием сформулировать свою литературную позицию.

Во всех этих статьях так или иначе выражена убежденность в том, что «литература должны быть народной»[214]. Связь литературной работы писателя во второй половине 30-х годов с этим тезисом — несомненна.

Принципы «новой прозы» оказались особенно очевидными в произведении, написанном в 1936 г. и не получившем от автора никаких жанровых определений. Это была история японской подводной экспедиции, разыскивавшей в 1927 г. золото на «Черном принце», затонувшем во время Крымской войны. Напечатанная всего через год после «Голубой книги», увенчавшей предшествующее пятнадцатилетие зощенковской прозы, повесть обозначила какой-то иной этап, продемонстрировала принципиально новый подход писателя к материалу, к композиции, к слову.

В разные годы Зощенко не раз декларирует направленность своей работы в сторону «массового советского читателя». В комментариях к «Возвращенной молодости» он объясняет: «И вся трудность моей работы свелась главным образом к тому, чтоб научиться так писать, чтобы мои сочинения были всем понятны». В одной из статей (1936) Зощенко с раздражением писал: «Еще не так давно в так называемой "маловысокохудожественной" литературе считалось просто даже неприличным написать о чем-нибудь простым, обыкновенным языком. И писатели, в особенности начинающие, из уважения к искусству прибегали к "художественному методу". Получалось крайне туманно и непонятно, что к чему. "Море булькотело..." "Где-то что-то жмыхнуло, жахнуло, заколюжило..." Явлениям природы придавались человеческие свойства. "Деревушка, как-то подбоченившись, стояла, притаившись в овраге"». Здесь можно увидеть часть новой системы нормативных требований, предъявляемых писателем к литературе и ее языку. Причем значение его работы тех лет выходит, в сущности, за пределы языка художественной литературы, проникая в область литературного языка в целом.

«Черный принц» был написан, по-видимому, тем самым «простым, обыкновенным языком», которого так не хватает, по мнению Зощенко, современной прозе. Он написан так, чтобы было «всем понятно» — и реализует языковую программу Зощенко 1936–1937 гг.

Самое заметное, прежде всего бросающееся в глаза отличие от недавних повестей заключалось в преобладании коротких, простых по синтаксическому строю фраз, в явном стремлении автора к лаконичности.

---

[213] Литературные записки, 1922, № 3, с. 28–29.

[214] Так и названа одна из его статей — Литературный Ленинград, 1936, 20 апреля.

«Между тем проходило лето. Траление подводным снарядом шло усиленно. Однако «Черного принца» нигде найти не могли. На дне моря находили массу деревянных кораблей. Находили тиковые мачты, реи, стеньги, якоря».

В «Черном принце» заметно исчезли наиболее резкие образцы «обезьяньего языка» современности. Так называемая «вульгарная лексика» сведена здесь до минимума. Вспомним некоторые отрывки из «Голубой книги»: «...этот мордобой не оценивался в тридцать копеек, не то все ходили бы с разбитой мордой». В «Черном принце» примеров такого рода найти невозможно.

Единичны примеры грубоватого просторечия: «Он в течение трех лет рыскал по балаклавской бухте и, не найдя злополучного парохода, помер, так сказать, естественной смертью. Но, как говорится, род его не угас» (см. также: «по стопам своего папеньки» и, наконец, «подтвердил, что золотая монета лежит, прилипши к камню»).

Таким образом, производится отбор внутри просторечия и отобранному приписывается знак литературности. Именно в этом существеннейшее отличие от предшествовавшего десятилетия.

Это не значит, что в 30-х годах писатель стремится приблизиться к «чистому» литературному языку. Цели его много сложнее.

Его проза второй половины 30-х годов отличается от прозы предшествовавшего десятилетия не только самим составом лексики, самим способом синтаксических связей, но главным образом иным авторским отношением к собственному тексту. Автор уверенно вводит в прозу многообразные отклонения от письменного литературного языка в сторону разговорности и просторечия, — но теперь уже только те, которые кажутся ему вполне созревшими для свободного хождения в литературе.

М. Зощенко ставит теперь перед собой вполне позитивные языковые задачи. Он хочет построить язык новой литературы.

Почти все включенные в повествовательный текст слова и обороты речи на этот раз действительно «авторизованы» — санкционированы автором в качестве элементов этого языка: ср.: «навряд ли», оборот «иной раз» («Вместе с камнями *иной раз* поднимали куски железа, части палубы и листы от обшивки»)[215] — несомненно разговорный, с просторечной окраской.

Любопытно понаблюдать над употреблением в «Черном принце» слова «буквально». «Более интересна была севастопольская бухта, которая была *буквально* забита затонувшими баржами и кораблями».

В этом и в ряде других случаев — везде слово «буквально» употреблено в новоприобретенном своем значении, удалившемся от того, в каком употреблялось оно в пушкинское время (ср.: «Наполеон буквально выразил свое мнение. Но мы не верим простодушию гениев»). Зощенко использует это слово в значении усиления, подтверждения — т. е. в том самом, которое особенно широко используется в современном разговорном языке, в частности в бытовом диалоге.

И именно в своем разговорном варианте слово «буквально» рекомендуется письменному литературному языку. Зощенко явно злоупотребляет этим словом в повести, притом он дает как бы лингвистическую перспективу слова, демонстрируя одновременно

[215] Ср. еще в речи героя: «Нет, господа, Англия — великая страна, но я никогда не берусь угадать, что именно думает эта страна, когда она иной раз говорит».

(т. е. в пределах одного и того же произведения) все возможности его современного употребления.

Стремление автора извлечь из устной речи современности, из совокупности тех элементов, на которых строится бытовой устный рассказ, материал для языка «народной литературы» в синтаксическом строе повести еще заметней, чем в лексике.

В синтаксис «Черного принца»—произведения, почти целиком построенного на авторском повествовании, широко проникли разнообразные формы разговорной речи (а число книжных оборотов весьма невелико). «И даже место работ над "Черным принцем" не удается в полной точности установить» (ср. в бытовом диалоге: «Даже посуду помыть она как следует не может»). Еще примеры: «То, что взрыв был,—это подтверждается находками»; «И это уже одно многое говорило»; «Но было ли золото—установить трудно»; «За то, что золото было, говорит, во-первых, вся печать, которая затрагивала вопрос о "Черном принце"» (этот оборот неоднократно повторен). В «Черном принце» широко используются разнообразные наивные, на разговорный язык ориентирующиеся, «доступные бедным» (по слову М. Зощенко) обороты речи, а также и нелитературные формы, несущие на себе явную печать разговорной вольности или даже речевой неумелости. При этом от повествования «Голубой книги» эти реликты «обезьяньего языка» отличаются своей сглаженностью, своей вмонтированностью в авторскую речь и подчеркнуто позитивной функцией, ориентацией на «простой язык». Однако само слово «простота» мало что объясняет. Если понимать под этим ясность грамматических связей, то легко увидеть, что рассказчик «Черного принца» часто путается в словах и не находит для своей мысли наиболее экономное выражение.

«Исторического факта этой выпивки мы, конечно, опровергать не будем, но что касается букв, то это нельзя считать установленным, и даже если буквы и были найдены, то еще неизвестно, принадлежали ли они к названию "Принца"».

Здесь—и небрежный, разговорный синтаксис, когда местоимение («это») замещает собою недопустимо большой с точки зрения устной речи отрезок текста, и нагромождение придаточных конструкций. Фраза строится так, будто рассказчик никогда не держит в голове ее целого плана: он начинает ее, не зная, чем кончит, попутно ему приходят в голову новые мысли, фраза обрастает цепью присоединений. Так же строится часто и абзац. В этом смысле отчетливость и ясность логико-грамматических связей научного языка может казаться даже более «простой». «Тем временем вокруг "Принца" стали расти слухи и стали создаваться легенды». Тяжеловесное в стилистическом отношении построение, перенесенное в непосредственно авторский текст, явственно предпочтено четкости и стройности отобранных, канонизированных конструкций письменной речи. И это, видимо,—один из способов приближения к «народной прозе».

В повести «Черный принц» (а также и «Керенский») получается особенно сложная и необычная картина. Повесть явно «установлена» на стиль письменный, повествовательный, монологический, в какой-то степени научный—и к этому письменному повествованию применены принципы устного рассказа, причем основная установка повести не перекрывается этой разговорностью, но скрещивается с ней, порождая особый тип повествования.

Избрано, например, лишь некоторое, строго ограниченное количество способов синтаксической связи: фразы начинаются нередко одними и теми же союзами, причем

даже внутри этой подчеркнуто узкой группы союзов одни утрированно предпочитаются другим, а в условиях начала фразы это предпочтение особенно заметно.

Подсчеты показывают, что заметное предпочтение — и абсолютно, и относительно — оказывается союзу «и», а также сочетаниям «и вот», «и это», «и что» (перечислены по убывающей частотности).

Все это — типичные для устной речи начала высказываний, присоединяемых к предшествующему. Все они, и особенно «и вот», заместившее собой письменное «таким образом»[216], позволяют сохранить структуру устного рассказа[217].

В повестях этих лет — осознанная бедность словаря, в которой виден расчет не только на доступность, но на особые цели убеждения читателя. В повести о Керенском слышна интонация оратора, начало повести построено едва ли не по правилам адвокатской речи: «Давайте посмотрим через головы современников, что это был за человек, который из скромного, незаметного присяжного поверенного и судебного оратора стал верховным главнокомандующим и первым государственным деятелем страны».

Обращение к читателю, интонация свободного разговора с ним — все это было, конечно, и раньше свойственно прозе Зощенко и даже многое в ней определяло. Но именно теперь эта интонация предстала в обедненном виде голого убеждения, внушения определенных авторских соображений, причем в наиболее «доступной» для читателя форме — с постоянными повторениями, возвращениями к предмету речи.

2

В эти годы в прозе Зощенко заметно выцвела разительность того несоответствия между «писательскими» функциями повествования и его литературной и общекультурной некомпетентностью, которое до сих пор держало читателя в таком напряжении.

В «Черном принце» вперед выступила задача далекого от эмоциональных оценок и свободного от всевозможных отвлеченностей изложения документально зафиксированной истории. И автор теперь совсем не так свободно многословен, как это было в «Голубой книге». Он стал гораздо скромнее и осторожнее; прямые обращения его к читателю появляются теперь изредка и только в очень сдержанных формах:

«Но тут случилось непредвиденное происшествие, которое мы просим запомнить ввиду его исключительной важности для дальнейшей судьбы «Принца». Еще более автор сглажен в повести «Керенский».

Пародирующий оттенок по отношению к всевозможным речевым неправильностям или банальностям в этих повестях уже редко ощутим. Позитивные стилевые задачи явно выступили на первый план. Любые случайные слова использованы с большим уважением и доверием. Перед нами литературная личность, исполненная сознанием

---

[216] Этот сугубо книжный способ связи предложений вовсе изгнан из повествования; в других случаях он заменен союзом «так что», начинающим фразу (совершенно необычно для книжной речи): «Так что, судя по всему, эту конструкцию ожидает большое будущее».

[217] Еще в 1900-х годах этот оборот даже в устных жанрах — в судебных речах — казался неприемлемым. «Многие наши ораторы, закончив определенный период, не могут перейти к следующему иначе как томительными, невыносимыми словами: И вот. Прислушайтесь к созвучию гласных в этом выражении, читатель. И это глупое выражение повторяется почти в каждом процессе с обеих сторон: «И в о т, поддельный документ пускается в обращение».— «И в о т, у следственной власти возникает подозрение» (*Сергеич П.* Искусство речи на суде. СПб., 1910, с. 15).

серьезности своих задач. И этой личности соответствует наконец не диссонирующее с ней, адекватное слово.

«Пылкие речи военного министра не производили должного впечатления. Солдаты фронта хотели слышать простые слова о мире, о земле, о возвращении домой, о конце войны. Интеллигентское красноречие их не устраивало. Пышные слова приводили в раздражение.

К тому же вид верховного главнокомандующего, несмотря на наполеоновские замашки, не внушал армии доверия.

Этот штатский, болезненного вида человек производил странное впечатление, когда во время его речей адъютант почтительно держал над ним черный дождевой зонтик, укрывая главу правительства от солнца и непогоды.

Это производило комическое впечатление. И войска с улыбкой смотрели на это глубоко штатское зрелище».

Едва ли не впервые за многие годы личность автора выступает здесь как бы без маски, обнаруживая даже некоторые автобиографические черты. (Так, за оценкой поведения Керенского можно разглядеть твердые представления самого Зощенко, штабс-капитана 1916 г., об офицерском и «штатском» поведении.) В первых двух частях этой работы была показана трагическая невозможность звучания подлинного голоса автора, хотя, казалось бы, именно этот голос не смолкает с первой и до последней страницы «Голубой книги». Теперь там, где повествование ведется от автора, мы постоянно слышим твердый голос человека, знающего, что он хочет сказать и какими именно словами.

«И вот в те дни, когда я был на беломорском канале, в одном из лагерей был устроен слет ударников этого строительства.

Это был самый удивительный митинг из всех, которые я когда-либо видел». Чем же именно удивляет писателя этот митинг? «Эти речи при всей своей часто неграмотности и наивности звучали как торжественные поэтические произведения. В них не было ни капли ностальгии, или выдумки. ⟨...⟩ Я не увидел тут ни подневольности, ни даже преднамеренности. Тут было почти все подлинное и полноценное» («История одной жизни», в первой печатной редакции — «История одной перековки»). Повесть составила одну из глав в сборнике о Беломорканале, в котором приняли участие также М. Горький, Вс. Иванов, Вера Инбер, В. Катаев, М. Козаков, Д. Мирский, Л. Никулин, В. Горцов, Л. Славин, А. Тихонов, А. Толстой, В. Шкловский, Б. Ясенский и другие участники поездки писательской бригады на строительство канала. При этом авторы указаны только общим списком к каждой из частей и определить авторство чаще всего невозможно. Пожалуй, впервые в литературной практике М. Зощенко его голос почти неотличим от других голосов[218]. (В писательской среде, однако, обсуждались литературные достоинства разных материалов сборника; 24 декабря 1933 г. М. Слонимский писал Вс. Иванову: «Очень рад, что ты считаешь возможным включить Беломорстроевские очерки в книгу (свою. — *М. Ч.*). О том, как делалась книга, слышал много. Из питерцев, кажется, лучше всех дал Зощенко? Если так — то не удивлен».)[219] В этом смысле вполне уместны слова, предваряющие сборник: «За текст книги отвечают все авторы».

[218] Когда в 1927 г. журнал «Огонек» начал печатать коллективный роман 25 писателей «Большие пожары», то критика отмечала, что только глава, написанная Зощенко (глава XIX. «Златогорская, качай!» — Огонек, 1927, № 19, с. 6–7), отлична по стилю от всех других.

[219] Архив Вс. Иванова, ГБЛ, ф. 673.

Повесть «Возмездие», как и «История одной жизни», основана на автобиографических материалах реальных лиц. Казалось бы, форма такого преломленного рассказа не нова для Зощенко. Но получилось нечто совсем отличное от рассказов 20-х годов (типа «Аристократки» и др.). Почти нигде нет иронического отсвета, брошенного на слово героини-рассказчицы.

Реальная основа фабулы рассказов 1920–1930-х годов, за редкими исключениями («Бедная Лиза», «Дама с цветами»), немногое говорит исследователю поэтики Зощенко и может служить главным образом материалом для психологии творчества (и то далеко не всегда). Совсем иной интерес имеют архивные материалы, послужившие реальной основой для повестей 30-х годов. Здесь хорошо видно, как сама форма этих материалов оказывала существенное влияние на поэтику повестей, как были переняты строй повествования, принцип членения на фразы, синтаксис фраз, элементы лексики, как действовали необычные для литературы формы организации текста: застенографированное выступление, связный автобиографический рассказ (монологический, почти не учитывающий слушателя), доклад, устное сообщение, хроника событий (материалы ЭПРОНа — для повести «Черный принц») и, наконец, автобиография, записанная человеком, не искушенным в литературе, как бы переводящим на бумагу свой устный рассказ. Хорошей иллюстрацией служат стенограммы двух бесед с Бежановой и выступления А. И. Ройтенберга на слете ударников (на утреннем заседании 26 августа 1933 г.).

Сравним хотя бы следующие фрагменты стенограммы и повести: «Я пришел, у него был приготовлен чай, печенье, хорошие папиросы. Он начал со мной разговаривать, спрашивать, кто я такой, и начал меня убеждать. Говорит: «Ты везде побывал и видишь, какая за границей воспитательная политика». И угощал меня. На другой день я уже дал не 30, а 87 процентов. ⟨...⟩ Прохоровский спрашивает: «Почему ты не хочешь работать? Раньше мы работали для буржуев, а теперь для блага народа. Это общий интерес, и ты, как социально близкий, должен идти нам навстречу, ты ведь не контрреволюционер. Будешь хорошо работать, мы тебя досрочно освободим и дадим тебе специальность». ⟨...⟩ Учителем этого дела и воспитателем всех тридцатипятников был тов. Фирин, который говорил, что по отношению к тридцатипятникам, соцвредам ⟨...⟩ и женщинам должен быть самый гуманный и лучший (рукой Зощенко поправлено: «наилучший».— *М. Ч.*) подход, и если бы тов. Фирин узнал, что какой-нибудь администратор или начальник не выполнил его приказа, то горе этому начальнику, он не нашел бы себе место в лагерях» (Архив М. Зощенко). Ср. в повести: «И мы с ним пьем чай и едим печенье, и я вижу, что это приличный человек, с которым можно поговорить.

Он мне сказал:

— Вот ты везде побывал и везде видел, какая за границей воспитательная политика. Тебя крошили дубинками и били в морду. ⟨...⟩ Он мне дал папирос, и я пошел в свой барак и по дороге удивлялся новой моде в местах заключения.

На другой день скорее из симпатии к нему, чем из чего другого, я выбил 87 процентов. ⟨...⟩ Прохоровский говорит:

— Я тебя решительно не понимаю. Почему ты не хочешь работать? Разве мы для кого-нибудь постороннего стараемся? Мы работаем, чтоб в стране было лучше. А если будет лучше — и тебе будет лучше. Мы работаем для блага народа. Это общий интерес. Разве ты контрреволюционер? По-моему, ты нам социально близкий. Иди нам навстречу, а мы о тебе позаботимся. Будешь хорошо работать — и мы тебя досрочно освободим и дадим тебе такую специальность, которая лучше твоей ⟨...⟩ Тут появились при-

казы тов. Фирина. Товарищ Фирин в своих приказах говорил, что к тридцатипятникам, к соцвредам и женщинам должен быть наилучший, гуманнейший подход.

Нас не только ударить — нас за руку не могли потянуть.

На нас замахнуться не имели права.

И если б тов. Фирин увидел, что это не так, — горе тому начальнику, который не выполнил его приказания.

И мы от этих заботливых и любовных слов дошли до крайней степени настроения. Да, мы тогда дали рекордные показатели нашей работы. Мы дошли до 150 процентов. Вы можете не поверить, но мы тачки бегом возили».

Если в «Черном принце» перевешивает письменный первоисточник — строй хроникального повествования становится костяком художественного (это очевидно при сопоставлении с архивными материалами), то в «Истории одной жизни», как видно из приведенных отрывков, на повествование с силой воздействует первоисточник, зафиксировавший устный рассказ.

Повесть «Возмездие» особенно интересна теми усилиями, которые направляет в ней автор на уничтожение дистанции между ним самим и далеким от него «биографическим» рассказчиком — той дистанции, жесткая фиксированность которой дала такие значительные результаты в его ранних рассказах.

Любовь автора к своей героине, сочувствие к ней, ко всем ее поступкам окрашивает эту повесть. Там же, где не заметно этого почти умиленного сочувствия, остается полная языковая солидарность автора с героиней. «Этот человек был мне чужой. Он был мой враг, которого я использовала, как мне было нужно. И пусть он теперь уезжает к черту в Константинополь без всяких со мной объяснений».

Автор, разумеется, не хочет убедить нас, что это говорит он сам. Личность рассказчицы вполне точно определена и отделена от автора. Это ее язык, ее оценки, но такие, под которыми готов с радостью подписаться и сам автор. Это чужой, но обретенный им ныне язык, признанный им и всячески рекомендуемый.

Характерно, что некоторые застывшие словосочетания, газетные и митинговые штампы, широкое проникновение которых в живую речь Зощенко еще недавно констатировал в своей прозе с чувством далеко не однозначным, теперь вложены в уста героини в высшей степени положительной и автор предельно снисходителен к ним, считая их вполне допустимыми и даже уместными в устной и письменной речи своего современника.

Интерес такого рода случаев заключается, однако, в том, что они не теряются в общем потоке повествования — они редки и всегда как бы тщательно взвешены автором; в одно и то же время ощущается и их шаблонность, и допустимость такого рода шаблона. Ср. в «Черном принце»: «Но в 1922 году один из ныряльщиков-любителей достал со дня моря несколько золотых монет, и тогда снова о “Принце” заговорили *с удвоенной энергией*».

Этот оборот выглядит в контексте так, как если бы он был набран другим шрифтом.

В повести «Керенский», как и в «Черном принце», функции рассказчика исполняет сам автор. Там особенно поучительно наблюдать, как с некоторым усилием, но и с несомненной добросовестностью он усваивает и ассимилирует наиболее одиозные, пожалуй, шаблоны современной речи. «В своем физическом облике он был сын своего времени — типичный представитель дореволюционной интеллигенции: слабогрудый, обремененный болезнями, дурными нервами и неуравновешенной психикой». Из бес-

численного множества общеназванных параллелей, которые можно было бы здесь привести, ограничимся одной. В 1936 г. тема показательного урока в одной из школ г. Улан-Удэ сформулирована так: «Л. Н. Толстой — представитель аристократического, патриархального, усадебного дворянства, но втянутого в бюрократический аппарат самодержавия и стоящего на пути постепенного хозяйственного оскудения»[220]. И в это же самое время (в 1936 г.) близкие к тому и другому примеру фразы можно прочесть в статьях А. Платонова о Пушкине: «Как бы повел себя Пушкин, живи он полстолетием позже, когда русский капитализм, с еще живой земельной аристократией въедался в тело народа?»[221] (В близости языковой позиции двух писателей во второй половине 30-х годов мы убедимся и далее.)

Не нужно думать, будто Зощенко, обладавший совершенно особенным даром слушания окружающей речи, вовсе не замечает тех дурных контекстов, с которыми нередко связано авторизованное им слово — более прочно, чем с контекстом его собственной прозы. Иногда как бы тень этих контекстов пробегает по страницам его повести и начинают колебаться устои, казалось бы, незыблемых формулировок. «Он был представитель мелкобуржуазной, весьма вялой интеллигентской прослойки, которая вообще не могла играть самостоятельной роли в революции».

В «Черном принце» особенно заметно, как автор заталкивает себя в рамки, казалось бы, органически не свойственной ему «авторизованной» речи.

Можно видеть также, как то и дело он из этой речи выбивается и его слово приобретает игру, блеск[222]. «Однако некоторое самомнение, зазнайство и повышенная водолазная мания величия все же несколько вредили ходу дела.

Эти три *крупных*[223] водолаза были представителями особой прослойки в капиталистическом строе».

Сохраняя ощущение цитатности слова, его принадлежность какому-то иному носителю речи, Зощенко одновременно стремится вместить это слово в рамки авторской речи или, точнее сказать, вместить свою собственную авторскую личность в тесные (ему же самому представляющиеся, по-видимому, широкими, граничащими со стихией народной речи) рамки *существующего* языка[224]. Эти рамки осознаются как общие и для героя с его словом, и для автора. «Я пробыл в лагере полтора года. И я выхожу отсюда с таким сознанием, как будто у меня не было мрачного прошлого, а есть только светлое будущее». Далее голос автора сменяет голос героя без всякого стилевого сдвига: «Осенью 1933 г. Роттенберг был награжден почетным значком строителя Беломорстроя. И свободным гражданином выехал на строительство Волга—Москва. ⟨...⟩ И я делаю вывод: Роттенберг благодаря правильному воспитанию изменил свою психику и перевоспитал свое сознание и при этом, конечно, учел изменения в нашей жизни. И в этом я так же уверен, как в самом себе. Иначе я — мечтатель, наивный человек и простофиля. Вот грехи, которых у меня не было за всю мою жизнь» («История одной книги»).

Так в середине 30-х годов, после «Голубой книги» отношение Зощенко к языку улицы, газеты, митинга претерпевает решительное изменение.

---

[220] Литературная газета, 1936, 10 января.

[221] *Платонов А.* Размышления читателя. Статьи. М., 1970, с. 36.

[222] Это особенно заметно в речи японца Катаока, построенной с замечательным остроумием.

[223] Ср.: «Такая *крупная*, веселая комната» («Уважаемый товарищ»).

[224] «...Нельзя делать слишком резкий разрыв между существующим языком и литературным», — писал Зощенко в 1934 г. («Основные вопросы нашей профессии»).

В эти годы меняется и отношение всего общества к литературному языку, особенно к языку печати[225]. Зощенко относится к начавшейся нивелировке с беспокойством.

Обратимся еще раз к статье 1934 г. «Основные вопросы нашей профессии». Говоря о том, что новый язык рождается «путем той живой речи, которая существует», Зощенко пишет далее: «И в нашу литературу вопреки всему входит эта живая речь. И это никаким образом нельзя затормозить». Именно это ощущение нового складывающегося языка как непреложного результата процесса, который «нельзя затормозить», определило работу Зощенко второй половины 30-х годов и во многом противопоставило ее тенденциям «очищения» языка (казавшимся ему, возможно, сверх всего прочего, утопичными, оторванными от действительного хода событий). Весьма красноречив в этом смысле анализ, проведенный в книге М. Презента «Заметки редактора» (почти одновременной с цитированной статьей Зощенко). «Предлагаемая вниманию читателей книга, — писал автор, — попытка редакционного работника, ежедневно сталкивающегося с различными искривлениями языка, показать на образцах художественной, газетной и официальной литературы тесную связь между всеми видами письменной речи и взаимозависимость формы и содержания. Наблюдения над языком показали, что имеется ряд основных ошибок, которым следуют авторы и редакторы, не замечая этих ошибок. Это обстоятельство и содействует распространению так называемого штампа, шаблона, неправильного, стандартного выражения. ⟨...⟩ Я не сомневаюсь, что не всех могу убедить. Пусть это меньшинство упорствует. На примерах их писаний и выступлений остальные будут учиться, как не нужно говорить ⟨...⟩ Некоторые чудаки пытаются защищать такие слова, как *«проработка»*, или такие выражения, как *удельный вес* (не к месту), *мы имеем на сегодняшний день* ⟨...⟩ Они несомненно будут утверждать, что язык развивается, что все эти выражения понятны миллионам и т. д.»[226] В известном смысле к таким «чудакам» мог бы быть причислен и Зощенко. «...Приходится расценивать как отрицательное явление искусственное отстранение коренных русских слов, замену многих слов одним, что несомненно мешает восприятию смысла. Универсализация языка — процесс, мешающий поднятию культурного уровня. Процесс этот должен быть пресечен прямым вмешательством культурно-политических органов страны ⟨...⟩ Стремление упростить, схематизировать, представить себе все в виде соподчиняющихся кружков, треугольников, квадратиков и пр. вызвало к жизни совершенно невозможное и никому не нужное выражение "по линии", употребляемое часто неверно, напрасно...» (с. 23). Рассмотрев 14 примеров с этим оборотом речи (в противовес «правильному» употреблению слова «линия» — «своя линия» и т. п.), автор заключает: «Наблюдения

[225] «В 30-е годы начинается укрепление и стабилизация норм литературного языка. В связи с этим происходит некоторая нивелировка речи в ее многообразных жанровых проявлениях, что привело, в частности, к стилистической сглаженности языка художественной литературы и публицистики. Резко сокращается движение в литературный обиход жаргонных элементов; из употребления устраняются слова, чуждые по своим стилистическим свойствам нормированному стандарту. Буза и прочие слова не смогли олитературиться, не смогли приглушить свою ярко жаргоннную окраску и поэтому не вошли в литературный словарь даже на правах разговорных элементов... Это же произошло со многими просторечными и диалектными словами» (Русский язык и советское общество. Социолого-лингвистическое исследование. Лексика современного русского литературного языка. М., 1968, с. 61).

[226] *Презент М.* Заметки редактора. [Л.], Изд-во писателей в Ленинграде, [1933], с. 9–10 (далее ссылки в тексте даются с указанием страниц).

над этим выражением показывают, что оно в русском языке — в том универсальном значении, которое придают ему теперь, — отсутствовало до самых последних лет. Пришло оно из канцелярий, из административного аппарата, где схема с начерченными линиями соподчинения играет свою роль. К положительным явлениям в языке это слово отнести нельзя» (с. 21). (Зощенко же в статье 1936 г. «Литература должна быть народной» пишет: «*По линии формы* — облегчить затрудненный стиль. *По линии содержания* — создать тему, интересную новому читателю...») «*В деле* развития ... получается два раза дело вроде хлеба с хлебом. Проанализируйте: развитие есть дело, а дело развития — чепуха» (с. 54); «отдельный» (слово, неравномерно заменяющее слово «целый», «даже», «некоторый» и т. п. — и теряющее свое основное значение), «руководство» (в значении «руководитель», «руководители» вместо «характер действий», «система актов» (с. 86–87); «увязать», «как правило», «обеспечить»; «мероприятие» — чистейшее канцелярское выражение. Вместе с канцелярским языком бюрократических извращений оно должно быть изгнано из русского языка. Его должны заменить слова «мера», «действие» и другие»; приведены примеры из Щедрина: «Градоначальник никогда не должен действовать иначе, как через посредство *мероприятий*» (с. 96, 97); «под знаком» («Это выражение взято из астрологической литературы. Только там ему и место. Применяемое в общей литературе, оно не вносит ничего положительного в язык, не обогащает его»). Будто в ответ этому оценочному списку Зощенко пишет в статье 1934 г.: «особенность нашей советской тематики именно в том, что эта тематика *увязана* с идеей социалистического реализма».

Задачей Зощенко (в отличие от многих участников дискуссии о языке, развернувшейся в те годы и вызвавшей появление его статьи) было поддерживание некоего соответствия между уровнем среды и уровнем литературы. Это соответствие было для него непременным, хотя и сложно выполнимым условием творчества. Невыполнение его вносит фальшивую ноту, смещая представление о действительном положении вещей. «Уже критика и редакторы косятся на такие, например, слова, как скажем, «трепаться», «буза» и т. д. (ср. пример на с. 145. — *М. Ч.*). Критика желает сразу получить какой-то изящный утонченный язык. У нас почему-то сразу и вдруг возникли какие-то особо эстетические требования к языку. Это, может быть, и хорошо, но тут нельзя делать слишком резкий разрыв между существующим языком и литературным. У нас уже имеется некоторая опасность перегиба. Уже многие слова, имеющие право на существование, изгоняются. ⟨...⟩ Да, конечно, надо бороться с загрязнением речи слишком пошлыми, провинциальными или надуманными словами. Но вместе с тем не следует вести слишком уж энергичную борьбу с тем новым, что входит в наш язык».

Эти пожелания выражены довольно осторожно. Для самого Зощенко несомненно кончилось то время, когда он писал «на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица». Но он не спешит передоверить другим писателям выполнение давно сформулированной им задачи — уничтожение разрыва «между литературой и улицей» (при том что «улица» — для него не только и даже не столько обиходная устная речь).

Зощенко теперь решает сам сыграть роль ему, казалось бы, не свойственную, ту, что он все время прочил другим, будущим писателям, которых он, по неоднократным признаниям, лишь «временно замещает». Искусство, пишет он теперь, «должно идти по пятам за жизнью, но еще лучше, если оно будет увлекать за собой. Оно должно формировать то, что еще в хаосе. И в отношении языка это формирование — почетная и трудная задача писателя нашего времени».

Зощенко берется за это формирование, берется за построение «образцового» языка литературы. «Искусство писателя и поэта... должно построить такой мир и такую речь, которые не то что были бы тождественны с подлинной жизнью, но были бы великолепными образцами, к каким следует стремиться». Теперь из «живой речи» (т. е. нововозникшей, реально существующей и укоренившейся) он выбирает лишь то, что уже может признать безусловно своим, на чем может строить авторское слово: ведь только путем «авторизации» он и может сообщить читателю свое представление об «образце».

3

Именно в эти годы, когда писателя не меньше, если не больше, чем проблемы собственного творчества, начинают занимать перспективы движения современной литературы в целом, традиция второй половины прошлого века — в наиболее общих очертаниях — перестает ему казаться актуальной. В 1934 г. он пишет: «...те писатели, которые берут за образец язык Толстого или Достоевского, они, я так думаю, не будут играть решающей роли в нашей литературе». А двумя годами позже им будут сказаны слова уже программные, определившие работу Зощенко ближайших нескольких лет: «Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа.

Мне казалось (и сейчас кажется), что проза Пушкина — драгоценный образчик, на котором следует учиться писателям нашего времени»[227]. Та же, по сути, литературная схема вычерчивается — с гораздо большим нажимом, как увидим далее, — А. Платоновым.

Свой вариант возвращения к Пушкину как необходимого для пореволюционной литературы пути дает А. Н. Толстой: «Пушкин первый производит революцию словесности. Он ломает четыре столетия и врывается своим гением в стихию народного языка (ср. ранее отношение к языку Пушкина у Ремизова. — *М. Ч.*), но социально-политические условия не дали возможности полностью утвердиться этой литературной революции. С 50-х годов начинается литературная контрреволюция – возврат к 400-летним традициям. Пушкин не мог в то время стать достоянием масс и быть ими поддержан. Литература снова погружается в дворянско-чиновничью и затем в интеллигентскую среду. Литературный язык стремится к «гладкости», к «приятности», к европейскому синтаксису. Даже так называемый «русский» язык Тургенева в иных его вещах не что иное, как перелицовка по-русски французской литературной речи (...). Октябрьская революция до основания и навсегда разрушила те условия, в которых развивался условный литературный язык. Не напрасно за нынешние годы литература полным лицом повернулась к Пушкину. Это был революционный инстинкт. Ничто не порождается без преемственности. Преемственность послеоктябрьской литературы — Пушкин» («Чистота русского языка»)[228].

Характерно следующее признание писателя, записанное в дневнике В. В. Зощенко 28 июля 1923 г., где подробно зафиксирован разговор ее с М. М. Зощенко о его работе

[227] Предисловие «От автора» к «Шестой повести И. П. Белкина» (ноябрь 1936 г.). — Звезда, 1937, № 1, с. 25.

[228] *Толстой А.* Указ. соч., с. 58–59.

(среди прочего — о близости его к Гоголю; см. в первой главе): «Читать он совсем не может — противно. *Сейчас может читать одного Пушкина.* Даже Достоевский для него невыносим». Подчеркнутые нами слова могут быть, как кажется, соотнесены с позднейшим (1937) ответом на анкету о Пушкине: «Влияния Пушкина (в прямом смысле) на мою литературную работу не было. Но многие сочинения его всегда были для меня идеальными образцами. И благодаря этому в своей работе я всегда стремился к краткости, занимательности и простоте. И в этом (техническом) отношении влияние Пушкина на мою работу значительно»[229].

К середине 1930-х годов имя Пушкина встало не только особняком, отъединенно от других имен — Пушкин воспринимается теперь как единственный литературный стимул и образец для сознательного подражания. Все другие имена для Зощенко теперь не только тускнеют — они осознаны как помеха осуществлению единственной «настоящей народной линии в русской литературе».

Зощенко задумывает возродить эту угасшую линию.

Его работа этих лет вся окрашена интересом к новым жанрам — к «области факта», документа, к истории, к научным сочинениям, к воспоминаниям рядовых людей. Уже в этом одном Зощенко следует за Пушкиным 1830-х годов. Специального рассмотрения заслуживает интерес Зощенко к стилю исторического изложения, в котором Пушкин искал «твердых принципов построения повествовательной прозы»[230]. Для Зощенко на какой-то период стилевая основа этого жанра приобретает столь же фундаментальное значение.

Хотя и в «Керенском» и в «Черном принце» Зощенко обращается к событиям сравнительно недавним, в обеих повестях очевидна забота о выработке речевых форм повествования именно исторического. В этом плане всего раньше заметно в них непосредственное следование образцам пушкинского стиля: в строении абзаца, в ориентации на короткие, насыщенные глаголами фразы[231] Пушкина.

Осенью 1936 г. Зощенко предпринимает попытку и прямого подражания пушкинской прозе — именно «Повестям Белкина»: «Я надумал написать шестую повесть в той манере и в той "маске", как это сделано Пушкиным». Указаны прямые цели этой «копии»: автор берется за нее «из уважения к великому мастерству, на котором следует поучиться». Зощенко встает в осознанно ученическую позу. «Шестая повесть» не остается при этом на периферии его работы этих лет, а оказывается необходимым ее звеном: она играет роль экспериментальной лаборатории.

Можно было бы отметить все случаи особенно удачных сближений с пушкинской прозой: «Но в ту пору начавшаяся война с Наполеоном задержала решение государя. Полчища французов быстро подходили к сердцу нашего любезного отечества».

Есть случаи и более наивного декорирования стиля «пушкинскими» словечками, многократно повторенными («Подошед к офицерам...»; «противу французов»; «кои»

---

[229] Цит. по: Вопросы литературы, 1977, № 3, с. 299.

[230] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941, с. 525.

[231] В частности, в решительном предпочтении присоединительных связей относительным. Ср. у А. Н. Толстого: «Развитие литературного языка теперь должно идти путем изучения народной речи, народного синтаксиса, путем уплотнения, пояснения и экономии языка и, что очень важно, — путем развития глаголов, столь обильных, ярких и мощных в народной речи» (Указ. соч., с. 59). Ср. также замечание Ю. Н. Тынянова о переносе у Пушкина «центра тяжести не на период, а на краткую фразу» (*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 162).

и т. д.), «пушкинскими» началами фраз («Тотчас же к великому князю подошел адъютант...»; «Тотчас все его обступили...» и т. д.). Важней для нашей темы, однако, случаи осознанных нарушений пушкинского строя речи, его обдуманной модернизации. «Все ахнули, когда он так сделал. Это было большое преступление. Но в ту же минуту все увидели, что поручик решительно был без памяти...» Здесь первые две фразы — конечно, язык Зощенко, а не Пушкина (которому к тому же не надо было специально разъяснять читателю, что сорвать Георгиевский крест с груди и бросить к ногам полкового командира было преступлением).

Пушкинская проза, ее язык, представляется Зощенко той нейтральной речевой почвой, на которую может опереться современный писатель. У Толстого и Достоевского к этому времени была уже своя традиция, многие годы разрабатывавшаяся и уже связавшаяся с именами многочисленных эпигонов; идея «красного Льва Толстого» казалась поворотом к формам многократно испробованным и если не исчерпавшим своих возможностей, то ставшим во многом традицией «досадной» (Тынянов). Напомним здесь слова Платонова — в статье, вышедшей в *один месяц* с «Шестой повестью И. П. Белкина» и при этом прямо перекликающейся с цитированным ранее авторским вступлением: «Особенно далеко отошел от Пушкина и впал в мучительное заблуждение Достоевский ⟨...⟩ Нам кажется, Пушкин бы ужаснулся конечному результату кое-каких сочинений своих последователей, продолжателей дела русской литературы. Гоголь, например, и сам ужаснулся. Живые элементы пушкинского творчества, взятые отдельно, умерли и выделили яд»[232]. (Нельзя не видеть здесь и воздействия известных статей В. Розанова о Гоголе.)

Проза Пушкина не имела подражателей и ни в какой мере не связывалась с представлением о дурной традиции, о средней беллетристике начала века, от которой так настойчиво много лет уходит Зощенко.

Так заново ставился вопрос о разных ветвях русской прозы — пушкинской, гоголевской, толстовской — и о разном цветении этих ветвей в различные периоды нашей литературы.

4

Само по себе привлечение в литературу документального материала не было новым и исключительным явлением после 20-х годов и лефовской теории и практики. Открытое провозглашение какой-либо литературной традиции наиболее живой и действенной и прямое следование по стопам учителя тоже не было специфической чертой одного Зощенко[233].

Гораздо важнее, что Зощенко, как когда-то Пушкина, занимает в эти годы реформа прозы в целом — ее жанров, ее языка. При этом в работе Зощенко начиная с середины 30-х годов мы видим ту же осознанность или, точнее сказать, преднамеренность литературных поисков, что и у Пушкина (упрощенную, конечно, следованием образцу), одна из самых ранних статей которого, написанная задолго до появления его первых (из

[232] *Платонов А.* Размышления читателя, с. 34.

[233] Ср. ответы Леонова на вопросы анкеты журнала «На литературном посту» (1927, № 5–6, с. 57): «3. Влияют ли классики на ваше творчество? Кто из классиков влияет? 4. Художественный метод какого классика вы считаете наиболее соответствующим отображению нашей современности?» — 3. «Люблю Ф. М. Достоевского со всеми вытекающими из сего последствиями. 4. Ф. М. Достоевский, ежели на то хватает сил и разумения».

дошедших до нас) опытов художественной прозы, посвящена обоснованию необходимости новой прозы и формулированию основных ее качеств («Точность и краткость — вот первые достоинства прозы...»[234] и т. д.).

Зощенковская критика современной прозы опирается на критерии, аналогичные пушкинским. «Но что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами?» (А. С. Пушкин. «О прозе»). Сравним с этим хотя бы уже упоминавшиеся суждения Зощенко о том, что еще не так давно в литературе «считалось просто даже неприличным написать о чем-нибудь простым, обыкновенным языком», а также иронические рассуждения в повести «Сирень цветет»: «Автор искренне горюет, что у него мало способностей к художественному описанию и вообще к современной художественной прозе ⟨...⟩ Автор признается, что он не раз пробовал проникать в секрет художественного описания, в тот секрет, которым с такой завидной легкостью владеют наши современные гиганты литературы». Нельзя не отметить близость к этому рассуждению следующего фрагмента из «Театрального романа» М. Булгакова, где описывается, как писатель, закончив один роман, собирается приступить ко второму: «Прежде всего я отправился в книжные магазины и купил произведения современников. Мне хотелось узнать, о чем они пишут, как они пишут, в чем волшебный секрет этого ремесла» (с. 305), и далее: «...я ничего не извлек из книжек самых наилучших писателей, путей, так сказать, не обнаружил, огней впереди не увидал...» (с. 306–307). Среди этих «книжек» — рассказы Агапёнова «Тетюшинская гомоза», где «все было понятно, за исключением совершенно непонятного слова "гомоза"» (с. 306). Этот пассаж, дальше еще усиленный («Гомоза? Что такое гомоза? ⟨...⟩ Все это чепуха, уверяю вас!», с. 307), намечает точку пересечения полярно противоположных (как было показано ранее) речевых устремлений двух писателей-современников; он вполне аналогичен попытке Зощенко «окунуться в высокую художественную литературу.

Море булькотело... Вдруг кругом чего-то закурчавилось, затыркало, заколюжило. Это молодой человек рассупонил свои плечи и засупонил руку в боковой карман. ⟨...⟩ Трава немолчно шебуршала. Суглинки и супеси дивно осыпались под ногами влюбленных. ⟨...⟩ Кругом опять чего-то художественно заколюжило, затыркало, закурчавилось. И спектральный анализ озарил вдруг своим дивным несказанным блеском холмистую местность...» («Сирень цветет»).

В библиотеке Зощенко сохранилась одна из книжек альманаха «Круг» с его пометами на тексте рассказа Вс. Иванова «Блаженный Ананий»: «Девка медленно (она тоже стыдилась яблок) отклонила свое тело от корзины. ⟨...⟩ Саша, перекидывающий из одной руки в другую, уронил яблоко. И Ольга, тряся дрожащими руками и, видимо, особенно стыдясь их, кинулась к нему»[235]. Против подчеркнутых мест — два вопросительных знака и запись на полях: «Иванов "переигрывается" как провинциальный актер». Аналогичное неприятие «непростого», вычурного в языке современной беллетристики — в разборе романа ленинградского писателя Л. М. Савина (псевдоним С. М. Льва; 1881–1947), предпринятом Булгаковым в письме к нему от 26 апреля 1930 г.: «Надо менять язык. Из всех способов ознакомить читателя с Вашим замыслом изволили выбрать самый неудобный.

[234] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. 2-е изд. М., 1958, с. 15.
[235] Альманах «Круг», кн. 6. М., 1927, с. 113.

«Он следил за плешивыми лентами, что оголяли череп» (гл. 2). Я — Ваш читатель, останавливаюсь и вместо того, чтобы следить за развитием событий, начинаю размышлять над тем, что это значит, и двигаюсь дальше с сильнейшим сомнением в душе.

Никакие «плешивые ленты» не оголяют череп! Читатели Ваши не раз стриглись в парикмахерских. Стрижка происходит не так, дело гораздо проще. Дело просто, как «рота готовилась к полковому празднику» (гл. 12). Это так. И все должно быть так. Просто. А то местами до того непросто, что просто неверно, туманно. Сомнительно. «Оголенный череп, плоский, как дно баркаса» (гл. 2)! Помилуйте! Разве что перевернутого баркаса? Да и при чем здесь баркас? Книга усеяна вычурными, претенциозными оборотами. ⟨...⟩ Впечатление такое, что автор Юшкой совершенно не интересуется. Юшка ему не нужен, а нужно ему (зачем — бог знает) угостить читателя таким языком, чтобы тот подумал:

— Ишь как Савин пишет! Заковыристо.

И главное, всё нарочно, всё как похитрей и почудней. А там, где просто, там и хорошо»[236]. Зощенко же в статье 1936 г. призывает «облегчить затрудненный стиль (лучше сказать просто, чем "маловысокохудожественно")». Добавим к письму Булгакова и образ литературной современности с ее языковыми пристрастиями, несколькими штрихами изображенный в сцене чтения Максудовым своего романа:

«— Язык! — вскрикивал литератор... — язык, главное! Язык никуда не годится. ⟨...⟩

— Метафора! — кричал закусивший.

— Да, — вежливо подтвердил молодой литератор, — бедноват язык. ⟨...⟩

— Да как же ему не быть бедноватым, — вскрикивал пожилой, — метафора не собака, прошу это заметить! Без нее голо! Голо! Голо! Запомните это, старик!»[237] Напомним известные слова Толстого о повестях Пушкина: «Голы как-то».

И Зощенко, и Булгаков, решая собственные художественные задачи, равно оттолкнулись от традиции Достоевского и Толстого (конечно, не избегнув ее), определявшей развитие прозы первой половины XX в. Противовесом была для одного — проза Гоголя, а затем Пушкина, для другого — главным образом Гоголя; и та и другая — как ориентированная не на «психологию» в бытовавшем смысле слова, а на нечто другое, для Булгакова принявшее один первообраз, для Зощенко — иной. Язык обоих столь разных писателей противостал преобладавшим литературным вкусам как «бедноватый».

Зощенко в середине 30-х годов делает настойчивые попытки заставить язык прозы служить одному лишь «выражению нужной мысли» (Пушкин), не оживляя его «метафорами» и не отяжеляя «психологической темой», — понятия, для него в то время оказавшиеся в одном ряду. Сухость, определенная обесцвеченность стиля его повестей этих лет связана с выполнением именно данной задачи. Само появление документальных повестей Зощенко объясняется в первую очередь этим обстоятельством. Обращаясь к новым жанрам, Зощенко ищет языковую форму, необходимую для наиболее сжатого, точного, общепонятного изложения фактов документального (хроникального, мемуарного, научного и т. п.) характера. Юмор, без которого, казалось, не может су-

[236] ЦГАЛИ, ф. 2510, 1.65. В ответ Л. М. Савин писал: «Правы! Десять раз правы. Сегодня, перечитывая "Юшку", я могу сказать, что много излишней кучерявости» (ИРЛИ, ф. 369, ед. хр. 423). Роман был первым произведением 39-летнего автора, и А. Толстой писал, посылая его Горькому: «борется с языком, с формой, похож на конквистадора, попавшего в девственный лес словесности» (Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 404).

[237] *Булгаков М.* Указ. соч., с. 279.

ществовать зощенковская проза, сводится здесь до минимума (в повести «Керенский», например, его участие ограничено как бы теми самыми пределами, какие положены юмору в пушкинской прозе). Обдумывается форма нейтрализованного, спокойного, не перебиваемого «лишними» репликами и другими неотделимыми, казалось бы, от зощенковской прозы чертами повествования.

Надо отдать себе отчет в серьезности тех намерений, с которыми прославленный мастер короткого рассказа и повести вполне определенного, с первых строк «опознаваемого» стиля отходит от своего проверенного многолетним успехом у читателя пути, чтобы написать вещи гораздо менее выигрышные, но крайне важные для него самого.

Зощенко в 30-х годах выдвигает требования, приложимые, по его мнению, ко всей современной литературе[238]. Условия 30-х годов XX в. сказались на его реформаторских устремлениях. Именно в эти годы взгляд писателя на задачи литературы сужается, приобретает черты императивности. Мнение его «таково, что сейчас действительно следует бросить громадные силы для создания понятной и интересной для народа литературы, потому что прорыв тут нетерпим.

И это практически осуществить можно». Утверждается, таким образом, некая единая «правильная» проза, притом ориентирована она на прозу Пушкина.

Но мало этого, утверждается и принципиальная возможность некоего единого нормализованного языка современной литературы. Эта сторона задуманной Зощенко реформы прозы для исследователей поэтики писателя наиболее существенна.

Отношение Зощенко к просторечию в эти годы иное, чем в 20-х или в начале 30-х: просторечие уже не дезорганизует в его прозе авторскую речь и не замещает собою прямое и авторитетное слово, не могущее воплотиться. Он видит, как идет усиленный, активно направляемый внешними агентами (печать, радио, общественное мнение) процесс стабилизации языка и становится реальной угроза нового (в 20-х годах, казалось бы, навсегда преодоленного) разрыва между языком литературы и живой речью. Зощенко сознает невозможность преодоления этого разрыва старыми средствами; увлекаемый общим течением, он предлагает в своих повестях язык нормативный, устоявшийся, санкционированный автором. Но эти нормы — особые в сравнении с теми, что интенсивно вырабатываются в это время в гораздо более широком масштабе, чем опыт одного писателя. Многочисленные «неправильности» языка (примеры см. ранее) встречаются почти на каждой странице повестей Зощенко тех лет. И все они имеют одну главную функцию — устанавливают подчеркнуто низкий порог для перетекания речевых форм из повседневного обихода (разговорного, газетного, митингового) в литературу. Рекомендательность этих свободных границ между просторечием и языком литературы, устанавливаемых в повестях Зощенко, подчеркнута тем, что повести строятся на слове непосредственно авторском или авторизованном.

Повести Зощенко не только стремятся указать дороги современной прозе. В них, несомненно, присутствует намерение автора воздействовать на лингвистическое сознание общества в целом.

В 20-х годах, наблюдая бурные изменения в языковой жизни общества, лингвисты говорили о необходимости активного влияния на эти процессы. Л. П. Якубинский в 1925 г. утверждал: «Едва ли в этот переходный период следует сидеть сложа руки и

[238] Не только к прозе, но даже к поэзии: см. его статью «О стихах Н. Заболоцкого» (1936) с вполне определенными рекомендациями всем современным поэтам.

ждать у моря погоды, полагаясь на "естественный" ход вещей. Необходимо руководить развивающимся процессом, учитывая все его особенности»[239]. «Приходится с сожалением констатировать, — писал Е. Поливанов в статье «О блатном языке учащихся и о "славянском языке" революции», — что у нас нет массовой культуры форм речи, нет, в большинстве случаев, ни стремления к формации речевого стиля, ни конкретных представлений в этой области. ⟨...⟩ И вот, в среде с таким нулевым или даже отрицательным отношением, т. е. минимумом заботливого отношения к формам речи, впервые появляется нечто вроде устоев, вроде вех для организации речевого материала публичных выступлений. Этим «нечто» были шаблоны прокламационного стиля, сперва, разумеется, полные смысловой и эмоциональной жизненности, а в конце концов превратившиеся в «славянский язык». ⟨...⟩ На наших глазах, например, теряет свою эмоциональность (т. е. функционально снижается) призывное «даешь!» А ведь некогда, совсем недавно, оно было свежим и сильным словом ⟨...⟩ Между тем и до сих пор еще можно встретить немало людей, усвоивших как незыблемый трафарет десятка два «приличных для публичных выступлений», «официально утвержденных» и подтвержденных их повторениями в прессе выражений, людей, которые крепко схватились за этот единственный компас, с которым можно, дескать, бросаться плыть по зыбучему словесному морю. ⟨...⟩ Громко надлежит сказать: нельзя говорить на «славянском языке». Нельзя употреблять мертвые слова: это не только бесполезно, но и губительно для животворной стихии слова. И участвовать в этом протесте против «революционной славянщины» должны все, кому понятна роль слова как могучего фактора жизненной борьбы»[240]. Г. Винокур в 1924 г. говорил о возможностях «прикладного языкознания», которое мыслится им «как своего рода» "лингвистическая технология", на основе научного знания решающая практические вопросы социального речевого, так сказать, «поведения»[241]. И в повести Зощенко «Возмездие», да и не только в ней, на глазах у читателя решаются эти вопросы речевого поведения, предлагаются некие правила построения образцового устного монолога, в правильной, по мнению автора, пропорции использующего разнообразные языковые нововведения, отступления от традиционной литературной нормы и утверждающего таким образом новые нормы литературности.

Его художественно-речевая работа прошла с этой точки зрения три стадии. Герои и рассказчики зощенковской прозы начала 20-х годов любили говорить, ораторствовать и с удовольствием произносили «надменные слова с иностранным, туманным значением»: «Хотя я, прямо скажу, последнее время отношусь довольно перманентно к этим собраниям. Так, знаете ли, индустрия из пустого в порожнее» («Обезьяний язык»). Когда Б. Ларин в упоминавшейся ранее статье противопоставляет городскому арго как системе «неумелое употребление литературного языка, неполное им владение в промежуточных группах городского населения»[242], он приводит в пример «некоторых героев Зощенко»: статья (представляющая собой обработку доклада 1926 г.) опирается на материал первой половины 20-х годов. Рассказы Зощенко закрепляли в это время те черты речевого обихода, которые были названы затем «обезьяньим языком». Именно этот язык противопоставляет Поливанов «славянскому языку революции», специально поясняя,

[239] *Якубинский Л. П.* Ответ на анкету журнала. — Журналист, 1925, № 2, с. 7.

[240] *Поливанов Е.* За марксистское языкознание. Сб. популярных лингвистических статей. М., 1931, с. 171–172.

[241] *Винокур Г.* Указ. соч., с. 5.

[242] *Ларин Б. А.* Указ. соч., с. 185.

что под последним он отнюдь не имеет в виду «заведомо неправильные слова и обороты». Он приводит в пример питерского рабочего, «который на уличном митинге почти каждую свою фразу начинал словами: "Если посмотреть с точки зрения..."—но не сообщал, с какой же именно точки зрения надо смотреть». Этот «безусловно неправильный случай языковой практики» противополагается Поливановым «уродливой дисциплинированности речи». «Хищные акулы империализма» и «гидра контрреволюции», «изжить» и «установить контакт»—это вовсе не неправильные выражения (ни с точки зрения общей их логичности, ни с точки зрения принятых в настоящее время языковых норм), писал он, наоборот, «в правильности их и заключается причина того, что они могли оказаться употребительными и превратиться в конце концов в заезженные штампы»[243]; притом это—«выражения мертвые, утратившие уже способность функционировать в нормальной разговорной речи», т. е. потерявшие реальные коммуникативные функции.

«Голубая книга» противостоит в речевом отношении прежней «безусловной неправильности»; весьма знаменательно возражение писателя критикам языка «исторических» новелл: «...новеллы написаны мной просто правильным языком, а эффект упрощения достигнут иными путями. И пусть критики более внимательно смотрят, как это сделано. Никакого "мещанского сказа" тут у меня нет» («Литература должна быть народной»). В то же время в этой книге автор как раз и обращается к читателю с фразами, где штампам придается разговорность.

Именно он открыл важную черту речевой современности—смешение «славянского языка» с разговорной речью в странную, но устойчивую систему, непереводимую на другой язык: «...и если они работу будут нежно любить, а людей шпынять, то получится превеликий конфуз и неожиданное *поражение с фланга*» (корректура «Голубой книги». С. 336. ИРЛИ, ф. 501). Именно разговорная окраска этой речи, достигаемая разными средствами, показывает, что носитель ее («автор»)—человек, *не владеющий* «нормальной» разговорной речью[244], мало того—констатирует неопределенность понятия «нормы» этой речи в переживаемой ситуации. Те самые процессы речевой жизни общества, которые отразил путь, пройденный Зощенко от рассказов 20-х годов до «Голубой книги», охарактеризованы Л. В. Щербой в статье 1931 г. «О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании»: «...капитальнейшим фактором языковых изменений являются столкновения двух общественных групп, а следовательно, и двух языковых систем, иначе—смешение языков. Процесс сводится в данном случае к тому, что люди *начинают говорить на языке, который они еще не знают* [см. у Зощенко: «индустрия из пустого в порожнее».—*М. Ч.*]. Языковой материал, которому они стремятся подражать, един; языковая система, которая определяет их деятельность, едина.

---

[243] *Поливанов Е.* Указ. соч., с. 169.

[244] «Разговорная речь» в современном понимании—это устная неофициальная речь лиц, владеющих *и литературным языком*; ее исследователи отмечают, что «в виде исключения, существует феномен невладения РР. Он может объясняться либо профессиональными навыками—длительной необходимостью говорить только на КЛЯ (кодифицированном литературном языке) (например, у некоторых учителей средней школы), либо индивидуальной психологией говорящего». (Русская разговорная речь. М., 1973, с. 23). Отметим, что разговорная речь лиц, не владеющих литературным языком (городское просторечие), проблема изучения которой ставилась отечественными лингвистами на рубеже 20–30-х годов, остается пока не изученной и мало наблюденной: художественная проза опередила здесь науку.

Поэтому они *одинаковым образом* искажают в своей речевой деятельности то, чему подражают (...) Результаты одинаковым образом «искаженной» речевой деятельности, являясь в то же время и языковым материалом, обусловливают *резкое изменение языковой системы*»[245].

Во второй половине 30-х годов новая языковая система не только сложилась, но и приобрела, в глазах Зощенко, известное право на новое к ней отношение. «Когда мы будем располагать большим соответствующим материалом, — писал Б. Ларин в 1928 г., — то вторым языковым рядом городских арго, может быть, и окажется некий "низкий" общий разговорный язык (я бы назвал его "городским просторечием")...»[246]. Зощенко, не дожидаясь, пока этот второй ряд будет найден научными средствами, стал формировать его сам — как язык «народной литературы», не удаленный от живой, т. е. действующей, речи. Иными словами, эту речь он адоптировал литературе — и авторизовал ее. Ему важно было показать, что этим вторым языком не мог быть тот, «какой-то изящный, утонченный язык», который «желала сразу получить» критика.

Г. Винокур предлагал лингвистике новую для нее задачу «планомерной организации той сферы культурной жизни, изучение которой составляет ее содержание»[247]. В опытах Зощенко середины 30-х годов можно видеть литературный аналог позиции ученого; по его мысли, внести «планомерную организацию» в хаотическое состояние живой речи должна литература: «...искусство должно формировать то, что еще в хаосе. И в отношении языка это формирование почетная и трудная задача писателя нашего времени» («О стихах Н. Заболоцкого»).

Общеизвестно влияние художественной литературы на развитие литературного языка. Новизна литературного опыта Зощенко этих лет — в стремлении сделать это влияние осознанным и преднамеренным, установить непосредственные связи между работой писателя и общеязыковыми процессами.

Так Зощенко в середине 30-х годов, выходя за границы личного творчества, стремится выступить не только как реформатор прозы в целом, но и как законодатель литературных норм языка.

Глава VI
«Своим языком»

> В следующей книге — «Ключи счастья» — я буду говорить «своим языком».
>
> *(на выступлении М. Зощенко в 1936 г.)*

1

В начале 40-х годов Зощенко обращается к выполнению давнего замысла. Для того чтобы понять этот замысел и место его в творческой судьбе писателя, надо вернуться к повести «Возвращенная молодость».

---

[245] *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974, с. 30.

[246] *Ларин Б. А.* Указ. соч., с. 187

[247] *Винокур Г.* Указ. соч., с. 21–22.

Первые упоминания о ней, сохранившиеся среди рукописей Зощенко, относятся к 1930 г. В конце тетради с рукописным текстом повести «М. П. Синягин» (окончательный ее вариант датирован сентябрем 1930 г.) сделана крупными буквами следующая запись: «Возвращенная молодость. 25 окт. 30 г.». Первые два слова подчеркнуты. По-видимому, в этот день Зощенко нашел окончательное название для будущей повести. Соседняя страница (на развороте этого же листа) расчерчена на десять клеток, и по ним разнесены основные звенья фабулы будущей повести: «Вступление»—«Тривиальная истор[ия]... Дети... Музыка. Самовар. Вялость. Вечер[ом] шел на ул[ицу]. Жена гадала»—«Астроном. См[ерть] дочки. Револ. Отнош. Заболел гл. обр. от нее. Неврастения».—«Плюнул на медиц. книж.—записи. Бегал. Ходил голый.—Цинизм. Перемена отнош.»—и т. д. (ИРЛИ, ф. 501).

Позже, в комментариях к повести, Зощенко написал: «Нынче, в 1933 году, я начал писать "Возвращенную молодость". Я писал ее три месяца, а думал о ней четыре года». Повесть была закончена в августе 1933 г. и вышла в 1934 г. двумя изданиями (в Издательстве писателей в Ленинграде)

Повесть «Перед восходом солнца» была написана только через десять лет—в 1943 г., но первые же строки предисловия говорят: «Эту книгу я задумал очень давно. Сразу после того, как выпустил в свет мою "Возвращенную молодость".

Почти десять лет я собирал материал для этой новой книги и выжидал спокойного года, чтоб в тиши моего кабинета засесть за работу».

В «Прологе» к повести подробно изложены ретроспективный авторский взгляд на «Возвращенную молодость» и те основания, по которым решается автор взяться за новую повесть на ту же тему.

Одно из первых упоминаний о замысле этой повести—в «Голубой книге»: «А что касается нашей дальнейшей работы, то мы задумали написать еще две забавные книжонки. Одну на этот раз—из области нашей личной жизни в свете медицины и философии». Это пишется приблизительно в июне 1935 г. Следующее упоминание—в марте 1936 г., когда, выступая на диспуте о «Голубой книге» в Ленинградском дискуссионном клубе прозаиков, М. Зощенко квалифицирует «Возвращенную молодость» как неудачу и (об этом можно догадаться по пересказу его выступления в короткой газетной заметке) как результат первого и неисчерпывающего подхода к теме («"Возвращенная молодость" дискуссионна и по форме, и по материалу...»; «Неудача "Возвращенной молодости" шла со стороны формы, и это потребовало от меня изменить метод моей работы».)

В этом выступлении Зощенко упоминает название новой книги—«Ключи счастья»; она должна быть следующей после «Голубой книги»[248]. Наконец, в статье «О моей трилогии»[249] он называет новую книгу последней в трилогии.

В 1936–1937 гг. Зощенко пишет другие повести, не переставая, по-видимому, работать над «Ключами счастья». К. И. Чуковской вспоминает: «...в августе тридцать седьмого года, когда я зашел к нему на минутку, он показал мне груду тетрадей и рукописей, аккуратно сложенных у него на столе.

—Это будет книга «Ключи счастья»,—сказал он, глядя на свои бумаги с нескрывающей лаской.—Это будет моя лучшая книга.

[248] Литературная газета, 1936, 15 марта, № 16.

[249] Литературный Ленинград, 1935, 26 октября.

В тот год он писал очень много в разных жанрах, на разные темы, но главной всепоглощающей темой было: завоевание счастья»[250].

«Автор подозревает,— писал Зощенко в «Возвращенной молодости»,— что единственная настоящая тема после политики (что, в сущности, будет в конечном счете почти одно и то же, ибо социальное переустройство общества ведет к новым, здоровым формам жизни, а стало быть и к новому здоровью)— та единственная тема, которая у всех почти на уме, которая всем почти близка и понятна и необходима, как вода, как еда и как солнце,— это наша жизнь, наша молодость, наша свежесть и наше умение распоряжаться этими драгоценными дарами».

Здесь впервые, видимо, сформулированы некоторые пункты развернутой в середине 30-х годов программы построения «новой» литературы. Эта программа была показана нами как преимущественно языковая. Но Зощенко постоянно говорит также о смене темы как непременном условии создания новой литературы. Напомним его требование новой темы «не психологического сорта».

Тема «возвращенной молодости» фабульно была родственна имевшей активное хождение в литературе начала 30-х годов теме «борьбы со смертью» (в эти годы писались и шли на сцене пьесы об оживлении умерших путем вливания крови животных и т. д.). Пафос этого литературно-общественного момента, строй его речевых шаблонов ярко демонстрирует следующая концовка воспоминаний Бабеля о Багрицком (1936): «Багрицкий умер 38 лет, не сделав и малой части того, что мог. В государстве нашем основан ВИЭМ — Институт экспериментальной медицины. Пусть добьется он того, чтобы бессмысленные эти преступления природы не повторялись больше»[251]. Эту удивительную в своем роде уверенность в короткости пути от «новой жизни» к «новому здоровью» Зощенко и разделяет, и проповедует.

В «Возвращенной молодости» автор обращается все к той же «психологии», но только иначе: он пытается найти для неоднократно зафиксированных литературой явлений духовной жизни человека некие простые объяснения.

Эти объяснения представили в новом свете не только литературных героев, но и их создателей, канонические биографии которых пересмотрены автором: болдинская осень Пушкина объяснена «сублимацией»; «Крайнее утомление мозга и неумение создать себе сколько-нибудь правильный отдых привели и Маяковского к ранней смерти»; «Интересно отметить, что некоторые знаменитые люди иной раз рассматривали свою хандру и "презрение к человечеству" как нечто высокое, малодоступное простым смертным, полагая при этом, что это не признаки физического нездоровья и не результат неправильной жизни, а что-то возвышенное и исключительное, полученное ими в силу большого назначения жизни».

Так «хандра» выведена из литературы, где она пребывала много десятков лет; у нее отнято значение литературного факта, литературный факт на глазах читателя превращен в факт медицинский: «хандра» есть совершенно определенное физическое состояние, вызванное во многих случаях «нерасчетливой тратой энергии, не пополненной вовре-

[250] *Чуковский К.* Собр. соч., т. 2, с. 547. Любопытная запись в дневнике Чуковского этого времени — 16 августа 1937 г.: «Был в Сестрорецке, виделся с Зощенко. Говорил с ним часа два и убедился, что он великий человек — но сумасшедший. Его помешательство — самолечение».

[251] Цит. по кн.: *Бабель И.* Избранное. М., 1957, с. 281.

мя»[252]. Теперь всю полноту значения литературного факта получает «физиология»— главным образом в пространных комментариях к повести.

Соотношения литературного и научного, непосредственно творческого и «лабораторного» в повести оказались решительно нарушены. Это нарушение было не только замечено современниками, но сочувственно ими воспринято. Говорили о своевременности реформаторской работы писателя и одиночестве его на этом пути. В августе 1934 г. в докладе «Проза советских писателей» К. Федин, отмечая, что «почти все до одной недавно вышедшие книги ленинградских писателей по жанру представляют собой романы», констатирует: «Почти замерли в прозе поиски жанра. Мы как будто вполне удовлетворились господством романа и притом мало разнообразим виды этого жанра. Однако поиски нужны потому, что роман решает многое, но не все»[253]. Деятельность Зощенко оценивается в это время как едва ли не единственная в своем роде. «Зощенко остается крупнейшим мастером короткого рассказа на современную тему. Теперь он расширяет эту тему, выходит из быта в соседние с искусством научные области, ищет новые формы». Его повесть «Возвращенная молодость» «вызвала целое "движение", но все еще не оценена со стороны ее роли в развитии жанра»[254].

Жанровое значение повести Зощенко, в большой степени утерянное для теперешнего читателя, как видим, отчетливо осознавалось современниками. Повесть были принята как вещь безусловно новая и с большим будущим. Мы не можем еще, однако, достаточно убедительно оценить ту роль, которую сыграли попытки Зощенко этих лет в последующем литературном развитии. Оно было в определенной степени нарушено. На смену одним, упорно разрабатывавшимся пластам литературы, выдвинулись другие, и то, что казалось рассчитанным на длительное изучение, приобрело видимость случайности, литературного эпизода.

«Возвращенная молодость» была, по крайней мере, замечена, обсуждена на всевозможных диспутах, и хотя бы наспех оценена. Новое литературное качество, принесенное его последней повестью, в годы войны не успело быть понято. Три предвоенных года ушли, по-видимому, на разработку чисто научного материала: чтение, выписки. Если довериться предисловию к повести, к началу войны в рабочем столе писателя лежали «двадцать тяжелых тетрадей», относящихся к этой теме. 22 сентября 1941 г. Зощенко был эвакуирован из Ленинграда, а 14 октября он выехал из Москвы в Алма-Ату, где и начал серьезную работу над повестью. Однако наиболее интенсивная работа над нею приходится на 1943 г., когда Зощенко был вызван из Алма-Аты в Москву и назначен соредактором «Крокодила». Этапы напряженнейшей работы зафиксированы в сохранившихся письмах к жене. 22 апреля: «Вчера 21-го только приехал в Москву»;

---

[252] Ср. воспоминание Чуковского о Зощенко: «Хандра действительно была проклятием всей его жизни. Теперь, к середине тридцатых годов, он окончательно утвердился в той мысли, что она-то и мешает ему, писателю, изображать жизнь во всем ее блеске и что усилием воли он должен преодолеть эту хворь. Только тогда у него будет право на творчество» (Собр. соч., т. 2, с. 539). Отметим, что и работы Чуковского служили Зощенко материалом для этого замысла: в его библиотеке сохранилась книга критика «Некрасов» (М., 1926) с надписью карандашом на обложке: «Для новой книги. Психология Некрасова»—имелся в виду, конечно, подробный анализ некрасовской «хандры», предпринятый Чуковским в главе «Кнутом иссеченная муза».

[253] Литературная газета, 1934, 10 августа.

[254] Там же.

20 июня: «Сейчас заканчиваю "Ключи счастья" (теперь называется «Перед восходом солнца»). Первая часть уже идет в 6 № «Октября». Торопят, чтоб дал финал ⟨...⟩ Мешает работать «Крокодил», выступления, газеты. А сдать все надо в июле». Приведем здесь же строки самой повести: «Итак, книга закончена. Последние строчки этой книги я дописываю 8 октября 1943 года». 15 октября: «Я сейчас заканчиваю книгу. Дописываю последнюю главу. И потому как в бреду»; 29 октября: «Эти дни у меня прямо тягостные — кончаю книгу (IV часть). Я думал, что после III части отдохну месяц. Но редакция должна закончить печатание в этом году, т. е. дать последнюю часть в декабрьской книжке. По этой причине я второй месяц работаю по 16–18 часов в день! Устал безумно. Плохо сплю. Напряжение такое, что не без труда лежу и сижу. Но закончить надо— получается очень сильно»; 1 ноября: «Только что закончил в основном последнюю часть книги. Теперь только переписка и правки. Устал невероятно.

⟨...⟩ В общем много потерял сил, работал девять месяцев подряд без перерыва по 12–15 часов в день»; 17 ноября: «Не пишу сейчас много, так как предельно переутомлен, только на днях кончил книгу (финал), работал месяц минимум по 18 часов ⟨...⟩ Пока даже читаю с трудом, так устал ⟨...⟩ Это не есть подлинная биография. Это литература ⟨...⟩ Кстати, отношение к книге исключительное ⟨...⟩ надеюсь в начале года напечатать книгу целиком».

Замысел, в течение десяти лет не оставлявший писателя, был наконец осуществлен и, судя по всему, с желаемой полнотой. Повесть печаталась в журнале «Октябрь»— в № 6–7 (подписан к печати 20 июля 1943 г.) и в № 8–9. По-видимому, в 20-х числах ноября возникли затруднения с продолжением печатания; в архиве писателя сохранилась копия письма от 25 ноября 1943 г., где Зощенко пытается объясниться: «Мне кажется несправедливым оценивать работу по первой ее половине, ибо в первой половине нет разрешения вопроса. Там приведен лишь материал, поставлены задачи и отчасти показан метод. И только во 2-й половине развернута художественная и научная часть исследования, а также сделаны соответствующие выводы». 4 декабря в газете «Литература и искусство» была опубликована статья с резко отрицательной оценкой повести. В тот же день Зощенко пишет жене: «Меня тут немного прорабатывают за книжку— это уж как обычно, приходится мне терпеть. Но, ничего, вытерплю, тем более я прав». 22 декабря: «Неудача с книгой все-таки плохо повлияла на меня. Придется много работать— налаживать дела». Последующие события сделали невозможной публикацию второй части книги, где подробнейшим образом разъяснялся замысел повести и обосновывалась ее своевременность — в понимании самого автора. Эта часть была напечатана в 1972 г. в журнале «Звезда» (№ 3) под названием «Повесть о разуме» и вскоре издана отдельной книгой (М., «Сов. Россия», 1976), к сожалению, в обоих случаях без ссылок на существование первой части, опубликованной ранее. 1 февраля 1944 г. Зощенко писал жене: «В общем, ужасно глупо получилось. Написал хорошую книгу (хотя, может, трудную, не массовую и не вовремя). Имел отличные отзывы— ученых, писателей и т. д. И вдруг все эти похвалы сменились криками и бранью ⟨...⟩ Смех сейчас не очень-то нужен. И вряд ли до конца войны он понадобится»; 15 февраля: «Работу предлагают кругом, но не по комическому жанру. Смешное сейчас не очень нужно. А сатирическое и вовсе не требуется. Что понятно. И в этом главное».

2

Обе повести писались под сильным влиянием работ академика И. П. Павлова; стремясь изменить главную «тему» литературы, Зощенко увидел в них опору — сначала главным образом в теории условных рефлексов, в учении о возбуждении и торможении и т. д., потом и в еще более широком смысле. В повестях пересказаны некоторые положения работ Павлова, причем пересказаны близко к тексту, и чем ближе они к языку науки, тем «литературнее», с точки зрения Зощенко, тем необходимее для его реформаторских намерений.

Этот специфический интерес к работе Павлова Зощенко делил в те годы со многими писателями. Широкий общественный резонанс деятельности ученого получал неожиданный отзвук в литературе. Во вступительной заметке к отдельному изданию «Зверинца» В. Хлебникова Ю. Олеша писал (в декабре 1929 г.): «В ответ на одну из анкет Вс. Иванов написал, что учиться прозе следует ныне у академика И. П. Павлова и В. Хлебникова.

Я всецело поддерживаю эту мысль. Молодой писатель, мечтая о новой русской прозе, не должен продолжать традиции великой русской литературы (ср. неоднократно цитированные здесь статьи Зощенко. — *М. Ч.*). Этот соблазн губителен, и горе тому, кто поддается вышеуказанному соблазну».

Учителя были поделены: Олеша выбрал себе Хлебникова («Зверинец»), а Зощенко в «Возвращенной молодости» — академика Павлова, его манеру изложения научного материала, часто тесно связанную с условиями устного произнесения, с ситуацией разъяснения широкой аудитории своей теории (большинство статей, вошедших в его сборник 20–30-х годов, представляют собой тексты произнесенных докладов): «Но если это повторить несколько раз, то эта комбинация станет недействительной: метроном плюс запах камфары слюны не гонят. Вот такой факт мы называем фактом условного торможения, и тот агент, который прибавляется, мы называем условным тормозом»[255]. Этот способ изложения материала легко узнается в «Комментариях» Зощенко.

Нужно подчеркнуть, что именно интерес к языку научной прозы влечет за собой интерес Зощенко к теориям некоторых авторов — как вторичный. В повести «Возвращенная молодость» около десятка страниц оказываются отданными пересказу научно-популярной книги английского ученого Джеймса Джинса (1877–1946) «Вселенная вокруг нас», только что вышедшей тогда (пер. Н. Идельсона. М.-Л., 1932), — без всякой видимой мотивировки, лишь потому, что Зощенко увлечен ее языком. Он дает ему такую высокую оценку, которую не давал, кажется, ни одному литературному явлению: «Эта книга замечательна во многих отношениях. Это одна из редких серьезных книг, написанных отличным, легким и даже изящным языком. Книга, несмотря на всю серьезность, читается как увлекательный роман». В те годы книга Дж. Джинса вообще привлекла к себе большое внимание и активно обсуждалась. 3 января 1968 г., выступая на вечере воспоминаний об А. Платонове в Центральном доме литераторов, писатель А. Е. Явич, описывая начало 30-х годов, говорил: «В те годы была мода на Джинса. Его теория жизни как "гнилой плесени" на поверхности Земли никого из нас не устраивала».

---

[255] *Павлов И. П.* Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Условные рефлексы. Сб. статей, докладов, лекций и речей. 4-е изд., доп. М.-Л., 1928, с. 141.

«Из всей книги лучше всего написан конец,— пишет Зощенко.— Несколько последних строк звучат необычайно сильно и мужественно. Я с охотой подписался бы под этими строчками: «В далеком будущем наши потомки, взирая на длинную перспективу времен, будут считать наши века за туманное утро истории мира. ⟨...⟩ Мы окутаны еще слишком густым предрассветным туманом, чтобы могли даже смутно представить себе, каким явится этот мир для тех, кому суждено увидеть его в полном сиянии дня».

Метафоризм этого отрывка не только подсказал, возможно, название повести Зощенко, но и развернуто отразился в самом тексте. «Предрассветный туман» и восход солнца (т. е. солнца полного и ясного сознания), «мрак» и «свет» («полное сияние для цивилизации»)— эти параллели многократно использованы в книге в применении к эволюции всего человечества и к сознанию отдельного человека.

Джинс пишет: «Как обитатели Земли, мы живем в самом начале времен: мы вступаем в бытие в свежих красках рассвета, и пред нами расстилается день невообразимой длины с его возможностями почти неограниченных достижений».

Как перифраз этой метафоры, возникает у Зощенко зрелище «маленького несчастного дикаря», «который бредет по узкой горной тропинке, едва освещенной первыми лучами утреннего солнца».

Сама проблема путей человеческого разума— его движение вперед и возвращения вспять — к дикости, варварству, мраку («Перед восходом солнца»), связанная для Зощенко в эти годы главным образом с теориями современных физиологов, была, в сущности, возвратом к традиционной философской и историософской проблематике. Работа над повестью «Перед восходом солнца» в какой-то степени стала для писателя, как увидим, запоздалым ответом на проблемы его молодости. В повести временами угадывается поэтому и хорошо знакомый ему когда-то язык русской философии конца XIX— начала XX в.

И однако чаще всего в обеих повестях узнавался энергичный, почти нетерпеливый тон статей И. П. Павлова, продиктованный ученому его личным ощущением неудержимого приближения к предполагаемой истине. В них воспринята непоколебимая вера ученого и его единомышленников в объективные методы объяснения внутреннего мира человека. Работы Павлова побуждали ускорять это объяснение, указанием на которое как на конечную цель всех наук и искусства заканчивается большинство его статей и речей. И не без влияния этих статей все более укоренялась в сознании Зощенко мысль, что литература должна примениться к скорейшему достижению этой цели и, чтобы достигнуть ее,— должно объединить работу писателя с усилиями деятелей естественных наук.

Учительная позиция, принятая автором в повести «Перед восходом солнца», стремление найти «основные законы» и обучить людей их практическому применению (вывести «правило», по которому следует вести свою жизнь) тоже восходит, можно думать, к чтению Павлова, к социально-этическим размышлениям, встречающимся в его трудах[256].

И наконец, в работах Павлова находит Зощенко родственный ему в те годы пафос грядущего торжества человеческого разума и веру в безусловную досягаемость счастья — путем познания законов человеческой натуры.

[256] Ср., например, статью «Рефлекс цели» (*Павлов И. П.* Указ. соч., с. 282) и высказывания Зощенко по поводу «рефлекса цели» и его роли в жизни человека («Скорость работы нашего

Во второй части повести этот пафос многократно усилился. Целая глава — «Горе уму» — посвящена разъяснению целей этой книги и доказательствам ее своевременности.

Десятки страниц новой повести были отданы доказательствам той «пользы», которую может принести разум, проникнув во все сферы человеческой жизни (вспомним надежды И. П. Павлова на способность разума отвести от человечества ужасы войн и окончательно урегулировать «сферу межлюдских отношений»): «Нет, решительно нет! Разум не приносит страданий. В любом из этих дел разум не является лишним. Напротив. Наоборот. Боже мой! Какие счастливые надежды зажглись бы в наших сердцах, если бы высокий разум присутствовал на каждом шагу, при каждой малости, при каждом вздохе». Ближе всего это, пожалуй, пафосу многочисленных публицистических статей А. Платонова 1920–1921 гг., а также и тем его произведениям, где «писатель предпринимает свой художнический, почти лабораторный опыт достижения счастья»[257]. «Доверие Платонова к целесообразности происходящего в мире»[258] близко стремлению Зощенко дать в «Ключах счастья» «итог моих размышлений о роли человеческого разума в истории. Мне удалось теперь показать, что сознание должно восторжествовать во всем мире...»[259]. Эти слова Зощенко, сказанные автору книги о нем (так и оставшейся неопубликованной: через несколько месяцев Ц. Вольпе погиб, выбираясь из осажденного Ленинграда), появились в июньской книжке журнала «Звезда» за 1941 г., что само по себе играет роль выразительнейшего комментария к ним.

3

В последнем комментарии к «Возвращенной молодости» Зощенко пишет: «Как часто, закрывая какую-нибудь книгу, мы думаем об авторе — какой он, как он прожил свою жизнь, что он делает и что думает ⟨...⟩ Нынче, заканчивая свою книгу, мы решаем дать читателю некоторые сведения о себе». И далее следует автобиография — пожалуй, самая обширная из известных. Она подается, кажется, вне всякой дистанции между автором и его словом — эта дистанция сокращается одновременно с сокращением расстояния между биографическим и литературным материалом. Автор открывает также и свои литературные намерения — в том же ключе прямого доверительного слова.

Нелишне будет также привести рассуждения самого тонкого критика Зощенко о трех разных типах читателей повести: одни считают ее несерьезной вещью; другие — серьезным научным сочинением; «третий тип читателя — читатель иронический и искушенный в литературе. Зощенко он почитает одним из самых глубоких писателей современности, писателем в такой степени значительным и глубоким, что он всегда на целую голову выше своего читателя. ⟨...⟩ Зощенко, полагает этот иронический читатель, не мог

организма, как мы говорили, зависит всякий раз от цели и устремления. Без цели и устремления движение как бы прекращается или сводится к минимуму...» и т. д. — в «Комментариях» к «Возвращенной молодости». Вообще комментарий XVI местами представляет собою почти пересказ упомянутой статьи И. П. Павлова).

[257] *Свительский В. А.* Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника. — В кн.: Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. Воронеж, 1970, с. 19. Напомним слова Чуковского о «завоевании счастья» как главной теме Зощенко этих лет.

[258] *Бочаров С.* Указ. соч., с. 348–349.

[259] См.: *Вольпе Ц.* Двадцать лет работы М. М. Зощенко. Статья вторая. Поиски «Ключей счастья» (1930–1940). — Звезда, 1941, № 6, с. 143.

всерьез вступить на путь столь откровенной и элементарной дидактики. Комментарии — это издевательство над тем человеком, который мог так писать всерьез. ⟨...⟩ И, однако, вопреки тому третьему, быть может наиболее умному, типу читателя, нужно сказать, что комментарий ⟨...⟩ написан Зощенко с полной серьезностью»[260].

Именно «Возвращенная молодость» начинает выполнение задачи приближения к автобиографическому материалу и к серьезному слову,— задачи, в полном объеме решавшейся в повести «Перед восходом солнца». Напомним здесь еще раз о неодобрительном отношении Платонова к зощенковскому юмору, а также о том, что при этом сам Зощенко неоднократно объяснял: «Я писал не для того, чтобы посмешить; это складывалось помимо меня...» Несомненно личная заинтересованность видна и в том, как в статье 1945 г. «О комическом в произведениях Чехова» Зощенко, пережив неудачу с повестью «Перед восходом солнца», стремится показать трагический разрыв между толкованием творчества Чехова современной ему критикой и самооценками писателя, «проанализировать, каким образом возникло это недоразумение». И в литературной судьбе Гоголя он находит столь хорошо знакомое ему непонимание. Он даже сгущает его, выделяя из ряда других фактов: «Комическое дарование Гоголя создало ему, как мы видим, определенную репутацию. Даже в литературных кругах предполагали, что Гоголь пишет шутливый, веселенький роман. Само название этого романа («Похождение русского генерала в Италии»— *М. Ч.*) показывает, что ожидали от Гоголя».

Нуждается, по-видимому, в особом осмыслении (которому не место в рамках данной работы) то — иное, чем, скажем, у Булгакова — продолжение гоголевской традиции, которое воплощено в творчестве Зощенко и Платонова, — традиции позднего Гоголя. Можно предполагать, что оба писателя, будучи по своим задачам реформаторами, надеясь изменить литературу в целом, ориентировались на некую новую (разную в понимании каждого из них) читательскую среду, которая воспримет явления этой литературы в соответствии с помыслами их создателей. Во всяком случае, перед нами крайне интересное явление: некоторые тексты Зощенко и Платонова выполняют комическую (или — *и* комическую) функцию, тогда как их создатели, в сущности, игнорировали в своих намерениях комическую стихию (комическое «складывалось помимо» них). И трудно сказать, сумеют ли они когда-либо выступить в иной функции, или время это уже потеряно для них навсегда.

Недоверие, с которым была встречена «полная серьезность» комментариев к «Возвращенной молодости», еще усилилось, как можно реконструировать по разрозненным данным при появлении первых частей повести 1943 г.; расширяя представление о традиции позднего Зощенко и очерчивая круг тех русских писателей и философов, которые ставили себе столь всеохватывающие задачи, можно напомнить слова, сказанные о Н. Ф. Федорове: «У Федорова была не наша серьезность. У него фраз не было. ⟨...⟩ Он был совершенно лишен литературной красивости. Свои необычайные мысли излагал почти мужицким языком. Его книга самая нелитературная, потому что самая убежденная, серьезная. *Первый раз в мире случилось, что человек заговорил серьезным языком и о самом серьезном деле*»[261].

В «Возвращенной молодости» серьезное слово оказалось неузнанным, а в повести 1943 г. — неуместным. Теперь, когда перед читателем возникла наконец вожделенная

[260] *Вольпе Ц.* О «Возвращенной молодости» Михаила Зощенко.— Звезда, 1941, № 8, с. 165.
[261] *Федоров Н. Ф.* Философия общего дела, т. 1, вып. 1. Харбин, 1928, с. XVII.

«простая серьезность» (см. об упреках критиков — в третьей главе), проще которой, казалось бы, и быть уже не могло, она не смогла быть востребована и вызывала недоумение. Так «свое» слово, которого столь долго ожидали от писателя, предстало как слово наиболее чужое.

Еще более острым было восприятие той «незащищенной откровенности» (Ц. Вольпе), которая отмечена критикой уже в «Комментариях» к «Возвращенной молодости». В «Прологе» к повести «Перед восходом солнца» возникает диалог автора с собеседником-ученым:

«— Стало быть, эта работа будет о вас?

— Полкниги будет занято моей особой. Не скрою от вас — меня это весьма смущает.

— Вы будете рассказывать о своей жизни?

— Нет. Хуже. Я буду говорить о вещах, о которых не совсем принято говорить в романах. Меня утешает то, что речь будет идти о моих молодых годах. Это все равно, что говорить об умершем».

Так всплыла подводная, незримая часть, всплыл материал, остававшийся не воплощенным в силу невозможности прямого авторского слова, неизменно на протяжении многих лет остро осознаваемой писателем. С каждой страницей повести все более и более открывается, насколько «неавтобиографично» было все творчество Зощенко, все более уясняется его доминанта: писатель все время говорил «не о себе», не только на долгие годы заместив свое слово чужим, но и отграничив себя от собственной биографии — от любых форм ее литературного осознания.

Среди десятков автобиографических новелл, включенных в повесть «Перед восходом солнца», лишь в нескольких рассказаны эпизоды, уже послужившие однажды фабулами его рассказов. Все остальное — материал, вовсе не затронутый в двадцатилетней работе, хотя в повести многократно оговорено, что новеллы строятся на том, что «наиболее сильно» волновало писателя в жизни (и потому-то навсегда запомнилось). Приведем любопытное свидетельство о первых впечатлениях от материала книги — еще до ее создания: «У нас в гостях М. М. Зощенко. Разговариваем, пьем чай.

Смущенно улыбаясь, он говорит мне и моей жене:

— Хотите послушать? Расскажу кое-какие эпизоды из моей скромной биографии. Если будет скучно... скажите. ⟨...⟩ И Зощенко начал не спеша рассказывать... о своих любовных приключениях. Короткие рассказы. Победы и поражения. Наступления и отступления. Очень смешно и порою грустно. ⟨...⟩ Он говорит почти два часа. И все одно и то же: любовь, измена, ревность, и главным героем всех этих событий был он — Михаил Зощенко.

Когда он ушел от нас, мы с женой долго не могли опомниться от изумления. Почему он посвящал нас в свои весьма интимные, не всегда скромные похождения? Ответ на этот вопрос мы получили года через полтора, когда вышла книга М. Зощенко «Перед восходом солнца». В книге были те самые рассказы, которыми Михаил Михайлович угощал нас за чашкой чая. Он на нас проверял эти новеллы»[262]. Заметим: Зощенко говорит два часа, и слушателям, один из которых — профессиональный литератор, ни разу не приходит в голову, что рассказываемое может служить материалом для литературы, тогда как далее приводится более ранний эпизод, где Зощенко говорит: «— Мне нравятся веселые люди. Нравятся сияющие глаза, звонкий смех, громкий говор, крики»

[262] *Рыклин Г.* Если память мне не изменяет... М., 1968, с. 131.

и т. д. — и тут же получает совет мемуариста: «Вы бы написали об этом рассказ» (и действительно показывает собеседнику уже написанный рассказ на эту тему).

Этот начатый в 30-х годах путь к глубинному автобиографическому материалу, осуществляемый и при помощи устных рассказов, продолжался до конца жизни писателя. В одном из таких рассказов, опубликованных недавно по записям Е. Ю. Хин-Дьяконовой (предваренным свидетельством публикатора, что она «записывала виртуозно»), есть рассуждение Зощенко об описанной у Достоевского игре «в самый дурной поступок». Оно кончается следующими небезынтересными для нас словами: «Но если предельно искренне о том, что запрятано в глубокой толще сознания, — это и есть литература в подлинном смысле своем»[263]. Два рассказа из трех[264], несомненно, связаны с Зощенко. Рассказ «Как лгала женщина» воспроизводит сюжет и детали новеллы «Поезд опоздал» из повести «Перед восходом солнца». Не менее важно, что он имеет параллельные варианты, сохранившиеся в памяти других мемуаристов. Засвидетельствуем только текстуальное совпадение в описании героини в опубликованной версии рассказа («Она упала в широкое кресло, маленькая, испуганная, в короткой рубашке, не прикрывавшей голых детских коленок»[265]) и во фрагменте, несомненно, того же рассказа, записанного нами со слов О. Г. Суок-Олеши 21 мая 1971 г. Ее пересказ позволяет думать, что рассказ этот был повторяющимся; важным кажется и ее разъяснение: «Понимаете, у него это не звучало пошло — тут все *дело в интонации*».

Подробный рассказ о любви к женщине, «которой любовь моя была не нужна»; описан отъезд в Мценск с целью избавиться от любви, ежедневное ожидание письма на почте, наконец рассказчик запечатывает в конверт клочок газеты и отправляет до востребования на свое имя. Наутро ему отдают письмо, а через несколько недель мценская газета печатает заметку, где сказано, что «писатель Зощенко, проживая в нашем городе, так был озабочен своей популярностью, что даже сам себе письма отправлял, дабы лишний раз напомнить о своем имени»[266].

Дневниковая запись К. И. Чуковского, относящаяся к последнему году жизни Зощенко, воспроизводит тот же самый устный рассказ (отличный лишь деталями). В марте 1958 г. Зощенко был приглашен в Москву для участия в вечере, посвященном 90-летию со дня рождения Горького. «Чуть только Наталья Алексеевна [Пешкова] узнала об этом, она позвонила ему и попросила его приехать раньше и остановиться у них на Никитской. Это могло бы быть для Михаила Михайловича новым стимулом к жизни» (запись от 21 марта 1958 г. Здесь же Чуковский описывает свое тяжелое впечатление от Зощенко у Пешковых). «Я был не в ударе, — записывает Чуковский 1 апреля, — такое тяжелое впечатление произвел на меня Зощенко (уже в доме Чуковского. — *М. Ч.*). Конечно, ему не следует выступать на горьковском вечере. Когда нечего было делать, я предложил, чтобы каждый рассказал что-нибудь из своей биографии». Далее следу-

[263] Устные рассказы М. М. Зощенко. — Звезда, 1975, № 7, с. 105.

[264] Рассказ «Свадьба» не имеет сколько-нибудь видимого отношения к Зощенко: в нем нет ни биографических, ни творческих связей с писателем; можно думать, запись рассказа какого-либо другого лица случайно оказалась в личном архиве Е. Ю. Хин-Дьяконовой рядом с «зощенковскими» записями.

[265] Устные рассказы М. М. Зощенко, с. 109.

[266] Там же, с. 108.

ет рассказ Зощенко: «Это было в 1935 году. Был у меня роман с одной женщиной — и нужно было вести дела осторожно, так как у нее были и муж, и любовник». Рассказывается история отъезда и письма. «Прошло 11 лет. Ухаживал я за другой дамой»; она рассказывает ему про его письмо самому себе; «Откуда ты знаешь?»; в ответ рассказана история фотографирования письма, изучения обрывка газеты и т. д.; дама упоминает о своем муже: «Это твое письмо наделало ему много хлопот». Чуковский пишет далее: «Это было бестактно. Рассказывать среди малознакомых людей о своих любовницах, о кознях ⟨...⟩! Причем все это пахнет выдумкой». Эту запись примечательно корректирует следующая, от 5 апреля: «На днях Зощенко был у Коли (Н. К. Чуковского. — *М. Ч.*); в своем кругу умен, остроумен, совсем не такой, как у Пешковых».

Существенно, что и в 1958 г. устные рассказы Зощенко в ключе новелл «Перед восходом солнца» воспринимаются как шокирующие и не связываются с литературой.

Начав, как многие его современники, с отказа от материала[267] и слова, переживаемого биографически, и обратясь к разным формам сказа — чужих слов о чужих миропониманиях, Зощенко дольше и последовательней других вел расчет с психологической темой, связанной с «переживаниями интеллигента», вытесняя из творческой сферы биографически важный, но не поддающийся литературной обработке материал.

Показательна в этом смысле история неосуществившегося замысла романа «Записки офицера». В 1922 г. в автобиографии, опубликованной в «Литературных записках» (№ 3), Зощенко пишет: «Офицером был. Дальше я рассказывать не буду, иначе начну себя обкрадывать. Нынче я пишу "Записки бывшего офицера", не о себе, конечно, но там все будет». 28 июля 1922 г. Федин сообщает Горькому, что Зощенко пишет «цикл рассказов "Записки бывшего офицера"»[268]. Создается впечатление, что речь идет о каком-то большом произведении, которому автор придает особое значение и которое пишется параллельно многочисленным рассказам 1922–1923 гг. Можно представить себе, что «Записки офицера» мыслились второй книгой после только что вышедших «Рассказов Синебрюхова» — *рядового* участника германской кампании. Но в печати не появляется ничего связанного с этим замыслом (рассказ «Война», в котором можно было бы подозревать эту связь, написан в 1921 г.). Однако в последующие годы Зощенко продолжает говорить об этом замысле как о реальном, ожидающем близкого осуществления. 30 октября 1927 г. К. И. Чуковский записывает разговор с Зощенко, который говорит ему среди прочего: «Ах, какую я теперь отличную повесть пишу, *кроме «Записок офицера»* — для второго тома «Сентиментальных повестей» — вы и представить себе не можете...». Речь идет скорее всего о повести «Сирень цветет»; «Записки» упоминаются теперь как устойчивая параллельная тема; впрочем, созданное впечатление разрушается при следующем же разговоре: «...у меня такая тоска, что я уже третью неделю не прикасаюсь к перу ⟨...⟩ никого из людей видеть не могу. — Позвольте! — крикнул я. — Не вы ли учили меня, что нужно жить, «как люди» ⟨...⟩ не вы ли заявляли, как хорошо

[267] М. М. Пришвин, вспоминая работу над своим первым романом «Кащеева цепь», открыто автобиографичным, объяснял, что оставил своего героя на пороге революционных лет не потому, «что исчерпано автором содержание его собственной жизни, а скорее напротив, кончилась юность Алпатова и началась новая жизнь: старая правда встретилась с новой, между ними завязалась борьба. Стало невозможным писать о себе: писать автобиографический роман в те годы, когда все жизненные ценности предстали на суд» (Собр. соч. в 6-ти т., т. 1, 1956, с. 522).

[268] *Федин К.* Горький среди нас. М., 1967, с. 206.

проснуться спозаранку, делать гимнастику, а затем сесть за стол и писать очаровательные вещи — Записки офицера и проч.!?

— Да, у меня есть отличные семь или восемь сюжетов, — но я к ним уже давно не приступаюсь» (запись в дневнике Чуковского от 26 ноября 1927 г.).

8 января 1928 г. И. И. Слонимская (жена М. Л. Слонимского) застенографировала его разговор с Зощенко: «— Я хочу быть нормальным человеком... Вот напишу "Записки офицера", и у меня там положительный тип будет... У меня еще продлится какой-то период моего нездоровья, но возможно, что скоро наступит благоприятная полоса, такая, какая была до неврастении, два года тому назад. В эту полосу я напишу вторую книгу повестей, для большинства которых у меня сюжеты уже есть. Потом я стану приблизительно здоровым, нормальным человеком и напишу совершенно здоровую вещь со счастливым концом, авантюрную — "Записки офицера", которую я ношу черт знает сколько лет. И умопомрачительный сюжет у меня есть, и ни одного факта я не тронул... И если бы я не подумал, что для этого нужно здоровье, — конечно, вышла бы ерунда собачья, я бы осекся... В "Записках офицера" какая-то линия будет от исходной точки. Я вернусь к ней. Был у меня какой-то период возмужалости, когда мне стыдно было говорить лирические вещи. Я понемножку приду к ним опять...»[269]

Наконец, 23 июня 1933 г. редакция «Знамени» обращается к Зощенко с письмом: «Мы сейчас готовим августовский номер (в котором, как можно видеть далее, журнал хочет отметить 20-летие начала мировой войны. — *М. Ч.*). Большая просьба к Вам дать рассказ (или воспоминания) об империалистической войне, в которой, насколько я знаю (автор письма С. Вашенцев. — *М. Ч.*), Вы принимали участие. Кстати, мне Михаил Леонидович (Слонимский. — *М. Ч.*) говорил, что Вы пишете (или собираетесь писать) повесть на эту тему. Нам очень хотелось бы печатать ее у нас, вступив с Вами с договорные отношения»[270]. В это время Зощенко в разгаре работы над «Возвращенной молодостью».

И только в повести «Перед восходом солнца» появляются двадцать две новеллы, где действует автор — офицер, участник мировой войны. Путь к воплощению замысла занял двадцать с лишним лет.

Сохранилось единственное указание на первоначальные очертания замысла — в воспоминаниях М. Слонимского. В начале 20-х годов Зощенко так пересказывал ему этот замысел: «— Едут по лесу на фронте два человека — офицер и вестовой, два разных человека, две разные культуры. Но офицер уже кое-что соображает, чувствует...

Тут Зощенко оборвал и заговорил о другом.

Но потом он не раз вновь и вновь возвращался вдруг все к той же сцене в лесу. Что-то очень важное, очень существенное возникало в том ненаписанном эпизоде — *автобиографическое, может быть, определившее жизнь*. Но всегда Зощенко не договаривал, и похоже было, что он не рискует коснуться испытанного им в том прифронтовом лесу чувства словами приблизительными, *да и вообще любыми словами*». М. Слонимский предлагает свое объяснение тому, что «Записки офицера» Зощенко «так и не написал»: они «с неизбежностью прикоснулись бы к темам, которые в ту пору усиленно разрабатывались писателями, — "перестройка интеллигенции", "революция и интеллигенция", а по всему складу зощенковского характера и таланта эти темы, как мне думается, не годились ему. Наверное, он мог бы уловить словами — чувство, испытанное в

[269] *Слонимский М.* Из воспоминаний о Михаиле Зощенко. К 70-летию со дня рождения. — Звезда, 1965, № 8, с. 205.

[270] ЦГАЛИ, ф. 618, оп. 1, ед. хр. 20 (копия).

прифронтовом лесу офицером, оставшимся наедине с вестовым. Но ему, видимо, было неинтересно переносить в литературу это замеченное уже другими писателями чувство»[271]. Это тонкое наблюдение подтверждается всей работой Зощенко. Автобиографизм в тех формах, которые были отработаны окружающей литературой, был для него неприемлем (ср. слова Зощенко: «У нас все еще слишком много внимания уделяется теме "перестройки интеллигента"»).

В повести 1943 г. заново ставятся вопросы, казалось бы, давно решенные или отстраненные.

То, что так настойчиво стиралось из памяти на страницах «Голубой книги»,— здесь вызывается в памяти вновь, причем с большой точностью и без затемняющих оговорок. «И вот, думая об этом несчастном поэте, я невольно стал вспоминать поэзию моего времени. Я вспомнил чувствительные и грустные романсы, какие пели тогда: «О, это только сон», «Гори, гори, моя звезда», «Хризантемы в саду»⟨...⟩ Я стал вспоминать стихи моего времени. Это были отличные стихи, отличная поэзия. Поэзия Блока, Есенина, Ахматовой. Но какая боль в ней чувствовалась!» и т. д. Оказалось, что надо вспомнить именно дословно: в повести много точных цитат из, казалось бы, навсегда вытесненного из памяти поэтического наследия. Задуманная в 1919 г. литературно-критическая работа была актом борьбы с любимыми книгами (см. первую главу). Почти четверть века спустя Зощенко вновь обращается к этим книгам, чтобы удостовериться, была ли борьба с ними неизбежной и необходимой.

Повесть «Перед восходом солнца», взятая не отдельно, не сама по себе, а поставленная в ряд всех фактов литературной работы Зощенко, предстает как *другой вариант* творческой судьбы, как некая оказавшаяся вдруг собранной совокупность конспектов или программ его ненаписанных книг. В этих программах «другая», не бывшая судьба становится литературой.

Автобиографический материал был выгружен теперь на страницы повести с необычно сложной мотивировкой: новеллы, в которых он главным образом сосредоточен, представляют собой даже не воспоминание, а воспоминание о воспоминании. Все осложнено экспериментальной квазинаучной целью самого процесса воспоминания — таким образом, эти мемуарные фрагменты должны предстать в наиболее очищенном от беллетризации виде, в форме холодного и добросовестного пересказа. Прямое авторское слово, рождающееся — с усилием — в этих новеллах, не опровергает прежних художественных принципов, а только подтверждает их. Зощенко утверждает, что прямое слово и в данный момент невозможно иначе как в специально построенной сложной мотивировке — причем возможность его открывается лишь тогда, когда основная речевая задача была уже многократно и многообразно выполнена. Предшествующий путь не становится «ошибкой», а приобретает еще большую содержательность.

Темой повести стала борьба с собственными «переживаниями» (казалось бы, давно вытесненными!), поставленными под контроль разума,— и результатом именно этой борьбы стало, по мысли автора, новое качество слова. «...Это по существу исповедь—

[271] *Слонимский М.* Указ. соч., с. 205. Ср. с его объяснением ситуацию повторяемости тем, сюжетных положений в литературе начала 30-х годов, замеченную В. Шкловским: «Плохо, когда "Враги" Лавренева и "Лавровы" Слонимского и "Братья" Федина основаны на красных, белых и розовых братьях. Сердит это и у Леонова в "Скутаревском" ...Сюжет романа Олеши сделан на двух братьях — красном и белом» (Мир без глубины (Юрий Олеша).— Литературный критик, 1933, № 5, с. 118).

жанр, который никому еще не удался! — писал автору Б. В. Казанский в 1944 г. — ...Мотивировка вещи — очень удачна: и нова, и оригинальна, и содержательна, и завлекательна, чуть ли не детектив!»

Первые же читательские впечатления показывают, что новизна художественного качества, новизна жанра была замечена. «Так же как и все современные писатели, он интересуется психологией, — записывала 27 октября 1943 г. в своем дневнике литературовед Э. Г. Герштейн. — В прошлом веке писатели уже проложили эту дорогу. Но у них был другой материал ⟨...⟩ Теперь все не так ⟨...⟩ Новая форма только в ритме. Современным стилем в искусстве должен быть — быстрый внешний темп и совершенно неподвижное внутреннее состояние. Но страсти, но чувство личности... Они озаряют внезапно уже чужую, не принадлежащую себе жизнь и исчезают ⟨...⟩ А эти зарницы, как знать? — может быть, они-то и есть залог будущего. «Они когда-нибудь проснутся в далеком море, как волна» [В. Хлебников] ⟨...⟩ Автор и не претендует на то, чтоб создать повесть, по которой можно проследить жизнь героя. Он идет в открытую и говорит только об отдельных случаях. Они разные, пестрые. По ним как будто и не понять жизнь общества, эпохи. Да и куда нам понять? Что мы видим? Зощенко не рассуждает, не умозаключает. Он написал книгу о травмах». Сам Зощенко во второй части повести вопрошал: «Что заставляет меня писать эту книгу? Почему в тяжкие и грозные дни войны я бормочу о своих и чужих недомоганиях, случившихся во время óно? Зачем говорить *о ранах, полученных не на полях сражения*? Может быть, это послевоенная книга? И она предназначена людям, кои, закончив войну, будут нуждаться в подобном душеспасительном чтении? Нет. Я пишу мою книгу в расчете на наши дни...». Хотя в определенном смысле повести и суждено было стать «послевоенной книгой», важно не оставить незамеченными те «зарницы» — «залог будущего», которые являлись на ум в 1943 г. первым ее читателям. Можно думать, именно ожидания этого рода, разделяемые, судя по мемуарным свидетельствам, многими современниками-соотечественниками, позволили и самому Зощенко писать и дописать свою повесть.

4

В те же годы, когда Зощенко готовится «говорить своим языком», один из его современников, в один с ним год входивший в литературу, произносит свое слово как последнее. «Мастер и Маргарита» в редакции 1938–1939 гг. — роман эсхатологический. Он и завершает личную творческую судьбу («мой последний закатный роман», как назвал его Булгаков в письме к жене еще 14 июня 1938 г.[272], более чем за год до первых симптомов его смертельной болезни), и претендует на конечное слово, обладающее мирообъяснительной силой. Убеждаясь, как до деталей верно угадал евангельские события Мастер («О, как я все угадал!»), читатель тем самым принуждался поверить, что и создатель Мастера, автор «другого», вмещающего этот, романа обладает тою же силой постижения и воплощения. Само творчество представало у него как процесс безусловного постижения единочитаемого облика действительности[273].

В финале романа Воланд передает Мастеру слова его героя: «...роман, к сожалению, не окончен» — и Мастер заканчивает его уже не только за пределами своего романно-

[272] ГБЛ, ф. 562, 19.7.

[273] Подробней об этом см. в нашей статье «Творческая история романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита"» (Вопросы литературы, 1976, № 4).

го слова, но и выводя его сюжет за границы мировой истории. Если до этого Мастер лишь угадывал некий пратекст (куда включена и история Пилата), сейчас он создает текст *новый*, активно участвуя во всемирно-историческом действе, более того — *формируя* его. Тот момент, когда Мастер и кончает роман о Понтии Пилате[274] «одной фразой» («Свободен! Свободен! Он ждет тебя!») и тут же *видит* этот конец, оказывается последним актом его взаимодействия с романом[275] и последним моментом исторического времени, сменяющегося вечностью. Но конец в то же время — возможное новое начало уже завершившейся истории: прощенный Пилат уходит «в бездну», «безвозвратно», и тем открывается чистая страница.

Момент соединения двух временных и пространственных планов романа в его финале является и моментом окончательного их разъединения. Время достигает полноты и трансформируется.

Эпилог романа — это место действия, покинутое не только Воландом и его свитой и не только Мастером. В нем утрачена и параллельность тех двух временных планов человеческой жизни, связь между которыми осуществлялась творческой волей Мастера.

Особый интерес для нашей темы представляет роль, уготованная в эпилоге Ивану Николаевичу Понырeву — прежнему Иванушке Бездомному. Напомним, что он, автор «большой антирелигиозной поэмы» об Иисусе Христе, после всего, что произошло с ним в романе, отвергает свое прежнее слово: «...я больше стихов писать не буду... Стихи, которые я писал, — плохие стихи, и я теперь это понял» (с. 753). Это — негативная часть. О положительных же своих планах он упоминает, лишь прощаясь с Мастером: «Меня другое теперь интересует... я другое хочу написать». И Мастер подсказывает: «Вы о нем продолжение напишите!» (с. 789). Написать «другое» — т. е. противостоящее и поэме: о том же герое, но ближе к первоисточнику. Это, видимо, понимает и подхватывает Мастер, говоря о продолжении все того же единочитаемого текста. «— А вы сами не будете разве?.. — ...Я уже больше не буду писать о нем. Я буду занят другим» (с. 789).

Та часть эпилога, которая посвящена Ивану Николаевичу, начинается возвращением на площадку первой сцены романа единственного из трех участников этой сцены, остающегося в романном пространстве. Но теперь описание начинается не словами «Однажды» (в предпоследнем варианте начала романа), а — «Каждый год...». Теперь, когда за пределы романа выведена та сила, которая порождала и формировала роман о Пилате и само земное существование которой придавало происходящему черты события, драмы, истории, протяженности, — перед нами сила, способная лишь вновь и вновь вызывать в памяти однажды виденное, проигрывать однажды уже совершившееся. «*Каждый год* ... он *всегда* садится на ту же самую скамейку» — и далее повторяется ежегодно одно и то же. Вместо постижения (путем угадывания или видения) и воплощения — бесконечное воспроизведение *одних и тех же* картин. Перед нами — дурная бесконечность, движение по кругу.

«— Так, стало быть, этим и кончилось?

— Этим и кончилось, мой ученик...» (с. 811). «Продолжение» написать нельзя, поскольку все кончилось, и, более того, — «Все кончилось, *и все кончается...*» (с. 811) — слова Маргариты не менее важны. С уходом Мастера утрачивается целостность его романа; никто не может не только продолжить его, но даже связно воспроизвести: в

[274] Ср.: «О чем роман? — роман о Понтии Пилате» (с. 702).

[275] «*Оставьте их вдвоем*, — говорил Воланд, склоняясь со своего седла к седлу Мастера...» (с. 798).

сознании Ивана Николаевича — лишь обрывки видений, по-видимому, навсегда утративших связную форму. Но с концом романа Мастера распалась целостность и *романа о нем*, о Маргарите, о современных событиях («демоническую» часть *этого* романа держит в своей болезненной памяти только Николай Иванович — и Иванушка не в силах проникнуть за эту черту). Мастер уходит из романа вместе со своим словом о мире. Без него никто не может ни собрать куски распавшегося романа воедино, ни продолжить его, ни сказать вовсе новое слово. Роман Мастера о Иешуа и Пилате описывал — в качестве метаромана — современную Мастеру жизнь, служил ключом к ней; сама же эта жизнь не может описать ни себя, ни историю.

Иванушка *эпилога* — это тот, от которого мы могли бы, по-видимому, ожидать слова, подобного слову Платонова. Но время для этого слова прошло. Не услышанное Булгаковым в 20-х годах (напомним сказанное в четвертой главе: речь Иванушки первых глав не представляет собой речевой системы, в отличие от героев и повествователя Зощенко), оно уже не может возникнуть в конце 30-х годов. В 1922 г. один из критиков видел в творчестве начинающего Платонова «лицо Ивана из сказки, с ясными, спокойными глазами»[276]; в 1933 г. в первой полной редакции романа Булгакова умерший Иванушка появлялся перед Воландом, подойдя «слепой и неуверенной походкой» и обратив к нему «голубые глаза, полные печали». Строка зачеркнута, Иванушка слеп, он просит у Воланда: «— Хочу увидеть Иешуа Ганоцри... ты открой мне глаза»[277]. В последней редакции романа Иван *эпилога* безмолвствует.

В это же самое время Зощенко подходит к совсем новому для себя слову. В 1941 г., выступая на обсуждении своей комедии «Опасные связи», Зощенко говорит: «В 28 г., тринадцать лет назад, я писал в своей статье: "Я только лишь временно замещаю народного писателя, того писателя, которого в дальнейшем выдвинет народ из своей среды"[278]. Если это факт, что я становлюсь непонятным, — тогда моя роль сыграна. Но я не думаю, что это так. Прошло тринадцать лет после моей фразы. Наш народ необычайно вырос. Сейчас совершенно возможно и естественно появление подлинно народного поэта, который, может быть, и не будет раздражать критику, как иной раз раздражаю я». Нельзя не вспомнить при этом о месте Платонова в тогдашней литературной жизни; что касается позиции самого Зощенко, можно, кажется, разглядеть за обидчивой позой возникшее к этому времени у писателя ощущение исчерпанности своей функции «заместителя» и открывшейся литературной возможности заговорить от себя самого.

Язык повести 1943 г. (главным образом язык ее новелл) — это не язык-источник, утраченный, как мы писали, в процессе и после того, как с него был сделан «перевод» на язык «Голубой книги». Это и не второй ряд этого последнего, найденный в повестях второй половины 30-х годов. Перед нами теперь новонайденный язык, противостоящий и новоречи «Голубой книги», и не меньше — языку «старой» литературы. В этом втором смысле можно сказать, что язык повести строится главным образом на энергии отказа.

---

[276] Цит. по статье: *Скобелев В. П.* О народном характере в прозе А. Платонова 20-х годов. — В кн.: Творчество А. Платонова, с. 67.

[277] См.: *Чудакова М.* Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя, с. 118–119.

[278] Цитата неточна; в тексте: «Я временно замещаю пролетарского писателя»; «Конечно такого писателя не может существовать, по крайней мере, сейчас. А когда будут существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях» («О себе, о критиках, и о своей работе»).

С первых лет Зощенко отличала уверенность, во-первых, в ненужности «старой» темы, а во-вторых, в невозможности повествовать на новую тему словом прежней литературы (тогда как большинство его современников полагали достаточной смену темы и героя); для него тема не существовала вне слова. Потому, обращаясь к неиспользованным пластам материала (автобиографическим), он ищет для них — и находит — слово, еще не бывшее в литературном обиходе: «старая», но не востребованная им до сих пор тема может войти только при помощи совсем нового слова.

Если в начале пути Зощенко выбрал «низкий штиль», противоположив его «высокому» как языку традиционной беллетристики («в высокую литературу я не собираюсь лезть»), если во второй половине 30-х годов он строит «средний штиль» (второй языковой ряд), то в новеллах «Перед восходом солнца» формируется нейтральная речь, не соотнесенная ни с одним из этих стилей, «отменяющая» их и начинающая сызнова. Настал момент «как сон, при свете солнца припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо». Если автор романа о Иешуа одному герою дает возможность все вспомнить (или угадать), то другому (Ивану) он дважды, можно сказать, отшибает память — в начале и в конце романа, дважды лишая его возможности сказать новое литературное слово. Но так или иначе, и в последнем романе Булгакова, и в последней повести Зощенко подводятся итоги старого слова и обсуждаются возможности нового.

Завершался целый период литературного развития, когда была освоена и воспроизведена литературой родившаяся и укоренившаяся новая речь, договорена «старая» (Булгаков) и встала новая задача — преодолев и тот и другой путь, выйти на иные речевые истоки, сказать «простыми словами» нечто совсем иное, до сих пор не сказанное. В литературе военного времени взгляду историка различимы эти предвестия новых форм, начальные звуки нового литературного периода: «А горизонты с перспективами! А новизна народной роли! А вдаль летящее прорывами и победившее раздолье!»

5

К творчеству Зощенко необходим комментарий такого рода: нужно увидеть, каким образом декларировал он свои задачи и как декларации эти меняли свои функции на разных этапах его пути.

Обратимся еще раз к повести «М. П. Синягин» и теме Блока в творчестве Зощенко. Герой повести решительно сближен с Блоком; и в стихах (пародируются несколько блоковских стихотворений, что давно замечено исследователями), и в своей частной жизни герой действует как бы под диктовку блоковской поэзии. Можно было бы показать, как слово «М. П. Синягина», описывающее героя в «блоковском» ключе («Он любил нереально какую-то неизвестную женщину, блестящую в своей красоте и таинственности»), возникает непосредственно путем *раздвижения* той дистанции между автором и его словом, которая едва намечалась в реферате 1919 г. (см. первую главу).

Бессмысленным было бы говорить, что на самом деле в повести спародирован не Блок, а его эпигоны. Нигде в «М. П. Синягине» не обозначена грань между Блоком и его подражателями и поклонниками. Блок привлечен здесь как наиболее высокое выражение некой безнадежно отзвучавшей для Зощенко темы.

Эти сугубо литературные проблемы сплетены с более широкими. Еще прежде, чем подступиться к биографии своего героя, Зощенко вдается в подробные рассуждения о русской «интеллигентской прослойке». И автор, «грубо рассуждая», пытается «кое до чего докопаться», оговариваясь, что, «конечно, нисколько не хочется унизить бывшую

интеллигентскую прослойку, о которой шла речь. Нет, тут просто выяснить хочется, как и чего, и на чьей совести камень лежит.

А прослойка, надо сознаться, была просто хороша, ничего против не скажешь».

«Выяснение» вопроса началось с первых повестей, даже с первых «больших» рассказов. Приведем лишь одно свидетельство современницы, как бы отвечающее на слова автора, что он «нисколько не хочет унизить». В неопубликованных «Воспоминаниях дочери народовольца» А. В. Филипченко рассказывает: «Живя в Ленинграде, я, конечно, стала читать газеты и журналы. Как-то случайно прочла рассказ, который назывался "Коза", там описываются интеллигенты, ничего не понявшие в происходившей революции и думающие только о том, как бы прожить спокойно, как бы не умереть с голоду. Идеалом этих людей было приобретение козы. Помню, какое глубокое унижение я почувствовала, поняв, что и нас можно было причислить к таким людям в то время, когда мы жили в деревне (в 1920–1921 гг. — в бывшем имении бабушки, М. М. Колбасиной. — *М. Ч.*). Желание спасти Степочку от туберкулеза едва ли могло быть оправданием для нас. Чувство унижения оставалось у меня долго, как заноза, в сердце» (ГБЛ, ф. 643).

Вопрос был поставлен ранее — Блоком, и ход его рассуждения близок к тому, как выражено это у Зощенко: «...как и чего, и на чьей совести камень лежит».

В статье «Интеллигенция и революция» (1918) Блок писал: «Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать лучшие»[279]. Зощенко был вполне подготовлен в момент появления статьи к приятию этих слов. Но когда интерес к блоковской теме возмездия проявляется у Зощенко на рубеже 20—30-х годов — разница в целую эпоху не могла не отразиться на понимании темы.

Воспользуемся рассуждениями Ц. Вольпе, резон которых очевиден: «Самая тема "Возмездия" (повести 1936 г. — *М. Ч.*) представляет собой параллель к поэме Блока. На символическую тему "Возмездия" Зощенко дает свой ответ. Революция кажется ему законным возмездием, но возмездием не в мистико-символистском плане, а в плане человеческой справедливости. Один из персонажей дважды повторял: «Деды ели виноград, а у нас оскомина». Другой офицер — Бунаков — представляет блоковскую тему гибели. Он цитирует дважды стихотворение неназванного Блока: «Все на свете, все на свете знают: счастья нет...» И кончает в эпилоге жизнь самоубийством. Тему гибели старой России Зощенко сталкивает каждый раз с философией Блока — это обстоятельство не случайно. Примечательно, что и свою поэму об Октябре «Хорошо» Маяковский также написал, столкнув ее с философией Блока»[280].

Давно отмечено, что именно символисты, не только Блок, но Брюсов, Белый (в отличие от противостоящих им в литературной ситуации начала века беллетристов-знаньевцев А. И. Куприна, Л. Н. Андреева, И. А. Бунина, И. С. Шмелева и др.) приняли — каждый по-своему — события революционных и пореволюционных лет как возмездие, встретили их «приветственным гимном» (Брюсов). Зощенко был одним из многих их младших собратьев, для которых жизнеобразующим стало развитие блоковской темы, определившее целую литературную эпоху, в которую начались и исчерпались, оборва-

[279] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.-Л., 1962, с. 15.

[280] *Вольпе Ц.* Указ. соч., с. 140.

лись или завершились литературные судьбы большинства «современников и синхронистов» (В. Шкловский). Повесть 1943 г. показывает, что только к концу 30-х годов было закончено «выяснение» вопроса («просто выяснить хочется, как и чего» и т. д.); осуществлен был отказ от ближайшей традиции (как в отношении к теме, так и в отношении к слову), сопровождавшийся одновременным поворотом к традиции давней — главным образом к Пушкину, противопоставленному (как показано было в пятой главе) всему «позднему» периоду русской литературы, начиная с Достоевского. В этом отношении сближены позиции Зощенко и Платонова второй половины 30-х годов.

Но весьма важно, что, разрывая с ближайшей традицией, Зощенко обстоятельно ее *вспоминает* — и насыщает ее материалом всю повесть, главная тема которой — воспоминания в поисках причины тоски. «Не скрою от вас — у меня появились слезы на глазах, когда я вдруг вспомнил эти полузабытые звуки. Так вот откуда сожаление, — подумал я. — Значит, я оплакиваю не тот "красивый мир" богатых и нищих, я оплакиваю ту печальную поэзию, которая была мне сродни. Может быть она действительно была хороша — эта поэзия?». В поисках ответа автор перебирает строчки стихов. «Я стал перелистывать стихи Брюсова, его дневники, письма». Так прямо фиксируется задача повести — пересмотр, перелистывание — перед тем как захлопнуть книгу «старых песен».

б

В январе 1930 г. Зощенко держит речь на одном из совещаний и говорит следующее: писатель, который хочет писать «не для трех тысяч интеллигентских читателей, — должен очень подумать, как ему теперь быть.

По-моему, надо бросить все эти так называемые художественные штучки, всякие областные и заумные слова, пышные сравнения и прочую литературную красоту и эстетику. Я не говорю, что писатель должен сделаться чем-то вроде учителя 1-й ступени или куплетистом. Нет. Писатель должен только максимально упростить свою продукцию».

Усилившееся в середине 30-х годов беспокойство Зощенко о читателе, исключительная, сопровождаемая специальными разъяснениями в статьях и комментариях забота о понятности, доступности, обращенные к писателям настойчивые советы отказаться от старого художественного языка «сугубо интеллигентской литературы», живейшим образом напоминают последнее выступление Маяковского — на вечере, посвященном 20-летию его деятельности. Здесь те же мысли и даже такая же терминология. «Вот две основные трудности, — говорит Маяковский. — Привычка писателя сегодняшнего дня писать тем языком, который выдуман интеллигенцией, который был разъединен от языка улицы, от языка масс и назывался литературным языком. Тем языком, который замыкался узким кругом салонов, — о любви, о драмах на каком-нибудь балу и т. д. и т. д. С другой стороны, все еще низкий культурный уровень, который ежедневно поднимается, но все же во многом еще невысок. Это отчасти мешает поэту общаться с такого рода читателями. Поэт часто не находит отклика благодаря тому, что такой человек не знает, о чем идет разговор. Значит: вот эти две линии — трудность понимания и трудность писания так, чтобы было понятно, не снижая темы, — тем языком, на котором говорит масса. Вот это основные трудности сегодняшнего писателя». Это сказано Маяковским 25 марта 1930 г.

В середине 30-х годов Зощенко мог бы, пожалуй, подписаться под каждым из этих слов, и он был не одинок в этом. Еще в 1929 г. Ю. Олеша писал:

«Большинство из нас, писателей-интеллигентов, продолжает писать в манере, которую могут воспринимать только культурные, уже давно привыкшие к чтению и пониманию читатели. Мы не хотим считаться с массой, и когда нам заявляют, что масса нас не понимает, мы говорим, что мы не виноваты, что масса должна подняться до нас, и тому подобную ерунду. Мы презрительно улыбаемся. Станем ли мы снижаться до массы — мы, умудренные, вековые![281]

...Довольно стоять на вершинах! Это картонные продырявленные вершины, и стыдно держаться за них, развеваясь во все стороны.

Писатель должен реконструировать свое умение так, чтобы вещи его были абсолютно доступны всем».

Зощенко, перенимая опыт пушкинской прозы, ориентируется на ее конечные результаты, решительно разочаровавшись в своей «трудной» прозе,— что очевидно и в литературной практике середины 30-х годов, и в его статьях этого времени, вплоть до 40-х годов — момента последнего (и оказавшегося, если продолжить словами поэта, «скрипучим» и «неуклюжим») поворота в его творчестве.

В 1941 г., выступая на обсуждении своей комедии «Опасные связи», Зощенко говорит: «Меня не устраивает формула: не сразу будет понятно.

Ведь я пишу не для людей XXIII столетия, ну их к черту. Я пишу для нашего читателя. Я не хочу допустить, чтобы оригинальность сделала меня непонятным. Меня не устраивает формула:

Я хочу быть понят родной страной,
А не буду понят — что ж?
Над родной страной пройду стороной,
Как проходит косой дождь»[282].

Перед нами интересное и поучительное историко-литературное явление — одни и те же цели, которые, по-видимому, постоянно ставит перед собой писатель, в разные годы приводят его к разным результатам. В 20-х годах апелляция Зощенко к «полупролетарским» слоям сама по себе была прежде всего литературным фактом. Писатель не столько пытался приноровиться к этим слоям, сколько присмотреться.

Нельзя забывать, что «народные» читательские слои были так неоформленны тогда, что нельзя было всерьез думать об ориентации на их вкусы. Поэтому вполне серьезное намерение Зощенко писать для новых читателей, а не для тех, «которые давно истлели в земле» («Перед восходом солнца»), имело тогда совсем другой смысл, другое значение для его творчества, чем возымело позже.

В конце 30-х, в 40-х и особенно 50-х годах ситуация меняется. К этому времени средние читательские слои вполне сформировались, сформировалось и критико-публицистическое осмысление читательских вкусов. Общение с читателем, апелляция к нему переставала быть проблемой исключительно творческой. Читатель, бывший сначала чисто литературным фактом, постепенно материализуется в глазах писателя: читатель и литературный герой отождествляются. Писатель вынужден считаться со своими героями как с живыми людьми. Когда читаешь рассказы Зощенко 50-х годов, то постоянно

[281] Как бы в ответ на это Зощенко скажет в 1933 г.: «Я пишу, я, во всяком случае, имею намерение писать для массового советского читателя» («Комментарий» к «Возвращенной молодости»).

[282] Цит. по стенограмме в архиве В. В. Зощенко.

видишь, как одно лишь желание владеет им теперь — желание не обидеть всех этих прекрасных людей, как бы по собственной воле населивших его книги. Рассказчик — скромный служащий, боящийся невзначай оскорбить своих сослуживцев неловким словом. Перед нами хорошо знакомый по быту и в высшей степени новый для прозы Зощенко тип человека; прежней многословной, разные голоса эпохи имитирующей речи нет и следа.

В своей замечательной статье «Пушкин» (1928) Ю. Тынянов пишет: «Обычный путь среднего писателя состоит в выправлении "недостатков механизма" и в честном выборе "пути наибольшего сопротивления": научиться тому, что не удается. В современной литературе это носит название "учебы". Эволюционный путь Пушкина не таков. Вместо того чтобы "увязывать" фабулу[283], он начинает строить свой эпос вне фабулы»[284].

Так Зощенко в 20-х годах и в начале 30-х делает прямо противоположное тому, что от него требовали подступавшие к его прозе с единственной имевшейся в их руках меркой. Он не «выправляет недостатков», а еще более усиливает их (в «Голубой книге»), упорно прорубая свой, единственно возможный для него путь. Об ином свидетельствуют документы, относящиеся к работе Зощенко 40–50-х годов. 1 февраля 1949 г. он пишет письмо главному редактору «Крокодила»: «Мне передал тов. Раскин предложение "Крокодила" — принять участие в работе.

Задача оказалась крайне не легкой — создать положительный жанр в комическом фельетоне.

И главная трудность заключалась в том, что в русской (комической) литературе нет примеров, на которых можно учиться. Наша комическая литература всегда была обличительной. И все наши журналы (в каких я работал с 21 года) велись в духе «Сатирикона». А отсюда-то и возникали многие наши грехи против задач, поставленных перед нашей литературой.

В общем, в нашей комической литературе не было такой традиции. Тем интересней сломать эту традицию и поискать новых путей.

И в этом направлении я и занялся поисками. Скажу по совести — в тяжком труде провел полтора месяца. Однако нашел некоторые пути и набросал до десятка фельетонов.

И вот посылаю Вам на пробу первые три фельетона...

Если потребуются какие-либо поправки, покорнейше прошу сообщить мне об этом — я тотчас сделаю это сам» (копия, архив М. Зощенко).

Перед нами тот самый «средний писатель», о котором пишет Тынянов. И начинаются поиски — совсем по-новому мучительные. «В тяжком труде» учится Зощенко именно тому, что ему никогда не удавалось и что он никогда и не пытался делать, полностью увлеченный работой над тем, что «удается».

Еще весной 1944 г. Зощенко работает над партизанскими рассказами — записывает рассказы партизан, возвращавшихся в Ленинград из освобожденных районов области. «Что касается прозы, — обещал он читателям в 1944 г., — то я напишу книгу о партизанах. Партизанская тема всегда будет интересовать читателя. Это тема о человеке, о его духовных свойствах». Осенью-зимой 1946 г. он нашел, как ему показалось, необходимую форму, которая не «гасила» документальность. Книга рассказов была закончена в январе 1947 г. Напечатана она не была, кроме нескольких рассказов[285]. (Впервые она вышла уже после смерти писателя, в 1962 г., в сборнике его неизданных произведений.)

---

[283] Речь идет у Тынянова о критике, направленной против «Руслана и Людмилы».

[284] *Тынянов Ю.* Пушкин и его современники, с. 138.

В этих рассказах действительно резко выдвинут вперед материал, факт; слово рассказов ближе всего к повестям середины 30-х годов, но еще более сглажено и лишено авторского участия. Автор не доверяет уже своему прежнему обхождению с материалом и полагается лишь на его «собственные» качества.

«Володя Соколов понял, что сейчас произойдет что-то ужасное. Он схоронился в сенях и во двор не вышел.

И тогда фашисты расстреляли его мать и трех его сестренок.

Вечером, когда стемнело, Володя бежал в лес. И там партизаны приняли его в свой отряд.

Володя Соколов был назначен разведчиком в Семнадцатый отряд, входящий в Третью партизанскую бригаду».

И во второй половине 40-х годов Зощенко не оставляет литературной работы. В основном он пишет пьесы. 27 августа 1949 г. Зощенко сообщает: «За три года я написал 22 печ. листа (три комедии, рассказы, фельетоны, книгу о партизанах)».

В его дневнике 1950 г. есть отрывочные записи, свидетельствующие о непривычных трудностях подступа к новой книге: «Начало книги: не угнаться за временем. Старики пишут воспоминания. ⟨...⟩ Далее притупляются впечатления... А если добавить к этому невзгоды, переживания, то и вовсе впечатления притупляются. И тогда дело художника плохо ⟨...⟩

Личные обстоятельства отняли несколько лет на раздумья. А пока я думал, еще того больше изменилась жизнь» (Архив М. Зощенко).

Писатель задумывает странную книгу. В ней отсутствует автор, вернее, он выступает «в качестве репортера». «Если я буду задавать читателям соответствующие вопросы, то эти ответы, сложенные вместе, несомненно, дадут правильную запись нашего времени. Книга будет носить название «Что меня больше всего поразило». Это будут записи рассказов людей разных профессий о виденных ими в жизни «великих делах и о малых, но удивительных происшествиях».

Это все еще продолжаются поиски новых литературных путей, хотя нельзя не увидеть в них истоки издавна идущей ориентации на читателя. Осторожно нащупывается новая литературная позиция, на этот раз позиция автора, передающего свои полномочия читателям. «План вступления. Трудно. Я старого поколения. Хотел записать мое время. Много знать. Мне показалось, что это можно сделать с помощью самих читателей. (Единственный способ) ⟨...⟩ Сейчас пишут инженеры, техники, ученые, председатели колхозов, директора фабрик. Все не писатели. Это показывает, что желание всех объяснить жизнь не охватить одному человеку.

...В моей 30-летней практике еще не было случая, чтобы материал не подчинялся моей воле». Задуманная книга была написана.

Этими сугубо предварительными замечаниями о последнем периоде работы писателя мы и хотели бы ограничиться.

Исследователь творчества Зощенко должен удерживать себя от категоричных оценок работы писателя этих лет; она еще не легла в саму историю литературы — отдельно от биографии писателя, от бытовых ее обстоятельств, — потому что в данном случае прежде еще должна быть восстановлена с достаточной полнотой сама эта биография.

[285] Новый мир, 1947, № 9.

7

Зощенко начал свой путь, сделав главным предметом изображения новую речь. Затем явилась задача проверки возможностей этой речи, и Зощенко принадлежит утверждение художественных принципов, исходивших из того, что можно и чего нельзя выразить средствами данной речи. Уже это определило его отношение к предшествующей литературе: сфера изображения сужается, «психология», «переживания интеллигента» выводятся за ее пределы — они не только «не нужны», но и невыразимы на новой речи; равным образом «старые» речевые средства теряют свою пригодность, так как не могут служить введению новой «темы» и нового героя.

Отношение Зощенко к языку отличило его от всех упоминавшихся современников: он стремился изобразить и осмыслить саму речь, речевую жизнь как нечто важнейшее для понимания всех сфер жизнедеятельности общества. Ему в такой степени удалось отразить эту речь, что творчество приобрело значение документа: «В его писаниях всегда было что-то новое, неискоренимое "наше". И когда я пытаюсь представить себе, по чьим произведениям наши потомки сумеют увидеть и понять нашу жизнь во всей многосторонности трех десятилетий, с 1920-го по 1950-й, одно имя первым возникает в моих мыслях: Зощенко»[286].

Мы недаром узнаем нашу *текущую* жизнь по его книгам, тогда как по книгам Платонова (слово которого, как мы видели, пересекается с зощенковским) сумеем, возможно, лишь реконструировать исторически моментальное. Дело в том, что опыт Платонова остался достоянием искусства (и в этой сфере осуществляется его воздействие) — в стороне от разных реально функционирующих жанров устной и письменной речи (как во внеречевом смысле он остался там, где остались социальные утопии): можно представить речевые прототипы его прозы как затерявшиеся в песке, подобно епифанским шлюзам. Зощенко опирался на тенденции «продуктивные» — и его художественный опыт, возросший на «живой речи», в плотном контакте с нею, возымел огромное влияние. Его слово прорвало границу литературы и разлилось вокруг нас, прямым образом воздействуя на речевую жизнь общества — в первую очередь на язык массовой коммуникации — и помогая укоренению той самой речи, которую оно отражало и оценивало.

К концу 30-х годов «стало удобно и легко читать» (Зощенко). К этому времени книга, журнал, газета заговорили на ином, отличном от предшествующего литературного периода языке. Вместе с тем судьбу слова в прозе тех лет во многом определяет «тяготение к прямому и однозначному выражению авторской позиции. В литературе этих лет теряет актуальность не только чужая речь, но чужая точка зрения как основная форма организации повествования, вытесняющая из произведения прямое авторское слово, делающая авторскую позицию непроявленной или неоднозначной»[287]. Из литературы ушли, таким образом, формы, особенно активно разрабатываемые Зощенко до середины 30-х годов, его реформаторская работа второй половины 30-х годов осталась в сфере его личного опыта. Но и слово его последней повести, казалось бы, отвечавшее как раз тяготению к «прямому и однозначному» выражению позиции автора, недаром так выделилось на современном литературном фоне и отделилось от него: к этому времени объективное повествование вытеснило субъективное, и «все те проявления авторского "я", когда автор выступал как лицо, активно ведущее нить повествования, отходят на

[286] *Полонская Е. Г.* Из литературных воспоминаний, с. 386.

[287] *Кожевникова Н. В.* Указ. соч., с. 136–137.

второй план»[288]. Для литературы этих лет характерна была подача даже заведомо автобиографического — и именно таковым осознававшегося читателем и критикой — материала в форме «третьего лица» («Как закалялась сталь» Н. Островского — причем надо учитывать не только время создания, но и воздействие многочисленных переизданий, закреплявших определенное взаимоотношение между автором и материалом).

Только в конце 50-х годов авторское «я» вышло на поверхность литературы — в обширной мемуарной литературе и в собственно художественном повествовании[289]; можно говорить в этом смысле, что Зощенко забежал вперед примерно на десятилетие. Одновременно совершался и поворот к разных формам сказа, своевременно отмеченный и лингвистикой и критикой, — и здесь широко использовалось «прежнее» зощенковское слово, живо ответившее потребностям начального этапа нового литературного периода. Едва ли не вся молодая проза тех лет заговорила от первого лица, бурно и самозабвенно осуществляя право героя и автора на «личное мнение» по любому — и общему, и особенно частному — поводу. При этом иронически-пародийная манера вести рассказ сильно потеснила манеру «положительную»[290] — с тем чтобы спустя всего несколько лет заметно уйти из литературы в периферийные жанры, близкие к литературе и все же отдельные от нее; то, что сначала было индивидуальной художественной манерой, потом — приметой определенного литературного течения, становится постепенно, сыграв свою литературно-преобразующую роль, одним из функциональных стилей письменной речи.

Плоды перемены, произведенной в 20–30-х годах в русской речи, сказались в полной мере в 50-х: предложенные в свое время приемы письма и ораторского слова закрепились и стали работать — до нового, столь же существенного обновления всей речевой системы[291].

Л. В. Щерба писал, что «чувство непрерывности языка увеличивается или уменьшается прямо пропорционально самосознанию той социальной группы, органом которой он является. Ослабление связей внутри группы является одним из условий полного исчезновения чувства непрерывности языка, что в конечном счете я не считаю невозможным, по меньшей мере в принципе»[292]. Это и дало, возможно, основание Зощенко в последней повести «начать» язык заново. И потому же, если вернуться к эпизоду 1919 г., описанному в первой главе, Е. Г. Полонская, перечитав реферат Зощенко о Блоке в 1964 г., спустя 40 с лишним лет, ужаснулась разнице тогдашнего и теперешнего впечатления — «там нет ничего смешного!» «Это потому, — говорила она, — что литература пошла совсем по другому пути — и именно под его влиянием. Вы не представляете себе, насколько статьи тех лет и те, что мы читаем сегодня, то слово, которое слышим по радио, — два совершенно разных языка...»

---

[288] Там же, с. 137.

[289] «Распространенное в это время повествование от первого лица двойственно и зависит от типа повествователя», распространен тип, в котором повествователь «представляется до некоторой степени двойником автора» (*Кожевникова Н. В.* Указ. соч., с. 146–147).

[290] См. об этом : *Чудакова М., Чудаков А.* Современная повесть и юмор. — Новый мир, 1967, № 7.

[291] Подробно см.: *Чудакова М.* Заметки о языке современной прозы. — Новый мир, 1972, № 1, глава 1.

[292] *Щерба Л. В.* Указ. соч., с. 64.

В 1919 г. было «смешно» оттого, что уловлена была почти неуловимая дистанция, уже отделившая зарождавшееся слово Зощенко от тогдашнего фона письменной речи. Через 40 лет это слово слилось с тем бесконечно удалившимся фоном, от которого отделяла его когда-то малая, но тогда чувствительная дистанция,— и перестало быть «смешно».

ПОСТСКРИПТУМ

1. Как писалась и печаталась книга

В конце 1963 года я подытоживала для самой себя: «По-видимому, что-то все же утряслось, уравновесилось. Ощущение полной неуверенности в своих силах, в своих целях последнее время прошло. Впереди — занятия 20–30-ми годами, Серапионами (надо писать их историю как историю потери себя одними и гибели других), Зощенко, Ильфом и Петровым, Гайдаром — всеми нашими прекрасными, непонятыми и неоцененными писателями...

Нельзя изучать эвенкийские сказки (даже если этого требует главная линия развития науки), если хочется изучать Зощенко».

Главное научно-биографическое событие зафиксировано словом «хочется» и нуждается в расшифровке. Отношение к стержневому течению тогдашней гуманитарной мысли, отразившееся в записи об «эвенкийских сказках», было лишь одним из обертонов внутреннего переворота. Суть же переворота была вот в чем: неожиданно меня осенило, что я *могу* — имею право, возможность... не берусь точно расшифровать модальность этого сугубо тогдашнего ощущения — писать о ком-то из тех писателей, которых я *люблю* (а не о тех, о которых *надо*, *положено* писать, которых *проходили* в Университете в первые послесталинские годы). Зощенко я любила с детства: дома были одна-две его книжки, много раз перечитанные. Я решила, что о нем и буду писать.

Ощущение *открытия,* умственного и эмоционального освобождения, которое я испытала, сегодня передать трудно, почти невозможно: это и есть воздух времени, исчезающий для других поколений. Это и была *свобода*: «оттепель» (к тому времени уже кончившаяся!) принесла с собой это не сразу проявившееся чувство раскрепощения.

Но если уже *можно* было свободно размышлять и даже писать о том, что любишь, но *нельзя* было надеяться это напечатать.

Я решила писать книгу о поэтике Зощенко — заведомо в стол, для того чтобы путем свободного размышления, не скованного опасениями относительно того, «пройдет» ли написанное в печать (позже появилось словцо «непроходимо», сегодня канувшее в Лету вместе с другими обломками *языка советской цивилизации)*, попытаться понять тайну его художества. Надеяться на печатание результата такого свободного анализа не приходилось — было очевидно, скольких уже невозможных для меня в те годы оговорок потребует любое издательство в книге про героя доклада Жданова.

Вскоре мне в руки попали несколько томов «Трудов по русской и славянской филологии» Тартуского университета. Взволновал новый тон, иной уровень историко-литературной работы. Редакция критики «Нового мира» предложила написать обзорную рецензию.

Едва ли не самым сильным было впечатление от мемуаров Е. Г. Полонской, единственной сестры среди Серапионовых братьев, — и особенно от страниц о Зощенко. К тому времени мы — в своем весьма и весьма узком кругу — давно оценивали сочинения о литературе не столько по тому, что в них есть, сколько по отсутствию того, что в них не должно быть: только полное отсутствие демагогии (образцы были крайне редки) и давало *чистый* тон. Такой тон был в этих воспоминаниях. Не было и беллетризации, которая стала за несколько лет «оттепели» тем привычным лоском, которым покрывали советскую реальность писатели, благодарные уже за то, что им дали возможность хоть какого-то мемуарного слова. У Полонской было очевидным серьезное внимание автора к собственному тексту, к каждому его слову — редкое качество не только сейчас, но и тогда. Тем острее звучали ее оценки и воспринимались с доверием. Строки о Зощенко, которые ни в коем случае не могли появиться в метрополии (напоминаю — партийное постановление 1946 года еще никто не отменял, его проходили в вузах), трогали благородным тоном, смелостью и отчетливостью мысли: «К Зощенко нельзя было привыкнуть, отнестись как к чему-то надоевшему, старому. В его писаниях всегда было что-то новое, неискоренимо «наше», и когда я пытаюсь представить себе, по чьим произведениям наши потомки сумеют увидеть и понять нашу жизнь во всей многосторонности трех десятилетий, с 1920-го и по 1950-й, одно имя первым возникает в моих мыслях: Зощенко»[1].

Началом работы над книгой стала поездка в Ленинград — для знакомства с Верой Владимировной Зощенко, с кем-либо из Серапионов и просто знавших моего героя.

Это казалось необходимым, хотя писать предстояло о поэтике.

Впоследствии ленинградец А. Л. Гольдберг рассказывал мне слышанный им разговор Зощенко в последние годы его жизни с Маршаком. На слова Маршака: «Что ж вы не были, Михаил Михайлович, на таком-то юбилее? Там были хорошие люди...» — Зощенко ответил своим тихим голосом: «Хорошие люди, Самуил Яковлевич, хороши в хороших ситуациях, в плохих — плохи, а в ужасных — ужасны». Вывод Зощенко из собственного печального опыта глубже, чем может показаться с ходу. Названо одно из главных зол советского времени — оно заключено в немалой степени в том, что делало это время с *хорошими* людьми — ведь не каждый такой человек должен и может быть героем. В глазах сверстников Зощенко, с которыми я встречалась тогда, в июне 1964 года, застыли еще очевидные следы застарелого, растворившегося в крови страха. Столь же очевидным было их настойчивое желание изменить прошлое, заставить себя и других забыть то, что они пережили на самом деле, как ужасно или просто не очень хорошо себя вели в тех ужасных обстоятельствах. По-видимому, помнить это было действительно нестерпимо.

«...В доме, где жил Зощенко, у Михаила Слонимского. ⟨...⟩ Лейтмотивом разговора стало отрицание [мемуаров] Эренбурга и выдвижение идеи «сопротивления»: «— Не было "единодушного" осуждения [имелось в виду публичное осуждение Зощенко собратьями-писателями]... Было сложнее. В 1943 году осуждение — по поводу "Перед восходом солнца" — не состоялось: выступила Форш, сравнив с Руссо, сказав, что ей понравилось. Выступил Тренев (почти не знавший Зощенко), неожиданно сказавший, что Зощенко — хрупкий сосуд, который можно разбить, что так нельзя. У Фадее-

[1] *Полонская Е.* Из литературных воспоминаний // Труды по русской и славянской филологии. VI / Ученые записки ТГУ. Вып. 139. Тарту, 1963. С. 386.

ва не вышло на этот раз[2]. ...В 1946 году Зощенко сказал мне: «Варится Серапионовский заговор. Будем сноситься через жен». В один из последних дней, уходя, сказал: «Миша, мы с тобой, пожалуй, старые большевики?» (моя запись 19 июня 1964 г.).

В последней реплике Зощенко, скорей всего, несколько смыслов сразу: и то, что они — литераторы того поколения, которое с начала 20-х старалось строить новую литературу, и то, что они — Серапионы — попали в ту же ситуацию, в которую в разгар сталинского террора попали так называемые *старые большевики* — те, кто вступал в партию до революции, были «верными ленинцами», а затем «врагами народа»; можно прочесть здесь, наверно, и то, что и Зощенко, и Слонимский были, так или иначе, искренними сторонниками революционного изменения России в те уже удалившиеся от них «ураганные» (по словцу Зощенко) годы. Слонимский же подчеркивал, пересказывая слова Зощенко, только последнее[3]. Слегка раздраженная этим, я спросила его: «Вы хотите сказать, что вы с ним верили в *успех нашего безнадежного дела*?» — т. е. революции. Это был перифраз известного в те годы, кажется, с легкой руки Н. Коржавина, тоста: «Выпьем за успех нашего безнадежного дела!» (На уже обозначившемся излете «оттепели» впадавшая в уныние интеллигенция так объявляла о крахе своих надежд на то, что потом стали называть «придать социализму человеческое лицо»; но здесь было, пожалуй, и заверение в готовности продолжать «писать правду» — т. е. полуправду, четвертьправду и т. д., — которая ничего не может изменить, но писать ее все равно надо.) Мои слова Слонимского напугали: «Вы говорите такие страшные слова...» При фразе моей о Зощенко — «великом писателе» — по лицу его пробежала тень.

Продолжу свою запись от 19 июня 1964 г.: «Рассказывает сказки, как он чуть ли не стучал кулаком по трибуне в ту осень. (Людмила Алексеевна[4] умирала от смеха: «Ой, не могу! Я же помню, как он ходил тогда по лестнице!» [боясь столкнуться с Зощенко.] Писатель Леонид Борисов [с которым встретилась через несколько дней] «говорил, что Слонимский переходил на другую сторону, когда видел Зощенко, и не открывал дверь, зная, что звонит он»[5].

---

[2] После письма секретарю ЦК ВКП(б) Г. М. Маленкову трех сотрудников Управления агитации и пропаганды ЦК (2 декабря 1943 г.) о «грубых политических ошибках», допущенных журналами «Октябрь» (где публиковалась повесть Зощенко) и «Знамя», сразу же (4 декабря) появилась разносная статья о повести в газете «Литература и жизнь», а 6 декабря 1943 г. состоялось заседание президиума Союза советских писателей, на котором О. Форш отказалась подводить под повесть «антинародный и чуть ли не контрреволюционный базис», а С. Маршак сказал: «Зощенко мы любим давно. Это блестящий писатель», повесть «сделана, конечно, с самыми лучшими намерениями, это совершенно очевидно... Не надо учить Зощенко, он прекрасно понимает, что такое литература» (цит. по: *Бабиченко Д. Л.* И. Сталин: «Доберемся до всех»: Как готовили послевоенную идеологическую кампанию 1943–1946 гг. // Исключить всякие упоминания: Очерки советской цензуры. Минск—Москва, 1995. С. 142–143).

[3] Ср. в дневнике К. Чуковского от 26 мая 1922 г.: «Чудесно разговаривал с Мишей Слонимским. Мы — *советские* писатели, — и в этом наша величайшая удача. Всякие дрязги, цензурные гнеты и проч. — все это случайно, временно, и не это типично для советской власти. Мы еще доживем до полнейшей свободы, о которой и не мечтают писатели буржуазной культуры» (*Чуковский К.* Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 210).

[4] Людмила Алексеевна Мандрыкина, библиограф Отдела рукописей Публичной библиотеки, по просьбе проф. П. А. Зайончковского помогала мне в этой первой моей поездке в Ленинград: давала нужные телефоны, а по некоторым звонила сама, меня рекомендуя; вечерами я рассказывала ей о своих встречах, а она комментировала.

[5] Ср. свидетельство В. Каверина о разговоре с Зощенко в 1952 году: «он рассказал, что Вера Федоровна Панова на днях пригласила его к себе, он встретился на лестнице со Слонимским,

Л. Борисов несколько часов рассказывал о том, что можно назвать общественным контекстом литературных явлений, которыми я собиралась заниматься. Все еще было живо, можно сказать, трепетало в памяти ленинградцев, прошедших через страшный прокатный стан эпохи, и было во многом новым для меня — по крайней мере, в таких реалиях. «Когда умер сосед и приятель Борисова (медик), восемнадцать лет ходивший пить к нему чай, жена, в минуту пьяной откровенности, показала ему архив мужа, изобличавший в нем осведомителя. ...Борисов рассказывал, будто его пытали, не арестовывая, заставляя подписаться под делом Сорокина[6]. Он *один* не предал. Сорокин узнал об этом от работника НКВД: «Ну, есть у тебя один друг. Только он дурак — не понимает, что все равно тебе не поможет. Не умеете вы, интеллигенты, жить». Жена перед реабилитацией ездила в Сибирь к Сорокину [отбывшему срок] (он написал ей, что домой уже не доедет), и он неделю ей все рассказывал». (Очень скоро он умер — в тех же краях; Борисов, как сообщил он мне не без гордости, остался для его жены «первым человеком».) Л⟨юдмила⟩ А⟨лексеевна⟩ обо всем этом [выслушав вечером мой рассказ об очередном визите]: «Господи! Как мы измельчали, русская интеллигенция! Человек не устает гордиться тем, что не стал сволочью. Что с нами сделали!»[7]

Л. Борисов воспроизвел мне свое выступление над гробом Зощенко («Мы лжем живым, но мертвым врать нельзя. Я буду говорить правду. Обычно у гроба мы думаем, простили ли мы покойнику его обиды. Сейчас мы должны думать о другом — простил ли покойник нас») и последовавшую за этим, можно сказать, свалку над гробом. Я была поражена совершенно зощенковским характером происходившего на похоронах — превращением трагедии в фарс в последние земные минуты создателя единственного в своем роде стиля. Слышанные мною впоследствии воспоминания разных очевидцев, и особенно опубликованное много позже письмо А. И. Пантелеева Л. К. Чуковской (еще раньше — его устный рассказ) совершенно подтвердили это впечатление[8].

и тот, смутившись, поздоровался с ним, а потом, в передней, постарался объяснить Вере Федоровне и ее гостям, что они не пришли вместе, а встретились на лестнице случайно. — Впрочем, однажды он уже перебежал на другую сторону улицы, увидев меня» (*Каверин В.* Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 80–81). Впрочем, надо иметь в виду и застарелый счет Каверина к М. Слонимскому; рассказывая мне об этом, он говорил, что в Завистнике одной из своих сказок изобразил Слонимского; иллюстратор придал портрету персонажа черты прототипа — кажется, совершенно непреднамеренно.

[6] Сорокин Григорий Эммануилович (1898–1954) — ленинградский писатель.

[7] Двадцать лет спустя я узнала от нее, что в течение моего визита Борисов все время боялся, что у меня в сумочке магнитофон. И сразу после моего ухода уверился, что его предположение абсолютно подтвердилось. Прощаясь, он на правах хозяина предложил мне посетить — «на дорожку» — определенное место в его квартире. По молодой стеснительности я отказалась, но выйдя из подъезда, поняла, что это было опрометчиво: мне предстояло много еще ходить по незнакомому городу. Пользуясь тем, что, как любила говорить моя бабушка, «мы в своей анперии», я зашла в противоположный подъезд, позвонила в первую же дверь и оказалась в огромной коммуналке, где соотечественницы встретили меня с пониманием. Теперь же выяснялось, что едва я ушла, Борисов приник к окну, чтобы проследить мой маршрут, — и с ужасом увидел, что я, вместо того, чтобы покинуть его двор, зашла зачем-то в другой подъезд! Он уверял Мандрыкину — именно она настойчиво просила его принять незнакомую аспирантку-москвичку! — что я, конечно, зашла туда, чтобы вынуть пленку из магнитофона — и тут же понесла ее в КГБ. До конца дней он был уверен, что я пришла к нему именно с этой целью.

[8] Не можем не привести фрагменты из этого письма: «...Вытаращив оловянные глаза, пробубнил что-то бессвязное Саянов. Запомнилась мне только последняя его фраза. Сделав полу-

«Совершенно изумительная Елизавета Григорьевна Полонская, — записывала я тогда же. — Вся лучится жизнерадостностью и доброжелательством. ⟨...⟩ Рассказала ей, как Бахтин пишет об отсутствии авторитетного в языковом отношении слоя в те годы — ей понравилось. Взглянула умными глазами — "Да, это хорошо"».

Ее слова о том, что «литература пошла совсем по другому пути — под его влиянием», что «статьи тех лет и сейчас — это два совсем разных языка», стали для меня важнейшим свидетельством тонкого наблюдателя языка эпохи. А слова о том, что сегодня она, к своему изумлению, не нашла ничего смешного в реферате о Блоке, над которым они «страшно хохотали» в 1921 году, оказались ключом к преобразующей словесную жизнь общества литературной работе, проделанной Зощенко (см. 1-ю главу книги).

О встречах с Верой Владимировной Зощенко в то лето и в последующие годы — в отдельном разделе.

За год работы сложилась концепция книги; краткое ее изложение ранней весной 1965 года составило примерно сто страниц. Ю. М. Лотман, узнав о моей работе, предложил устроить в сентябре того же года, в честь 70-летия Зощенко (тогда считалось, что

оборот в сторону гроба, шаркнул толстой ногой и сухо, с достойным, вымеренным кивком, как начальник канцелярии, изрек: "До свиданья, тов. Зощенко"». После рассказа о речи Борисова, очень близкого к рассказу самого писателя в 1964 году: «Одно место в этой речи показалось (и не мне одному) странным. Он сказал, что Зощенко был патриотом, другой на его месте изменил бы родине, а он — не изменил. Сразу же после Борисова слово опять взял Прокофьев [перетрусивший навсегда в 1946 году: он был тогда — как и в год похорон Зощенко — секретарем Ленинградской писательской организации]:

— Товарищи! У гроба не положено разводить, так сказать, дискуссии. Но я, так сказать, не могу, так сказать, не ответить Леониду Ильичу Борисову ⟨...⟩

И не успел Прокофьев стушеваться — визгливый голос Борисова:

— Прошу слова для реплики (! — *М. Ч.*).

Борисов оправдывается, растолковывает, что он хотел сказать. Прокофьев подает реплику с места. В толпе, окружившей гроб, женские голоса, возмущенные выкрики. ⟨...⟩ В тесном помещении писательского ресторана жарко, удушливо пахнет цветами, за дверью, на площадке лестницы четыре музыканта безмятежно играют шопеновский марш, а здесь, у праха последнего русского классика идет перепалка. Вдова М. М., подняв над гробом голову, тоже встревает в эту, "так сказать", дискуссию:

— Разрешите и мне два слова.

И, не дождавшись разрешения, выкрикивает эти два слова:

— Михаил Михайлович всегда говорил мне, что он пишет для народа.

Становится жутко. Еще кто-то что-то кричит. Суетятся, мечутся в толпе перепуганные устроители этого мероприятия. А Зощенко спокойно лежит в цветах. Лицо его — при жизни темное, смуглое, как у факира, — сейчас побледнело, посерело, но на губах играет (не стынет, а играет!) неповторимая зощенковская улыбка-усмешка.

Панихиду срочно прекратили. Перекрывая другие голоса и требования вдовы «зачитать телеграммы», Капица предлагает *родственникам* проститься с покойным. Я тоже встал в эту длинную очередь, чтобы последний раз посмотреть в лицо М. М. и приложиться к его холодному лбу. ... Ехали мы в автобусе погребальной конторы. Впереди меня сидел Леонтий Раковский. Всю дорогу он шутил с какими-то дамочками, громко смеялся. Заметив, вероятно, мой брезгливый взгляд, он резко повернулся ко мне и сказал:

— Вы, по-видимому, осуждаете меня, А. И. Напрасно. Ей-Богу. М. М. был человек веселый, он очень любил женщин. И он бы меня не осудил.

И этой растленной личности поручили "открыть траурный митинг" — у могилы» (Материалы к биографической хронике // *Зощенко Мих.* Уважаемые граждане. М., 1991. С. 142–143).

он родился в 1895 г.), юбилейное заседание тартуской кафедры русской литературы — специально для моего доклада. Читала его больше полутора часов; было много студентов (среди них — Г. Г. Суперфин и А. Б. Рогинский); Ю. М. Лотман пугающе высоко оценил сообщенное. (Впоследствии редколлегия Тартуских ученых записок намеревалась напечатать мою небольшую статью — еще более сжатое изложение концепции, но так и не решилась, опасаясь подставлять под удар свое издание, и без того испытывавшее постоянное давление со стороны соввласти; об этом вспоминал спустя много лет в письме ко мне член редколлегии проф. Б. Ф. Егоров, сожалея о принятом тогда при его участии решении.)

В начале 1966 года коллега, почти однокурсник, надоумил попытаться подать заявку в издательство «Искусство» — в редакцию литературы по эстетике: там сложилась весьма «прогрессивная» (и, как вскоре оказалось, весьма недолговечная) компания редакторов[9].

В заявке говорилось об особой жизни слова в прозе Зощенко как главной теме книги: «Вокруг героев М. Зощенко витают слова, которые неизвестно как употреблять. (...) Рассказчик Зощенко одержим при этом потребностью говорить, обобщать, высказываться, самоутверждаясь таким образом. В рассказах Зощенко постоянно видно, как *слово* приобрело немыслимое значение и стало, по-видимости, всем доступным благом. Подробный анализ повествовательной основы «Голубой книги» (1935) приводит к мысли о том, как рассказчик М. Зощенко, в результате сложной эволюции, окончательно предстает перед нами в лике «литератора» и как для автора становится особенно важной задача дискредитации авторитетного, недвусмысленного авторского слова...» Обещано рассмотреть также «сюжетно-фабульные отношения в прозе М. Зощенко. В основе фабулы рассказов М. Зощенко всегда лежат «случаи», происходящие на перекрестках движения общественных мнений, на многолюдье, на скрещении разных точек зрения. Установка на «случай», на пересказ слышанного рассказчиком вносит в прозу М. Зощенко совсем особое освещение. Рассказчик не столько «воспроизводит жизнь», сколько воспроизводит те свои соображения, по которым он «зажегся» этой историей»[10]. Автор обязывался «закончить книгу и сдать в издательство в сентябре 1966 г. Объем книги 12 печ. листов». Ровно через два месяца пришел ответ: «...У нас положение сложилось тяжелое — портфель редакции крайне перегружен, мы не имеем возможности в настоящее время ставить вопрос об издании Вашей книги. Мы должны извиниться перед Вами за то, что отчасти по нашей вине переговоры об издании были столь продол-

[9] Забавная подробность: свой совет коллега сопроводил следующим замечательным наставлением: «— Когда ты принесешь им заявку, то прежде всего скажи заведующему редакцией следующее: «Почему вы так долго тянете с изданием книги такого-то?» — то есть меня. — Ты уверен, Б., что это будет удачным началом разговора о моей заявке? — спросила я неуверенно. — Да-да, это будет очень хорошо. Это никак не может тебе повредить. — А с какой же стати я пришла о тебе говорить?.. — Ты пришла от лица научной общественности!» Я принесла заявку и, вручая ее, честно (сегодня сказали бы — будучи зомбированной) произнесла оговоренный текст, вызвав, естественно, абсолютно мною предвиденный взрыв раздражения и в какой-то (весьма малой, конечно, — в сравнении с общецензурными условиями!) степени предопределив развитие отношений с издательством.

[10] Весь материал, относящийся к *фабуле* у Зощенко, в процессе работы пришлось оставить в черновиках: исследование того, что было осознано в качестве доминанты поэтики Зощенко — отношение между словом и автором и эволюция этого отношения, — заняло весь объем книги и все выделенное для работы жизненное время.

жительными»[11]. Приятно пораженная изысканной вежливостью отказа (это два-то месяца — продолжительны?!), никогда более мне не встречавшейся в стенах советских издательств (недаром то была редакция *эстетики*!), я с легкой душой отдалась работе без мысли о печатании, твердо зная, что эта мысль (при моем уже достаточно ясном представлении о советских редакторах — слугах цензуры) сковала бы так или иначе свободное размышление над предметом[12]. А без того, чтобы хоть однажды довести такое размышление до конца в объеме большой книги, невозможно было двигаться дальше.

Писала книгу в стол (главным образом ночами, поскольку ежедневно с утра до вечера была занята на службе, или уезжая на несколько дней — накопив «отгулы» за работу в выходные дни), но считала, что гордиться здесь нечем, что я вынуждена к этому подлостью советских условий печати. Ни в малой степени не было мысли работать на Самиздат. Охоты демонстрировать рукопись кому бы то ни было, кроме А. П. Чудакова, неизменно горячо сочувствовавшего замыслу, не было вообще.

В июне 1967 на II-й Блоковской конференции[13] в Тарту я прочитала доклад «Зощенко и Блок» (который также не был включен редколлегией во Второй Блоковский сборник по цензурным соображениям).

Вся рукопись была закончена в начале 1968 года, перепечатана в 4-х экземплярах (получилось 433 страницы) и действительно положена в стол.

В тот же год, после моего доклада о бытовом диалоге на летней школе по вторичным моделирующим системам в Кяэрику (близ Тарту), о рукописи узнал от меня Вяч. Вс. Иванов; прочитав, просил согласия дать своим друзьям; так в начале следующего, 1969 года рукопись книги прочитали Л. З. Копелев, Р. Д. Орлова, А. Галич, Л. С. Осповат, Вера Кутейщикова. Было обсуждение, для меня интересное и поучительное; филологически существенные вещи говорил Галич (а потом сказал, что споет — для меня...[14]). Позже дала почитать Инне Соловьевой. Ее суждение было неожиданным:

---

[11] Много лет спустя вышеупомянутый мной близкий к редакции и более успешный в контактах с ней коллега (его книга, за которую я вступалась, к тому времени вышла) назвал среди причин отказа (мне казалось, самоочевидных) совершенно меня поразившие. Редакция, по его словам, была ошеломлена, во-первых, *зощенковским языком* самой моей заявки (!) — предоставляю читателю самолично оценить это впечатление по приведенным мною цитатам, — во-вторых, ничтожностью поставленных мною сроков (полгода) для реализации столь солидного замысла — это показалось несерьезным, попахивало авантюрой.

Поведав все это, коллега осведомился: «— А почему, кстати, ты назвала такой короткий срок? Ведь тебя никто не гнал! Из чего исходя ты его определяла?»

Подумав, я ответила: «— Ну, прикинула: вот если *кровь из носу* работать, когда напишу? И решила, что в сентябре...»

Как он смеялся!

[12] Десять лет спустя Ю. Домбровский не уставал повторять в наших разговорах: «Сейчас спасение литературы в том, чтобы писать, *не думая* о печатании. А потом — как выйдет» (2 января 1977 г.; занимаясь не литературой, а ее историей, я просто прибегла к этому раньше); мрачно говорил про одного из молодых беллетристов: «Он же печататься хочет! Кто печататься хочет — тот уже погиб».

[13] См. некоторые эпизоды, связанные с ней (ошибочно названной I-й) в нашем «Постскриптуме» к воспоминаниям А. Чудакова о С. М. Бонди (Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига—Москва, 1994. С. 414).

[14] Это было 3 февраля 1969 г.; приведу его слова, примечательные сами по себе, да и для истории эмоциональной жизни эпохи и ее умозрения: «...Чокаясь, он сказал: "А главное все же для меня чувство при чтении вашей книги было такое — "Значит, все же не напрасно!.."» — и я с чувством сказала ему: «Нет, поверьте, не напрасно!»

прочитав, твердо сказала, что работа «будто создана для списывания. Я у вас не украду — обещаю. Но другим давать читать не советую».

Вышел долгожданный двухтомник Зощенко (подготовленный опытным и уважаемым ленинградским редактором И. В. Исакович), и «Новый мир» заказал мне рецензию.

Оттого что в столе уже лежала рукопись книги, писать было не легче, а труднее. Не верилось в возможность внятно выразить суть сказанного в «непечатной» книге, при этом хотелось еще досказать недосказанное, а при том еще быть понятой не только коллегами, но просто читателями Зощенко, не совсем забывшими или, напротив, впервые прочитавшими его.

Рецензию, помещенную в № 3 «Нового мира» за 1969 год, приводим далее, сопроводив некоторыми сегодняшними комментариями.

Михаил Зощенко и герои его книг

«А ведь посмеются над нами лет через триста! Странно, скажут, людишки жили. Какие-то, скажут, у них были деньги, паспорта. Какие-то акты гражданского состояния и квадратные метры жилой площади...

Ну что ж! Пущай смеются».

Этот голос всегда узнается сразу — не с первой страницы, а прямо с первых же слов, не написанных будто, а почти произнесенных.

Для очень многих только теперь, с выходом двухтомника рассказов и повестей Михаила Зощенко, наступает момент его перечитывания — после долгого перерыва, когда издания писателя были редкими и слишком неполными. Не забудем, что еще больше, быть может, тех, которые прочтут сейчас Зощенко впервые. Их ожидает встреча с писателем, который был и их современником, но имя которого многим было знакомо лишь понаслышке. *Есть полузнание хуже незнания. За имя цепляются обрывки старых репутаций, сотканных людьми, чьи собственные имена давно уже облетели*[15]. Оседают в памяти туманные воспоминания старших об анекдотических историях, вычитанных в молодости из тонких книжечек с портретом Зощенко на обложке...[16]

И вот новый читатель Михаила Зощенко открывает его книгу. Теперь он будет судить писателя мерой собственного вкуса и разума.

Кроме наиболее известных рассказов, он сможет теперь прочитать впервые за тридцать с лишним лет переизданные «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» (самый первый сборник писателя), «Сентиментальные повести», «Возвращенную молодость» и «Голубую книгу». При всей очевидной неполноте, двухтомник позволяет, наконец, увидеть весь сорокалетний путь писателя — хоть в самых общих его очертаниях.

Обстоятельно и словоохотливо рассуждает герой первых рассказов Зощенко, Назар Синебрюхов, о своей замысловатой жизни. Реальность, однако, слабо брезжит за его сло-

[15] Таким вынужденно уклончивым образом я выражала свое отношение к Жданову и его докладу...

[16] Многоточием пришлось заменить достаточно подцензурную, казалось бы, фразу: «Тенью лежит на имени многолетнее молчание, недомолвки»; фраза была менее лукавой, более точной, чем может показаться сегодня, — доклад и постановление в общем-то уже не «прорабатывали», на него практически не ссылались, но в списке литературы оставляли, мельком упоминали. Главные, бьющие по сути замечания исходили от члена редколлегии В. Лакшина (запись от 28 декабря 1968 г.: «Пришла в обычное после его замечаний бешенство»; его собственные статьи — «развернутый бюллетень на каждый сезон — что возможно писать в данном сезоне. Это даже некий ограничитель — "левее нельзя". И установив рычаг с большим усилием в нужное положение, он никому не хочет позволить сдвинуть его левее»).

вами: рассказчик не в силах восстановить события в их связи и последовательности. Ни один рассказ почти невозможно связно пересказать, не спутав с другим; зато отдельные фразы помнит любой. Истинные события совершаются здесь не «на уровне» фабулы, а «на уровне» языка.

Необычны слова в этой прозе, и необычна их связь.

«Очень тут произошел ужас в земляночке. Сестричка милосердия — бяк, с катушек долой, — мертвая падаль. А я сволок князеньку вашего сиятельства на волю, кострик разложил по уставу... Немец — хитрая каналья, да и мы, безусловно, тонкость понимаем: газы не имеют права осесть на огонь». Слово оснащено интонацией, оно передает едва ли не мимику и самые жесты, сопровождающие рассказ («Хорошо-с. К ночи, скажем, уснула наипоследняя собака...»). Среднее, нейтрально-описательное литературное слово в «Рассказах Синебрюхова» полностью вытеснено. Здесь каждое слово звучит, просится на язык, приковывает внимание.

При этом Зощенко не интересуется словом, выхваченным из наиболее чистых глубин народной речи. Перед нами проходят слова-монстры, слова испорченные, «не по назначению» использованные: «Дочка у него, Нюшка, небольшой такой дефективный переросток. Семи лет».

Решительней, чем кто-либо из его современников, Зощенко отходит от слова книжной традиции, бесконечно удаленного от той речи, что слышалась в трамваях, в коммунальных кухнях, в очередях, на многочисленных в те годы митингах и собраниях. Слова, неизвестные прежде литературе или включавшиеся в нее с большой осторожностью, стали для его прозы главным материалом. Самые разные голоса современников, сердитые и увещевающие, агрессивные и смиренные, перебивающие друг друга, страстно желающие быть выслушанными, — несмолкаемым хором звучат в рассказах Зощенко двадцатых — тридцатых годов. Герои Зощенко любят говорить, ораторствовать и с особенным удовольствием произносят «надменные слова с иностранным, туманным значением». «Хотя, я прямо скажу, последнее время отношусь довольно перманентно к этим собраниям. Так, знаете ли, индустрия из пустого в порожнее».

В этой прозе и сейчас многое так же необычно, как и десятки лет назад. Поражает, например, последовательное отсутствие в рассказах пейзажа, любых указаний на погоду, ее изменение и т. д. (в повестях же пейзаж преследует, как правило, цели пародийные). Нельзя представить в них фразу такого, скажем, рода: «Вода в пруду почернела». Некому заметить, как спускаются на город сумерки. Герои Зощенко не подымают глаз от земли, не замечают ни вечеров, ни утр, смены дня и ночи. Они живут по собственному хронометру и даже в часах не испытывают надобности. «Потому с работы уходить — это вот как видно. Спать опять-таки без часов можно лечь. Шамать тоже можно смотря по деньгам и по аппетиту». И только «на работу вставать без часов, это, не говоря худого слова, очень даже худо»...

Нет здесь и тех подробных описаний окружающей героев обстановки, к которым приучила нас классическая литература. Интерьер у Зощенко выглядит несколько иначе. «Комнатка миленькая. Два окна. Пол, конечно. Потолок. Это все есть. Ничего против не скажешь» («Пушкин»).

Владение изобразительной деталью, уменье по-новому называть вещи, к тому времени достигшее у многих его современников уровня настоящей виртуозности, этому писателю как бы вовсе незнакомо. Знаменитая тень от мельничного колеса на плотине и бутылочное стекло, рождающие картину лунной ночи, или девочка, «похожая на веник», в его прозе немыслимы. Те шайки, примусы, «ежики», шкафы, кастрюли, которые обступают героев Зощенко и почти физически ощутимо наползают на его читателя, скорей поименованы, чем описаны. Жирным угольным контуром обведены они, им придана заведомая, пугающая читателя знакомость. Они упомянуты вскользь, как нечто само собой разумеющееся, незыблемое, то, без чего нельзя существовать!

И помыслить нельзя, что где-то (или когда-то) необходимые человеку для жизни предметы могут быть в другом наборе. Они одни и те же и в пространстве и во времени — разве что чуть почище здешних. «Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подают — стираное и глаженое. Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!»

И герои Зощенко не похожи на «обычных» литературных героев. У любого писателя каждый его герой отличен от другого и именно этими отличиями интересен. У Зощенко герои часто так похожи друг на друга, что персонаж одного рассказа с успехом мог бы поменяться местами с персонажем другого: их лиц мы не видим, а говорят и действуют они одинаково. И подчеркнуто в них именно общее, роднящее их друг с другом и с неисчислимым множеством других.

Словом, рассказы Зощенко по многим признакам не укладывались в привычные представления о «художественной литературе». Это чувствовала современная ему критика и ясно сознавал сам писатель.

«Критики не знают, куда собственно меня причалить — к высокой литературе или к литературе мелкой, недостойной, быть может, просвещенного внимания критики.

А так как большая часть моих вещей сделана в неуважаемой форме — журнального фельетона и коротенького рассказа, то и судьба моя обычно предрешена.

Обо мне критики обычно говорят, как о юмористе, о писателе, который смешит и который ради самого смеха согласен сделать черт знает что из родного русского языка.

Это, конечно, не так.

Если я искажаю иногда язык, то условно, поскольку мне хочется передать нужный мне тип, тип, который почти что не фигурировал раньше в русской литературе.

А относительно мелкой литературы я не протестую. Еще неизвестно, что значит сейчас мелкая литература» («О себе, о критиках и о своей работе»; жаль, что эта статья не вошла в двухтомник и остается неизвестной широкому читателю).

Радикальные изменения в жизни общества в творческом сознании Зощенко решительным образом связались с необходимостью радикальных перемен в литературе. Литература должна была, по его мнению, заговорить на ином, чем прежде, языке и рассказать об ином герое. Для «старого» героя в ней места не оставлено. Это особенно ясно в «Сентиментальных повестях». Там пересказаны весьма печальные жизненные судьбы, но в каждой фразе и даже в каждом слове очевидно, что автор стремится избежать «высокой» темы — откровенно и серьезно выраженных «переживаний интеллигента», которых уже некому с сочувствием выслушать. Вплоть до сороковых годов — до последней его повести — Зощенко вообще не подымает в литературе тем глубоко личных. Даже автобиографический материал детства много лет оставался им вовсе нетронутым, вопреки едва ли не всей традиции русской прозы, и впервые всплыл лишь в детских рассказах второй половины тридцатых годов. Всю жизнь он пишет «не о себе», не только на долгие годы заключив свой голос в скорлупу голоса чужого, но и населив свои книги людьми и событиями, отделенными резкой чертой от его собственной «биографии», от любых форм ее литературного осознания.

Потому мы почти никогда не слышим в прозе Зощенко «собственного» голоса автора. Даже в повести «Возвращенная молодость», в «Голубой книге», где автор, несомненно, стремится высказаться прямо и откровенно и часто дает, казалось бы, безукоризненно соответствующую его доподлинной мысли формулировку, — и там читателю всегда оставлено сомнение в культурной, литературной, общефилософской авторитетности этого «автора». «Нам исключительно жалко Сервантеса. И Дефо тоже бедняга. Воображаем его бешенство, когда в него плевали. Ой, я бы не знаю, что сделал!» («Голубая книга»). «Авторство» мысли опровергается просторечным словом, синтаксисом, необычной для литературной речи связью предложений. Мы опять не уверены, «от себя» ли говорит на этот раз автор?..

Весь литературный путь Зощенко оказался связан с освоением нового, литературой еще не изведанного и даже вроде бы для нее непригодного материала.

В начале двадцатых годов едва ли не вся литература обратилась к новому герою — рядовому, «среднему» человеку, вынесенному из городских «низов» и из самых глухих углов России на поверхность общественного бытия. В литературу вошли герои Вс.Иванова, Л. Сейфуллиной, Б. Пильняка, Б. Лавренева, Д. Фурманова. Это были — в большинстве своем — прямые участники происходивших событий, те самые, кто, по выражению Зощенко, «бился на всех фронтах за свои ураганные идеи».

Зощенко стал писать о других — материалом его рассказов стала заурядная жизнь, «скажем, более средних людей, так сказать, не записанных в бархатную книгу жизни», — словом, тех, кто в эти же годы, как, впрочем, и во многие другие времена, был озабочен главным образом устройством своей личной жизни.

«Правда, надо прямо сказать, что многие и не имели так называемой личной жизни — они отдавали все силы и всю волю для своих идей и для стремления к цели». Но этих людей Зощенко оставляет другим писателям, с несколько ироническим вызовом очерчивая круг своих собственных героев. «Ну, а которые помельче, те, безусловно, ловчились, приспосабливались и старались попасть в ногу со временем, для того чтобы прилично прожить и поплотнее покушать».

И вот мы слышим этот спотыкающийся, неровный бег героев Зощенко, спешащих попасть в ногу со временем.

Они хотят для начала «заиметь» крышу над головой. Счастливый молодой супруг ведет жену в свой дом. В коммунальной квартире ему удалось по случаю снять у жильцов ванную комнату. И молодая, как и он, полна оптимизма. «Что ж, говорит, и в ванне живут добрые люди. А в крайнем, говорит, случае перегородить можно. Тут, говорит, для примеру, будуар, а тут столовая...»

Не прочь они и поплотнее покушать — не хуже, скажем, нэпмана Горбушкина, — не жалея сахару к чаю («Сидит, предположим, нэпман Егор Горбушкин на своей квартире. Утренний чай пьет. Масло, конечно, сыр, сахар горой насыпан. Чай земляничный»).

Герои эти не против были бы и культурно отдохнуть, но и это не всякий раз удается. Вдруг выясняется, что в театре надо пальто снимать, а оно прямо на нижнюю рубаху надето. «И чувствую, братцы мои, сымать как-то неловко. Прямо, думаю, срамота может сейчас произойти. Главное — рубаха нельзя сказать, что грязная. Рубаха не особо грязная. Но, конечно, грубая, ночная. Шинельная пуговица, конечно, на вороте пришита, крупная. Срамота, думаю, с такой крупной пуговицей в фойе идти».

Герои Зощенко были ославлены критикой как монстры, как злобные мещане. Да и сам автор, проявивший к ним такой стойкий интерес, оказался как бы на подозрении — не он ли и есть главный обыватель?

Много позже, убедившись доподлинно, что автор не тождествен своему герою, стали говорить уже только о его персонажах — главным образом как об объектах авторского сарказма.

Говоря словами Зощенко, «это все есть. Ничего против не скажешь». Автора очень многое решительно не устраивает в его героях. «Главная причина — народ очень уж нервный. Расстраивается по мелким пустякам. Горячится. И через это дерется грубо, как в тумане». Почти непременный персонаж рассказов Зощенко — человек, который «почти ничего не говорит и только ногами выпихивает лишних обитателей из комнаты».

А вот, например, какие причудливые формы приобретает расцветающая любовь героев.

«И говорит, — будьте любезны, дайте мне на всякий случай расписку: мол, в случае чего и если произойдет на свет ребенок, то никаких претензий вы ко мне иметь не будете и не станете с меня требовать денег на содержание потомства. А я, говорит, находясь с такой распиской, буду, говорит, еще более с вами любезен, а то, говорит, сейчас, когда каждое действие предусматривает уголовный кодекс, я нахожусь как скованный» («Голубая книга»).

И все же авторский сарказм отнюдь не распространяется на всех героев – позиция писателя по отношению ко многим из них гораздо сложнее.

Присмотримся внимательней к той жизни, которую изо дня в день ведет «типовой» герой Зощенко. Прислушаемся к тому, что говорит он сам о себе — косноязычно и неточно, но, несомненно, вполне искренне.

«А я, например, сорок лет не отдыхал. Как с двухлетнего возраста зарядил, так и пошла работа без отдыха и сроку. А что касается воскресений или праздничных дней, то какой же это отдых? Сами понимаете: то маленько выпьешь, то гости припрутся, то ножку к дивану приклеить надо. Мало ли делов на свете у среднего человека?»

Кто же здесь перед нами — злобный «мещанин» или, может быть, обычный «трудовой человек» в сфере своей заурядной, не смягченной никакими умолчаниями жизни? Вряд ли Зощенко так же непоколебимо суров к нему, как его многочисленные критики. Он не верит так безоговорочно в универсальную, все объясняющую силу слова — «мещанство». Неспроста же автор встает часто рядом со своим героем, разделяя его жизненные тяготы, размышляет вслух о том, «какие, например, неудачи имеются, ну, вот, хотя бы в нашей личной жизни. Стал думать. Сначала в голову лезла всякая мелкая чушь. Так что даже подумалось: уж не впал ли я, чего доброго, в мещанство? Вот, подумал, завтра на работу надо слишком уж рано вставать. Неохота. Радио у соседей гремит до поздней ночи — не высыпаюсь. Жена все время денег требует, — надо, говорит, долги платить. А это не так-то легко достается». Вряд ли и здесь перед нами — живой объект сатиры, гневного обличения. Скорее уж это — литературный вызов тем, для кого такая «ничтожная тема» вовсе не существует.

В годы, когда Зощенко начинал свою работу, по разряду «быта», недостойного внимания серьезного писателя, было зачислено слишком многое. Литература боялась «впасть в мещанство», хотя в реальной жизни в двадцатые годы далеко не одни лишь «мещане» вплотную занялись проблемами быта: люди самого разного склада, разных профессий и возможностей оказались решительно уравнены перед лицом топливных, жилищных и прочих трудностей. Зощенко увидел значимость и истинную роль того, что не увидели другие, и посчитал литературной ложью отодвинуть в своем творчестве «материальные» условия жизни людей на привычно второстепенный план.

Разве потому так прочно вытеснены из сознания многих героев Зощенко все другие проблемы, кроме еды, одежды, жилья, что они питают какую-то особую, неистребимую тягу к бытовому комфорту, к всевозможным жизненным удобствам? Нет, таких гурманов среди героев его книг ничтожно мало. Происходит скорее обратное — перед героями Зощенко мелочи быта каждый день заново вырастают прочной стеной. Быт шагу не дает ступить им, чтобы не напомнить о себе. И люди, изображенные писателем, зачастую в высшей степени смиренно относятся к необходимости отдавать свои силы борьбе с его тяготами. Героям Зощенко некогда думать о принципиальной борьбе с неустройством быта — сыплющиеся на них удары они воспринимают как факт и озабочены только поисками практических выходов из положения.

Обливаясь потом, испытавши уже множество злоключений, спускается человек с велосипедом на плече с седьмого этажа. «Только дошел донизу — гляжу, парадная дверь закрыта. У них в семь часов закрывается». Можно попробовать искать смысл: если дверь закрывается — при ней должен быть тот, кто ее открывает. Но герой Зощенко на это не рассчитывает. «Ничего я тогда не сказал, только ужасно заскрипел зубами, надел на себя велосипед и стал опять подыматься. Сколько времени я поднимался — не помню. Шел прямо как сквозь сон».

Житейские неурядицы, денежные и всякие другие повседневные затруднения, переполняющие прозу Зощенко, и раньше не были, конечно, вовсе обойдены русской литературой. Но, как правило, они всегда оставались в ней более или менее значимым фоном событий какого-то иного порядка. Зощенко впервые сделал тривиальные жизненные трудности преимущественным предметом художественного изображения. Мелочи обыденщины и сра-

жающегося с ними «обывателя» Зощенко утверждает как материал «высокой литературы», нимало не принижающий ее.

Но при этом всего важнее, конечно, тот особый угол зрения, под которым приглядывается Зощенко к этим неустройствам быта. Он не наблюдает со стороны, негодуя и требуя к немедленному ответу непосредственных виновников всевозможных нелепостей. Не случайно его «автор» помещается обычно, так сказать, в самом центре картины, в самой тесной близости от того, кто выносит этот быт, этот жизненный уклад, проявляя чудеса доморощенной изобретательности. Он стремится показать, какими путями пытаются герои приспособиться к новым обстоятельствам жизни, выучить их язык. И автору удается наглядно продемонстрировать нам «механизм» поступков своего героя, раскрыть своеобразную логику его порой даже абсурдного, казалось бы, поведения. Ибо чаще всего выясняется, как пишет Зощенко в одной из повестей, что «в этом смысле человек очень великолепно устроен. Какая жизнь идет — в той он и прелестно живет. А которые не могут, те, безусловно, отходят в сторону и не путаются под ногами».

Вот Ефим Щуркин устраивается на работу, и его племянник, ставший важным человеком, дает ему наставления:

«— Что было, то забудьте. Вы, как есть бывший швейцар, должны знать, что теперя не та механика... И глядите, товарищ дядя, чтоб на чай не брать. И почтительность чтоб не распушать, как раньше. Конечно, это не то, чтоб по роже людей бить, но достоинство свое не унижайте и соответствуйте своему назначению.

— Ты меня не учи, — сказал Щуркин, — я сам знаю свое достоинство...

В четыре ровно Щуркин взял газету и, присев на табурет, вытянул свои ноги. И принялся читать.

Служащие сначала выходили по одному.

— Выходи, выходи, — бормотал Щуркин, подмигивая, — жди, что дверь открою, ожидай, кукиш с маслом...

...Какой-то служащий, перешагнув через ноги Ефима Щуркина, вышел на улицу, не прикрыв за собой дверь.

— Двери! — заорал Щуркин, выбегая вслед за служащим. — Двери закрывай! Тут вам нет горничных. Черт собачий.

Служащий испуганно обернулся и, покорно закрыв двери, пошел дальше, с беспокойством оглядываясь назад.

— Так его, — весело смеялся Щуркин. Маленькая девица-машинистка, наряженная обезьяной, подошла к двери и осторожно потрогала ее пальцем, пытаясь открыть. Дверь не поддавалась.

— Обожди, — сказал Щуркин, прижимая дверь ногой. — Обожди тут. Наберется партия в десять человек — пущу тогда».

Так на глазах читателя незаметная фигура Ефима Щуркина разрастается в нечто зловещее, приобретает угрожающие очертания.

В рассказах Зощенко мы находим разнообразнейшие варианты тех ситуаций, в которых «средний» человек может выступить в роли далеко не всегда безобидной, а порой и прямо опасной.

Так, неизменную ненависть испытывает Зощенко к тому стадному чувству, которое обращает людей в бессмысленную толпу, готовую к дружному бессмысленному насилию. Сопя, бегут случайные доброхоты во главе со сторожем парка за велосипедистом, заехавшим не на ту дорожку («Страдания молодого Вертера», 1933). В повести «Страшная ночь» мы видим само рождение неосмысленной жестокости, вызванной зрелищем бегущего человека, в толпе, за минуту перед этим настроенной к нему почти добродушно.

«Толпа любопытных окружила Котофеева. Кое-кто из сердобольных пытался поднять его на ноги. Борис Иванович рванулся от них и отскочил в сторону. Толпа расступилась.

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

— Крой его, робя! Хватай! — завыл кто-то истошным голосом...

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

Сзади, дико улюлюкая и хлопая ногами по грязи, бежали люди... Затем снова завыл знакомый голос:

— Здеся! Братцы, неужели-те человека выпущать? Крой на колокольню! Хватай бродягу!

Несколько человек бросились наверх».

Зощенко, несомненно, «трудный» писатель. Массовый успех его в двадцатых годах не должен обманывать. Фельетоны всегда читаются охотнее всего — самыми разными людьми. Злободневность материала облегчает чтение, ускоряет реакцию. Потому смех читателя — современника Зощенко никогда не запаздывал. Ведь это о нем, о его безвестной жизни «в газетах печатали», и чистая радость чеховского Мити Кулдарова охватывала его...

Сейчас эти рассказы, возможно, не будут иметь столь массового успеха. Над мелочными затруднениями людей, живших не менее как сорок лет назад, труднее смеяться, чем над своими собственными. Легко представить себе и такого читателя, для которого вышедшее издание совсем не станет событием. Стоило бы спросить нас, скажет он, так ли уж хотим мы еще раз окунуться в этот мир? Нет, воскликнет он, мы не желаем снова всматриваться в эту крупную шинельную пуговицу на нижней рубахе героя, в которой он после недолгих колебаний все-таки заявляется в театр. И не хотим, в конце концов, бередить старые раны и слышать вновь про соседку Марью Васильевну, которая всегда «об это время разжигает примус. Чай пьет и компрессы ставит». Две эти фразы уже способны отбить вкус к жизни!..

Да, нельзя убедить кого бы то ни было полюбить Зощенко. Не каждый может перенести эту замораживающе низкую температуру обыденщины, ее доведенное до непривычного в литературе уровня давление. Зощенко не дает облегчения. Однако с ним испытываешь легкость особого рода — свободу от фальши, от ощущения мнимой уравновешенности, мнимой разрешенности всех проблем — и от любых мнимых проблем.

Несомненно, что сейчас и сами «темы» Зощенко, и особенно его характерная манера рассказа может вызвать раздражение того читателя, который подходит к литературе, заранее твердо зная, какою она должна быть.

Но так же несомненно, что непредвзятое отношение многих современных читателей к теме, жанровой форме, необычной повествовательной манере всякого нового автора рождалось не без влияния Зощенко. Недоверие к демагогическому выкрику, к чересчур звенящей патетической ноте, к смешному аристократизму, чуждающемуся «мелких тем» и «грубого расчета», тоже связано с его литературным опытом.

Зощенко говорил, казалось бы, об очевидном, ежеминутно открывавшемся взору каждого, но именно им впервые так глубоко осмысленном и введенном в литературу. И с известной долей уверенности можно предсказать, что именно по его книгам отдаленные от нас поколения смогут составить довольно верное представление о некоторых особенностях его времени — не о высокой духовной его деятельности, результаты которой всегда остаются потомкам, а о той его повседневности, которая улетучивается бесследно. В книгах Зощенко они найдут ее закрепленной навечно. И нам остается только сказать: «Ну что ж! Пущай смеются».

В мае 1969 года В. Б. Шкловский сказал мне: «Читал вашу статью о Зощенко»; последовали комплименты; «Знаете, у меня ведь тоже есть статья о Зощенко! — Еще бы! Знаю наизусть...» В той же записи: «Тогда оставляли в покое хотя бы стиль! Сейчас я должна писать на условном, общем для всего журнала языке. И я уже знаю требования этого языка! Например, я не имею права написать: «Нет, нельзя заставить кого-либо полюбить *писателя* Зощенко» — это слово я непременно должна выкинуть! Индивидуальность стиля не может быть выработана».

Месяц спустя К. И. Чуковский в Переделкино со своей патетизированной доброжелательностью расхваливал комментарии А. П. к тому статей Тынянова о Пушкине и эту мою рецензию: «...И говорят, что это часть вашей книги о нем! Вы, конечно, там [в рецензии] со мной полемизируете, но делаете это с большим тактом! Я ведь *вынужден был написать так — как об обличителе мещанства.* ...Я ведь был первооткрыватель. Но вот прочел вас — и вижу: да, он бывает к ним и добр».

Проницательный К. И. прекрасно понял, кто был одним из скрытых адресатов полемики читанной им статьи (и, естественно, не читанной им книги).

Не помню, каким образом научный сотрудник сектора эстетики (не случайно опять *эстетика*! Соваться с моей темой куда-то, где предметом занятий была *советская литература*, было бессмысленно изначально; чертой времени и цензурной ситуации были поиски боковых ходов и неожиданных возможностей) одного из институтов каким-то образом спровоцировал меня дать им статью, не принятую в Тартуские записки.

27 сентября 1969 года я записывала: «Сейчас звонила Раиса Давыдовна [Орлова] и я узнала — как всегда, случайно, — что статью мою о Зощенко *уже обсуждали* на секторе эстетики в Институте *истории* искусств, и каждый начинал свое выступление словами: «Печатать её, конечно, нельзя...» — а далее шли комплименты. Наконец встал зав. сектором Куницын (это его докторскую диссертацию провалили на Ученом совете ИМЛИ) и сказал:

— Да что же это такое! Еще никто не запрещал статью, а мы уже сами ее запрещаем!

...Как сказал бы старик Сулейман — «умный человек!»[17].

Еще за год до этого, в октябре 1968 года, В. Шкловский спросил во время одного из наших визитов:

— У вас, кажется, написана книга о Зощенко?

— Да.

— Напечатана?

— Нет.

— А в каком она находится издательстве?

— Она ни в каком издательстве не находится, она лежит у меня дома.

Он помолчал, подумал, потом сказал:

---

[17] Последняя фраза — реминисценция из книги «Эффенди Капиев», которую я дописывала в это время (она вышла в «Молодой гвардии», в серии ЖЗЛ, в 1970 году).

Несколько месяцев спустя я решила сама сходить в Институт к Г. И. Куницыну (и тогда, и много позже, в годы перестройки, известному своей безусловной личной порядочностью и неизменно «прогрессивной» политической ориентацией, близкой, пожалуй, к «еврокоммунизму»): «...Г. И. погрузился в сладостные воспоминания об обсуждении моей статьи:

— ...Мы отвергли ее, но не из конъюнктурных соображений ... — А из высших. — И он радостно подхватил эту мысль, тогда как стоявший рядом с ним чернявый юноша прямо-таки скорчился. — Я говорю не для того, чтобы вас утешить... — А я вовсе не нуждаюсь в утешениях. Я своей жизнью вполне довольна. — Нет, но ведь каждому автору неприятно, когда статья отвергнута. А я откровенно скажу вам (выражение лица — как страшную и радостную тайну!): мы потому и обсуждали ее, что она — интересная. А то бы мы и обсуждать ее не стали. Там такие проблемы, было столько возможностей ... — Поговорить. — (И опять он ничего не замечает.) Я буду очень рад, если она где-нибудь будет напечатана (!). Но сейчас, в современной обстановке, я не думаю, чтобы она могла быть напечатана. — Жизнь длинна. — А вообще было очень, очень интересно. (Все более заражаясь.) Было такое живое обсуждение!.. На этом я почти прервала его: — Рада, что доставила вам такую возможность» (запись от 31 декабря 1969 г.).

— Рукопись, не сданная в издательство, напечатана быть не может.

Эти слова произвели на меня огромное впечатление.

Но первые практические шаги в указанном мэтром направлении я предприняла лишь два года спустя.

...Поразмыслив около двух лет над гениальной репликой Шкловского, я подала рукопись в издательство «Советский писатель»: меня подбодрило то, что в редакции литературоведения, которой заведовала вполне прожженная Е. Конюхова, служили два человека с хорошей репутацией — Л. Шубин (женатый на Г. Белой), известный тем, что углубленно изучал «непроходимого» Андрея Платонова, и Юрий Томашевский, известный тем, что любил Зощенко и собирался о нем когда-либо писать. Им обоим и передала зав. редакцией на чтение два экземпляра моей рукописи ранней осенью 1970 г.

14 декабря 1970 г.: «Звонил, наконец, Юра Томашевский: — Конюхова поручала мне читать Вашу рукопись... И Лева ее читал... Когда она давала нам, мы спросили, каковы ее намерения, чего она хочет — чтобы мы читали с расчетом на печатание или так просто... Она говорила, что, вроде, зачем нам эта книга... Но сейчас мы прочитали, нам понравилось, и мы сказали, что не будем делать вид, что эта книга нам не нужна, что будем ее стараться печатать. ...И вот мы долго думали с Левой и решили посылать ее на рецензию — Дымшицу».

Тут надо пояснить, что рецензент был важной фигурой в советской издательской практике. Были придворные рецензенты, мнение которых считалось определяющим: такой была, например, Е. Книпович, загубившая немало рукописей, так и не ставших книгами или напечатанных в изуродованном виде, — уродовали по ее замечаниям. Особенно славился использованием рецензентов «Советский писатель». Если рецензент не выполнял заказ издательства и одобрительно писал о рукописи, которую предполагалось рубить, то ему оплачивали работу (по тем временам немалыми деньгами) и посылали рукопись следующему. Рассказывали случаи, когда рукопись обрастала пятнадцатью и более «внутренними рецензиями», — это был накатанный путь проволочек: автору не на что жаловаться — ведь рукопись не отклонили!

Институт рецензентов был сложным образованием. Там действовали и фигуры амбивалентные — одиозные в публичной — печатной — жизни, они иным образом вели себя на поле внепечатного рецензирования, от которого в эти годы (60–70-е), в отличие от предшествующих (20–40-х), гораздо более, чем от печатных выступлений, зависела судьба авторов, т. е. их рукописей.

Так, имя Дымшица, безусловно одиозное, иной стороной, как выяснилось, было повернуто в непечатную тьму. Продолжу запись. «Со мной у телефона — легкий удар. Невнятно поясняю: «Боюсь, что моя литературная работа после этого резко затруднится». [Не могла же я человеку, с которым практически не знакома, который служит в государственном издательстве и должен быть осторожным в разговорах с авторами, так и ляпнуть, что именно я думаю о Дымшице! Но он прекрасно понял мою изысканную формулировку.]

— Нет, вы не совсем себе его представляете... Я знаю его давно... Он ленинградец... Любил и любит Зощенко, никогда не выступал против него[18]. Когда-то выступал за космополитов и был вынужден уехать из Ленинграда.

[18] Ср. редакционную врезку к публикации устных рассказов Зощенко: «Незадолго до своей кончины проф. А. Л. Дымшиц, возглавлявший комиссию по литературному наследию Михаи-

— Так вы играете ва-банк? Сколько процентов вы кладете за успех?

— Процента 75–80 ...

— О, это большой процент. Я думала — 5–10. ...Ну, я вам обоим доверяю — и т. д.

Тут он произносит:

— Конюхова явно не хотела ее печатать. Может, поэтому и дала нам на рецензию, что надеялась, что мы из ревности ее зарубим».

В этот же вечер правильность выбора рецензента, сделанного Шубиным и Томашевским, мне подтвердили прекрасно знавшие литературно-издательскую среду сотрудницы «Нового мира» (мнению которых я полностью доверяла) Инна Борисова и Анна Самойловна Берзер, а также критик Алла Марченко. И. Борисова «говорит: "«Сов. пис.» можно взять только измором". Это по мне. Я владею уменьем забывать про свои рукописи, лежащие в издательстве. ⟨...⟩ Выхода у меня нет. Придется класть голову в пасть Дымшицу».

18 декабря 1970 г.: «Дымшиц, однако же, не торопится подставлять свою пасть. Почувствовал, что его руками хотят сделать рискованное дело и отложил свой окончательный ответ до 20 января». Видимо, так и не согласился, и рукопись послали было на рецензию Б. Галанову, но как-то неуверенно. И уже 12 февраля 1971 — «дурные вести от Юры Томашевского о моей книге. Конюхова таки позвонила Галанову, велела вернуть рукопись (а он, наверно, успел прочесть ее!). На днях мне должны вернуть ее — с письмом от издательства, что, мол, не можем печатать, так как в плане издательства в Ленинградском отделении — Молдавский[19].

15-го они с Шубиным хотят выяснить у Конюховой — какое письмо она пишет — и дальше действовать именем Федина[20]. Томашевский успокаивал меня, а я — его».

Дело тянулось еще долго. Только год примерно спустя после этого разговора оба экземпляра рукописи, пролежавшие в течение двух с лишним лет один — в доме Л. Шубина и Г. Белой, другой — в доме Ю. Томашевского, были возвращены мне доброжелательными редакторами и благородными людьми, добросовестно исчерпавшими все возможности, все попытки, возвращены из-под полы — без какого бы то ни было сопроводительного письма издательства. Оказалось, рукопись даже не была зарегистрирова-

---

ла Зощенко, написал в редакцию "Звезды": "⟨...⟩ Я — между двумя больницами, из одной вышел, в другую иду. Поэтому прелестные устные рассказы М. М. я оставляю Юрию Владимировичу Томашевскому. ⟨...⟩ Хорошо бы отметить публикацией этих записей 80-летие М. М., исполняющееся летом 1975-го". ⟨...⟩ Из больницы А. Л. уже не вышел. Запись устных рассказов редакция получила от Ю. В. Томашевского, секретаря комиссии по литературному наследию Михаила Зощенко» (Звезда, 1975, № 7. С. 102). Сам Ю. В. Томашевский в этой должности сделал в последующие, особенно в постсоветские годы необычайно много для обнародования наследия Зощенко, создания его музея-квартиры в Петербурге и проч. В письме ко мне от 29 декабря 1974 г. В. В. Зощенко, поздравляя меня с Новым годом, писала: «Но на душе очень грустно — дошли вести из Москвы о том, что Дымшиц безнадежен... Не нахожу слов, как жаль мне его — и помочь невозможно!»

[19] *Молдавский Дм.* Михаил Зощенко: очерк творчества. Л., «Советский писатель», 1977.

[20] Мою рукопись я давала читать С. М. Алянскому — этот милейший человек, издавший когда-то в своем знаменитом впоследствии «Алконосте» первый сборник «Серапионовы братья», очень благоволил ко мне и взялся по своей инициативе передать главы рукописи знатному «серапиону» К. Федину, с которым поддерживал отношения, — с надеждой на его поддержку. Никакого отклика так и не было, но мои доброжелатели-редакторы хотели как-то использовать этот скудный факт в моих интересах.

на; издательство избавилось от нее, не оставив никаких следов, — все четыре экземпляра снова очутились в моем столе.

---

9 августа 1972 г. А. И. Пантелеев, с его безграничной честностью, рассказывал мне: «Я помню, как резко выступал Катаев против Зощенко в 1946 году в Москве, в Доме ученых на писательском собрании. А ведь он был его другом! Мы с ним вместе были в Венгрии, и он стал вспоминать, что сделали с Зощенко. Я сказал: «Да, я помню ваше выступление на том собрании».

...Я рассказывал Зощенко, как я голосовал тогда за его исключение из Союза. Я жил тогда в Москве — с волчьим билетом: прописка в моем паспорте была перечеркнута, я целый год так жил. Меня собирались судить, потом один человек спас меня от расстрела... За меня хлопотали Фадеев, Маршак... Я привел на это собрание Клавдию Михайловну Жихареву, первую жену Шишкова. Ей было тогда 74 года. Она была прекрасная женщина, очень образованная, знала языки. Но она была глухая. И она захотела прийти на это собрание — она любила Фадеева, хотела посмотреть на своего любимца. Я привел ее, посадил в первый ряд, сам ушел назад. Когда объявили начало голосования, сотни (!) людей повалили в фойе — покурить... (Я усомнилась в количестве — Пантелеев считает, что в этом зале умещается 1000; надо узнать.) И вот слышу — все затихло, значит, проголосовали. Тут я вхожу и пробираюсь в первый ряд, к Жихаревой. И когда я оказываюсь перед самым президиумом, председатель объявляет: «Голосуем с поправками!» Я поднял руку (показывает)...

Когда я рассказал это Зощенко, он сказал:

— В жизни много комичного, Пантелеев!»

Как-то один из нескольких читателей моей рукописи, Л. Копелев, сказал мне, что автор биографий Канта и Гегеля в серии ЖЗЛ А.Гулыга ищет рукопись повести Зощенко «Перед восходом солнца», намереваясь сделать попытку издать ее вторую, оставшуюся в 1943 году неопубликованной часть, — не знаю ли я, где найти? Я посомневалась в возможности издать ославленную партийной «критикой» повесть, но, конечно, назвала местонахождение двух известных мне экземпляров рукописи — у В. В. Зощенко (где я ее и читала) в Ленинграде и в доме «серапиона» Вс. Иванова в Москве, у Т. В. Ивановой (о том, что Зощенко передал экземпляр Ивановым, я знала от В. В.).

У последней А. Гулыга и взял рукопись[21]. В марте 1972 года в журнале «Звезда» появилась публикация под названием «Повесть о разуме». Это была хорошо мне знакомая вторая часть повести, но ни сама повесть, ни тем более ее злосчастная судьба при

[21] См. в поздних воспоминаниях Т. В. Ивановой о том, как вскоре после постановления 1946 года Зощенко передал ей на хранение неопубликованную часть книги со словами: «Эта рукопись мне всего дороже, что хранится в моем архиве. Привез в Москву, раздам друзьям на хранение. Мало ли что может случиться?», о том, как она перепечатала авторскую машинопись с пометами и дала экземпляры Чуковскому и Каверину. В 1968 году у нее появился А. В. Гулыга, сказавший, что узнал о ее рукописи «в случайном разговоре» с Л. З. Копелевым и что собирается печатать, «но для «проходимости» необходимо изменить название и выдать это не за продолжение, а за самостоятельное произведение с названием «Повесть о разуме». Гулыга принял и другие предосторожности. Он попросил меня, в случае если ко мне официально кто-нибудь

этом не упоминались ни единым словом. Предисловие Гулыги под названием «Повесть о разуме» М. Зощенко» начиналось словами: «Предлагаемая вниманию читателя повесть М. М.Зощенко публикуется впервые. Она примыкает к тому кругу его произведений, которые посвящены высшей нервной деятельности человека», а кончалось сообщением: «Повесть проникнута жизнеутверждающим, научным мировоззрением. Не случайно она писалась в дни войны с фашизмом, поднявшим руку на образованность и интеллигентность, пытавшимся разбудить в человеке звериные инстинкты. ⟨...⟩ Книга Зощенко кончается оптимистически...» Когда я выражала скепсис относительно публикации повести, то просто не могла предвидеть такого жизнеутверждающего способа обхождения с творчеством писателя[22].

Год спустя вышла книжка о Зощенко одного из сотрудников Пушкинского Дома (каковой всегда славился особенно «советскими» трактовками советской литературы), где черным по белому было писано: «М. Зощенко в повести «Перед восходом солнца» изменил гражданственности творчества, и потому его книга заслужила справедливое осуждение в журналах «Большевик» и известных партийных документах 1946 года, где были подвергнуты критике ошибочные тенденции в прозе писателя...». (Сила влияния зощенковского слова на советскую словесность, отмеченная Полонской, сказалась и здесь — автор заглушает Зощенко его же собственным слогом, сам того не замечая: «Место светлой лирики заняло угрюмое и местами просто скучное повествование, лишь изредка озаряемое подобием сдавленной улыбки смертельно утомленного человека, которого преследуют ночные кошмары. Все это было тем более странно, что по-

обратится, не показывать «оригинала» (машинопись с правкой Зощенко), а показывать только новую машинопись, озаглавленную «Повесть о разуме»⟨...⟩ Он добавил, что отвезет, из предосторожности, такую новую машинопись в архив вдовы Зощенко»(*Иванова Т. В.* О Зощенко // Воспоминания о Михаиле Зощенко. СПб., 1995. С.187–188). Это — наиболее адекватное описание ситуации (ср. далее версию А. Гулыги).

[22] В 1987 г., в послесловии к 3-му тому собрания сочинений Зощенко (куда, благодаря походу Ю.Томашевского и С.Антонова в Центральный комитет еще не осознавшей, что она догорает, правящей партии, удалось-таки включить весь текст повести) А. Гулыга, не сморгнув, повествует (с. 700–701): «История публикации окончания вкратце такова. ⟨...⟩ Собирая материал для работы о бессознательных компонентах творчества, я наткнулся на повесть "Перед восходом солнца". Текст обрывался на самом интересном месте. Где продолжение? Существует ли оно вообще? ⟨...⟩ Я надеялся на то, что еще где-нибудь сохранился экземпляр рукописи. И в конце концов мне сообщили, что в архиве Всеволода Иванова есть рукопись, которую я ищу. Тамара Владимировна Иванова любезно ее предоставила в мое распоряжение. Это была копия машинописного экземпляра, подготовленного к набору, с правкой М. Зощенко. После неудачной попытки напечатать окончание повести в журнале "Октябрь" (где печаталась первая часть и было прервано печатание второй. — *М. Ч.*), я обратился в ленинградскую "Звезду", где встретил полное понимание и поддержку со стороны заведовавшего тогда отделом прозы ныне покойного А. С. Смоляна. Он предложил назвать публикацию "Повесть о разуме" — так звучал один из первоначальных вариантов названия всей повести. Без каких-либо изменений в тексте окончание повести увидело свет...» Повторены советско-филистерские пошлости про «жизнеутверждающее мировоззрение» (с добавлением новых: «Зощенко, *разумеется, не прав*, настаивая на том, что проблема отношения к смерти «мало продумана» в предшествующей культурной традиции» и т. д.; с. 705), но автор и не подумал повиниться в том, что своим шулерским ходом, разрушившим замысел покойного писателя (точно так же, как в свое время разрушили его, напечатав в 1943 году только первую часть повести), встал рядом с коммунистами и фашистами, с теми, кто поднял «руку на образованность и интеллигентность» и успешно будил в людях «звериные инстинкты», преследуя Зощенко.

весть писалась в годину суровых испытаний, огромного патриотического, духовно-нравственного (почти что зощенковское «маловысокохудожественное»!—*М. Ч.*) подъема народа, никогда не терявшего веры ни в свои силы, ни в грядущую победу».) «Недавно опубликованная «Повесть о разуме» *как бы* (замечательное словцо вон когда еще появилось! — *М. Ч.*) завершает собой рассмотренную здесь трилогию М. Зощенко» — т. е. написана *после* «Возвращенной молодости», «Голубой книги» и «Перед восходом солнца». Эта повесть, не смущаясь, пояснял ленинградец Ершов, досконально знавший *доподлинную* печальную историю «Перед восходом солнца» и нагло мороча голову читателям, «создавалась в трудную пору жизни писателя, когда казалось, его совсем одолели недуги (последствия отравления газами в Первую мировую войну) [так автор ловко уводит дело из реального времени создания повести — *Второй* мировой войны — в какое-то нарочито неопределенное время, с ложным мерцанием эпохи *первой* войны, чтобы замутить нездоровое читательское недоумение в связи с фразой «*Недавно* опубликованная...» — а когда же написанная?.. У *нас* были свои методы в печати, у *них* — свои. — *М. Ч.*]. Но и на сей раз художник вышел победителем, создав книгу, которая стала исцеляющим лекарством, помогла найти выход из тяжелого душевного состояния. ⟨...⟩ Так родилось оригинальное художественное произведение (!)...» Т. е. сначала Зощенко написал плохую, справедливо осужденную партией повесть «Перед восходом солнца» с ее «угрюмым и скучным повествованием», а потом исправился и создал «эстетически цельное и совершенное повествование»[23] — «Повесть о разуме»...

Читая все это, я слышала только голос Зощенко: «В жизни много комичного, Пантелеев!»

Тем, кто будет вскоре изучать язык советской печати, полезно будет увидеть, каким вынужденно сложным ходом вводил завуалированное указание на то, что же именно напечатал А. Гулыга, автор еще одной книги о Зощенко, вышедшей еще год спустя.

«Как известно, «Перед восходом солнца» еще до окончания публикации повести на страницах журнала «Октябрь» подверглась резкой критике в партийной печати. Чем была вызвана эта критика?» Осторожное предположение о том, что она печаталась «в самый разгар Отечественной войны: в дни, когда... советские люди... не щадили ни сил, ни самой жизни, *отстаивая* Отчизну, было не до копаний в глубинах подсознания отдельного индивида... *И все-таки сегодня, когда читателю известно продолжение этой повести*, трудно не согласиться с автором статьи, предваряющей недавнюю публикацию заключительной части произведения в «Звезде», доктором философских наук А. Гулыгой, что произведению в целом присуща идея жизнеутверждения...»[24] Присуща, присуща. Одно из любимых — не берусь сказать, почему — словечек советского дискурса. И вновь — цитата про «поднявших руку на образованность и интеллигентность», будто в прямом соответствии с постулатами теории подсознательного невысказанное представление авторов о происшедшем с Зощенко толкало их к этим именно словам. И — подстрочная ссылка на номер «Звезды» — без указания вымышленного названия повести. Я легко могла себе представить, как долго трудился А. Старков, сам редактор крупнейшего издательства «Художественная литература» (я помнила доклад третьекурсника А. Старкова об Ильфе и Петрове на НСО филфака — в самом-самом на-

[23] *Ершов Л. Ф.* Из истории советской сатиры: М. Зощенко и сатирическая проза 20–40-х годов. Л., 1973. С.132–134.

[24] *Старков А.* Юмор Зощенко. М., «Художественная литература», 1974. С. 128–129.

чале оттепели, первый, может быть, в те годы публичный доклад о несомненно любимых докладчиком, надолго замолчанных писателях), вместе с редактором книги А. Коганом (автором антологий погибших на Великой Отечественной поэтов; ему самому, заметим к слову, редакция в те же годы предъявила упрек: «Слишком много евреев!»[25]), над приближенной к правде и при этом «проходимой» формулировкой. И все же мне не хотелось писать *так*, казалось возможным навязать советской печати другой язык.

Через два года после цитированной книги несуществующая в наследии Зощенко «Повесть о разуме» вышла отдельной книжкой в издательстве «Советская Россия» — вообще без каких бы то ни было комментариев и вступлений. Только в маленькой издательской аннотации на обороте титула она вновь была названа «оптимистической и жизнеутверждающей».

Следуя постулату Шкловского, я продолжала делать вялые попытки пристроить свою рукопись в какое-нибудь издательство.

20 декабря 1971 г.: в научно-популярной серии издательства «Наука» «в январе будут обсуждать мою заявку о Зощенко [на будущую книгу "Поэтика Михаила Зощенко"]».

12 сентября 1972 г. — разговор с зав. редакцией научно-популярной серии «Науки»: «В ближайшее время вашу книгу о Зощенко мы печатать не можем — у нас уже идут книги об Ахматовой, Зощенко [речь шла как раз о книге Л. Ершова, выходящей в ленинградском отделении научно-популярной серии академического издательства книги — см. прим. 41] — создается некая тенденция...» Тем не менее собирается включать в план редподготовки 1973 г. — если не врет».

18 ноября 1972 г.: «...моя заявка утверждена. Зощенко мой впервые получил некий официальный статус. ⟨...⟩ Значительная часть моей жизни получает теперь оправдание. ⟨...⟩ Не верю радости вернуться вновь к такому волнующему, падающему на момент пробуждения всех моих сил, времени работы над Зощенко — вернуться к этому материалу».

Время сдачи рукописи упало, однако, на февраль 1973 года, когда вовсю шла работа над комментированием сборника статей Ю. Н. Тынянова и уже началась та изнурительная четырехлетняя борьба с тем же издательством «Наука», в котором он и вышел в конце концов в 1977 под названием «Поэтика. История литературы. Кино».

Издательство утвердило объем моей книги в 8,5 печ. листов, т. е. из 433 страниц надо было сделать 200, но работать было некогда. Кое-как я почти механически, посредством ножниц, сократила объем до 12,5 листов и попыталась сдать — с тем, чтобы позже, когда дойдет до издания (если дойдет), поработать всерьез. Но зав. редакцией (тот же самый Лишевский, который выпускал книгу об Олеше) был против такого превышения объема. «Он смотрел на меня своими большими черными безмятежными глазами — вполне пустыми. ⟨...⟩

— Я не могу принять больше 8 листов — мы на хозрасчете, я не могу доплачивать рецензенту из своего кармана... [имелся в виду тот же институт внутренних рецензентов].

— Скажите, — говорю, — а вы лично против были того, чтобы дать больший объем?

— Не скрою, что я отношусь к вашей рукописи без восторга. Вы все выбираете писателей ущербных ...

[25] См.: *Чудакова М.* Людская молвь и конский топ // Новый мир, 2000, № 3. С. 144.

— Я надеюсь, что это не личное ваше мнение? Вряд ли есть такой читатель, который Зощенку посчитал бы ущербным...

— *Конечно, не личное! Я* сам очень люблю и *Алёшу*, и Зощенко. Но знаете — ведь все мы помним постановление 1946 года...

— Да что вы — по-моему, этого уж никто не вспоминает! Ведь вот Ахматову много издавали ...

Он кивает с улыбочкой головой — да, мол, но, мол...

— Особенно, — говорит, — сейчас, когда закручиваются гайки...

— Ну, тут я с вами не соглашусь! Сейчас в разных местах происходит разное... Что же, — говорю, — вы мне посоветуете?

— Пишите в редколлегию заявку с просьбой прибавить. Редколлегия мне прикажет — пожалуйста!

На том и расстались. Так был получен еще один предметный урок цинизма».

Еще года три-четыре после этого дело не двигалось.

25 октября 1975 г. — вечер памяти Зощенко в Большом зале ЦДЛ под председательством В. Катаева (который сказал, открывая: «Мы можем гордиться, что воспитали его в своей среде»). Ю.Томашевский, говоря о Зощенко, сказал среди прочего: «Твердую позицию заняло издательство «Советский писатель», которое, казалось бы, для того и создано, чтобы печатать советских писателей и книги о них. Оно отказалось печатать (комплиментарный эпитет. — *М. Ч.*) книгу Мариэтты Чудаковой о Зощенко». Цитирую свою запись далее: «От этого пахнет «быть притчей на устах у всех», и мне скорее неприятно. Тем более что наш прогресс всегда на коне: здоровалась в перерыве с Б-м [до этого времени или позже он всем демонстрировал с гордостью верстку своей «зарубленной» статьи или даже книги о Твардовском], и первая и единственная его фраза:

— Ты сегодня *бенифициантка*!

Омерзение меня передернуло. А тут К. [«прогрессистский» историк, коллега по Отделу рукописей] бросается ко мне с криком «Это очень хорошо!» и озирается на своих друзей, показывая всем видом: вот она! Нет, я не считала, что это хорошо. Я не гордилась, повторю, тем, что мою книгу не печатают. Поздравления Б. с публичным упоминанием ненапечатанной книги меня покоробили, потому что хотя я писала в стол, но отнюдь не демонстративно: я считала, что вот это писанное в стол и должны в конце концов напечатать. Антипатична была идея стать «автором нашумевшей верстки» (по точному выражению Ю. Трифонова). В этом была суть весьма важного и органичного выбора. Я была уверена, что если писать книги в стол, то рано или поздно они повлияют на печатную атмосферу — а мы, пишущие, должны на нее влиять, должны использовать ее возможности до конца, тогда как их не использовали, апатично заранее махнув рукой или наперебой уверяя друг друга, что «теперь» напечатать все равно ничего нельзя. Когда лет через 15 я открывала — в качестве кого-то вроде почетной выпускницы alma mater — Дни науки в Университете (я по-прежнему позволяю себе считать, что в Москве один университет), то сказала в своем напутственном слове, что не надо так беспокоиться о том, будут ли вас печатать: «Рукопись, будучи написанной, сама организует условия своей публикации».

Книга стояла в каких-то предварительных планах «Науки», но издавать ее не хотели и вряд ли стали бы, если бы не начал помогать академик Д. С. Лихачев, состоявший в редколлегии научно-популярной серии.

В течение 1977 года я *переписывала* книгу — поскольку *сократить* с 19 печатных листов до 8-ми, как с меня требовали, или до 10–11-ти, как я надеялась добиться не мытьем, так катаньем, было, конечно, невозможно. Что-то, надеюсь, улучшилось (ведь прошло десять лет), что-то, несомненно, ухудшилось — и из-за автоцензуры, и от изматывающей, неутомимой трусости моей редакторши. Право, она трусила так, будто ей грозила вышка. Я мобилизовала всю выработанную в тяжком опыте «борьбы за слово» (была такая книжка в 30-х годах — «Борьба за стиль») технологию (ведь за это время я издала уже три книги, да еще «Обзор архива М. А. Булгакова» — и опыт кой-какой был) и, например, соглашаясь убрать «острую» фразу или деталь на одной странице, втихаря *впаривала* ее на другой. Это происходило в наборном экземпляре, затем начиналось все снова, как бы с чистого листа, в верстке («Вот это место надо убрать. — Почему? — Ну зачем оно? Оно здесь совершенно лишнее. Все уже сказано...» — и т. д.), а затем, напоследок, — в сверке, в которой вообще-то самому автору только минимальную, *компенсированную* правку позволяли, а зато ту, которую так официально и называли, не стесняясь, *конъюнктурной*, можно было вносить щедрой рукой.

Все равно урон был большой, и более всего там, где речь шла о повести «Перед восходом солнца». Название повести казалось редактору чем-то вроде «Майн кампф» — внутренним взором она видела его только на страницах партийных постановлений, и никак больше.

Поразительная история разыгралась с моей попыткой посвятить книгу А. П. Чудакову. Оказалось, что это невозможно! Причем никто не мог дать мне вразумительных объяснений на этот счет. Только однажды один из академических чиновников сказал мечтательно: «Вот если бы он уже умер — тогда другое дело...» — «Ну, тут наши интересы кардинально расходятся. Для меня весь интерес в том, чтобы посвятить свою книгу моему *живому* мужу, вот в чем дело». Притом за пять лет до этого никто не мешал мне посвятить книгу об Олеше, вышедшую в этом же издательстве и в этой же серии, моей маме и дочери! Как и в издательстве «Молодая гвардия» никто не препятствовал мне в 1970 году посвятить свою первую книгу моему отцу — с полным его поименованием, а в 1975-м книгу «Беседы об архивах» — «Моим друзьям, живым и мертвым». На это мне отвечали в Редакционно-издательском совете издательства «Наука» (РИСО), где я теперь дневала и ночевала, совершенно непонятной фразой: «То литературно-художественные издательства. А издательство Академии наук — совсем другое дело». «Так ведь люди науки, — возражала я, — имеют гораздо больше оснований посвящать свои книги — учителям, коллегам!..» — «Нет, это теперь невозможно в наших изданиях». Я не могла постигнуть, что происходит, в чем суть препятствий, чинимых моему сугубо личному, казалось бы, и никак не затрагивающему государственной безопасности делу, но не переставала действовать и в течение нескольких месяцев пыталась пробить эту стену. Наконец, кто-то по секрету сказал мне, что полгода или год назад принято постановление Президиума АН СССР, запрещающее посвящения *живым* людям на академических трудах... Я не поверила. Мне так же по секрету показали текст постановления. Пришлось поверить. «Но почему?!» — «Да, говорят, кто-то

уехал, а ему посвящена была уже отпечатанная статья *или* книга, и тираж пропал...» (в то древне-советское время слово «уехал» не предполагало уточнения *куда* — достаточно было для всех очевидного *откуда*).

Со мной случился амок. Я не могла смириться с тем, что не могу из-за этого выполнить своего очень давнего и имеющего для меня особую важность намерения. Помню, как из уличного автомата (домашнего телефона у нас еще не было) звонила Е. Ю. Сидорову (он имел тогда общественную должность — возглавлял объединение критиков и литературоведов Московской писательской организации, а я могла искать управы на Академию лишь в этой единственной доступной мне официальной организации) и, прося его помощи, почему-то кричала: «Я не понимаю, почему я не могу посвятить книгу Чудакову, если кто-то уезжает! Чудаков не уедет из России, даже если в ней не останется ни одного города! Реки же останутся? Он срубит избу и будет жить на берегу реки!..» Сидоров не верил, что в академическом мире возможна такая ситуация (писателей и поэтов это как-то не коснулось — посвящали кому хотели). Но обещал помочь. Мы с ним составили бумагу (в ответ на мое прошение, адресованное родному Союзу писателей, где, помню, обосновывая свое незаконное желание, я писала, ища слова для идиотической ситуации: «Помимо причин самоочевидных...»): «Московская писательская организация просит Президиум АН СССР разрешить члену Союза писателей М. Чудаковой посвятить ее книгу члену Союза писателей А. Чудакову...». Е. Сидоров подписал ее у тогдашнего руководителя этой организации. Конец истории привожу по записи от 18 июля 1978 г.: «Вчера была у Боярского [то ли секретаря, то ли основного функционера из РИСО — больше известного, впрочем, в узких кругах своей резидентской деятельностью в сталинские времена и историей с Масариком-младшим, чуть ли не при его участии, как тогда преполагали в этих же узких кругах, выпавшего из окна как раз в тот момент, когда в Чехословакии произошел коммунистический переворот...] — все по поводу того же посвящения моей книги о Зощенко Саше, которое я так и не сумела пробить, несмотря на бумагу от Феликса Кузнецова: Боярский пояснил, что если эта бумага дойдет до Президиума (а решает вопрос о посвящениях именно Президиум АН!), то полетит сама книга — во-первых, — Зощенко, а во-вторых, вообще книга не серийная. [Здесь я вынуждена была наконец остановиться, хотя и не люблю этого делать: тот, кому я старалась посвятить книгу, никогда не простил бы мне, если бы я ради этого загубила ее самоё, когда она имела все-таки шанс дуриком выйти в свет.] Так что он вынуждал меня ограничиться благодарностью в предисловии, причем слово «благодарность» употреблять нельзя!

И вот я пришла к нему подписать бумагу со списком благодаримых («нужно, чтобы все они были известны издательству, а то, знаете, были очень-очень неприятные случаи»), но он подписывать ее не стал, а тут же позвонил Володиной и «согласовал» с ней устно.

...Несомненно, одна из форм подчеркивания, что все ученые — на государственной службе, и, мол, кого надо благодарить — *сами* поблагодарим и в той форме, в какой сочтем нужным!

А также — стремление подавить *солидарность* ученых, связь между ними, выражаемую гласно».

Я вышла из положения так, что весь текст посвящения практически перенесла в предпоследний абзац предисловия, историческим комментарием к концовке которого и является этот экскурс.

2 сентября 1978 года: «30-го августа сдала Володиной верстку книги, где она искалечила, как могла, в последние дни последнюю главу. Сначала, когда она изложила мне все свои требования сокращений, я, молча выслушав, сказала: "Ну, что ж, значит, надо закрывать этот вопрос. Мне ясно, что книги не будет. Как мы будем это оформлять?" [Помню, как я еще спросила: "Где у вас это место, где расторгают договоры?"] Она побежала в коридор курить». Помню опять-таки, как вместо ответа на мой вопрос она сказала быстро: «Подождите меня здесь» — и быстро удалилась. Я ждала не менее 15 минут и вышла в коридор — ее искать. Она стояла у окна и нервно курила.

Дело было в том, что по моему виду и тону она поняла, что я не блефую, что договор будет расторгнут, отредактированная и набранная книга не выйдет — то есть издательство понесет убытки, а виновата будет она. Вот она и решала, нервно куря, в каком случае ее увольнение более реально. И решила пойти на компромисс. «Потом стали смотреть по пунктам [в процессе этого смотрения я отсуживала наиболее важные для меня пункты] (мне и сначала-то было ясно, что главное — отстоять главку о Булгакове — Платонове, которую она требовала всю убрать) — и постепенно стало видно, что при всех [т. е. уже сильно мною усеченных] сокращениях (письма [Зощенко после постановления 1946 года] к Фадееву и проч.) глава спасена (как Володина впоследствии выразилась — "стала даже стройнее")» — советские редакторы всегда были большими эстетами.

Но до финала было далеко. Числа 10 ноября я сдала сверку книги, а 16 ноября я узнала от инструктора отдела культуры ЦК КПСС Ю. Б. Кузьменко нечто любопытное. Я познакомилась с ним за несколько лет до этого, когда пошла в ЦК жаловаться на Главкомиздат — в связи с судьбой «Обзора архива Булгакова»; мы даже в какой-то степени подружились. Он был единственный приличный человек, которого я встретила в этих стенах (и эти стены не выпускали его, несмотря на его мучительное стремление уйти; смерть от рака в 49 лет была не случайна). Он сообщил мне, «что на днях Федь [сотрудник ИМЛИ; мне затруднительно его характеризовать — не по незнанию, а по, увы, знанию] предлагал ему на рецензию *сверку* моей книги».

Ю. Б. отказался ее читать. При разговоре нашем присутствовал — не по службе, а в качестве свойственника Кузьменко (их дети только что поженились) Г. С. О., «помощник Русакова — кандидата в члены Политбюро ЦК, заведующий отделом сношений с соц. странами, сам — китаист. Живой и умный человек, весьма этими качествами поразивший. Серьезно и небюрократически заинтересованный литературой. ⟨...⟩ Я высказала тут же свою излюбленную мысль: "В последние годы ни одна моя работа не выходит, не попав в ЦК! Просто не чувствую себя достойной! Давно говорю в издательстве — дайте возможность ЦК сосредоточиться на более важных вопросах. Не так меня использует общество или те, кому надлежит. Я патриот — много более, чем мои редакторы, смею думать. Мне должны бы платить 100 р. в месяц [меньше половины ставки кандидата наук] — больше не прошу — и я писала бы по две книги в год бесплатно". И Ю. Б. вставил: "Только чтоб не приходилось пробивать!" [он способствовал «пробиванию» многих книг и хорошо представлял себе, что это такое] — "Вот именно! Но — судьба судила иначе. Карты не так легли". ⟨...⟩ Пусть знают, черт побери! И Ю. Б. подбавил: "А сколько лет вы пробивали обзор Булгакова? А Тынянова?"»

22 ноября 1978 г.: «...На этой неделе собираются сдавать сверку, хотя Володина продолжает дрожать; вчера говорила — не снять ли про Беломорканал?.. Смекнула наконец! Нет, говорю, — не снять». В начале 1979 года книга вышла.

2. Разговоры с В. В. Зощенко

(К биографии Зощенко и прототипическому слою его прозы)

Вернусь к первой встрече в июне 1964 года.

За забором дачи Зощенко в Сестрорецке маленькая хрупкая женщина бродила между клумб с лейкой в руках. Облик поражал с первого взгляда — как фрагмент иного времени, невиданного стиля: распущенные по плечам седые, красивого серебряного оттенка волнистые волосы (несомненный предмет гордости), длинный скорее пеньюар, чем халат.

У нее осталась повадка гимназистки и «дамочки» одновременно — повадка, которая могла казаться манерной[26]: быстрая, похожая на щебетанье, речь; улыбчивое, со «старорежимным» налетом, радушие за чашкой чая; охотная болтовня о вещах интимных — часто забавная, но всегда лишенная пошлости и безвкусицы.

В собеседнице сразу же открылись черты героинь Зощенко. Она и сама поясняла, что в «Аристократке» — *ее* жесты, *ее* кокетство («И сама кутается в байковый платок и ни мур-мур больше. Только глазами стрижет»[27]) и подозреваемый Зощенко *ее* роман с управдомом («начал ходить управдом, — рассказывала В. В., — спрашивать, не течет ли что...»).

Долгие ночные разговоры (она не ложилась раньше 2–3-х часов и не вставала раньше двух часов дня) с ней в последующие годы (в 1967-м, в 1971-м и др.) убеждали, что секрет рождения прозы Зощенко — *не слов*, а *фабул*, героев и героинь, — частично таился в ней, в той, кого Зощенко в годы их романа называл «шуршащая юбочка». Это был, повторим, исчезнувший к тому времени, когда происходили наши встречи, тип женщины. В 20-е годы он перешел из 1910-х, с картинок в иллюстрированных журналах — чтобы законсервироваться затем в достаточно узком слое. К нему принадлежала и жена Зощенко.

Уменье постоянно наблюдать себя, именно внешний женский свой облик со стороны запечатлелся в ее дневнике. «Все же я недурна собой, — записывала она в августе 1928 года, — выше среднего роста, тоненькая, изящная... ⟨...⟩ Личико — маленькое, миловидное... ⟨...⟩ Глаза — не маленькие, голубовато-зеленые. У меня бывает нежный, певучий голос, когда я захочу... В большинстве случаев говорю быстро — как будто тороплюсь скорее высказать то, что надо сказать ... ⟨...⟩ Когда я говорю об интересном — вся загораюсь и в глазах зажигаются искорки». В 1971 году, переписывая этот фрагмент дневника, В. В. приписала: «Об этом моем "голоске" Михаил писал в рассказе "Новые времена"»[28].

Приведем описание героини («А ее звали Любочка. Родители как будто нарочно дали ей это имя...» — понятна корреляция с именем «Вера») рассказа «Новые времена» (1937):

---

[26] Ср. впечатления второй половины 30-х годов : «В нашем дворе я иногда встречала манерную говорливую даму, одетую во что-то воздушное голубое с оборочками, в немыслимых шляпках. Мне сказали, что эта дама — жена Зощенко» (*Гитович С.* Из воспоминаний // Воспоминания о Михаиле Зощенко. СПб., 1995. С. 275); сестра Зощенко Вера Михайловна с привычной ненавистью называла ее в наших беседах не иначе как «болонка»; эта ненависть, кипящая в кругу близких, — поле наблюдения Зощенко и живой материал его фабул.

[27] *Зощенко М.* Аристократка: Рассказы. Пг. — М., «Новелла», 1924. С. 6.

[28] Личность М. Зощенко по воспоминаниям его жены (1916–1929). Публ. Г. В. Филиппова // Михаил Зощенко: Материалы к творческой биографии. Кн. 1. СПб., 1997. С. 77 (далее — Материалы 1997).

«А жила в городе Коротояке одна молодая женщина. И она была очень миленькая и интересная.

Не то чтоб она была изумительная красавица, — нет, она была просто довольно привлекательная. Бывают такие женщины — как будто в них ничего и нет особенного, а вот они на вас посмотрят своим туманным взором, вот они усмехнутся, споют вам что-нибудь такое — и мужчина, как говорится, остается без ума.

Она говорила очень красиво. Другие говорят немного сиплыми голосами, или там немного в нос произносят, или пришепетывают, а эта очень чисто и мелодично произносила фразы. Буквально наподобие серебряного ручейка текли ее речи.

Нет, со своей домработницей она, конечно, так не говорила, но в личной беседе с мужчинами она имела эту особенность. И все мужчины очень ее исключительно любили. За ней бегали. Один даже обещал застрелиться ради нее. Только он пистолета нигде не мог достать ⟨...⟩. Другой, какой-то там заведующий, что-то такое украл в универмаге. Он ей хотел какую-то вещь подарить. ⟨...⟩ Она три раза выходила замуж. Но все не особенно удачно. Один ее супруг захворал туберкулезом и вскоре умер по всем правилам науки. Другой запил, и она его бросила. Третий, как мы уже говорили, украл в универмаге и получил свое по заслугам. После этого она долго замуж не выходила. А потом вдруг вышла за одного чертежника. ⟨...⟩ А он, конечно, старался поддержать свой дом на высоте. Он начал на чем-то спекулировать ⟨...⟩ Ему дали пять лет ⟨...⟩ Ее мужчины не оставляли своим вниманием. А она была из тех женщин, которые считали потерянным день, если ей кто-нибудь не сказал о своем чувстве. ⟨...⟩ И она вскоре приезжает на строительство со своей миленькой походкой и со своим мелодичным смехом ⟨...⟩ И она ⟨...⟩ начинает смеяться своим *мелодичным смехом, кутается в свой вязаный платок* и своими *голубыми глазками* начинает смотреть на начальника так, что ему делается не по себе. И он некоторое время не может оторвать взора от ее милого лица»[29].

Здесь — не только внешние черты В. В., но поведение, стиль женского типа, хорошо известного Зощенко, лично привлекательного для него[30] и со вниманием им изученного; здесь и перифразы реальных ситуаций из жизни женщин, близких ему. Сама В. В. с непередаваемой ужимкой и языком зощенковского повествователя рассказывала — с первой же нашей встречи — про его многочисленные романы[31] и про совершенно зощенковские связанные с этим сюжеты.

Особенно интересен был рассказ о Лиле Островской, женщине ярко авантюрного склада, несомненно близкой по типу Лиле Брик, баронессе Будберг и другим Манон Леско XX века. Одно время ее то ли мужем, то ли возлюбленным был «работник Владимирского игорного клуба». В это же время у нее был «молодой любовник — еврей из торговой сети. И вот раздается у меня звонок по телефону и незнакомый человек говорит: "У вашего мужа серьезный роман с Островской, там существует переписка". Он

[29] *Зощенко Мих.* 1937–1939: Рассказы. Повести. Театр. Фельетоны. Л., 1940. С. 63–68 (курсив мой. — *М. Ч.*).

[30] Пример «от противного». В. А. Каверин и Ю. Г. Оксман в разное время рассказывали одну и ту же историю: Зощенко поехал в Крым с известнейшей балериной — и через несколько дней оказался в Ленинграде, объяснив ситуацию пораженным друзьям одной фразой: «Она для меня слишком умна».

[31] «Когда я его ругала за них, он всегда говорил мне: — Тебе нечего беспокоиться — я тебя никогда не оставлю»; ср. в письме от 27 октября 1942 года из Алма-Аты (где у Зощенко в это время была прочная связь с Л. Ф. Чаловой, которую он вызвал — т. е. послал вызов, необходимый для передвижения по стране в военное время, — из Ленинграда вместе с ее родными) в Ленинград: «Все твои сомнения, что я к вам равнодушен, — неосновательны. Я сказал тебе, что мы не разойдемся с тобой, — это факт. Я никогда этого не сделаю» (Из писем М. М. Зощенко к В. В. Зощенко: 1941–1954 // Материалы 1997. С. 87).

чуть не плакал: "Это моя первая любовь... Завтра они приезжают — в одном купе. Давайте встретим их на вокзале. Ей дороже всего шмотки, я отберу у нее чемодан". Я спрашиваю: "А когда прибывает поезд?" — "В 8 утра". "Ой, что вы! Я ни за что так рано не встану!" А один раз — трепещущий женский голос: "Арестовали моего брата, он воровал для Лили..." Потом она вышла за какого-то иностранца. Потом — за Леонида Ленча».

У Зощенко сохранялись с ней близкие отношения. Его письма к Л. Островской 1954–1955 гг. — редкостны по открытости и доверительности[32]. Во вполне зощенковский сюжет вписываются последующие события: после смерти жены Леонид Ленч, у которого с Зощенко были добрые отношения («Дружескому нашему сближению способствовало то обстоятельство, — писал Л. Ленч в своих воспоминаниях, — что жена моя Лиля Борисовна Островская, ныне покойная, знала М. М. Зощенко еще по Ленинграду и они были большими друзьями»[33]), включил в свои воспоминания о нем письма Зощенко к Островской — с купюрами цензурного характера[34].

Биографическую основу его прозы проясняет свидетельство Каверина: «...Зощенко был щедр, швырялся деньгами (в лучшую пору), *любил женщин, к которым относился по-офицерски легко.*

Эта легкость не мешала ему, однако, нежно заботиться о них после неизменно мягкого, но непреклонного разрыва. Он выдавал их замуж, пировал на свадьбах, одаривал приданым и оставался другом семьи, если муж не был особенно глупым. Женщины были хорошенькие, иногда красивые но, за редкими исключениями, средние, без блеска ума или чувства. Когда однажды, где-то на юге, две стройные, высокие красавицы сестры Тернавцевы внезапно явились пред ним из пены морского прибоя, он был поражен, восхищен, но, слабо махнув рукой, сказал:

— Это не для меня»[35].

Вот это «по-офицерски» (заставляющее вспомнить эксплицированную нам Толстым мораль офицера Вронского), стереотип, впечатавшийся с юности, пришедшейся на офицерство[36], да еще во время войны, может дать представление о его мужской жизни. Он был стопроцентно, видимо, удачлив с женщинами и поучал (по рассказам и «показам» очевидцев) гораздо менее удачливого Олешу, самого близкого своего приятеля из москвичей: «Высоко силки ставите, Юрочка! Птички ниже летают», — и показывал, наклонившись, рукой невысоко над полом уровень полета своих «птичек».

---

[32] Документы: материалы к биографической хронике // *Зощенко Мих.* Уважаемые граждане. М., 1991. С. 112–114, 124–128, 132.

[33] Впервые опубл. в 1981 г.; цит. по: *Ленч Л.* «Как живой с живыми...» // Вспоминая Михаила Зощенко. Л., 1990. С. 266.

[34] М. З. Долинский дал более полную версию фрагментов, сопроводив ее следующим пояснением: «Прошлым летом (год остается неясным. — *М. Ч.*) в подмосковном Переделкине я видел Леонида Сергеевича Ленча и спросил, можно ли восстановить в письмах Зощенко те купюры, которые были сделаны в издании 1981 года. Он разрешил — и добавил при этом, несколько отрешенно улыбаясь: «Михаил Михайлович был влюблен в мою жену». Я не стал вдаваться в столь деликатную тему» (Документы: материалы к биографической хронике. С.128).

[35] *Каверин В.* Эпилог. М., 1989. С. 62.

[36] По устному свидетельству друга юности А. В. Елкина и В. В., Зощенко сохранял в молодые годы офицерскую орфоэпию: «Не поедем туда — у меня сэрдце».

Через несколько лет после завершения своей книги, 14 июня 1971 года я впервые побывала у единственной оставшейся в живых из сестер Зощенко — Веры Михайловны. Она была моложава в свои 70 лет, с полуприкрытыми зощенковскими томными глазами (старательно ею демонстрируемыми), с балетной, почти кукольной походкой («носки врозь»). Легчайшее, чуть ли не бамбуковое сооружение на высоких ножках под телефоном (который я чудом не сбила на пол) казалось частью декорации к пьесе Зощенко. С большой неохотой говорила В. М. о датах рождения братьев и сестер: «Так вы, пожалуй, и до моего возраста дойдете!» — и точно так же, как В. В., старалась демонстрировать моложавость, переодеваясь при мне, открывая плечи и ноги. Это был еще один женский прототип зощенковской прозы.

Прототипы персонажей и фабульных звеньев были и среди рассказанных ею биографий сестер и братьев.

К старшей, Елене[37], «подошел человек: "Почему у вас такие грустные глаза?" И они прожили 36 лет душа в душу. *У всех у нас были грустные глаза*». Напомним, что «грустные глаза» обыгрываются в рассказе 1932 года одноименного названия: «— Такая, — говорит, — она у меня красавица, такие у нее грустные глазки, что я в жизни никогда таких не видывал. ⟨...⟩ Ее грустные глаза с избытком прикрывают все недостатки и делают ее из дурнушки ничего себе»[38] — и дальнейшее медицинское объяснение «грустных» глаз.

Одна из сестер, Тамара, «похожа была на Веру Холодную». В 1923 году (в 26-летнем возрасте[39]) «у нее был нарыв на легких, хирург Петров делал операцию, выпилили два ребра. Пришла в себя и сразу умерла[39а]. Ее первый муж, военный в Борисоглебске, застрелился (за какое-то время до этого. — *М. Ч.*). Борис был знаком с ней со школьной скамьи; была назначена свадьба. Узнав, что она умерла, он упал ничком на лестнице... Младший брат, Владимир, шестнадцати лет ушел добровольцем на фронт — после Михаила, под конец войны. И сразу пропал. Никаких не было известий. Были слухи, что у него открылся туберкулез (отец матери умер от туберкулеза и какой-то из братьев)».

В годы работы над книгой В. В. Зощенко сообщала мне много биографических фактов — семья, детство, юность, имена и биографии его тогдашних друзей (с одним из них, А. В. Елкиным, я познакомилась впоследствии в Москве), обстоятельства начала их семейной жизни, «допечатного» периода его литературной работы.

Их роман начался 10 августа 1917 года. В июле 1920 года он переехал к В. В. на улицу Зеленина; они зарегистрировали брак. С осени 1922-го по осень 1927-го жили на

---

[37] См.: *Запевалов В. Н.* Документальные материалы М. М. Зощенко в Пушкинском Доме // Материалы 1997. С. 18.

[38] *Зощенко М.* Избранное. М., 1981. С. 192–193.

[39] См.: *Запевалов В. Н.* Указ. соч. С. 12.

[39а] Ср. в дневнике В. В. — запись от 12 июня 1923 г.: «Как нелепо: сегодня хоронили Тамарочку, сестру Михаила... Умерла от скоротечной чахотки... Милая, трогательная девочка с такими огромными грустными глазками, нежная, тихая, ласковая... Любящая и бесконечно любимая... Счастливая невеста... Все было для счастья: молодость, красота, огромное, редкое чувство...»

первом этаже на углу Пушкарской и Съезженской, но М. Зощенко сохранял и кабинет для работы в Доме Искусств. В 1926 году стали искать квартиру; он хотел окна на север, она — на юг. Нашли и сняли 4-комнатную — две комнаты на север, две на юг, на улице Чайковского, жили там с 1927-го по 1934 год. В 1930-м «впустили Бараевых» — семью, и потом нередко вынуждены были слышать призывы: «Идите, Ваня Маню бьет!» В октябре 1934-го переехали в «писательскую надстройку» в доме 9 по Каналу Грибоедова. «Когда взяли Корнилова, его квартиру поделили между Форш и нами».

В конце 20-х снимали дачу; В. В. хотела купить, но Зощенко был против: «не надо собственности». Купили только в 1939 году, к 1940-му отремонтировали.

«Впустили Бараевых»: в словах В. В. — след любопытной эпистолярной истории. В письме от 8 сентября 1930 года Зощенко попросил Горького написать письмо в жилищное управление своего дома (носившее имя Горького!) — чтобы «не вселяли чужих людей, а оставили бы того техника, который второй год проживает в моей квартире»[40]. Отклик Горького переполошил жакт, но еще больше — самого Зощенко. 30 сентября того же года он писал Горькому: «Весь этот месяц я просто не находил себе покоя и ругал себя за то, что написал вам. Я бы никогда этого не сделал и не стал бы затруднять просьбами, но все сложилось как-то помимо моей воли. ⟨...⟩ Мне приятно вам сказать, что теперь, когда ЖАКТ вашего имени получил ваше письмо и пошел мне навстречу, — *я ничем не воспользовался* и попросил все оставить как есть, и даже оставить тех людей, которых мне вселили за это время. ⟨...⟩ Я бы не хотел, чтобы вы имели обо мне ложное представление. Мебель и квартира никогда еще не играли никакой роли в моей жизни. Я живу в той же обстановке, как и в 19 году. И сплю на той же кровати, на которой спал до того, как сделался писателем. Правда, я больной, и тишина мне другой раз просто необходима, но, пожалуй, и к этому можно привыкнуть»[41].

Любил раскладывать пасьянсы. В. В. в 1920 году занималась с девочками гадалки. (По-видимому, он наблюдал за действиями гадалки — впоследствии мемуаристы вспоминали о его гаданьях.)

— В 1922 году написал: «Мне с большевиками по пути». Отсюда пошло — *попутчики*.

«— Наш народ еще только учится мыслить».

«— Литературы у нас нет и быть не может. Нельзя писать по заказу».

Часто повторял, говоря с В. В. о прививке революции к российской жизни: «Обувь стопчется по ноге». Эта многозначная фраза — один из ключей к его биографии.

В 20-е годы дружил со Слонимским, в 30-е — с Олешей, со Стеничем.

В 1946 году сказал В. В.: «Знаешь, какая неприятность — "Приключения обезьяны" перепечатали из "Мурзилки" в "Звезде". Я бы никогда не отдал этот дурацкий рассказ в солидный журнал». Над рассказом смеялись трехлетний и десятилетний племянники. (В. В. подчеркивала этим «детскость» рассказа.)

---

[40] Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 160. Комментарии к ситуации (по-видимому, по словам еще живых ее свидетелей) см.: *Томашевский Ю.* Об одном посвящении: попытка психологического комментария // Лицо и маска Михаила Зощенко. М., 1994. С. 306–307.

[41] Горький и советские писатели. С. 160–161 (курсив М. Зощенко).

Гипотеза Зощенко относительно доклада и постановления: «Сталин обещал отменить карточки, а тут неурожай. Он мучился. Тут ему попадается рассказ — там карточки...»

О 1946-м годе. «Иван Федорович Кратт, писатель, порядочный человек (он умер в 1950-м году[42]), рассказывал: Прокофьев предложил вывести Ахматову и Зощенко из состава правления и из Литфонда. Поднимается Саянов и говорит: "Я предлагаю исключить из Союза"». Тем самым — и это все понимали — лишить продуктовых карточек[43].

В. В. написала письмо Сталину — в сентябре. «С октября прекратилась ругань. Прокофьев хотел выступать, как вдруг пришло предписание — не выступать».

«...Продавали вещи — был екатерининский фонарь, французская спальня. Помогала помреж музыкального театра Лариса Николаевна Рубинсон. Каверин очень помог — дал в 1947 году 2 тысячи. (С улыбкой.) Даже евреи оказались благороднее, чем свои русские».

В начале 1947-го написал «Партизанские рассказы», послал Сталину — через Поскребышева — и Симонову в «Новый мир». Сталин узнал, что его исключили из Союза. «31 мая звонят из Союза — приходите, получите карточки за май! Сами они решиться на это не могли».

— 5 мая 1954 года говорит: «Меня требуют в Союз, приехали английские студенты — хотят увидеть могилу Зощенко».

Ему очень не хотелось идти. ... Рассказывал, что сидели за столом; его спросили: «Ваше отношение к постановлению ЦК? — Я не согласился с докладом и писал об этом Сталину».

Они ему стали аплодировать. Ахматова сказала: «А я согласна». И села. Гробовое молчание.

Когда пришел, сказал мне: «Знаешь, как меня подвела Ахматова...»

Позже шутил не без горечи: «Эх, обошла меня старуха!.. Столько лет шли ноздря в ноздрю!»

...Пошли статьи в газетах. ...На собрании в Доме писателя «Михаил выступает, все выкладывает: "Трусом я никогда не был... Не надо мне ни вашего Союза, ни вашего Друзина!" Пошел с трибуны, шатаясь. Подскочила Катерли, отпаивали валерьянкой,

---

[42] С. Гитович вспоминала, как в один из вечеров пришедший к ним Зощенко «был задумчив и говорил, что раньше (...) он считал, что, если нужно, он всегда сможет заработать. А тут приходилось продавать вещи. Вот продал диван красного дерева Ивану Кратту. Вдвоем с дворником Гришей Кратт вытаскивал этот диван. Суетился, весь красный от натуги, топтался, застревал в дверях, а принес к себе на четвертый этаж — у него сердечный приступ. Диван стоит, а он умер. Как все это глупо» (*Гитович С.* Указ. соч. С. 285).

[43] Еще раньше, 9 августа 1946 года, на заседании Оргбюро ЦК с участием Сталина, где в присутствии членов правления ленинградской писательской организации готовилось общее собрание 14 августа с докладом Жданова, Саянов уже повел себя крайне плохо. А. С. Смолян (редактор «Звезды» в 1970-е годы) передал нам в 1978 году рассказ сына Зощенко о том, как «много позже Саянов, выпивая с ним в ресторане, рассказывал: «Смотрю в пол — и вот вижу: остановились передо мной носки сапогов. «Ну, а что об этом думает главный редактор?» Мне бы, Валька, тут разъяснить, что рассказ — детский и так далее, но смалодушествовал я, не смог. «Так точно, говорю, И. В. Это большая наша ошибка» (запись от 30 апреля 1978 года). Недавно опубликованная стенограмма начинается именно с этого момента: «Саянов (Начало не стенографировалось) Вина моя большая, что я, очевидно, не понял, насколько к нашему журналу приковано внимание партии и страны» и т. п. («Литературный фронт»: История политической цензуры 1932–1946 гг. Сб. документов. Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1994. С. 197).

повели вниз, в ресторанный зал... Вечером Слонимский у нас дома бегал по комнате, хватался за голову: "Что он наделал! Он хвалился царскими орденами!"

Не прошло и месяца, как в английской газете: "В Советском Союзе свобода слова: Зощенко не согласен с постановлением ЦК". И сразу все прекратилось.

— Он говорил : "Я второй удар перенес хуже первого"».

В 1947 году должна была выйти книжка в Госиздате — ее рассыпáли (по приказу Козлова) и собирали.

Райкин ставил два его скетча; Козлов велел вместо имени ставить в афише три звездочки.

— ...Думал дать 100 рассказов в публицистическом тоне — «Что меня удивило прежде, после и теперь» — рассказы колхозника, инженера и т. д., «оттенял хорошее». Послал Сергею Антонову, ему не понравилось: тогда как раз понадобились Гоголи и Щедрины... («Всегда не везло».)

— В 1953-м, летом, восстановили [на самом деле заново приняли] в Союзе — Саянов дал рекомендацию; Зощенко не воспользовался, но смеялся.

— Умерли или погибли Жданов, Попков, Козлов — «Все мои враги умирают». Говорил о Сталине (в связи с новыми посадками): «Какая у него бешеная энергия».

— В 1956 году вышла книга, он все ждал рецензии, опровержения [травли] — гробовое молчание. Он все повторял: «Всех реабилитируют, одного меня не реабилитируют».

Во все последующие приезды, уже на Канале Грибоедова, я ночевала в комнате Зощенко, на его кровати (будто взятой из иллюстраций к коммунальному быту его рассказов) с маленькой подушечкой, привязанной к металлической спинке, — для того, чтобы опираться затылком во время чтения в кровати), под его грубым солдатским шерстяным одеялом, работала за его столом, на его рабочем деревянном кресле с подлокотниками[44]. (Рядом, в комнате В. В., была резко отличная белая, обитая голубым шелком мебель.) Это усиливало патетику замысла. Впервые читала его и В. В. письма к Сталину и присным 1943–1946 гг., знакомилась с его опытами 50-х годов — страшными по очевидности саморазрушения попытками писать «положительную сатиру». Читая ранние опыты (с заметным влиянием кумиров времени Ницше и Пшибышевского), а также письма к матери и к В. В. 1910-х годов, была поражена резкостью перелома, наступившего в годы дебюта — 1920–1921.

В марте (с 10 по 22) 1971 года я была в Ленинграде: работала в доме И. Н. Медведевой с ней вместе — над архивом Б. В. Томашевского, который она передавала в Москву, в Отдел рукописей ГБЛ (я и увезла его на поезде). С утра до вечера шла работа в ее доме, вечером (после 8-ми) на другом конце Ленинграда — над той частью архива Томашевского, который, благодаря указанию Е. Г. Эткинда, обнаружился у его пасынка (в предшествующем браке) Б. Б. Томашевского (эта часть тоже попала в Отдел рукописей).

---

[44] Ср. слова Зощенко в цитированном письме к Горькому о своем отношении к мебели и квартире.

Ночью, по возвращении на Канал Грибоедова (В. В. Зощенко жила в одном подъезде с И. Н. Медведевой), начинался третий рабочий день — над архивом Зощенко, *после* разговоров с В. В. (она по-прежнему не ложилась раньше середины ночи и не вставала раньше середины дня), в его комнате; утром я вновь спускалась к И. Н.

В тот приезд я встретилась с В. В. после четырехлетнего, кажется, перерыва. Почти сразу она рассказала мне о своих дневниках, о которых я раньше не подозревала. Оказывается, она вела их всю жизнь, а теперь решила переписать... «Переписано уже штук 10 толстых тетрадей — адова работа. Она переписывает будто бы не меняя, а лишь делая купюры. А потом будет перепечатывать сама — с новыми купюрами. Отдельно — литературные разговоры, отдельно — интимную линию... Что ж, пока человек жив, ему хочется выполнять свои собственные замыслы...

Поразила меня своей свежестью и живостью. В темном платье, а не в расхристанной ночной рубашке, с аккуратно волнистыми седыми волосами, а не с космами, как иногда бывало. Спустя годы я боялась увидеть иное.

Прочитала мне замечательный разговор с М. М., записанный ею 10 августа 1923 г., — о том, что ему неинтересно ходить в гости (ни к Сологубу, ни к Ходотову), что даже женщины ему быстро надоедают, что его интересует только слово, сюжет, что он радуется, только если напишет хороший рассказ... О мучительных поисках новой формы... О сжатой фразе, открытой им, чего никто не понимает...О близости своей — даже в мелочах — с Гоголем: его тоже современная критика считала кто мелким шутником, кто гением.

Интереснейшая запись! У меня в книге все это уже сказано, но это — прекрасное подтверждение» (14 марта 1971 года).

В этот раз Вера Владимировна особенно подробно говорила о своих романах — как всегда, будто о происходивших только что, месяц-другой назад. «...Я очень любила Митю Задонского, гардемарина, и он меня любил. Ему было 18, а мне 16. Я уже договорилась с ним, что приеду к нему в Кронштадт, позвоню по телефону и скажу, что его ждут у фон Вирена (адмирал, его дальний родственник), а сама буду ждать его у памятника Петру Первому. Но мама меня не пустила. Вообще он сделал глупо, сразу написал отцу, что у него невеста! Они, конечно, испугались — 18 лет! Они были против меня. У нас не было именья, а у них было... Я очень жалею, что не уступила ему, когда мы были одни в его доме... До сих пор жалею! А потом он уехал в имение, его там познакомили с соседкой по имению Александрой Неклюдовой — Сандра ее звали. Она была старше его года на два, а я моложе! (Для В. В. это ее преимущество живейшим образом важно до сих пор...) И вот он уже мне пишет: "Передо мной карточка моей невесты". И тут я сделала глупость — перестала ему писать. А надо было писать — ну и что, что она твоя невеста, все равно пока давай встречаться!

Ну, а потом появился этот Виталий Мартанус[45], этот мальчик, совсем глупый мальчик, я его ни капельки не любила, и физически он мне совсем не нравился, и я до смерти была рада, что его забрали на фронт».

«В самой системе психо-логических (sic!) связей (продолжаю цитацию своей тогдашней, 1971 года, записи), в образе мыслей, в слове — в этой наивно-плотской системе мышления — во всем этом удивительная, очевидная и непререкаемая для меня близость к строю «Сентиментальных повестей», ко многим рассказам Зощенко на любовные

[45] Первый муж В. В.; брак был расторгнут в ноябре 1918 г. См.: Материалы 1997. С. 23.

темы. Этот примитив, это неосознанное бесстыдство. Все эти его потрясающие своей однослойностью, статуэточностью женщины будто списаны с нее.

В. В. без конца думает на эти темы. Теперь жалеет, оказывается, что вышла замуж за М. М. «*Вообще* — я не жалею, а что замуж — жалею».

Оказывается, в 1920 году в нее был влюблен какой-то белогвардеец, предлагал увезти в Финляндию, и потом ее посадили за связь с шпионом...[46]

Да еще поцелуи в 13 лет у Повицы, у Повицкого озера с Богданом Врублевским (её отец контролировал там польско-русскую границу) — и ее прошлогоднее письмо в «Пшекруй» (это Славомир Андрушевич из Вильны, рожденный в 1939 году еще в свободной Польше, ей это устроил), и его нежный ответ, его слова «маленькая Верочка»!..

Весь ее столик уставлен теперь фотографиями поклонников...

С Николаем Ивановичем Авдашевым, оказывается, была непрекращающаяся любовь с 1929 по 1936, пока его не посадили... Зощенко будто бы устраивал сцены».

«Репортаж с петлей на шее» — так говорил Зощенко о своей работе в последние годы.

— Но самое ужасное — это то, что он умер! Ну хотя бы год он еще прожил — он бы сделал еще что-нибудь. Хоть бы еще несколько месяцев — *после пенсии!* Он спрашивал врача: «Доктор, проживу я еще месяца два?» Эти врачи, ничего они не смогли сделать!»

Занимаясь архивом и разговаривая с В. В., я думала «о том диком скрещении — как железо по камню, и искры летят, — в каком помещаются одна к другой проза двух современников — Булгакова и Зощенко. Два полюса — замораживающий и обжигающий, — между которыми помещается все остальное: пылинки, укладывающиеся близ них определенным узором» (15 марта 1971 г.).

Я переписывала его письма. Не помню, о каком письме шла речь у нас с В. В. «Какой сжатый, пушкинский язык! — говорила она. — Он так всегда восторгался Пушкиным!»

В том же 1971 году «Шкловский говорил, что Веру Владимировну Зощенко вызывали в свое время [вскоре после ждановского доклада] и сказали, что НКВД к Зощенко претензий не имеет. «Вот по Эйхенбауму наши ворота давно плачут, а к Зощенко мы ничего не имеем». И она ему об этом не сказала!

— Почему? — восклицаю я в ужасе.

— Чтобы боялся!

— Да ведь она сама писала Жданову — я видела письма!

— Это она увидела, что перестали деньги за книжки поступать».

---

[46] «С Марком Рудницким В. Зощенко случайно познакомилась в октябре 1919 года. Как представлено в «Воспоминаниях» [В. В. Зощенко], он наезжал из Финляндии в Петроград для сбора сведений в пользу штаба белогвардейцев и английской разведки. Предлагал В.Зощенко как своей невесте выехать за границу (...) Из-за знакомства В. Зощенко с Марком Рудницким ее арестовывают и заключают в арестный дом в Шувалове. М. Зощенко посылает ей туда письмо и «любимейшие мои книги — конечно, Блок и, конечно, Ницше». (Личность М. Зощенко по воспоминаниям его жены (1916–1929). Публ. Г. В. Филиппова // Материалы 1997. С. 62)

«6 ноября 1975 года — у Веры Владимировны. Как обычно, она последними словами ругала Ленина — это он все сделал, разрушил прекрасную страну. Сталина же называла «бедный»: ему уже делать было нечего, приходилось продолжать...

— Несчастное наше поколение! Всех наших мальчиков убили, сначала на одной войне, потом сразу на другой... Какие чудные были мальчики!.. Коля Августовский... Помню его похороны, его мать вел под руку второй сын... А через год он тоже, Боря, пошел отомстить и тут же погиб, и мы хоронили его в этой же яме... Сереженька Ломиковский... Из Пажеского корпуса... Коля Малейко... Он мне писал: «Сегодня мне снился чудный сон: что мы едем с Вами на извозчике, а с нами двое наших милых детей, мальчик и девочка...» Богдан Врублевский: «Мадам Вера... сердечная дружба... Я не могу называть иначе после наших столь близких отношений...»

А Николай Иванович... Он мне все говорил, что я должна идти на службу и заниматься общественной работой. Я рассказывала ему про вечера благотворительности — спектакли, в которых я участвовала... Он сердился, говорил: «Нам благотворительность не нужна». А я смеялась: «Но ведь это то же самое, только под другим названием!» Ах, он так верил в свою идею... Он говорил: «Это единственный способ сделать так, чтобы все были счастливы».

Я все хотела выяснить, что реально знал Зощенко о Беломорканале — к тому времени, как поехал смотреть его и стал о нем писать. Цитирую далее свою тогдашнюю запись: «Оказывается, ее младший брат, недоучившийся кадет, был взят вместе с женой, Марией Людвиговной Гейне, в 1926 г. (в их доме переночевал некто, названный шпионом) и получил 10 лет[47].

— На Беломорканале их поселили в отдельном домике, он был там бухгалтером. Мама к ним ездила, *и даже она* сказала, что им хорошо. Там действительно занимались перековкой...

— Ну вот, Михаил Михайлович потом ездил туда. Он видел уголовников. Но ведь вы же с ним знали, что вашего Борю нечего перековывать! Он же не вор был.

— Ну да, конечно... Но ведь *они* правда думали, что он шпиона пустил к себе.

— Но все же вы понимали, что его зазря посадили?..

— Ну нет, не зазря... А черт его знает, может, тот правда был шпион?..

Вернулись они с женой через семь лет. И решили — сами! — поехать на строительство Московского канала — в город Дмитров.

— Но зачем же?!

— Ну, знаете, Боря думал, что здесь их все равно не оставят в покое — они решили *быть на виду*... (!). А вот в 1938 году их снова взяли и снова дали 10 лет — вот это уже было безобразие! Тут уже никто ни о какой перековке не говорил. А в обвинении было — «*записывал* на лекции» [по-видимому, лектор оказался потом «врагом народа»], «хранил газеты с портретами врагов народа» (да, может, он их в туалете хранил!), «улыбался, слушая оратора...» Ну, тут уже их разослали по разным местам, и они уже отсидели полностью 10 лет. Боря потом там и остался, там и умер ...

В том же году арестовали Николая Ивановича Авдашева (большевика) и жену. Девочек их отправили в детдома по разным городам (они так просились вместе!), а Вова — шестнадцатилетний — пришел к нам. Миша сказал: «Пусть живет у нас!» И он жил — до армии.

[47] См. об этом указ. публикацию Г. В. Филиппова (Материалы. 1997. С. 75).

...На Валечке нашем [сыне] тоже сказалась эта проработка 1943 года — он был на таких парткурсах комсомольских (так она и сказала; видно всегда, что так и не смогла полностью привыкнуть к послереволюционному языку), и его оттуда отчислили. Миша очень переживал.

Потом я продолжала делать давние [т. е. с прошлых приездов] выписки из его писем к ней, а она уютно сидела рядом и показывала мне целую коллекцию женских фото — и с надписями, и без надписей, и разодетых, и вовсе в чем мать родила.

И так смешно комментировала:

— Вот — дуреха такая. Не знаю, кто она. А вот еще...

Беззлобно, почти весело».

3. Задачи, стимулы и ограничения

Было несколько важнейших стимулов, среди них — оторвать «творчество» от «биографии»: я ненавидела жанр «жизнь и творчество», «творческий путь» (это были обычные заголовки или подзаголовки книг о писателях советского времени).

Хотелось показать, что такое «чистая поэтика». Современный «постсоветский» читатель может спросить об отношении официоза и прогрессистских кругов к наследию Опояза.

Сегодня злокачественную путаницу тех послеоттепельных (или позднеоттепельных) лет трудно прояснить, но надо постараться.

Оттепель несла с собой, конечно, условия в первую очередь для продвижения политического, идеологического — вместе с тем именно на ее волне поднялся и отечественный структурализм, и началось было развитие социологии (правда, быстро обломанное, как и другие побеги гуманитарного знания). Но и это продвижение было — в масштабе всей культуры — заведомо половинчатым: ведь марксистско-ленинскую догму никто не отменял.

Те филологи, чье начало печатания совпало, как у автора этой книги, с идущей на излет оттепелью, могли начинать только в *литературных* журналах (в первую очередь «Новый мир» Твардовского) или в «Вопросах литературы» (учрежденных в 1957 году). В «Новом мире», в определенной степени в «Вопросах литературы» (недаром это были вопросы *литературы*, а не *литературоведения*!) ожидали от пишущих о литературе продвижения на ее материале — в лучших доопоязовских традициях — в сторону идеологии: по возможности — за пределы марксизма-ленинизма, в направлении социал-демократическом либо «народническом» (все это, конечно, ни в коем случае не называемо) и т. п. («сказать правду об обществе» — или, точнее, намекнуть на нее, показать «краешек» и так далее). Литература, рабочая лошадка российского свободомыслия, опять должна была вывезти — как при Белинском, Добролюбове, Короленко.

Но тот, кто не чувствовал себя призванным к советской — пусть и в наиболее прогрессивном ее изводе — неизбежно половинчатой публицистике, тот целиком стремился замкнуться в поэтике. Во всем литературоведении только она ведь и была разработана научным образом (над всем остальным висела советская схема). В формализме искали мы спасения от вненаучных (пусть и благородных) медитаций. Все остальное поле простреливалось: нельзя было писать о *ценностях*, нельзя было писать о мировоззренческих вещах. Невозможно было внятно сказать даже только о *фактах* биографии: вполне по Маяковскому после точных ответов на вопросы «А ваши *кто* родители? Чем вы занимались *до* семнадцатого года?» и получения в их результате неортодоксальной биографии — в большинстве случаев она автоматически должна была стать нецензурной («только этого Дантеса мы и видели»). Само собой ясно, что невозможно было высказаться в тогдашней печати — даже прикровенно — относительно «советизма», «антисоветизма» или «несоветизма» писателя (можно было рассчитывать лишь на то, что это будет ясно в какой-то степени из всего повествования). Таким образом, биографическая задача в полном объеме не могла быть даже поставлена.

Нельзя было исследовать сферу генезиса произведения, потому что канонизированно предполагалось (хотя муссировалось только самыми дремучими), что писатель пишет, выполняя некий партийный-народный-государственный заказ-наказ, но при этом вполне, всей душой, его принимая. Демонстрация любого «сора», из которого рождается *проза* (про генезис поэзии после Маяковского, как бы раскрывшего секрет, «как делать стихи», писать было дозволено — как

и в стиховедении работать было чуть полегче, хотя и там были записные надсмотрщики), могла поставить под сомнение догму. Интимный процесс единения беллетристов с властью нельзя было раскрывать, даже касаться его. Тот, кто ощущал себя призванным пытаться строить научную историю литературы, видел своих предшественников и учителей только и исключительно в формалистах, чья работа была оборвана властью за тридцать с лишним лет до описываемого времени — как раз в момент постановки вопроса о научных условиях выхода за пределы поэтики — в «дальнейшие ряды». Главное условие было — в приведении в систему представлений о самих этих рядах. За время, протекшее с тех пор, были пресечены все попытки такого рода; в отечественной социологии не было чего-либо хоть отчасти сопоставимого с категориальным аппаратом, созданным формальной школой. Выход в эти *социальные ряды* был возможен в 60-е годы, повторим, только в публицистических целях и в двусмысленной форме.

Но с «формализмом» и в лучших журнальных редакциях не очень-то ждали (см. в постскриптуме в книжке об Олеше о единственной точке смыкания «прогрессистов» с официозом). Такое неприятие было выражением лишь *поверхностных* течений: прогрессивным редакторам претила «бездуховность» Олеши, оторванность его школы от общественной проблематики. На *глубинных* слоях телеологии большевизма нас, наоборот, выдавливали в Опояз (в занятия «мастерством — см. упомянутый постскриптум), пресекая в то же время поползновения его продолжить — т. е. осмысливать «соседние» и «дальнейшие» ряды в их соотношении с литературой.

Так что же — не будь большевизма у власти, не было бы занятий поэтикой? Да нет — меня она-то и интересовала больше всего. Но ведь в некоторых случаях возникала необходимость выйти за ее пределы — как, скажем, в случае с биографическими обстоятельствами последних 15 лет литературной работы Зощенко (см. конец 6-го раздела 7-й главы «Поэтики...»), а это-то и было невозможно. Тут видна разница занятий одним и тем же в условиях свободы и в условиях несвободы.

С языком, *через* язык еще можно было что-то делать. В случае с Зощенко это счастливо совпало — язык и был доминантой его поэтики.

Но, пиша об этом, приходилось все время балансировать на грани, тебя все время могли спросить — в той или иной форме — «а где же *содержание*?» Или не спросить, а сказать о недостаточной внятности твоего — не формалистского ли? — подхода. И нельзя было сказать — да я-то могу внятно! Да только вам-то вряд ли понравится.

Зощенко (и писание о нем «в стол») казался наиболее удобным для того, чтобы понять реальный — не выдуманный советским литературоведением — литературный процесс двух первых советских десятилетий. Зощенко сам помог мне уйти от *магистрали* (как тогда любили называть) советской литературы (одно дело было умственно желать уйти от нее, другое — найти путь этого ухода), сам потянул меня за собой от *высокой* (т. е.заведомо советской, воплощавшейся в больших жанрах) литературы к «неуважаемому жанру» и к живому, подвижному литературному процессу, где, по закону, открытому формалистами, периферия передвигалась усилиями маленьких изящных рук одного писателя — в центр: история с «Приключениями обезьяны» стала расплатой за успешное выполнение эволюционной задачи — он же сам заявлял, что все пишет «одной рукой»! Вот ему и предъявили «взрослые» политические обвинения по поводу «детского» рассказа.

...Собственно, Зощенко попытался на свой манер писать только о том, о чем пожалели, что не писали, его современники перед смертью. Е. Габрилович в своей предсмертной книге писал, что Маркс «в своих изысканиях ничего не сказал об изменах жены, придирках начальства и коликах в печени. А это куда как важней для каждого (даже марксиста), нежели самая удачная передвижка классовых сил в Южной Африке или Индокитае. И жгучей всего, о чем трактуется в "Капитале". Вот эту-то *человечину* среди всесилия политических склок и истин, именно это и только это следовало мне, современнику, разобрать. Тут было мое назначение, но я даже не прикоснулся к нему»[48].

Именно за «человечину» и взялся Зощенко.

Он думал, что теперь *обнажились страсти* — и можно их описывать без «дворянских» причуд.

Это было круто замешено на накопившейся к началу века общими усилиями русской интеллигенции «усталости от культуры», «вины пред народом», желании «опроститься» (в занятиях Зощенко сапожным ремеслом в конце 10-х — начале 20-х годов были не только поиски хлеба насущного!).

[48] *Габрилович Е.* Последняя книга. М., 1996. С. 200–201.

И тут еще задача «доступности бедным» — проблема «поэзии для всех, а не для избранных», которую Мандельштам назвал «элементарной и великой» (то есть неизбежной и неизбывной) и которую взялись решать два человека — Маяковский (названный Мандельштамом) и Зощенко (прозу которого он сравнивал со стихами). И оба поплатились — хотя и по-разному.

Выразить это в печати конца 70-х было почти невозможно. Мандельштам назвал творчество Зощенко «библией труда». То есть — в его персонажах он прозорливей всех современников увидел единственное на поле советской литературы второго ее десятилетия *адекватное* — не следующие ни традиционно-народнической, ни утопически-пролеткультовской или футуристской, ни формирующейся монументально-советской схеме — изображение «трудящегося». Зощенко описал его как вообще массовидного человека — с его страстями, горестями и пороками. Перед ним встал огромный, первозданный вопрос: как отражать *новую* реальность? И он ответил, как старую, еще *не* отраженную. Российская масса начала века и военного времени, — или *массовый человек* пореформенной России — не успев (или почти не успев) попасть в литературу, въехала в советскую реальность и оказалась *на виду* — как в нижней рубахе с шинельной пуговицей в театре. Нельзя понимать Зощенко, если не знать, что приход в театр в нижней рубахе — это и есть новая реальность, Зощенко лишь осветил ее литературным прожектором. Но это было его открытием.

Однако разве «маленький человек» не был специализацией русской литературы — начиная с Гоголя и даже «Станционного смотрителя»?.. «Маленький» — но не массовый, не массовидный. Гоголевский маленький человек был отдельным, *одним* персонажем — *Акакием Акакиевичем*. Зощенко их высыпал, как горох. Каждый из них — носитель общих для всех трудящихся качеств. «Барбарисов» — условное значение, тогда как Башмачкин — имя *героя*. При этом работой Зощенко отменяется все, что противостоит эти «низким» героям» в предшествующей «высокой» литературной традиции, где Соленому противоположён Тузенбах. Голос прежней «высокой» литературы — «как страшно, что они такие глупые и жестокие», — заглушен. Устранена альтернатива. Им произведена переорганизация социального универсума, в результате которой оказалось, что *нет ничего, кроме этого*, — все остальное сочинено литературой.

Слова Мандельштама, дающие ключ к пониманию, процитировать было невозможно. Малую часть фрагмента из его неопубликованной и вытесненной властью в Самиздат-Тамиздат «Четвертой прозы» можно было лишь попытаться вставить незаметно, в середине абзаца (ни в коем случае не начале или конце! — я располагала собственными, проверенными экспериментально приемами камуфляжа) — скорее как знак, подаваемый осведомленному читателю, чем как звено анализа.

Продолжим перечень (ограничиваясь малой его частью) цензурных уронов — недоговоренностей и темнот. От рассуждения о «Переписке из двух углов» (раздел 4 главы 3) удалось оставить только одну цитату (и то с огромными усилиями) — она должна был хотя бы указать понимающему читателю на ход мысли автора. Через ее посредство, экивоками и обиняками, приходилось давать представление о важнейшей черте времени, с редкостной сгущенностью выразившейся в самом направлении литературного дела Зощенко, о разочаровании в культуре и переоценке ценностей, начатой русской интеллигенцией до революции и в смятении продолженной после нее. Гигантская, подобная Руссо и Толстому, попытка отринуть культуру — «стать как дети». Этот осознанный мотив никак не менее важен в его работе, чем неосознанные и полуосознанные детские страхи, внимание к которым сегодня отодвигает в тень страхи взрослые, далеко не доисследованные. (Обзорную работу «Зощенко сегодня» я надеюсь напечатать отдельно.)

В первой главе уже из верстки пришлось вынимать имя Б. К. Зайцева — причем даже в цитате из книги Л. Я. Гуревич! Я с трудом выговорила право на знак купюры, и внимательный читатель, несомненно, недоумевал — почему же изъято имя беллетриста, о котором идет речь? «Что могло с ним случиться? Он же умер несколько лет назад!» — увещевала я своего редактора. Но она имела указание; позже я узнала, что перед смертью старый писатель успел дать интервью Рене Герра, неблагоприятно выразившись о давно покинутой родине, — и она не спустила.

В последней главе — там, где цитируется запись из дневника Чуковского об одной из последних встреч с Зощенко, в передаче его устного рассказа пришлось сделать обессмысливающую купюру: «о кознях ⟨...⟩» — т. е. ГПУ (напомню, гл. редактор требовала снимать всю главу — из сверки, т. е. второй корректуры!). Там же невозможно было указать имя автора письма Чуковскому о Зощенко — это было неупоминаемое в советской печати в те годы имя его дочери, Л. К. Чуковской.

Абзац, завершающий 6-й раздел последней главы, должен был прочитываться как декларация: о трагедии 1943–1946 гг., погубившей в конце концов Зощенко, или все или ничего: нельзя

рассуждать о его творчестве после этих событий, не имея цензурной возможности сказать о самих событиях. Встречались читатели, которые хорошо меня поняли.

Многие документы цитировались по домашнему архиву В. В. Зощенко. Но рискованно было всякий раз это указывать — любая не напечатанная, т. е. не прошедшая цензуру страницы вызывала опасения редактора. Поэтому многие цитаты оставлены вовсе без ссылок — это было безопасней. Теперь основной массив этих документов опубликован — в подготовленном М. З. Долинским томе сочинений Зощенко «Уважаемые граждане» (М., 1991), в составленном Ю. В. Томашевским сборнике «Лицо и маска Михаила Зощенко» (М., 1994); (часть включенных сюда документов была прочитана нами в свое время в доме В. В. Зощенко и процитирована в книге), в томике «Михаил Зощенко: Материалы к творческой биографии. Кн. 1» (СПб., 1997), изданном Пушкинским Домом, где хранится основная часть архива писателя.

Однослойные суждения о Зощенко — «участвовал в книге о Беломорканале», «он и есть советский писатель» — не могут описать этого очень сложного человека и писателя. Легко ввести слово «советскость». Но без специального — в каждой работе — определения его значения оно не более осмысленно, чем «биотоки» или «энергетика».

Шло формирование особого социального субъекта — *советского писателя*. В идеале его личные свойства, личное поведение, его частные реакции на происходящее в «общественной жизни», в том числе и непосредственно с ним самим, должны были полностью сглаживаться, лишаться всего личного — в том числе основанного на традиционных этических ценностях. В процессе этого формирования биография и творчество вступали в новые отношения.

Одним из первых свой вариант советского писателя предложил Михаил Шолохов. Если даже чей-то роман, под оксюморонным (если иметь в виду его фабулу) названием «Тихий Дон», был «усыновлен» Шолоховым, надо признать, что он отнесся к нему как к родному ребенку. С начала печатания романа и в течение всего времени работы Шолохов испытывал огромное давление всего цензурующего аппарата власти — от редакторов всех степеней до критиков разных уровней официального авторитета. Выдержать это давление можно было только глубоко сроднившись с замыслом, все более и более отличавшимся от окружающей литературы и все более угрожавшим благополучию автора. Довести до печати такой замысел само по себе было литературным подвигом. Человек с последующей (после публикации романа!) биографией и общественной репутацией, по логике вещей, давно должен был бы бросить эти не обещавшие удачи и опасные попытки. Однако поведение его по отношению к роману противоречит такой логике. Возникает впечатление, что в советской ситуации, которую Шолохов остро чувствовал, он поставил себе одну-единственную задачу: довести до десятков миллионов читателей, все более и более лишавшихся не деформированного советской цензурой печатного слова, — все четыре тома романа. Все остальное, в том числе печатные и устные публичные выступления, становилось лишь средством для выполнения этого всепоглощающего замысла. Напечатать 3-ю книгу «Тихого Дона» в 1932–1933 г. удалось главным образом благодаря тому, что была написана «Поднятая целина». Автору «Поднятой целины» позволили и еще большее — напечатать в еще худшее время (1938–1940 гг.) еще «худшую» 4-ю книгу, где финал романа был в высшей степени далек от уже сложившегося советского романного канона (с его особенно четко регламентированными финалами!). Книга была напечатана именно потому, что это было *продолжение и конец* давно уже печатавшегося, знакомого всей стране романа. С уверенностью можно утверждать, что если бы замысел такого романа начал осуществляться в 30-е годы — ему суждено было, подобно «Мастеру и Маргарите», на десятилетия остаться в рукописи.

Сомнения в авторстве романа, возникшие через несколько лет после опубликования 1-го тома и вновь зазвучавшие в 70-е годы уже из самых авторитетных уст, — следствие российского литературоцентризма. Чем дальше, тем больше в восприятии обществом Шолохова действовала традиция центрального положения самой *фигуры* писателя в российском обществе, ее особенного ореола: властитель дум, моральный образец, пророк. Все эти характеристики все менее и менее подходили к личности, имя которой стояло на книжках «Тихого Дона». Безразличие к собственным выступлениям становилось привычным и переходило в циническое (впрочем, мы не знаем сути его внутреннего самоосознания) отношение к своим общественным поступкам. Его жизнеповедение формировало новую для российского общества модель — *русский писатель* сменялся *советским писателем*. Представление о личном достоинстве — снято.

Значительная часть благородных действий по условиям нового времени — подспудна: хлопоты за арестованных (а Шолохов хлопотал за них, и порой рьяно) не подлежали, в отличие от

прежней России, обнародованию и оставались по большей части неизвестными. Действия же малоприглядные с общеморальной точки зрения, напротив, широко афишировались, служа пропагандистским целям советской власти, и были совершенно необходимой частью «отработки» за право печататься.

Алкоголизм может представиться сознательным выбором — самооглушение после выполненной задачи: Шолохов будто размерил свои силы и все их исчерпал не столько в писании, сколько в «пробивании» романа через сгущавшуюся советскую вязкость.

Второй вариант — Михаил Булгаков. Сам заявил — «Я не герой». И не был героем, не был, видимо, биологически храбрым (хотя как хирург мог быть жестким, твердым, решительным, бесстрашным в определенных обстоятельствах — там, где требуется, так сказать, скорая помощь, служба спасения). И стал настаивать, что это разные и даже, возможно, несовместимые качества — храбрость воина и отвага творца: Мольер в «Кабале святош» очень значимо лезет под стол, увидев Одноглазого со шпагой; ни Мольер, ни автор пьесы этого не стыдятся. (Зощенко сказал об этом устами нэпмана Горбушкина: «Вот высшую меру я действительно с трудом переношу».) Чувствовал, однако, зыбкость грани между отсутствием храбрости и трусостью, боялся этого в себе — вот почему в Пилате столько личного.

Имел очень твердые представления о чести и личном достоинстве. Хотел респектабельной биографии репертуарного драматурга и преуспевающего беллетриста, но органически не мог деформировать ради этого само творчество (равно как и поведение). В первые годы работы в качестве советского писателя (1920–1923) — разделение творчества («Дело в том, что творчество мое резко разделяется на две части — подлинное и вымученное», письмо к сестре, 26 апр. 1921 г.; «Таким образом, мой друг, я зажил тройной жизнью» — «Тайному другу», 1929). Позже — единство творчества и отталкивание жизнеповедения *советского писателя*. Поэтому творчество в советских условиях все более и более становилось рукописным.

Не был сломлен — почти до конца. Наконец попробовал деформировать малую часть творчества — чтобы вытянуть на свет, в печать и на сцену, часть основную. Расчет не удался (в отличие от Шолохова), но, как следствие, автор потерял достоинство (ему передали, что «наверху» восприняли его шаг как «стремление наладить мосты»). Поняв это, потерял жизнь. («И гостью страшную ты сам к себе пустил» — жесткий и проницательный диагноз поэта.)

Третий вариант — Михаил Зощенко. Никакого *разделения* творчества — все одинаково авторизовано: «и у меня нет такого тонкого подразделения: вот сейчас я напишу собачью ерунду, а сейчас — повесть для потомства», 1928). Нет непечатной части творчества. Постоянное настойчивое стремление создать собственный вариант *советской* литературы, понимание *заказа* как *литературной* эволюции.

Он принимает Беломорканал, участвует в книге о нем, пишет повесть о «перековке» на этом канале, с большой неохотой пытается облегчить судьбу брата жены, оказавшегося там. Вал Большого Террора идет слегка на спад — а он пишет пьесу о том, как разоблачают укрывшегося врага, причем даже не враждующего с властью, а тридцать лет назад имевшего темные пятна на дореволюционной биографии («Опасные связи», 1939). Т. е. он пишет совершенно расхожие вещи, которые можно было бы смело называть приспособленческими, если бы их писал не Зощенко, а кто-то другой. Он создает конструкты: тому, что он как писатель знает о природе человека, он дает искусственные обозначения — «пережитки», «корни капитализма». Пропагандистская рама была для него стиховым размером. Знай, что ты — в ямбе или хорее, помни про ударный или безударный — и только. А зато остальное все — в твоей воле.

Он не в ладу с критикой, но вполне в согласии с властью, с государством, с социально-политической перспективой. (По точному выражению коллеги — «у них закрылся идеологический горизонт»; в конце 30-х начала сказываться и полная отгороженность от мира). Однако представление о *чести* у него вполне «старорежимное», офицерское. И как гром среди ясного неба обрушивается на него конфликт с государством, в котором цинично оскорблена именно его честь.

Когда он убеждается, что смыть это нельзя, — начинается разрушение творчества. (На последних страницах 6-го раздела 6-й главы книги о Зощенко сказано об этом по необходимости лаконично и прикровенно.) Но суть личности — которая была именно в ненарушенности чувства личной чести — сохраняется дольше всего и входит в нестерпимое противоречие с сутью нового устройства общества: совершается *возмездие* (вариант названия его повести о 1917-м годе) за то, что он не распознал эту суть своевременно; Беломорканал его затопляет.

ЗАМЕТКИ О ЯЗЫКЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Молодая проза последних полутора десятилетий уже имеет свою, хоть и короткую, историю. Она обнаруживает определенные закономерности — можно заметить, например, как сменяются излюбленные ее герои, как входит в поле зрения читателя то один, а то совсем иной пласт жизненной реальности, к которому обнаруживает эта проза свой преимущественный интерес.

Разумеется, литературный процесс истекшего времени был много шире тех явлений, которые послужили материалом автору этой статьи. В годы, когда появилась и быстро привлекла к себе внимание читателей и критиков повесть «о молодом человеке», связанная с именами В. Аксенова, А. Гладилина и с только что открывшимся тогда журналом «Юность», в литературе интенсивно работали такие разные и давно сложившиеся писатели, как К. Федин, М. Шолохов, Л. Леонов, В. Каверин, В. Гроссман, Л. Соболев, В. Панова, В. Некрасов, В. Кожевников и другие. В это время резко расширял границы тогдашней литературы «деревенский очерк», связанный с именами В. Овечкина, Е. Дороша, Г. Троепольского, и на смену диспутам вокруг романа Л. Леонова «Русский лес», романов В. Пановой, повести В. Некрасова «В родном городе» пришли споры вокруг этого очерка, вокруг его героев и их понимания современной жизни. Почти одновременно появились молодые писатели, стремившиеся заново осознать неисчерпаемо сложный опыт минувшей войны, пройдя по живым еще следам собственного в ней участия, — Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков; выходили одна за другой повести В. Тендрякова с их во многом новой трактовкой проблем современной общественной жизни, рассказы С. Антонова, Ю. Нагибина и других.

Словом, литература осваивала современную жизнь во многих направлениях сразу, когда появилась молодежная проза конца 50-х — начала 60-х годов, вызвавшая особенно острые споры, встретившая разные и часто резко противоположные оценки читателей и критики. И именно о ней, а затем о тех молодых литераторах, которые семь-восемь лет спустя пришли ей на смену, будем мы говорить, почти полностью оставив в стороне работу многих зрелых мастеров, то есть тот художественный опыт, который для будущих историков литературы, быть может, в первую очередь и ярче всего определит литературную картину истекших полутора десятилетий.

Наша задача иная — рассмотреть некоторые тенденции в развитии одной лишь «молодой» прозы тех лет, обозначить ту смену одного ее течения другим, которая вот уж пять-шесть лет как наметилась, а сегодня — явственно определилась. Речь будет все время идти, таким образом, лишь о какой-то малой части развертывающихся перед глазами современного читателя литературных явлений. Но и сами эти явления будут

рассмотрены лишь в одном, узком и определенном аспекте — со стороны изменений, происходящих в сфере с л о в а, в самом повествовательном облике молодой прозы последних лет; изменения эти, быть может, не столь наглядные, как смена героев, не менее важны, однако же, для понимания литературного развития.

О том, какими общественными обстоятельствами была вызвана к жизни молодая проза конца 50-х годов, о ее героях и жизненных явлениях, послуживших их прототипами, писала в свое время критика — А. Макаров («Серьезная жизнь» — «Знамя», 1961, № 1; «Через пять лет» — «Знамя», 1966, № 1), Б. Сучков («Движение жизни — движение литературы» — «Литературная газета», 15 августа 1961 года), Л. Лазарев («К звездам (Заметки о молодой прозе)» — «Вопросы литературы», 1961, № 9) и другие. Производились даже попытки очертить воображаемый круг читателей этой прозы и выяснить степень близости этих читателей к ее героям и к автору. «...Очевидно, что, как ни обширны слои почитателей Аксенова, все же они не безбрежны — это некоторые слои образованной городской молодежи — молодые специалисты, студенты, старшеклассники... Для всей этой довольно разнокалиберной массы характерны общие черты — в конце пятидесятых годов она весьма оживленно спорит, дискутирует и словами и поведением о том, к а к о в а о н а е с т ь и к а к о ю д о л ж н а б ы т ь. И споры эти найдут отображение в творчестве Аксенова, кровно связанного с этой средой, остро улавливающего ее колебания, только не со стороны, не взглядом стоящего н а д, а изнутри...» (А. Макаров). Определенная сфера духовных интересов, к которым приковано было внимание молодых авторов, не отражала, разумеется, всесторонне духовную жизнь нашего общества тех лет. Границы внутренних ресурсов этой прозы определились очень рано; довольно скоро на смену ей пришли новые молодые авторы, попытавшиеся заговорить совсем о других героях, другими словами, в иной авторской интонации.

Проследить эти происшедшие за полтора десятилетия перемены и попытаться осознать задачи, поставленные перед собой сегодняшними молодыми авторами, кажется нам возможным и необходимым.

Перемены в художественном языке связаны обычно с появлением в литературе новых героев и новых проблем, не занимавших «прежних» авторов или совсем по-иному ими воспринимавшихся.

Связь эта, однако же, не проста и не однозначна; она не может быть определена немногими словами; в дальнейшем мы будем отмечать лишь некоторые ее аспекты, не надеясь исчерпать проблему своими объяснениями. К тому же многие существеннейшие связи и причины, по нашему мнению, откроются не критику — современнику событий, а лишь историку литературы: только ему суждено увидеть общественную и литературную ситуацию определенного времени в ее завершенности, когда сотрутся одни ее черты и станут явными и важными другие.

Но зато современник всегда живо восприимчив, чуток к тем изменениям самого авторского тона, самой «личности» повествователя с его социально-культурной позицией и словесным ее воплощением, которые происходят в окружающей его сегодняшней литературе. Эту смену тона читатель-современник замечает, может быть, ранее всего, отнестись же к этому «новому» тону он может как угодно — и одобрительно, и враждебно.

Речь идет здесь опять-таки не об индивидуальном опыте больших писателей, а о том, что периодически в течение каждых пяти, десяти или более лет развитие прозы вырабатывает некую повествовательную норму, к которой тяготеет большая часть написанных в эти годы романов, рассказов и повестей. Разумеется, за пределами этой нормы

остается обычно опыт тех писателей, которые в меньшей степени, чем другие, испытывают на себе влияние возобладавшей стилевой тенденции, а напротив — часто прокладывают ту глубоко отличную от всех словесную тропу, по которой вскоре устремляются многие, иногда превращая эту тропу в широкую, всем доступную дорогу. Но не всегда дело происходит именно так. Бывают и такие литературные времена, когда художественные поиски разных писателей в известном смысле независимо друг от друга выводят их — иногда для них самих неожиданно — на одну дорогу, и опыт их приобретает очертания некой единой школы, одна манера становится вдруг общей многим сразу, распространяется вширь и оказывается, в свою очередь, вытесненной новым художественным опытом, новым словом. Слово это может на первых порах звучать не слишком внятно и даже отдавать косноязычием, но с течением времени получить свое оправдание.

1. Самоутверждение

Отсутствие иронии и юмора всегда отличает
детское состояние литературы.

В. Г. Белинский

Десятилетие, истекшее к концу 60-х годов, тоже имело свой, то есть наиболее притягательный для молодых литераторов беллетристический язык. Со временем легко будет читателю, натолкнувшемуся на такой, например, отрывок, отнести его ко вполне определенному времени: «На вокзале в кадушках стояли пальмы. Из раскрытых окон ресторанной кухни веяло меланхолией и свежей бараньей кровью. По перрону, пряча глаза в букеты, прогуливались вразнобой пятеро мужчин в возрасте. Мне странно было видеть, что они гуляют вразнобой. По-моему, они должны были бы построиться друг другу в затылок и маршировать».

Сейчас эта манера — энергичная по самому своему строю, неизменно окрашенная авторской иронией, легко и свободно прибегающая к разговорным оборотам речи, литературой еще не зафиксированным, — всем хорошо знакома и привычна. Но десятилетие назад она казалась новой и необычной и, главное, была необходимой.

Среди прочих своих задач молодая проза конца 50-х годов имела в виду резкое обновление художественного языка, вошедшего в слишком тесное русло шаблонизировавшейся, расхожей, среднелитературной речи, недопустимо резко разошедшейся в те годы с речью устной — сферой живого развития языка.

Необходимость сузить этот разрыв периодически возникает как насущная для литературы потребность. Иногда она насыщается на время потоком городского просторечия, бурно вливающегося вдруг в литературу. В других случаях пополнение ресурсов языка литературы происходит за счет глубинных, с трудом достигаемых пластов народной речи. Раньше всего эта «новая речь» начинает обычно звучать в устах новых для литературы героев, и в случаях «предельных» голоса этих героев могут вовсе заместить собою авторское слово («Бедные люди» Достоевского). Перемены этого рода в собственно авторском повествовании наступают обычно позже.

Нельзя сказать, что язык, который мы услышали немногим больше десятка лет назад, был «открыт» теми кто им охотно пользовался, вполне самостоятельно, что он целиком порожден был концом 50-х годов.

Еще в 1946 году в повести В. Пановой «Спутники» активно осуществлялось это сближение «книжной» речи с бытовою устною речью тех лет. В разговорах героев Пановой читатели расслышали свой собственный голос с его обиходными интонациями. Интонации эти проникали и в само авторское повествование и впоследствии особенно явственно прозвучали в рассказах 1959 года — «Валя» и «Володя».

Более того — в языке «молодой прозы» конца 50-х годов угадывались черты той беллетристической манеры, которая сложилась несколькими десятилетиями ранее, но впоследствии почти лишилась влияния.

В 20-е годы манера эта не была обязана своим появлением чьему-либо одному индивидуальному опыту. Она складывалась в результате усилий многих писателей сразу — усилий, сознательно направленных к обновлению языка литературы в целом. Обновление это было обусловлено решительными переменами в самой жизни общества — революцией, войной, последующими радикальными преобразованиями, поднявшими к активной деятельности огромные массы людей. Устоявшаяся литературная традиция, «средняя норма» беллетристического языка предшествовавшего революции десятилетия, не могла вместить этого нового материала — он неминуемо должен был прорвать истончившуюся словесную ткань.

Необходимость сближения языка литературы с языком «улицы» по-разному, с разной степенью остроты была осознана каждым из участников литературного процесса тех лет.

Одним из самых решительных опытов такого сближения стала поэма Блока «Двенадцать». Вульгарная речь была предложена в ней не отчужденно, не как заведомо очевидное для автора «нарушение», а как нечто необходимо новое, резко приближенное им к его собственному слову («И Петруха замедляет торопливые шаги... Он головку вскидавáет, он опять повеселел»). Поэма Блока, обращенная к языку улицы, сняла многие запреты. Страшные слова («Что, Катька, рада? — ни гу-гу... — Лежи ты, падаль, на снегу!») зазвучали в ней почти патетически; это раскрепощение слова не осталось без последствий и для поэзии и для прозы первых революционных лет. (...)[1]

Итак, уже в предреволюционные годы, а особенно в первые годы после революции, необходимость демократизации языка литературы и больше того — сближения его с «языком улицы» стала предельно очевидной. Стремительно обновлялся при этом не только словарный состав литературы, но и строй фразы, абзаца. Слова Зощенко о прозе, которую «стало удобно и легко читать», — не поза мнимой наивности, а констатация того очевидного факта, что в 20-е годы явилась проза нового толка, нового строя, на который, среди прочего, немало повлияла адресованность этой прозы к массовому читателю.

К началу 30-х годов значительная часть прозы заговорила на языке, резко отличном от того, который строился на длинном, разветвленном синтаксическом периоде, на неторопливых, обстоятельных описаниях, исходивших от автора, уверенного в добросовестном и длительном внимании своего читателя и не прибегающего к специальным приемам «интенсификации» этого внимания. В «новой» прозе не только фразы стали заметно короче — само повествование велось в ином, энергичном темпе, резко, без

[1] Исключены две с лишним страницы (о языковых новациях — и особенно о короткой фразе Зощенко у В. Дорошевича и Шкловского), в основном совпадающие с текстом книги «Мастерство Юрия Олеши» (глава 5, «Канонизация мастерства»), вышедшей вслед за этой статьей.

опосредствующих звеньев перехода от предмета к предмету, от впечатления к впечатлению.

«Санные колеи и трамвайные рельсы блистали на поворотах сабельным зеркалом. Через дорогу под барабан важно переходил отряд пионеров. Рабфаковцы в пальтишках на рыбьем меху перескакивали с ноги на ногу или лепили друг другу в спину снежками. Под деревьями бульвара мелькали пунцовые платки и щеки. Звенели и слипались, как намагниченные, коньки» (В. Катаев).

Темп мог замедляться, делаться элегическим — но сохранялась сама «укороченность» фраз и способ отношений между ними. «Была осень, но в саду вокруг флигеля все еще цвели розы и мальвы. С легким стуком падали на землю яблоки. Шли спокойные и теплые дожди» (А. Роскин).

«Мы поползли к берегу озера. Туман шуршал в траве. Над водой неторопливо подымалось огромное белое солнце» (К. Паустовский).

К концу 30-х годов результаты стилевых поисков многих писателей (понятно, далеко не всех) приобрели уже очертания едва ли не универсального художественного языка.

Это было время, когда литературная учеба стала приносить наконец свои плоды, когда «секреты мастерства», к раскрытию которых требовательно призывала писателей тогдашняя критика, понемногу раскрывались — в статьях, в интервью, в литературных кружках, — и это мастерство оказалось наконец доступно сразу многим.

«Короткая фраза», по-разному явившаяся в прозе самых разных писателей 20-х годов, оказала сильное влияние не только на прозу последующих десятилетий, но и на все решительно письменные жанры — на язык газетного очерка, фельетона, критической и всякой другой статьи. Теперь это уже засвидетельствовано наблюдениями лингвистов. В изданном недавно Институтом русского языка АН СССР социолого-лингвистическом коллективном исследовании «Русский язык и советское общество» отмечено и подробно описано явление так называемой п а р ц е л л я ц и и. Оно встречается еще в литературном языке начала XIX века, но интенсивнейшим образом распространяется именно в авторской письменной речи нашего времени. Что это за явление, поясняют примеры, приводимые авторами:

«Да, есть моменты, когда хочется плакать.

Потому что красота и гармония заставляют слезы подступать к горлу» (Дорошевич).

«Мы хотели стрелять. Бить стекла» (В. Шкловский).

Единая по смыслу и синтаксическому строю фраза расчленена — точкой или абзацем — на более короткие отрезки.

Жаль, что в книге этой нет примеров из прозы Зощенко, хотя их можно было бы брать в буквальном смысле с любой его страницы:

«Побежал с марками обратно до своей заказной очереди. Встал в затылок. Стою. Отдыхаю» («Выгодная комбинация»).

Языковедение объясняет, что в основе этого синтаксического приема «лежит подражание естественному развертыванию разговорной речи, когда речь формируется по мере течения мысли, а не является заранее обдуманной и вмещенной в готовые, законченные формулы». Благодаря этому приему «облегчается, упрощается синтаксическая конструкция».

Исследователи находят и объяснение активизации этого приема в письменной речи нашего времени — это связано, говорят они, с «ростом в наше время адресованности письменной речи к массовому читателю и слушателю». Когда одна часть фразы отде-

лена от другой «паузой точки», тем самым «достигается большая доходчивость и большая эмоциональная насыщенность сообщаемой информации».

Лингвистика зафиксировала в XX веке два периода «наплыва», интенсификации этих конструкций: 20–30-е годы и затем, «после известного перерыва, характеризовавшегося в основном господством "спокойной", "гладкой", "правильной" прозы, в 50–60-е годы...».

Критика и история литературы могла бы дополнить эти наблюдения разнообразным материалом прозы конца 50-х годов, необычайно охотно прибегнувшей вдруг к всевозможным синтаксическим и лексическим вольностям и среди них — к резкому, почти забытому в письменной речи предшествующего периода «фразоразделу», условно говоря, зощенковского толка.

«Французы делают так: наливают коньяк, плюют в него и выплескивают таким вот типам в физиономию. Разным там коллаборационистам» (В. Аксенов).

Манера «парцеллированной прозы» 20–30-х годов была столь основательно забыта, что теперь ее разнообразные перепевы воспринимались как нечто вполне правомерное и литературно ценное и даже, пожалуй, как некая дань уважения к первоисточнику — своеобразное оживление угаснувшей было литературной традиции (хотя на совсем ином материале и с другой авторской позицией). Так, заметное влияние Зощенко ощущалось, например, в детских рассказах В. Голявкина, но не мешало их восприятию: «Полезно собирать книги. Про книги и говорить нечего. Тут пользы — масса. Опять-таки если читать их. А если так, на полке стоят, пользы тоже не много». Нить, условно говоря, «зощенковской манеры», оказалась продернута через всю ткань фельетона Л. Лиходеева начала 60-х годов, ткань довольно сложного плетения (в последние годы, к сожалению, сильно упростившуюся и обесцветившуюся), и это никак нельзя было бы назвать простым подражанием.

Вообще, не будем спешить с оценкой такой далеко не элементарной зависимости литераторов этого времени от опыта их старших современников, стремившихся в свое время противостоять разрыву между языком литературы и разговорной речью, тенденции к сглаженности, нейтральности, «правильности» языка художественной литературы и вообще письменных жанров. Этот разрыв к концу 50-х годов оказался довольно заметен. Тем более бурным было стремление молодой прозы тех лет его преодолеть.

Новые стилевые тенденции оказались связаны с заметным обновлением самой композиционно-повествовательной формы. Привычная форма рассказа «в третьем лице», прочно устоявшаяся в прозе предшествующего периода, теперь отступила назад. В рассказах и повестях этих лет безличного автора внезапно сменил живой, участвующий в действии рассказчик. Если это был не сам автор, так близкий к нему герой — автор в детстве или в молодости, друг его юности. Едва ли не вся молодая проза тех лет заговорила от первого лица. Тогдашняя критика стремилась найти свое объяснение этому для всех очевидному литературному факту; она видела в этом «стремление к достоверности», желание молодых прозаиков «чуть ли не документировать свои произведения», внушить читателю мысль о своем личном участии в происходящем, о том, что они — очевидцы, свидетели, а чаще всего и активные участники происходящих в рассказе или повести событий. Отсюда во многом — и стремление вести рассказ от первого лица, отождествляя автора и героя. Отсюда — правило, характерное для молодой прозы: писать только о том, что пережито и изведано» (Ф. Кузнецов. «Каким быть...»).

Эта проза зазвучала как энергичный монолог, обращенный прямо к читателю, ожидающий непосредственной его реакции, рассчитывающий на нее, — и понятно, что эти

тяготеющие к диалогу монологи вобрали в себя в таком количестве обороты разговорной речи, всевозможные «неправильности», способные наиболее непосредственным образом передать экспрессию автора, правда, автора совершенно определенного типа, заявившего о своей принадлежности к сравнительно «молодому» поколению, к специфически городскому быту — словом, автора непривычно конкретного, вставшего рядом со своим читателем.

Каждой фразой эта проза переоценивала окружающий мир. Ни один предмет, вовлеченный в рассказ, и ни один человек, появившийся в поле зрения главного героя, не оставался без незамедлительной оценки; ничто не избегало энергичного и краткого авторского приговора.

«И только за столом стало выясняться, что вечер не получился. То есть это был оживленный веселый вечер, много музыки, много вина, остроты сыпались и новые анекдоты, и уже зашумело в голове, но — это был не тот вечер».

«Там на скамейке у входа сидит и читает "Огонек" замечательный старик. Бритый, жилистый и сильный, он похож на старого спортсмена» (В. Аксенов).

Святое право на «личное мнение» по любому, и общему и особенно частному, поводу герои осуществляли бурно, самозабвенно.

И неожиданное, не вполне литературное членение фраз — явное свидетельство авторского своеволия — было утверждением того же права. Сам синтаксис оказался проникнут подчеркнутым самоутверждением авторской личности или личности любимого автором героя. Новизна этой манеры в те годы была несомненна. Она оказалась притягательной и для читателей и для писателей. «Оживить» уже однажды бывшую в употреблении манеру оказалось много легче, чем когда-то конструировать ее впервые. На этот раз путь к всеобщей умелости был пройден гораздо быстрее, чем в начале 30-х годов. Уже в 1960 году критика писала: «И еще одну особенность молодой прозы нельзя не отметить — уровень литературной культуры. Речь идет не о талантливости (само собой разумеется, молодые прозаики одарены не в одинаковой степени), а об общем высоком уровне литературной культуры... Читая их книги, мы ясно видим, что это пишется после Чехова и Горького, Л. Толстого и Бунина, крупных современных советских и западных художников» (Л. Лазарев. «К звездам»). И в ближайшие же годы выяснилось, что проза не может долгое время существовать на одинаковой для всех умелости.

Был момент, когда манера эта очень прочно вошла в литературный обиход. Потом, примерно в середине 60-х годов, в ней стали обнаруживаться явные признаки застылости. Чем большее литературное пространство она захватывала, тем эти признаки становились очевидней. Чтобы не подыскивать новых слов вместо однажды уже сказанных, воспользуемся цитатой из статьи 1967 года: «Иронически-пародийная манера вести рассказ в последние годы все больше теснит манеру "положительную". Она становится нормой. Выделяться стали, напротив, случаи ровного повествовательного стиля, а оживленный, игривый стиль, интенсивно окрашенный авторским чувством юмора, стал основным "наполнителем" любого повествования». Далее говорилось, что эта манера становится как бы визитной карточкой «современного стиля» — знаком стиля «приличного», пристойного в настоящее время. Стиль этот стал «средней нормой», показателем литературности. Произведение, сделанное по его правилам, такое, которое легко читать, уже одним этим как бы включается в литературу.

«...Возникает нередкая в истории литературы ситуация — обретя некоторые новые качества, литературная школа задерживается на "переходном этапе", увлекшись эксплуатацией своих завоеваний, не чувствуя исчерпанности раз найденных путей»[2].

Сейчас на наших глазах этот «переходный этап» закончился. Та литературная манера, о которой шла речь, заскользила с гребня литературы — с той высокой точки, на которой она удерживалась на протяжении нескольких лет, а также и с той более ровной площадки, на которой держалась она еще совсем недавно, — вниз, вбок, в третьестепенные жанры.

Косвенным, но верным показателем этого «утомления» литературы от иронического слова явилась совсем недавно сформировавшаяся особая разновидность — «ироническая проза». Так названа специальная рубрика «Литературной газеты», для которой выделено постоянное место на последней ее полосе, — свидетельство того, что читатель уже не ожидает встретить эту прозу на других страницах той же газеты. Под этой рубрикой, кстати говоря, сейчас уже печатаются и те авторы, которые совсем недавно были главной силой иронической прозы, еще не заключенной в кавычки, не спустившейся в периферийный жанр.

Кроме того, манера эта нашла себе вполне специализированные сферы применения, и среди них — короткий газетный фельетон на конкретную тему, который уже много лет ведется в «Известиях» за подписью Пантелеймон Корягин. Там используются и типовые начала зощенковских рассказов («Один человек приехал по служебным делам в другой город»), и уже знакомый читателю способ членения фраз: «С цементом у нас хорошо. Цемент есть. Но его еще не всегда всем хватает». Узнается и сам способ вести рассказ — выбор слов, деталей сюжета, в какой-то степени и авторское несколько резонерское отношение к самой теме, к поведению персонажей, особенно характерное для Зощенко середины 30-х годов. Иногда эти приемы перенимаются фельетонистами лишь в самом общем, приблизительном виде, иногда же зощенковская манера воспроизводится довольно скрупулезно: «А баран орет все сильней и сильней. Причем приходится только удивляться, откуда у него берутся для этого силы. Он стоит и непрерывно орет, а у людей, живущих в этом доме, а также в соседних, начинается нервное вздрагивание. А некоторые даже теряют аппетит и сон». Само название рубрики, под которой печатаются эти фельетоны — «Удивительные истории», — тоже имеет явную связь с рассказами и фельетонами Зощенко, с обычным их началом или концовкой типа: «Вот какая удивительная история произошла с нами на транспорте». Тем самым заимствован сам каркас (но не более!) отношений автора с избранным им материалом — так сказать, отношение наивного удивления.

Эти фельетоны не стилизация и даже не подражание. Это то откровенное заимствование наиболее удобной формы предмета, когда ссылка на первооткрывателя необязательна. Легкий налет этой заимствованной манеры, твердо закрепленной за таким фельетоном, служит как бы опознавательным знаком жанра, настраивая читателя на вполне определенные ожидания, обещая ему тот же самый подход к материалу (при постоянном обновлении самого материала), что и в предыдущем номере.

Еще одно частное применение этой повествовательной манеры — очерки-путешествия, которые складываются, как правило, из двух основных компонентов — фабула, вытянутая вдоль маршрута очеркиста, плюс уже описанная организация фразы и абзаца.

[2] *М. Чудакова, А. Чудаков.* Современная повесть и юмор («Новый мир», 1967, № 7, стр. 232).

Вот как комментирует эту перемену функции определенной языковой манеры лингвистика: «"Наплыв" парцеллированных построений характеризует не только современную художественную прозу, но и публицистику. Эти построения... становятся устойчивой чертой таких публицистических жанров, как фельетон, репортаж, корреспонденция, «зарисовка», очерк, рецензия (на книгу, спектакль, кинофильм и т. п.), рассуждение (на бытовые, морально-этические и другие темы)». Дальше приводятся примеры из газет 1964–1966 годов: «И представим, что на вас свалилось несчастье. Свалилось самым форменным образом. В виде обыкновенной ржавой водосточной трубы». И следующий пример — по-видимому, уже не из фельетонов, а из рецензии: «С горящим факелом в руке идет он на зов короля. Это уже открытая дуэль. И не только с Клавдием. С веком».

Как видим, один из двух авторов преследует иронические цели, другой — нет, но оба прибегнули к одному и тому же речевому приему, прибегнули, почти не замечая этого, как прибегают в письме к обычной эпистолярной концовке.

Итак, «короткая фраза» ушла из литературы в периферийные жанры — в иные виды письменной речи, близкие к литературе и все же отдельные от нее. Она стала как бы наиболее удобным способом изложения в тех случаях, когда автор преследует довольно узкие цели — фельетонные, репортажно-информационные (как в очерке-путешествии) или элементарно-оценочные (определенные виды рецензий).

То, что было сначала индивидуальной художественной манерой, потом — приметой определенного литературного течения, становится постепенно одним из функциональных стилей письменной речи. Он уже не выражает инивидуальности автора, не обещает читателю никаких неожиданностей, никакого художественного эффекта, а скромно исполняет отведенную ему утилитарную роль.

Плоды перемены, произведенной в 20-е и 30-е годы в русской литературной письменной речи, сейчас налицо. Предложенные в то время «облегченные» и сближенные с разговорной речью приемы письма закрепились и добросовестно работают — до нового, столь же существенного обновления синтаксиса и фразеологии.

Из художественной же прозы этот прием уходит или, что одно и то же, распространяется в ней слишком широко. В словах этих нет ничего парадоксального. Эта манера сходит с литературной сцены, не выдвинув в последние годы ни одного значительного литературного явления — ни нового автора, ни новой вещи автора известного, — разошедшись по всем рукам.

Это нельзя воспринять как литературную неизбежность. Напротив, в истории литературы достаточно примеров, когда какая-либо литературная школа порождает (или, так сказать, выталкивает из своей среды) какого-то значительного писателя и лишь тогда угасает, вырождается, переходит в нейтральный журнально-газетный фон.

Сейчас, к сожалению, мы наблюдаем иное: те, кто был впереди этой прозы, кто дал наиболее примечательные ее образцы, за последние годы не вышли за пределы лучших своих вещей.

Причины этого многообразны и коренятся, естественно, не только в сфере языка. Не касаясь их, отметим только неоспоримый факт: веселая, уверенная, ироническая и пародирующая проза с ее особым синтаксисом, особым словарем уходит из «первых рядов».

Кто же претендует на ее место? Кто те «новые»? Кто входит в литературу и готовится занять наиболее заметные позиции в молодой прозе?

2. Самооправдание

«Надоела мне между прочим судорожная ирония, с какою с некоторого времени обо всем пишут...»

В. Кюхельбекер

Первые из этих «новых» прозаиков появились тогда, когда ироническая проза была еще в своем зените, — в 1962–1963 годах. Новизна их не была, правда, столь определенно очевидна, как у их предшественников; очертания новой стилистической манеры прояснились лишь постепенно.

Десятилетие назад, листая страницы повести молодого автора, прежде всего мы замечали новый, необычный для тогдашней литературы состав и строй а в т о р с к о й р е ч и (примеры этого рода — в предыдущей главе). У тех, кто пришел в литературу несколько лет спустя — с совсем другим, как увидим, жизненным материалом, с иным кругом проблем, — прежде и громче самого автора заговорили герои этой новой прозы, заговорили поначалу так, что трудновато было и разобрать.

«— Клуб есть?

— Клуб? Ну как же!

— Сфотографировано.

— Что?

— Согласен, говорю! Пирамидон.

Прохоров заискивающе засмеялся» (В. Шукшин, 1963).

Потом среди этой осыпи реплик стали выделяться, поблескивать наиболее любимые автором слова.

«— Что, неправду я говорю? Что я такого сказала, подумаешь! Ничо я и не сказала, какие там намеки. Я режу напрямую» (В. Лихоносов, 1966).

Дальше речи стали длинней, у героев стало хватать дыхания на длинные монологи. В повести В. Лихоносова «На долгую память» и Физа, и Никита Иванович, и Демьяновна — все говорят долго, не умолкая, и автор с явным удовольствием выслушивает не всегда внятную, но неизменно напористую эту речь: «Давай поборемся. Не таких быков валил. Женя! Нарисуй мои мускулы. Да вообще-то они босяки, — засмеялся он. — Женя, ну ты, сынок, ты вообще бы изобразил что-нибудь перед отцом. Что-нибудь представил нам в порядке Малого театра. Под Жарова что-нибудь. Уморил от и до. Ты в драмкружке играешь, а я тумак, шофер первого класса. А вообще-то я вас люблю. Дети! Не верите? Гадом быть, чтоб мне не сойти с этого места. Ну, где я вам чего достану? Разве я не хочу, чтобы вы были лучше всех! — Он даже заплакал. — Отец выпил, подумаешь. Больше нашего пьют, и то ничего. А я простой русский Иван, кончите экзамены — покупаю велосипед!»

Так беспорядочно многоречив этот герой, что возникает впечатление дословной стенографической записи.

Не то чтобы этот голос был совершенно нов. Нечто похожее доносилось изредка еще со страниц прозы В. Аксенова, хотя в целом она строилась на другом словесном принципе: «Рядом с нами сидел человек в бедной клетчатой рубашке, но зато в золотых часах. Он склонил голову над пивом и что-то шептал. Он был сильно пьян. Вдруг он поднял голову и крикнул нам:

— Эй, вы! Черное море, понятно?.. Севастополь, да? Торпедный катер...

И снова уронил голову на грудь» («Завтраки сорок третьего года»).

«Сидевший за соседним столиком сумрачный человек в кепке-восьмиклинке тяжело поставил кружку на стол, сдвинул кепку на затылок и заговорил, ни к кому не обращаясь:

— Сам я приезжий, понял?.. Нездешний... Женщина у меня здесь, в Москве, баба... Короче — живу с ней. Все!

Он стукнул кулаком по столу, надвинул кепку и замолчал, видимо, надолго» («Папа, сложи!»).

Теперь эти герои не замолкают так быстро, им дают высказаться. Что еще важнее: авторы слушают своих героев с жарким сочувствием — серьезно и даже порою истово; в области «прямой речи» видят они теперь свои главные интересы.

У Шукшина, например, авторская речь обычно низведена до уровня ремарки: «Игнатий захохотал», «Васька нахмурился и пошел к воде».

Как только эти ремарки пытаются развернуться во что-то более продолжительное, получается нечто не совсем понятное, с изображаемой жизнью вроде бы идущее вразрез.

«Прошла неделя.

Все так же лился ночами лунный свет в окна, резко пахло из огорода полынью и молодой картофельной ботвой... И было тихо» (В. Шукшин. «Думы»).

Или: «Из избы вышла Нинка в одной становине (спальной рубахе), босиком». Чего же ради употреблено «местное» слово, если оно тут же потребовало от автора комментария? И что же более естественно для самого автора, что ему ближе — «становина» или «спальная рубаха»? Что является более подходящим строительным материалом для его прозы?

Иногда даже закрадывается мысль, что автор нарочно, для каких-то нам неведомых целей старается разрушить целостность, органичность своего повествования, прежде чем она успела объявиться: «А Матвей все силился опять вспомнить ту черную чарующую ночь». Такими словами — и при этом вполне всерьез! — говорится о деревенском старике... Еще удивительней концовка этого рассказа: «А над миром все сиял и сиял месяц. И было тихо. Даже собаки почему-то не лаяли». Это уже сильно напоминает концовку пародии Зощенко на святочный рассказ 1913 года: «А там, вдали, за окном плакал чей-то полузамерзший труп ребенка, прижимаясь к окну. Колокола гудели».

Впрочем, повторим — в своих рассказах Шукшин почти не претендует на то, чтобы слушали его самого. Он более всего озабочен разговорами своих героев; он дает нам возможность выслушать все междометия, которыми обмениваются эти герои, переждать вместе с ними все паузы — словом, поприсутствовать при их частном разговоре за семейным столом ли, у реки ли, разговоре, который, кстати сказать, чаще всего ни к чему не ведет и обрывается как бы невзначай, волею автора, и кажется, что герои все еще договаривают между собой на чудноватом своем языке и тогда, когда мы с ними уже расстались.

Иное дело Лихоносов.

В его прозе размышлений, сентенций, элегических восклицаний самого автора не меньше, чем «прямой речи» героев.

Напомним, что через все повести и рассказы В. Лихоносова под разными именами — Витя, Миша, Женя — прошел один главный герой — любимец автора, его второе

«я», соглядатай и оценщик чужих жизней. Авторское внимание к этому герою во всех повестях явно преобладает над интересом к другим персонажам. Все пропущено через этого героя. Других мы только слышим — о нем же нам постоянно рассказывает сам автор, настоятельно предписывая жалеть этого героя, любить, сочувствовать ему, прислушиваться к его оценкам и по возможности разделять их. Между тем сама личность этого героя совсем не так определенна, как это было в прозе Аксенова и близких ему молодых писателей. Намерения автора явно обгоняют здесь их реальное воплощение. И нужно долго прислушиваться к словам героя и автора, чтобы увидеть наконец, в чем несомненная, хотя и не слишком ясная в своих очертаниях новизна задач, которые ставит перед собой эта проза.

Само авторское повествование в прозе Лихоносова как бы равно принадлежит герою и автору. Та несобственно-прямая речь героя, из которой оно и состоит главным образом, — это речь особенно важная для автора, дорогая ему, речь полемическая, противостоящая одним ценностям и жарко защищающая другие.

Язык, на котором строятся повести Лихоносова «Чалдонки», «Родное», «На долгую память», а в самое последнее время — «Люблю тебя светло» и «Осень в Тамани», привлекает наше внимание еще и потому, что перед нами — автор, постоянно занятый проблемами языка. Устами любимых своих героев он провозгласил преданность «настоящему» русскому слову. В отличие от недавней «молодой» прозы перед нами — автор, серьезно помышляющий, как это можно заметить, о построении прозы, корнями уходящей в толщу народной жизни и народной речи.

Каков же словесный строительный материал прозы В. Лихоносова?

Обратимся для примера к повести «На долгую память», к тем ее страницам, где мысли любимого автором героя выражены особенно остро, где они звучат почти патетически.

Попробуем понять эти мысли, прислушавшись к слову, их «облекающему».

«“Дремучий быт”, — скажет позже товарищ его, студент, осенним деревенским вечером, после того как они вышли из одной избы от пожилой женщины, вспоминавшей свою судьбу. И пока они слушали ее, Жене было вроде бы даже неловко перед скучавшим товарищем, воспитанным на чем-то отрешенно-высоком и умном. Вот еще, думал он затем, одна наша черта: чувствовать себя виновато и стесненно даже тогда, когда надо гордиться. Позже он не стыдился и, повидав со временем всякое, стремился душою к материнскому простодушию, к быту, который достался им в наследство, к привычному старому кругу жизни — повсеместному и всегда дорогому».

Сразу же сталкиваемся мы здесь с некоторыми трудностями восприятия — и трудностями, пожалуй, неразрешимыми.

«Товарищ» его, студент, после первой и единственной своей реплики навсегда исчезает со страниц повести, оставляя читателю множество неясных вопросов, например — на чем же все-таки «отрешенно-высоком» был он воспитан? Не то чтобы нам очень хотелось узнать о нем гораздо больше. Важно здесь другое — несомненная уверенность автора, что им все сказано о герое. Словесная ирреальность кажется ему доподлинной реальностью, код — живым словом.

Читая фразу за фразой, видишь вместо реального, живого слова некий шифр. В руках читателя очень быстро оказывается тонкая ниточка абстракций, держась за которую, должен он идти по лабиринту, выстроенному автором.

Как легко являются на язык герою и автору сугубо логические определения — некие экстракты реальных ситуаций: «...из одной избы...», «от пожилой женщины, вспоминавшей свою судьбу...», «повидал всякое...». И как часто возникают в этой повести всевозможные языковые — лексические и синтаксические — загадки. «Повсеместному и всегда дорогому» — что означает здесь слово «повсеместному»?.. «Давайте по первой, — пригласила она, подняв рюмочку с водкой, и Жене немножко показалось, что она сидела со странным соединением настоящего чувства и желания выпить».

Читать эту прозу трудно — как смотреть фильм с неотлаженным фокусом. Авторское отношение к герою и само слово, которым о нем рассказано, явно не скоординированы. «С походкою и вниманием гостя глядел Женя на уголки своего района, интересовался новым базаром...» «С походкою гостя... глядел», «глядел на уголки...» — все это не совсем грамотно, однако же вполне серьезно, истово употреблено автором, как и расхожее, но уж никак не народное словцо «интересовался». Здесь и в смысле слов, и в самом строе речи — позиция человека, явно отчужденного от «уголков своего района», гостя, туриста. Но автор видит в своем герое явно что-то другое. Он все время декларирует его привязанность к этим «уголкам», кровную с ними связь. И всякий раз ему не хватает нужных слов, чтобы уверить в этом читателя.

То и дело мы слышим клятвы в верности «старому другу», обещания «никогда не забыть», встречаем новые и новые ряды абстрактных понятий: «Но иногда он будто смущался своей простоты (да где она, эта простота? Ее никак не удается ощутить, почувствовать. Напротив, преобладает мучительная рефлексия. — *М. Ч.*) и обычной любви своей, торопился угнаться за высшим, что уже само по себе давало его друзьям какое-то превосходство и что мешало ему порою защищать родную основу древней жизни, а она ведь жила в нем, и он только стеснялся ее обнаружить».

Но что же это за «высшее», которое гуляет по этой прозе нераскрытым, зашифрованным с самого первого еще рассказа («Вот уеду, буду до поры до времени гулять по городу, толковать о высоких вещах, и вдруг скучно мне станет?..»)? И что это за «родная основа древней жизни»? Одна неясность противопоставлена другой. И как вообще неточны, выспренни эти слова — «древняя жизнь»! Они применимы к любой древности любого народа, все конкретное, реальное, только к этому народу, к его истории относящееся, из них выхолощено. Удивительно это постоянное обращение к отвлеченности именно там, где более всего ожидаешь необходимо точного слова, разом перебрасывающего мост в прошедшую историческую эпоху, «налаживающего связь» со столь дорогим автору временем и бытом. «На бабушку Женя глядел зачарованно. В древнем человеке, как и в старинных годах его родины, скрывалась какая-то особенность... Добрые молебные бабушки плачевным напевом сказывали перед сном детям непонятные и оттого удивлявшие душу истории». Даже для бабушки, которая уже до последней морщинки должна быть знакома герою, не нашлось ничего, кроме слов «древний человек»... И что же это за «молебные» бабушки? В каком значении употреблено здесь слово, известное в русском языке лишь в двух значениях — относящийся к молебну (молебный) или просительный, — но ведь, кажется, ни одно из этих значений здесь не подходит? Быть может, автору хотелось сказать нечто вроде «приверженные к молитве»? В таком случае это его неудачный неологизм.

И «старинные» годы — это такой «поэтизм», такое изящное выражение, которое сразу напоминает о «старинных часах», «старинных замках» и опять все затуманивает общим, зыбким впечатлением «древности»...

Так собственным словом автор невольно опровергает все декларации своего героя.

Раньше, в журнальном варианте повести, эта двойственность была заметна лишь изредка. Теперь она присутствует почти на каждой странице. Слово не дается писателю, противоречит его замыслу, его замаху. Он ходит в кругу одних и тех же слов, причем слов, уже в значительной степени стертых, обезличенных книжной традицией. «Простой», «простонародный», «старый», «древний», «старинный»— одними этими словами еще нельзя передать свою любовь к чему бы то ни было.

Но писателю, как видно, с лихвой хватает умозрительных понятий, и кажется, будто он вовсе не стремится выбиться в круг иной — тот, что он с такой страстью провозглашает наиболее ценным для него самого и для его героя. Ни его герою, ни ему самому не удается не только защитить «родную основу древней жизни», но даже выразить ее. А ведь заговори автор на языке, способном воплотить — пусть опосредованно, преломленно! — ту самую систему чувствований и мыслей, которую несут в себе, сами того не замечая, некоторые из его излюбленных прототипов (хотя бы те же брянские старики), ему поверили бы без всяких деклараций.

Но нет, все строится на очень скромной системе понятий, на бесконечной игре одними и теми же словами. Вот Женя вспоминает, как ходил с отчимом в баню. «Тут еще тогда, совсем не осознавая, Женя находил редкую родную простоту. В том, как стояли, рассказывали, как обмахивали лица мокрыми полотенцами, одновременно держа в руке кружку с пивом, в том, как светилось в отдохнувшем лице некое маленькое счастье, в том, как узнавали друг друга по бане, сближались, шутили, да и в самом ожидании субботы, а потом очереди было много прекрасного, простонародного».

Особенно замечательно это «было много прекрасного, простонародного!» Невозможно, кажется, сильнее выразить отстраненность от описываемой жизни, чем в таком умиленном, экзальтированном вздохе. Сам синтаксис непреложно выразил эту отстраненность — строй фразы живо напомнил что-то вроде «ах, там было много волнительного!»

Как много говорит язык! Сколько неопределенности заключено, например, в столь обычных для этой прозы непременно двух эпитетах к одному особенно важному для автора понятию — двух эпитетах, которые оба зыбки, неясны и потому вынужденно подпирают друг друга: «редкую родную простоту»— «редкую» в смысле редкостную?.. Не ясно, неизвестно, но несомненно создает туманное впечатление чего-то «прекрасного, простонародного»...

В этой прозе слово многозначительное явно предпочтено многозначному. Нет настоящей нужды в слове — в «соке» слова, в точном оттенке речи.

Вместо целостной, органичной речевой ткани — нечто «сшивное», сплетенное из разнородных элементов.

Повести Лихоносова рассчитаны на чтение беглое, небрежное, при котором эти «сшивы» останутся незаметны, разностилица сойдет за стиль. Но попробуем читать их медленно — мы увидим странные вещи.

«На востоке за базаром точно подтаивала светом окраина неба». Даже эта довольно «гладкая» фраза медленного чтения не выдерживает — слова начинают топорщиться, обнаруживая свою неприлаженность друг к другу. «На востоке за базаром...» — чей это способ речи, виденья, мышленья? Нет, во всяком случае, в этом пояснении следов привычной для местного жителя «топографии». Этот оборот речи явно никому не принад-

лежит, а, как временный помост, сколочен на случай. Да и «окраина неба» — пара явно случайная, соединенная холодноватой волей автора и лишенная убедительного согласия.

Не надо понимать это так, что фраза не отделана, «не дотянута» до нужного совершенства. Тут другой вопрос — откуда «тянуть»? Хватит ли материала, чтобы «натянуть»? В прозе Лихоносова это вопрос главный. На той странице, которую мы сейчас читаем, точка опоры вроде названа — герой хочет взглянуть на свое детство «не своими» глазами, а глазами матери; он подстраивается к восприятию человека, оставшегося жить тою жизнью, которую он сам покинул. Будем читать дальше про деревенское утро. Пока просыпались по дворам, «хлопая ладошками по спинам своих Зорек, Катек, Буренок, свет разливался и уже проникал в пасмурные, с примятыми постелями комнаты. Столько места занимали в жизни коровы». Так на глазах читателя автор срывается с избранной им для героя «простонародной» точки зрения... Кто же скажет так из тех, у кого и правда «занимали место»?..

«...В те первые наезды Женя, даже сочувствуя матери, не мог целиком присоединиться к суровым ее словам».

Этих обескровленных, лишь для протокола пригодных слов сам автор явно не слышит, то есть не воспринимает их как малоподходящие, во всяком случае, для того, чтобы к ним можно было ему безоговорочно «присоединиться». Ими, этими словами, автор хочет рассказать, как герой его близок к «родной основе древней жизни», а рассказывает о том, как далек этот герой от такой «основы».

«В дальней дороге, на воздухе, невольно думается о прожитом». Это насквозь «городское» словцо тоже не замечено автором и снова нарушает его расчеты.

Да и мать, Физа Антоновна, чью речь так ценят и герой и автор, никак не оправдывает их доверия. «А место, где они косили несколько раз подряд, всем очень нравилось. «Курорт! — восклицала мать. — Настоящий курорт». И с этим-то мещанским просторечием и связывает автор свои серьезнейшие литературные надежды.

Несомненно его желание заговорить на новом, еще неслыханном языке — самим словом сообщить читателю ощущение новизны и значительности того круга идей, с которыми стремится он войти в литературу. Но средства, с которыми подступает он к выполнению своей цели, оказываются недостаточными. На страницах его прозы появляется то слово народно-песенное, то полупросторечное, а то и просто книжное, но редко употребляемое и именно из-за этого, по-видимому, и показавшееся автору пригодным наравне со словами «народными».

И каждое из этих словечек не вправлено в контекст, а явно выдвинуто из него, предпочтено всем своим соседям, окружено авторской любовью. Правда, более точным здесь будет другое слово, «любованье», — как раз то самое чувство, которое стирает важные оттенки, все заливая волной одной несложной эмоции. Слово так нравится автору, что тонкости его значения ему как бы уже и безразличны.

«Жизнь менялась год от году, но все же неизбывно было ее построение в чем-то». Слово звучит вроде бы свежо, но очевидна неточность, даже прямая неправильность его употребления: тот оттенок чего-то отягчающего душу, горестного, того, от чего хотелось бы, но невозможно освободиться (неизбывно горе, печаль), который «заложен» в этом слове, здесь оказывается совершенно излишним. В языке это слово работает, не дублируя другие слова, а здесь весь объем его значений, так сказать, сдавлен, расплющен в тонкую пластинку. Слово оказалось употребленным «для красоты» — как более изысканный или более «свежий» синоним слова «неизбежно».

Это неизменно (или неизбывно...) орнаментальное отношение к слову во многом определяет языковое «лицо» прозы Лихоносова.

Слова с легкой просторечной или расплывчато «народной» окраской всплывают в этой прозе на поверхность сугубо книжной, плоской речи, составляющей ее основу,— и потому, наверно, всплывают не совсем удачно, косовато, одним лишь боком, не согласуясь со своим окружением. «Никто никогда не чувствует под землей, как думают о нем, зовут и, скоротав век, сами уходят туда же, опять не зная, что станется под солнцем без них». И когда вслед за этой несколько неуклюжей (см. эту неожиданную подмену одной синтаксической конструкции другой, личной,—«сами...»), но совершенно «книжной» фразой появляется другая—«двадцать лет р а з в и д н я л о с ь б е з о т ц а с в о с т о к а, лили дожди...» и т. д.,—то нельзя не почувствовать, как фальшиво здесь положение слова «развиднялось». К нему волею автора оказывается привлечено исключительное внимание читателя, и тогда уже у читателя начинаются сомнения: действительно ли, например, это слово требует уточнений—«р а з в и д н я л о с ь с в о с т о к а»? Словом, текст колеблется, ползет, распадается, вместо того чтобы быть собранным в нечто единое, воздействующее не по словечку, а всею вместе словесной массой.

Интересно, что дальнейшая работа автора над текстом привела не к улучшению, а ухудшению его. Так, в повести «На долгую память», вошедшей в сборник 1969 года («Чалдонки»), языковых неточностей много больше, чем в журнальном варианте; становится ясно, что именно эти странные соединения слов особо важны и дороги автору: «Л е з у т с о в с е х в е к о в в голову сказки, встают из могил лица покойников, провожают г л а з а п р о ш л ы е д н и...» Появляются и совсем туманные фразы, как бы слепленные из одних лишь полюбившихся слов, за которыми вовсе пропадает реальная основа авторской мысли: «Мысли перескакивали с одного на другое, и наконец одолевала т я г у ч а я в л е к у щ а я д у м а о з а в е т н о м, и всплывали картины, слова, ч у в с т в о р о с л о и у е д и н я л о с ь, сердце билось горячей и откровенней». Подчеркнутые здесь слова—это то, что было внесено автором в отдельное издание и говорит, следовательно, о самом направлении его работы над освоением слова. Становится очевидным, что орнаментальное его отношение к слову не только сохраняется, но будто сгущается, что и те немногие «народные» слова, которые встречаются в этой прозе, не укоренены в ней, а будто вокнуты там и сям наудачу—авось приживется. Однако они не приживаются и порою как бы даже мстят писателю за легкомысленную надежду легко решить сложнейшую языковую задачу... Тогда из-под пера автора появляется такая, например, фраза: «А к р е с т н и к о м моим был Юрий Казаков». И смущенный читатель недоумевает и догадывается наконец, что «старинное» словечко, подхваченное на лету, употреблено всуе, что, конечно же, не «крестником» Лихоносова был много раньше его вошедший в литературу Казаков, а к р е с т н ы м о т ц о м.

...Потому только пришлось так много говорить здесь о литературном опыте одного писателя, что опыт этот и характерен, и в каком-то смысле поучителен.

В. Лихоносов—один из самых первых и самых плодовитых литераторов, заговоривших в отличной от иронической прозы тональности, попытавшихся резко изменить сам материал новой молодой прозы, повернувшихся лицом к «забытому и родному». Всех их сблизило настойчивое желание говорить «всерьез», искренне, не боясь ни лирики, ни даже сентиментальности.

Напомним еще раз ту прозу, от которой они уходили, которой они противостояли.

«Мне нравился Скачков. Я понимал, что он над собой издевается. Есть такие люди, что постоянно играют сами с собой... Казалось, что все его улыбочки и ухмылки относятся к нему самому и имеют совершенно определенное словесное выражение: "спошлил", "ну и тип", "разнюнился", "вот дает" и т. д. Скачков был спокоен и ироничен. Я чувствовал, что это философ. Честно говоря, я немного восхищался им и думал, что в дальнейшем буду таким, как он. Прямо скажу — я совершенно серьезно относился к своей зеленой рубашке. Скачков был старше меня на шесть лет. Мне было двадцать четыре года, а ему тридцать» (В. Аксенов).

Можно понять восхищение молодого героя этими качествами Скачкова — и не меньше понятна неизбежность наступающего в литературе утомления от иронии и самоиронии. Являются новые задачи, которые не решить старыми средствами. Появляется герой с «новой» биографией и даже, может быть, расчет на иного, прежней литературной школой не удовлетворенного читателя: писала же критика о том, что в прозе Аксенова (и, конечно, не его одного) автор и его герои близки были такому читателю, «детство и юность которого связаны не с ширью лугов и шумными дубравами, а с теснотой городских переулков, гулом школьных коридоров и институтских аудиторий, шелестом книжных страниц. К этому читателю пришел его писатель и был встречен восторженно» (А. Макаров).

Герои «серьезной» прозы как раз и были те самые, чье детство и юность «связаны с ширью лугов и шумными дубравами». Если герои Аксенова засомневались и в детстве своем и в юности и захотели едва ли не родиться заново, то герои Лихоносова, будто опомнившись, обратились к своему детству и юности, которым не нашлось, видимо, равнозначной ценности в последующей «городской» их жизни.

Герои «серьезной» прозы перестали над собой посмеиваться, но не потеряли при этом вкуса к самонаблюдению. Как двадцатичетырехлетний герой аксеновского рассказа, они отнеслись к себе совершенно серьезно, с особенным вниманием стали вслушиваться в то, что говорят о них другие, и сами заговорили о себе в новой интонации.

«Два года ходил к ним, привечали, как сына, говорили: напоминаю им чем-то их младшего Мишу, даже рука у него такая же "кащелая", и ест он так же мало, и разговаривает тихо, и вообще здорово мы с ним схожи» (В. Лихоносов, «Брянские»). Как бережно передает он слова стариков, как истово складывает из них собственный облик!

«Любил он старинные места и в отпуск обязательно куда-нибудь ездил, в с е г д а о д и н, т и х и й и с о с р е д о т о ч е н н ы й, пренебрегая веселыми туристскими группами, в которые его, до сих пор не женатого, старались вовлечь симпатичные женщины» (В. Лихоносов. «Родные»). Это уже сам герой словами автора говорит о себе, и опять как серьезен и сосредоточен его обращенный на себя взгляд! Герои Аксенова (и тех, кто был близок к этой недавней литературной традиции) смотрели на себя иначе.

«Я бросил письма обратно в тумбочку и встал. Увидел свое лицо в зеркало. Сейчас, что ли, ее сбрить? А как ее брить, небось щеки все раздерешь. Я растянул себе уши и подмигнул тому, в зеркале.

— Катишься ведь по наклонной плоскости, — предупредил я его.

— Хе-хе, — ответил он и ухмыльнулся самой скверной из своих улыбок.

— Люблю тебя, подлеца, — сказал я ему. Он потупился» (В. Аксенов. «Апельсины из Марокко»).

И опять повторим — понятна тоска по «серьезному» после этого потока иронии, после вереницы этих искажающих зеркал, в каждом из которых лицо героя, избегаю-

щего серьезности, отражается всегда более или менее измененным. Зеркала эти непроницаемы, в сущности, для глубинных свойств личности. Но зеркала не должны и льстить. Не так-то просто пробиться к серьезности без искажения в сторону ли самоиронии или самовлюбленности. «И когда Женя глядел вслед вечереющей красоте полей, млел от чудесного соединения с окружающей обстановкой (Как легко, однако, проскальзывают в эту прозу явные канцеляризмы! — *М. Ч.*), звездами, лесом и светлячками сбоку дороги, было тоже совестно вскрикнуть при всех и распустить руки: «Ой, как хорошо, прекрасно жить!» Но Женя молчал, и можно было подумать, что ему скучно и плохо».

Слова эти существенны для понимания пути, по которому направилась молодая проза последних лет. Герои ее заметно озабочены тем, чтобы читатель не подумал, что им скучно и плохо. Но литература была бы совсем простым, всем доступным делом, если, чтобы выразить в полный голос высокие «неиронические» чувства, достаточно было бы крикнуть погромче. Эти чувства предъявляют, в свою очередь, высокие требования к автору, требуют особой поэтики и даже особой этики.

В одном из самых серьезных разборов прозы Лихоносова как первое, наиболее заметное ее качество называлась искренность. «Бывает искренность тщеты, откровенность зла. Искренность Лихоносова не мелочна, не суетна, незлоблива, она открывает в нем талант, вовлекая нас в мир его личности, приобщая к ее ощущениям, вере и заблуждениям. Такая искренность обаятельна, она всегда способна расположить нас к себе» (статья В. Дедкова в «Новом мире», 1969, № 3). Говорилось это главным образом в связи с первым рассказом Лихоносова «Брянские» и было, пожалуй, по отношению к нему вполне справедливо. Но в позднейшей редакции этого рассказа появилась новая фраза — только одна, но на легко обозримом поле маленького, в три с половиной страницы, рассказа она изменила акценты.

«— Иванович! — кричит дед. — Молодой ты еще, а мы время прожили.

Молодой я еще, но близки мне слова его: я вырос среди таких, и мать моя такая, и соседи были такими, и всегда я буду привязан к ним».

Искренен ли герой — второе «я» автора — в этих своих признаниях? Бесспорно! Так же, как искренен в предисловии к своему сборнику «Чалдонки» сам автор, говоря теперь об этом своем рассказе такими словами: «Стройности, гармонии и успеху (как после говорили) способствовали герои... Они дали мне мелодию, высоту, естество... Рассказ спелся легко, как песня». И искренне говорит он о своей матери: «Я благодарен ей за внушенное мне широкое отношение к жизни и людям». Так же, как искренен его Женя в своей любви к бабушке («На бабушку Женя глядел зачарованно»), к отчиму («И все таким же бы чудесно-забавным летел перед ним образ Никиты Ивановича, русского мужика, которому хотелось во всем подражать»), и тем более в любви к матери. Но сколько слов, не выверенных литературным вкусом, сказано в повести об этой любви к родным! Как приподнята эта любовь — до уровня чувства, не всякому свойственного, чувства, которое, требовательно озираясь вокруг, ожидает зрителей, их умиления. Но решительно всякое чувство, оставаясь искренним, может стать неприятным — этот литературно-психологический эффект наглядно и не раз продемонстрировал Чехов.

«— Люблю я своего батьку, — сказал Андрей Андреич и потрогал отца за плечо. — Славный старик. Добрый старик.

Все помолчали. Саша вдруг засмеялся и прижал ко рту салфетку» («Невеста»).

В повести Лихоносова Женя все время говорит и думает о своих близких примерно такими же словами и так же искренне, так сказать, но там, в этой повести, нет такого героя, кто «вдруг засмеялся» бы над этим. Напротив — читатель чувствует в этих искренних излияниях жесткий авторский диктат, предписывающий ему, читателю, благоговейное их восприятие.

Мгновенная потеря чувства иронии, характерная для прозы самых последних лет, оказалась по-своему катастрофична.

Задумав рассказать всерьез о новых героях, вызвать к жизни проблемы и чувства, остававшиеся до сих пор в некотором небрежении, молодая проза оказалась не совсем готова к выполнению той художественной задачи, которую она себе поставила, и быстро и незаметно для самой себя заскользила к самопародии — уничтожающему сигналу несоответствия цели и средств... Как всегда, это наглядней всего засвидетельствовали жанры вспомогательные — в частности, характерный для наших дней «очерк-раздумье».

«...На каком основании вообще человек садится писать? Я, например. Меня же никто не просит... Почему же хочется писать? Почему так сильно — до боли и беспокойства — охота писать?

Вспомнился мой друг Ванька Ермолаев, слесарь. Дожил человек до тридцати лет — не писал. Потом влюбился (судя по всему, крепко) и стал писать стихи...

Итак, хочется писать».

Нужно сделать над собой усилие, чтобы понять, что этот отрывок не перенесен нечаянно из другого жанра, что это начало серьезного очерка одного писателя о другом, а не литературного фельетона, что это сочувственное и вполне серьезное цитирование автором рассказа своего друга.

«На этой самой кухне Макарыч и прочитал мне недавно один из тех рассказов. Я его сам попросил: "Ты только самый лучший который, ладно?.."

Он засерьезнел, снял с настенного холодильника здоровую папку, пошелестел страницами и выбрал. Надтреснуто так сказал:

— «Жена мужа в Париж провожала». Называется так. Дорогая мне штука. Послушай...

Слушал. Читает Макарыч без дураков, хорошо». «К концу рассказа, к точке последней (Колька убил себя), мы с Макарычем даже замокрели глазами...» (очерк Ю. Скопа о Шукшине. «Советский экран», 1971, № 1).

Если бы это была не публицистика, а литература, к которой счет иной, то после этих слов читатель, пожалуй, остро ощутил бы потребность в некоторой дозе иронии. Ему захотелось бы, пожалуй, чтобы или сам «Макарыч», или друг его — автор этого очерка — вдруг взял бы и нашел всему этому им самим сказанному совершенно определенное словесное выражение: «спошлил», «ну и тип», «разнюнился» или что-нибудь другое в этом же уже полузабытом литературном роде.

Так мы убеждаемся, что стремление стать «серьезным» и искренним не ограждает от возможности оказаться в положении смешном и фальшивом.

3. Самоотречение

Итак, что же произошло, какая литературная коллизия развернулась на наших глазах в молодой прозе последних лет?

На смену «иронической» школе приходят молодые литераторы, первыми же своими рассказами и повестями заявившие о тяготении к иной, глубоко «серьезной» авторской интонации, к иным, лежащим в стороне от городского жаргона и молодежного сленга словам и речениям. Они заявили о своем намерении писать о той же современности, но уже не о сутолочной, быстро и бурно меняющейся жизни больших городов, которая преимущественно интересовала их предшественников, и не о современном молодом человеке «городской» складки, быстрой и энергичной походкой прошедшем по страницам столь многих рассказов и повестей недавних лет. Герой сегодняшних молодых литераторов замедлил свои шаги, чтобы оглядеться и оглянуться на те «родные углы», которые он оставил. Новая проза окрасилась, как мы видели, смутной, но настойчивой тягой к чему-то «родному и древнему», для самих авторов не вполне еще определившемуся.

Не столько сам материал, сколько это новое «серьезное» и даже истовое отношение к нему сблизило сегодня многих литераторов и определило некоторые общие черты художественного языка современной «серьезной» прозы. Очевидно, что «один и тот же» деревенский старик в разные литературные времена и разными писателями может быть увиден и как забавный экспонат, на который автор глядит, посмеиваясь, и как сложный человеческий характер, который автор пытается постигнуть «на равных», и как мудрец и прорицатель, перед которым автор спешит склониться с ребяческим смирением.

В сегодняшней «серьезной» прозе пока еще более всего декларативности, авторы ее — и от имени своих героев, и от своего собственного — еще стремятся, как можно было увидеть на примерах, приведенных нами во второй главе, главным образом о п р а в д а т ь с я в том, что это «родное и древнее» было надолго ими забыто, и торопятся сказать о своей причастности к этому замеченному ими вдруг миру — прежде, чем они уяснили себе сами этот мир, свое в нем положение и реальные возможности своего слова об этом мире.

Эта потребность самооправдания понятна и объяснима. Она, однако же, знамение лишь начального этапа в освоении литературой новых «географических» пространств и новых героев. Главная сложность положения многих сегодняшних литераторов — сложность, ими самими, возможно, еще не почувствованная, — состоит в том, что им кажется: от осознания своей литературной задачи до ее воплощения расстояние коротко, его можно преодолеть без отдыха, единым маршем. Однако одного желания быть серьезным оказалось недостаточно. Об этом безошибочно свидетельствует слово. Две последние повести В. Лихоносова — «Люблю тебя светло» и «Осень в Тамани», — написанные от первого лица, с очевидностью это показали. Когда исчезли обычные герои Лихоносова, чалдоны и чалдонки с их речью, где, кажется, прямо над строчкой выскакивали все эти «чо» и «ишо», обнаружилось, что собственно авторская речь вышла ничуть не измененной из такого резкого столкновения с довольно характерной, колоритной языковой стихией героев, в которой оказалась она в первых повестях молодого литератора. Соприкоснувшись с этой стихией, она осталась ею незатронутой. Оказалось, что «о своем» автору по-прежнему легче говорить «своими словами», что в авторском его повествовании по-прежнему господствует сугубо «книжная» разности-

лица. Из накопившегося литературного опыта самих молодых писателей, уже переставших быть к этому времени молодыми и начинающими, постепенно становится ясно: для того, чтобы передать свое представление о целом слое, имеющем довольно прочную опору в способе мышления, практического поведения, в языке, с необычайной полнотой и адекватностью зафиксировавшем и этот способ мыслить, и «способ жить»,— для этого автору самому необходимо принадлежать к какой-либо определенной и целостной культуре, особенно языковой. Здесь уже не может выручить та колоритная бестилица, которую так умело использовал недавний «иронический» автор, заранее, строем первых же фраз оповещавший читателя о том, что ни одно его слово не нужно принимать до конца всерьез.

«Иронические» авторы ввели в свое повествование самые разные голоса современности. Это были диалоги и монологи героев, это была авторская речь — неустойчивая, то и дело соскальзывающая то к обиходным разговорным конструкциям, то к жаргону, то к пародии. Она не могла дать той основательной языковой почвы, в которой так нуждается сейчас современная проза, но она и не претендовала на это. Зато она решительно перелопатила всю прежнюю почву, основательнейшим образом расшатала те уже потерявшие прочность опоры, на которых по инерции держалась проза, скользившая по среднелитературному слову, утерявшая сцепление с живым языком.

В «серьезной» прозе языковая задача принципиально иная. Здесь автор уже отвечает почти за каждое слово как за «свое», непосредственно от него самого исходящее. Он не передоверяет его героям и не пародирует от собственного имени какие-либо языковые пласты.

Сегодня на наших глазах возникает проза, которая как бы заново собирается, но не по словечкам, не по обрывкам чужих интонаций — не важно, литературных или подслушанных «в жизни»,— а в трудных усилиях постижения некой целостности, постижения, которое требует сейчас от писателя забыть о скором и легком проповедовании едва достигнутых истин, пожертвовать быстрым приобщением к готовым и влиятельным концепциям, пожертвовать даже, как увидим, своей уже сложившейся, быть может, литературной умелостью.

Проза эта — в литературном опыте лучших из ее «основателей» — поставила себе целью не одни только уверения в преданности тем глубинным слоям народной жизни, которые литературой еще так мало исследованы,— она ищет возможно более полного постижения этой жизни. И перед нею как новая цель встала необходимость полноты и целостности изображения героев.

Мы говорим о новизне этой задачи, естественно, не для литературы вообще, а лишь для прозы последнего десятилетия. Еще сравнительно недавно в молодой прозе ощущалась как новая совсем иная задача: в ней являлся герой, личность которого автор совсем не стремился исследовать «до точки», не стремился свести в изображении этой личности концы с концами. Напротив — герой мог быть явлен как некий конгломерат его собственных разноречивых суждений и столь же, может быть, разноречивых суждений о нем других героев и автора. Начатые автором линии не сходились в центре. Иная задача его занимала — сделать важным не важное прежде, дать зазвучать голосам, в литературе еще не звучавшим, дать выход в литературу словам и оценкам, витавшим на многих устах, переполнявшим внелитературное пространство. Вспомним, как легко и весело было по двум-трем словам узнавать тех самых молодых людей, которые сновали мимо нас по улицам городов! Как покоряли читателей любые, пусть немногие

и случайные, приметы живой и ежедневно менявшейся современности, столь новые тогда для литературы! Ведь это была не современность в широком смысле слова, охватывающая десятилетия, а этот именно год, едва минувший день.

Авторы, обратившиеся сегодня к деревенской теме, встали перед иными задачами, их предшественникам незнакомыми. Те, кого избрали они своими героями, не узнавались походя, не открывались боковому зрению. В той сфере жизни, которая была их каждодневностью, не было столь быстрых и броских перемен, которые улавливались бы сразу. Голоса же их были тихи, и в них надо было вслушиваться. Одна-две фразы, успешно служившие прежде опознавательным знаком целого характера, здесь были недостаточны. Потребовалось возвращение к «старой» задаче целостности изображения героя.

В отличие от безусловно новых для литературы героев иронической прозы эти герои были не новы. Пожалуй, не было в нашей литературе времени, когда она не обращалась к изображению деревни, к постижению народного характера.

Тем труднее оказалась задача сегодняшних молодых писателей, ступивших на эту традиционную для русской литературы дорогу. Правда, в литературе нашей были периоды, когда герои ее явно омолаживались — таким временем был, например, конец 20-х — начало 30-х годов, когда герой-спортсмен, молодой человек лет двадцати — двадцати пяти, был, пожалуй, наиболее желанным гостем в беллетристике. А в конце 40-х — начале 50-х годов была заметна литературная ориентация на героев, так сказать, возраста зрелости, достаточно долгого житейского и профессионального опыта. Главные герои тогдашних повестей и романов были обычно люди тридцати пяти — сорока лет. Потом литература резко омолодилась, что тоже у всех на памяти. И очень скоро после этого в ней начали появляться герои резко постаревшие — деревенские старики и старухи, — сначала где-то с краю, а потом и в центре рассказов и повестей. Они были изображены теперь с тем вниманием, которое им долго не выпадало; с ними связывались важные для авторов этически-социальные и философские категории.

Едва ли не первым подошел к этим новым героям Юрий Казаков — писатель, чей литературный опыт оказался вскоре так важен для многих молодых прозаиков. И здесь оказались особенно заметны некоторые характеристические черты его прозы. К каким бы героям ни обращался Казаков, он всегда оказывается увлечен потоком литературной традиции, которую он остро ощущает, но не пытается преодолевать. Традиция эта не второсортна — она всегда «высокого класса», всегда очевиден тонкий литературный вкус писателя. Но влияние этой до тонкостей прочувствованной традиции всегда оказывается в нем сильнее, чем стремление подойти к новому материалу заново, заразившись только его собственными свойствами.

«Еще шагов через двести он оборачивается. Мать потихоньку бредет следом, держа руку козырьком. Илья останавливается, вынимает платок и машет матери. Но мать не отвечает. «Не видит!» — растроганно думает Илья, вздыхает и идет дальше.

В то время как он идет все быстрее, все шире и решительней, мать останавливается и с радостной улыбкой машет ему рукой. Ей кажется, что сын повернулся и смотрит на нее. Она даже различает его лицо. И ей удивительно, как это она сквозь слезы все хорошо видит».

Здесь явственно ощущается интонация прозы позднего Чехова — и не одна только интонация. Литературно знакомым оказывается само размещение героев в пространстве рассказа:

«Затем он идет по улице в гимназию, сам маленький, но в большом картузе, с ранцем на спине. За ним бесшумно идет Оленька.

— Сашенька-а! — окликает она.

Он оглядывается, а она сует ему в руку финик или карамельку. Когда поворачивают в тот переулок, где стоит гимназия, ему становится совестно, что за ним идет высокая, полная женщина: он оглядывается и говорит:

— Вы, тетя, идите домой, а теперь уже я сам дойду.

Она останавливается и смотрит ему вслед, не мигая, пока он не скрывается в подъезде гимназии».

Еще в 1957 году в одном рассказе Казакова появилась девяностолетняя старуха Марфа — едва ли не первой среди многочисленных ровесниц, последовавших за ней через несколько лет. Но автор не столько слушал ее, сколько задавал ей вопросы, продиктованные литературой, готовыми ее образцами: «О чем думала она, о чем мечтала в эти вечера, когда свистел и гудел ветер, гнал колючий сухой снег, задувал в окна, выл в печной трубе, когда гулко и грозно ломало прибрежный лед и страшно было выйти на двор, в черной полярной ночи?» И, не дожидаясь ее ответа, автор отвечал на эти вопросы сам, мастерски выдерживая интонацию Бунина или Чехова, с настоящей виртуозностью удерживаясь в пределах этого отобранного, очищенного за более чем вековое развитие, нормативного, отточенного и дошедшего как бы до края своего в этой отточенности языка русской литературы, как он сложился к началу этого века и полнее всего при этом выразился в прозе двух этих писателей.

У Лихоносова, самим «складом» авторской речи усиленно подражавшего некоторое время Казакову (особенно заметно это в первом его рассказе «Брянские», и сам он связи этой не скрывает), обнаруживается сходное отношение к своим героям — не к тем, кто выражает как бы авторское мироощущение, а к тем, кто служит для него воплощением той «родной простоты», к которой автор так напряженно стремится. Вот этих-то своих героев автор никогда не дослушивает до конца. Он сбивается на собственные (или устами главного героя произносимые) оценки их речи, прежде чем мы ее услышали, или в м е с т о того, чтобы дать нам ее услышать («музыка бабушкиной речи запомнилась навсегда» — самой же речи почти не слышно, и музыки в ней тоже мало), или, наконец, вразрез с тем, что мы только что слышали (как было замечено А. Марченко, язык матери в одной из его повестей явно не выдерживает наименования «великого и могучего»).

В повести «Люблю тебя светло», делясь с читателями своими размышлениями о смерти Н. Н. Гусева — секретаря Льва Толстого, автор припоминает по ходу дела еще один известный ему факт.

«В тот же день умерла простая старуха. Ей было 166 лет, и я тут же прикинул, кого и когда она могла бы видеть, и слышать, и знать.

Она мыкалась где-то в деревне, молотила цепами, таскала детей, и мир ее был замкнут околицей».

О том, что у Лихоносова уложилось в одну фразу, исполненную снисходительного сочувствия, у писателя, о котором речь пойдет дальше, оказалась написана целая повесть.

Но послушаем дальше эту эпитафию старухе.

«На Псковщине она могла бы встретиться Пушкину, в орловских полях напился бы из ее кружки охотник Тургенев, а в Ясной ходила бы она жаловаться к Льву Николае-

вичу. Как-то невольно, по-детски думается об этом, когда вспомнишь, что Россия полтора века влекла ее за собой. И если бы я подошел к ее изголовью и спросил, знает ли она, каких великих сынов пережила, она бы никого, кроме царей, господ и соседей, не вспомнила. Какая печаль».

Как видим, обозначившаяся лет десять назад традиция не прерывается. Вопросы, которые мог бы автор задать этой старухе, заранее подготовлены, мало того — заранее известен ответ, который мог бы быть на них получен. «Тема деревни» — душевного мира целого слоя людей, которые сейчас ежедневно нас покидают навсегда, унося с собой для одних интересный и близкий, для других далекий, безразличный или вовсе не известный, но несомненно неповторимый уклад быта и мышления, — тема эта оказывается исчерпанной прежде, чем писатель успел в нее вжиться и вдуматься. «Какая печаль», — вздыхает рассказчик. Но читатель не спешит печалиться вместе с ним, услышав «ответ» старухи, предвосхищенный автором; его охватывает печаль иного рода.

«...Никого, кроме царей, господ и соседей...» Какая малость, не правда ли? Но если бы старуха жила близ усадьбы Толстого и к нему «ходила жаловаться» или даже к Тургеневу, разве тогда она ходила бы к ним как к великим писателям? По-видимому, все же как к господам? И пожалуй, и вспоминала бы их не как «великих сынов», а как «господ». И разве ее воспоминания утратили бы от этого свою ценность?

Пожалуй, печалиться тут нужно о другом. Можно так поставить вопрос, подойдя к изголовью, что никакого ответа вообще не получишь (живо можно себе представить как смутил бы старуху этот вопрос: «Бабушка, каких великих сынов ты знала?»).

Достойно сожаленья, что автор пренебрег указанием тех мест, где прожила свою жизнь эта старуха, и ограничился небрежными словами «где-то в деревне». Мы беремся утверждать почти с полной уверенностью, что за 166 лет ее жизни, прошедшей хоть и вдали от Толстого и Тургенева и потому лишившейся всякого интереса для автора повести, в усадьбах, расположенных вблизи ее деревни, живали и бывали такие «господа», архивы которых тщательно сберегаются в архивохранилищах и давно уже служат драгоценным источником для изучения истории русской культуры, — тем, кто подходит к ней, к этой истории не с торопливыми и шаблонными вопросами, а умеет вглядываться в нее без предубеждения, без суетной занятости собой. Скорее всего старуху, прожившую 166 лет, было о ком порасспросить и помимо двух-трех имен, которые на устах у любого школьника.

Да, ответы зависят от умения поставить вопросы.

Автор, подошедший вплотную к изголовью другой, тоже довольно древней, старухи, не держал наготове репортерских вопросов: «Знали ли вы такого-то?» Он не встает в позицию журналиста-интервьюера, не пытается взять новый материал приступом, с ходу. Он замедляет шаги, прислушивается к своим героям без спешки, без жадности, без заглушающих собственный их негромкий, не сразу различимый голос восторженных восклицаний.

В повести В. Распутина «Последний срок» автор дает своей героине высказаться. Он слушает ее не перебивая, не торопя, не собирая ее речь вокруг того, что кажется ему самому главным и важным, а оставляя ее в согласии с ее собственной меркой ценностей. Читая повесть, невозможно избавиться от странного ощущения, что автор не «создатель» речи своей героини, а слушатель ее, что вместе с нами он следит за этой речью с неослабным вниманием, напрягая слух.

«— Приехали, — успокаиваясь, повторила старуха. — Дождалася. — Она сказала это тем доверчивым, облегчающим душу голосом, каким разговаривают немолодые, много лет знакомые люди, со вниманием помолчала и, все так же не открывая глаз и не меняя голоса, продолжала: — А я пробудилася и ничё понять не могу, то ли я это, то ли уже не я. Я ить совсем себя не чуяла, ни рук на мне, ни ног. Одна душа, и та заблудилася».

Иногда в повести говорят две старухи, но одним будто голосом.

«— Оне пошто так пьют-то? Какая им доспелася нужда? Они ить себя только гробят, боле ничё...

— Так старуня, так. Пужнули бы раз, другой, глядишь, быстренько отпала бы охота в ём купаться. А от ить никакого с их спросу, никакой им кары...

— Дак нет, девка, я когда радиу-то эту слушала, — старуха показала на тумбочку, где стояло радио, — так там про пьянку эту говорят, что она пьянка, боле ничё. Там ее тоже не хвалят».

Автор повести целиком поглощен своей героиней. Он вглядывается в ее лицо, он неотрывно следит за движениями то оживающего, то вновь обмирающего ее тела, пожалуй, внимательнее, чем собравшиеся у ее постели дети. Он явно ставит себе задачу увидеть и услышать все до конца, дослышать каждое слово героини, каждый вздох, слетевший с ее губ, вчувствоваться в ее внутренний мир до предела — и развернуть перед читателем возможно более полную картину этой уже не разделяемой более, слившейся воедино душевной и физической ее жизни, уплывающей к последнему рубежу.

«То, что ей удалось посадить себя, обрадовало старуху. По спине, по рукам, по ногам, приятно ноя, опускалась накопившаяся за долгое лежание и чуть совсем не закаменевшая немота. Глазам так легче было смотреть, они глядели прямо перед собой, и их не надо было закатывать вверх; за вчерашний день глаза у старухи чуть не оторвались — до того она их надергала туда-сюда».

Само это стремление к полнейшему, детальнейшему проникновению в личность героини, само намерение описать один только ее день, но досконально, явно связывает автора с толстовской традицией, которая обозначилась у него резче, чем у многих («Первоначальный материал Толстого — мир миниатюрных движений душевной жизни, рассматриваемый в микроскоп. Описание одного дня оказалось вещью, которую невозможно кончить. Отсюда пошло и его "Детство", и полное собрание его сочинений», — Б. Эйхенбаум). Так центр повествования у Распутина явно передвинулся из сферы выражения сугубо авторских эмоций и размышлений в сферу доследования, достижения чего-то лежащего за пределами этого уже хорошо знакомого читателю комплекса чувств и мыслей.

Вспомним, как в каждой новой повести В. Лихоносова и даже в каждом новом издании старых вещей все громче, все раздельнее произносятся слова о причастности автора или рассказчика к тому миру, о котором стремится он рассказать читателю: «...Я вырос среди таких, и мать моя такая, и всегда я буду привязан к ним».

Какими странными кажутся эти торопливые уверения читателю повести Распутина! Его рассказчик скрыт в тени. Он никогда не говорит о своей преданности изображаемому им миру, нигде не берется специально защищать «родную основу древней жизни», а только неутомимо и самоотреченно выкладывает слово за словом, камешек за камешком картину ч у ж о й, но перечувствованной им жизни.

В этой самоотреченности — необычность и новизна литературной позиции автора «Последнего срока», тот новый цвет, который окрасил художественную манеру одного из самых серьезных представителей «серьезной» прозы. Казалось бы, этот преобладающий интерес автора к герою уже знаком литературе последних лет — хотя бы по прозе Шукшина. Но есть, однако, важное отличие многочисленных его рассказов от повести В. Распутина при сближающем обоих писателей интересе к людям, все еще мало замеченным нашей литературой.

Отличие это, может быть, заметнее всего в том, что герои Шукшина всегда окровенно выставлены на обозрение читателю. Автор приглашает читателя сначала удивиться его героям, потом испытать по поводу них самые разные чувства — но так или иначе, так сказать, обойти вокруг более или менее объемной фигуры героя вместе с ним, автором. Так и слышно едва ли не в каждом рассказе В. Шукшина авторское: «А ну, поворотись-ка, сынку!..» — и герой послушно поворачивается. Эта повторяющаяся, обычная для Шукшина ситуация р а з г л я д ы в а н и я не слишком плодотворна для автора. Это все же первоначальный этап — момент быстрого и нередко точного закрепления увиденного. В каждом рассказе он как бы столбит, обносит вешками облюбованный участок — и, не осваивая его, переходит к следующему.

Вот кто никогда не устает слушать своих героев, не торопится перебить их споры собственными разъяснениями!

«— А я не знаю, для чего я работаю. Ты понял? Вроде нанялся, работаю. Но спроси: "Для чего?" — не знаю. Неужели только нажраться? Ну, нажрался. А дальше что? — Иван серьезно спрашивал, ждал, что старик скажет. — Что дальше-то? Душа все одно вялая какая-то...

— Заелись, — пояснил старик.

— И ты не знаешь. У вас никакого размаха не было, поэтому вам хватало... Вы дремучие были. Как вы-то жили, я так сумею. Мне чего-то больше надо.

— Налей-ка, — попросил старик. Выпил, тоже сплюнул. — Сороконожки, — вдруг зло сказал он. — Суетились на земле — туда-сюда, туда-сюда, а толку никакого. Машин понаделали, а... тьфу! Рак-то, он от чего? От бензина вашего, от угару. Скоро детей рожать разучитесь...

— Не скажи.

— И чуют ведь, что неладно живут, а все хорохорятся. "Размах-ах!" А чего гнусишь тогда?»

Но вот умолкают, в конце концов, герои — и мы слышим автора: «А день тихо умирал, истлевал в теплой сырости» («В профиль и анфас»). Вот так, порознь, звучат у Шукшина голоса героев и речь автора, не только не врастая друг в друга, но и не переговариваясь друг с другом.

Проза Шукшина всегда очень богата материалом; герои его, кажется, сплошным, неиссякаемым потоком бегут мимо нас, тесня, толкая друг дружку, чтобы попасть в авторский объектив. Автор набрасывает перед нами множество судеб — сложных, очень разных, литературе почти совсем не известных, — выбрасывает крупными мазками. Его увлеченность, зараженность всеми этими судьбами, а не собственными декларациями, очевидна. И все же этот автор несколько подавлен своим материалом, всем виденным им и слышанным. Не ради шутки, а совершенно всерьез можно сказать, что многочисленные рассказы Шукшина вполне объединяются в некую большую книгу под названием «Что я видел» — не для детей, как у Житкова, а для взрослых. Эта воображаемая

книга нашей литературе не то что нужна — просто необходима: познавательный смысл ее был бы очень велик.

И все-таки кажется, что рано или поздно сам писатель почувствует, что это слишком большое расстояние между словом героя и словом автора мешает его прозе двигаться дальше, что есть непреложная литературная необходимость в том, чтобы все то, чего автор навидался, что живет и звучит в голосах его героев, впиталось бы в авторское слово, насытило бы это слово — непредугаданным, лишь писателю доступным способом! — интонацией, жестом, самой повадкой его героев...

Это вполне естественно, что «новой» для литературы живой речью всегда сначала начинает наполняться диалог. Здесь дело идет обычно быстро, и так же быстро становится заметным новый разрыв между «новыми» голосами, теперь уже отчетливо звучащими в диалоге, и оставшейся на старых языковых позициях речью собственно авторской.

Сближение этих двух потоков затягивается нередко на многие годы. Многим литераторам так и не удается продвинуться далее этого первого, более легкого и более «эффектного» по своим результатам этапа.

И потому особенно интересным кажется небольшой уже художественный опыт Распутина, последняя повесть которого демонстрирует серьезнейшие усилия автора, направленные сразу и к тому, чтобы дать не стилизованный, а как бы непосредственно услышанный, во многом новый для литературы последних лет диалог, и к тому, чтобы обновить состав речи непосредственно авторской — и ее лексику, и самый ее строй.

Сложность этой задачи очевидна. Стремление написать все «наново», почти не опираясь на сложившуюся в литературе языковую традицию, не воплотилось еще в безукоризненной форме. Сами разговоры старухи с ее подругой у Распутина еще недостаточно «озвучены», их воздействие не безусловно. Они рассчитаны все-таки на того, кто слышал такую речь в жизни, и не однажды, а долго, кто успел в нее вслушаться. Он первым отзовется на слово героини Распутина. Для него эта фраза, сложившаяся из слов и оборотов речи, внимательно выслушанных и без видимого отбора воспроизведенных писателем, вдруг дрогнет, налившись чьим-то живым, незабвенным голосом. И он узнает этот голос — узнает по тому складу и выговору, который все еще роднит между собой все «народные» голоса, удаленные друг от друга на тысячи верст.

Тому же, кому этот голос не слишком знаком, грозит вовсе не услышать его здесь в полную силу. И в этом вина не читателя, а автора — его забота, еще предстоящая ему задача.

Медленно, с еще большим затруднением строит Распутин авторскую речь — такую, которая и не сливалась бы, конечно, с речью старухи, и в то же время не была бы отделена от нее привычной стеной книжной литературной традиции. И в рассказе автора о том, что думает старуха, как с усилием она двигается, то и дело просверкивает не только чувство старухи, но и самое ее слово — не диалектное, местное, пересыпающее ее разговоры («тамака», «ишо», «пошто»), ато́ с еще большим трудом отыскиваемое вполне литературное по своей окраске слово, которое только особым своим употреблением выдает народный строй чувства и речи (глаза «чуть не оторвались... надергала...»). Оказалось, что когда внимание автора так упорно направлено, так сгущено на душевном мире мерцающего в его воображении героя, слова этого героя как бы сами начинают прорастать в ткань сугубо авторской речи, образуя сложный, лишенный деланности узор.

«Она думала, он сосать хочет, а он на руки к ней просился, чтобы возле матери умереть, не одному. А за что, за какие грехи? Какие у него там грехи, когда он даже ходить не умел и только смотрел, как ходят другие, когда он даже говорить не умел — только есть да спать, но и этому научился не здесь и не сам, а еще раньше, когда не по своей охоте и не по своей воле выправлялся в человеческий росток.

Старухе не один раз за свою жизнь приходилось успокаивать себя: бог дал, бог взял. Но сюда эта поговорка не подходила. Как можно взять то, что, разобраться если, еще и не дал, а только посулил да показал? А больше того — как можно, едва надоумив маленького, что он есть, что он, засыпая, проснется и откроет глаза, чтобы научиться и понять больше, чем он знал и умел, и подрасти больше, чем он был, — как можно после этого сорвать его с корешков, на которых он едва держался, и бросить в ночи? Грех, грех».

«Своя» речь не дается легко, она перебивается иногда, неощутимо для автора, другими, уже хорошо известными голосами.

«Ночь настыла, сделалась тверже, ее ясное холодное сияние, проникая сквозь окна, ворожило на стенах. Старуха не забыла, как звенит и играет в эту пору небо, с какой призывной страстью и обещанием горят звезды и близко, царственно ходит молодой месяц. А на земле тихо, мертво, недвижно — все убрано сном, все в его глубоком колдовском оцепенении».

Эта возвышенная книжность и холодноватая страстность, достигшая высот своих в прозе Бунина и через несколько десятилетий еще раз явленная в прозе Ю. Казакова, — явно инородный пласт в становящейся прозе В. Распутина, пласт, к счастью, тонкий и, надо думать, тающий.

Гораздо чаще в его прозе можно увидеть, как пробивается почти не потраченное в литературе слово сквозь книжный, приноровившийся к пустой породе «среднелитературного» слова синтаксис: «Давным-давно уже она не трогала воспоминаний о деревне, и они окаменели, слежались в одном о т р и н у т о м неподвижном комке, з а т о л к а н н о м в дальний, пыльный угол, как узел с отслужившим свое старьем».

Везде видны у Распутина настойчивые, до крайности сосредоточенные поиски нужного слова, способного выразить нетривиальные, необычные в своей дотошности наблюдения. «Старуха не ответила, она снова смотрела на солнце на стене, к которому липли последние мухи, и во всем ее положении была такая завороженная и нечеловеческая стынь, как будто ей дано было увидеть и запомнить то, что больше никто не смог бы понять».

Не все здесь точно; есть ощущение какой-то завороженности самого автора, завороженности своими героями, «ступанием» им след в след, есть неумение скрыть слишком напряженные поиски способа говорить о сложном.

Но эта неумелость сейчас ценнее умелости. Это проза, как бы выучивающаяся заново описывать и сложные и простые вещи, забытые подробности, проза, еще не оторвавшаяся от земли, ступающая тяжело, грузно. В ней нет зато обманчивой быстроты скольжения — есть прочное сцепление с материалом.

Медлительное, не совсем уверенное повествовательное движение прозы Распутина кажется сейчас более плодотворным, чем быстро обретаемая многими (отнюдь не поверхностными, пришедшими в литературу со своим материалом) писателями вера в одно какое-то универсальное средство сделать свою авторскую речь «народной» — например, захватившая многих вера в спасительную силу инверсии или точную переда-

чу чисто фонетических особенностей местного говора (это есть и у Распутина, но для него это дело третьестепенное и, надо думать, временное).

Среди тех, кто встал на путь поисков нового авторского слова, прямо обратясь к народной речи и просвечивающему за ней народному миропониманию, есть и писатели уже вполне определившиеся, прочно и без видимых усилий владеющие этим словом. Такова проза Василия Белова, о которой много уже писалось, и потому достаточно будет напомнить одну из первых рецензий на его повесть «Привычное дело»— и едва ли не самую удачную характеристику речевой манеры тогда еще не очень известного писателя: «Народной речью он владеет с той неподдельной свободой, которая дается не тогда, когда эту речь жадно схватывает острый, часто талантливый слух, цепкий до всего инакородного, а когда этой речью не суетливо и не чудя выражает себя целый строй мышления, целое миросозерцание. Он не играет словами, не перебирает монисто, а растворяется в этой стихии без забот о щегольстве и лихости» (И. Борисова. «Привычное дело жизнь...»— «Литературная газета», 3 декабря 1966 года). Да, и народной речью своих героев, и собственным, прочною нитью соединенным с нею словом В. Белов владеет уверенней, чем многие его современники. Но путь к народному слову не один. Насущная потребность нашей литературы в этом слове насытится только усилиями многих, с разных сторон к нему подступившихся.

Но даже обретя это слово, не так легко «удержать» его в руках. Счастливо, безошибочно найденное авторское слово, так властно влекущее нас за собою в повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...»— от первой ее фразы и до последней, — едва родившись, уже начало пробуксовывать на гладком месте эфемерных проблем в его же повести «Самый последний день...» Неудача этой повести рядом с первой тем огорчительней, чем очевидней в них признаки одной и той же художественной манеры, в первой повести Б. Васильева «работающей» в полную силу и так много обещающей, а во второй необъяснимо сработавшейся. К особенно грустным результатам приводит сравнение фабульно близких эпизодов. Смерть Лизы Бричкиной, с такой полной авторской самоотдачей написанная в повести «А зори здесь тихие...», начисто лишена того оттенка холодного и безнравственного писательского расчета, которым веет от иных с глухотою к чужой беде и неведомо ради чего написанных сцен гибели героев в современной прозе. В повести Б. Васильева эта смерть и потрясает, и в то же время вносит в душу высокое и успокоительное ощущение правды. И каким, кажется, царапающим слух пером написана сцена смерти героя в повести «Самый последний день...»! Как нарочито надтреснуто зазвучал здесь голос автора, и пошли в ход слова неточные, приблизительные, которые автор первой повести, кажется, просто не мог бы применить к делу: «И еще он успел почувствовать чужие, грубые руки, которые почему-то лихорадочно рвали из его кобуры игрушечный пистолет...» Смерть эта точно так же разнится от гибели героинь первой повести, как этот заботливо снабженный прочувствованным многоточием пистолет отличен от много раз пущенного в ход на страницах первой повести оружия, в подлинности которого читатель, к чести автора, ни единого раза не имел основания усомниться.

Потому так важны сейчас разнообразные — лишь бы не суетные, лишь бы художественно бескорыстные! — подступы к «новому» авторскому слову, что потребность в этом слове, вобравшем в себя какие-то не однодневными нуждами порожденные речевые пласты, становится уже не специально литературным, а общекультурным делом.

Разговорная речь (то есть не просторечие, не диалектная речь, а разговоры тех, кто владеет нормой литературного языка) сейчас так сильно отошла от литературного (письменного) языка, что лингвисты говорят уже о двух различных языковых системах, функционирующих в одной и той же среде, об особом виде двуязычия. У нее, этой речи, свой синтаксис («Дай чем отвернуть») и свой словарь. Наблюдения лингвистов засвидетельствовали свободное обращение говорящих («людей со средним и высшим образованием, владеющих нормами литературного языка») со словообразовательными моделями русского языка: «У нас целая банка геркулеса. Мы геркулесники, часто его варим. — А мы картошники», «Видишь, какая она тянульщица...», «У вас хорошая картошница...» (о женщине, продающей картошку), «Опять у нас безнянье», «Меня губит бесстолье. Я без стола не могу работать», «Какой безмагазинный кусок» (об улице), «Вася нас обесчаил».

Да, так говорят. Не все и везде, но, пожалуй, действительно все больше и громче.

Рискнем высказать предположение, что это та свобода обращения с языком, которая идет от бедности.

Средняя городская интеллигенция обладает сейчас довольно узким запасом лексики, сосредоточенной к тому же в немногих сферах (профессия; «культурное развлечение» — кино, книги; быт — отсюда «безмагазинные» куски улицы, «безнянье» и проч.). Средства народной образности, богатейший пласт народной лексики — все это для нее в значительной степени утрачено, и не только по условиям воспитания, образа жизни, но отчасти и по вине литературы, которая всегда служит для интеллигентной части общества — для людей «книжной» культуры — едва ли не самым важным источником обогащения их речи. Оскудение словаря и синтаксиса литературы привело не только к оскудению словаря ее читателей, но и к побочным следствиям — люди, обладающие узким и однородным запасом лексики и очень хорошо владеющие нормами грамматики, удовлетворяя неотменяемую потребность в образности, выразительности своей разговорной речи, экспериментируют именно в области грамматики, образуя всевозможные «новые» слова взамен неизвестных им «старых». Идет довольно неуклюжее словотворчество, производятся слова «на случай», родившиеся по всем правилам грамматики, но безобразные и нежизнеспособные. Все эти «тянульщицы», «картошницы», «геркулесники» — это действительно «другой язык». Отлично, что он наконец изучается, — кроме сугубо научного интереса, здесь есть и утилитарно-бытовой: мы можем наконец услышать, как мы говорим (справедливости ради стоит сказать, что не все мы, разумеется: есть еще довольно плотная среда, где не услышать подобных новообразований). Но услышав, нельзя не задать невольно вопрос: неужто это и есть тот язык, на котором мы и дальше будем говорить? Нет ли возможности увидеть в результатах этих исследований сигнал угрозы, предостережение? Свидетельство неблагополучия в главных сферах жизни литературного языка — в художественной литературе и в научно-популярных и газетных жанрах? И нет ли возможности рассчитывать на более благополучные перспективы?

Замечательный языковед-русист В. И. Чернышев, который был в точном смысле ревнителем живого родного слова, в свое время писал обеспокоенно: «Педагог, желающий добра и пользы детям, должен всеми мерами содействовать ознакомлению их с народным языком...» Он видел уже, что народное слово покидает одну за другой все сферы своего бытования, в том числе и сферу повседневного общения, через которую усваивалось оно наиболее естественно, органично. «Вы несчастны, если у вас не было бабушки или няни, которая рассказывала вам сказки в детстве! Разве это можно срав-

нить с образованной мамой, читающей о пряничном домике из Гримма? Эта мама вся пропитана книгой, ее голос однообразен и скучен: она не верит рассказу, не переживает его; она исполняет долг чтения сказки с заметным принуждением. Ах, как нам рассказывали сказки наши неграмотные бабушки! С каким богатством интонаций, с каким драматизмом они их говорили; сколько радости, сколько интереса было с обеих сторон при этом рассказе! Через десятки лет эта радость бабушкина рассказа оживает и чувствуется в нашем сердце, когда мы о ней вспоминаем».

Замена неграмотной бабушки образованной мамой (и образованной бабушкой) совершилась уже — и бесповоротно. И время думать о том, каким же иным способом «удержать» народное слово в языковой жизни общества, не дать ему вовсе выйти из употребления.

Чем больше отдаляется жизнь общества в целом от истоков устной народной речи, кровно связанной с тем языком, на котором написаны древние памятники русской словесности, и сохраняющей, стало быть, некую преемственную связь с исконными формами русского языка, теперь уже столь значительно изменившимися, тем большая «языковая ответственность» возлагается на литературу.

Литература немало способствовала утечке природных ресурсов нашего языка. Сейчас она пробует наверстать потерянное, пополнить свои запасы — часто топорно, в самом первом, грубом приближении, иногда — с большим разбором и тонкостью, с безошибочным языковым чутьем. Все более частые откровенные стилизации под «народное слово» только отпугивают, вызывают у читателя неосознанный языковой протест против такого рода новшеств, а заодно и против тенденции в целом. Однако, если бы суждено было развиться прозе, где авторская речь глубоко укоренена в почве народной речи, где автор владеет народным словом как своим, это повлияло бы рано или поздно на языковое сознание общества, исподволь обучая новые поколения «правильно» говорить — не нормативно, не «книжно», но и не занимаясь тем доморощенным словотворчеством, которое все больше затопляет сейчас разговорную речь.

Когда мы говорим о некоем универсальном языке беллетристики — знамении определенного времени, — то речь идет о языке, базирующемся целиком на среднелитературной норме с ограниченным ее словарем, ограниченным синтаксисом. Именно эта ограниченность и порождает поневоле сходные литературные манеры — здесь и неоткуда взяться различиям. «Народные» же словари — все разные; писателям, обратившимся к народной речи, трудно повторить друг друга — в разных местах страны в эту речь вплетаются разные говоры, в разной степени сохраняются старые формы... Серьезное, самоотреченное, неповерхностное, не гнушающееся и сугубо научным подходом к делу изучение этих неизведанных еще речевых пластов должно бы оградить молодых писателей от угрозы новой нивелировки. Сейчас еще рано, в сущности, вообще говорить об этой угрозе, поскольку мы говорим о «серьезной», «народной» прозе как о молодом, еще не только не исчерпавшем себя, но и не проявившемся еще с достаточной полнотой и разнообразием литературном явлении. Нельзя не заметить, однако же, что и оно уже успевает порой свернуться, уже застывает кое-где в бесформенные гипсовые о ш л е п к и, прежде чем достигает определенной, законченной формы.

У этой прозы уже появились свои сюжетные шаблоны, ее поэтика уже начинает затвердевать в каноны.

Никого из этих прозаиков, в сущности, не назовешь эпигонами — им почти и некому подражать, они каждый порознь обратились к своему, взволновавшему их вдруг

материалу, но удивительным образом повернулись они к нему на одно и то же ровно отмеренное число делений и заговорили одним и тем же голосом, на одинаковом языке.

«Старухе Арсеньевне было уже много лет, она мало спала и под утро видела всякие сны».

«Старуха Анна лежала на узкой железной кровати возле русской печки и дожидалась смерти, время для которой вроде приспело: старухе было под восемьдесят».

«По мертвой Устинье уже отголосили, и не полагалось больше голосить, печалить покойницу и ее последнюю ночь под родной крышей, под черным небом, сиявшим на востоке — как и при ней, живой, — серебром ранней, вечно юной звезды».

Это начало произведений трех разных авторов — В. Лихоносова, В. Распутина, И. Лободина, — произведений, вышедших в один год.

И дальше будет много одинакового — и единственная подружка старухи, и ожидание приезда детей, и почти дословно близкие у всех трех пейзажные обрамления фабулы. И даже о внучках своих одинаково думают старухи у В. Распутина и И. Лободина: надеясь и после смерти своей принести им добро и удобство — освободить для них свои кровати...

И мужики размышляют о смерти как-то сходно, как-то слишком уж дружно.

«А охота же узнать, как они тут будут? Ведь и не жалко ничего вроде и на солнышко насмотрелся вдоволь, и погулял в праздничек — ничего, весело бывало, и... Нет, не жалко. Повидал много. Но как подумаешь: нету тебя, все есть какие-то, а тебя никогда больше не будет. Как-то пусто им вроде без тебя будет. Или ничего?» (В. Шукшин).

«Вот и он, Иван Африканович. Думал раньше, что что-то будет, и жил спокойно, будет что-то, и ладно. А вот умерла Катерина, и стало понятно, что ничего после смерти и не будет, одна чернота, ночь, пустое место, ничего. Да. Ну, а другие-то, живые-то люди? Гришка, Анатошка вон? Ведь они-то будут, они-то останутся? И озеро, и этот проклятый лес останется, и косить опять побегут. Тут-то как? Выходит, жись-то все *равно не остановится и пойдет*, как раньше, пусть без него, без Ивана Африкановича. Выходит все-таки, что лучше было родиться, чем не родиться. Выходит...» (В. Белов).

Легко, конечно, установить, кто написал «своего мужика» раньше, кто позже, но не будем делать этого. Не будем также спешить думать об этих сходствах осуждающе. Вообще же задуматься над ними стоит. Не слишком ли развитым оказалось в современной молодой прозе «чувство локтя»? И нет ли робости даже у самых зрелых — робости перед необходимостью выработки совершенно самостоятельного художественного мироощущения и перед потребностью встать перед читателем с этим собственным своим взглядом на мир лицом к лицу?

4. Самоопределение

Да, потребность в обновлении и обогащении — даже чисто словарном — языка прозы сделалась сейчас достаточно очевидной. Очевиден поворот к еще плохо освоенным, а вернее — надолго забытым литературой языковым пластам.

Но в последние годы ощутилось еще одно — и очень явственное — требование и ожидание.

За легким, всеми словесными ветрами колеблемым голосом автора иронической прозы, за эклектическим строем той авторской речи, которая осталась на распутье меж-

ду «лирической» и «серьезной» прозой, и плотно забивающими все пространство журнального листа диалогами почти совсем исчезла проза с явным, открытым присутствием автора, с его страстным и уверенным — не стилизованным и не пародирующим, а собственным, «всерьез» звучащим голосом.

Личность автора в прозе последних лет тает, расплывается. Однако читатель ощущает сейчас явную потребность во встрече с автором лицом к лицу, в авторском голосе, обращенном к нему непосредственно — поверх всех барьеров, — в повествовательной позиции автора, уверенного в своей нравственной и словесной компетенции. Думаем, что и необычный успех с огромным опозданием пришедшей к читателю прозы Булгакова не в последнюю очередь связан с тем, что она в высокой мере наделена этим редким для современной литературы качеством.

Несколько утомительным уже стало повествование, лишенное внутренней опоры и легко переливающееся от автора к его героям. Вместо твердой почвы — нечто вроде натянутой сетки, туго натянутой, однако же везде прогибающейся под ногой.

Автор все время вроде обращается к нам, но как бы вполоборота, вполголоса, и собственное его слово погребено под теми словами, к которым он прислушивается.

На этом именно фоне и выделилась и завоевала читателей проза Фазиля Искандера. Новой и привлекательной была в ней, на наш взгляд, в первую очередь авторская повествовательная позиция.

Открытое, целиком повернутое к читателю лицо автора неожиданно глянуло на нас из этой прозы. Автор вел главным образом расчеты с собственным детством и нимало не заботился, кажется, о том, чтобы произвести впечатление на читателя. Но его самоанализ был добросовестен и подробен, и выяснение всех подробностей происходило прямо на наших глазах, составляя едва ли не главное содержание этих рассказов и повестей.

Пред нами возникли очертания рассказа старого, но основательно забытого современной литературой типа, когда в отличие от сказа повествователь вполне владеет нормами литературного рассказа и «призван» автором лишь для более живого изложения событий, когда он прямо обращается к читателю, призывая его в свидетели и собеседники: «С о г л а с и т е с ь, как-то стыдно за человека, как-то уж слишком эгоистично, что ли, разоблачать его, защищая самого себя»; когда в разных местах рассказа он время от времени специально «рассказчицким» оборотом речи напоминает о своем присутствии, о своем уверенном владении нитью повествования: «Надо сказать, что даже самому дяде она давалась не просто».

В полном согласии с канонами этого жанра автор завершает свои рассказы почти патетическими концовками, дает событиям и героям недвусмысленную оценку. Этот уверенный голос, этот умелый рассказ, *использующий* всевозможные риторические приемы, генетически свойственные именно устному рассказу, оказался настоятельно необходим современной литературе.

Эта авторская речь не проявляет чуткости к летучей разговорной речи, не стремится уловить ее и любым путем — в речи героев ли, автора ли — зафиксировать, как делала это ироническая проза. Еще более далек строй этой речи от тех языковых пластов, к которым обращен сегодняшний «деревенский» автор.

Главная задача этой прозы другая, быть может, не менее насущная: продемонстрировать еще отнюдь не исчерпанные возможности «книжной» речи в такой форме литературного «рассказывания», где автор выступает как бы в роли непосредственного но-

сителя того отфильтрованного, но гибкого и богатого «интеллигентного» языка, прочно связанного со старой литературной традицией, который сейчас, кажется, вовсе утерял в нашей прозе своего носителя и вместе с ним все свои права.

Итак, этот автор много «консервативней» тех, кто ищет совсем новые для литературы слова, — он скорее стремится упорядочить уже имеющиеся в литературе, но находящиеся в небрежении ресурсы.

И все же проза Ф. Искандера не стоит совсем особняком в сегодняшнем литературном процессе, она имеет не только отличия, но и ясно различимые связи с наиболее заметными «школами» и манерами. «Когда ребята с нашей улицы начинали хвастаться своими знаменитыми родственниками, я молчал, я давал им высказаться» — это начало рассказа «Мой дядя самых честных правил...», где мальчик гордится перед ребятами своим сумасшедшим дядей, сразу устанавливает связь этой прозы с недавней традицией «иронической прозы» с ее юмором, с ее характерной позицией все и всех, а в том числе и себя самого, оценивающего и переоценивающего автора-рассказчика.

Но юмор этот в прозе Искандера как бы побочен по отношению к главным, «серьезным» целям автора. Эта проза — как бы мост, перекинутый от иронической прозы к прозе «серьезной». Ее автор близок к тем в этой прозе, кто мужественно стремится строить «серьезное», авторитетное, непосредственно от автора идущее повествование, не уходя ни в сказ, ни в стилизацию. Пути «серьезного» авторского слова разнообразны, возможности его по-настоящему безграничны. И в опыте одного писателя могут случиться черты, к которым стоит приглядеться другим — тем, кто идет и должен идти по пути иному, но с потерями, быть может, вовсе не неизбежными.

Один из характерных признаков прозы Искандера — тот поток точных и не имеющих никакого отношения к фабуле наблюдений, который так щедро разливается на читателя в каждом его рассказе, на каждой странице, в каждом почти абзаце. Вот тетя Соня, которая любит рассказывать давнюю историю, как она ищет среди трупов тело своего первого мужа. «Здесь она обычно плакала, и вместе с нею плакали моя мама и старшая сестра». Все это пока еще имеет, можно сказать, прямое отношение к делу, но дальше непременно совершается ход в сторону: «Меня всегда поражало, как быстро после этого женщины успокаивались и могли весело и освеженно болтать о всяких пустяках».

А дальше появляется «дядя Шура» со своей черной кудлатой головой, со своей сутулостью, которая нравится рассказчику, и опять автор будто не удерживается на туго натянутой нити фабулы, опять делает шаг в сторону, с увлечением делясь с читателями своими соображениями о сугубо частной подробности, казалось бы, совсем не заслуживающей таких пространных рассуждений: «Это была не конторская, а ладная, доброкачественная сутулость, какая бывает у хороших старых рабочих, хотя он не был ни старым, ни рабочим». Рассуждение не только вроде бы излишнее, но еще и никуда не ведущее, в конце фразы упирающееся в тупик. Но странное дело! Эти вольные экскурсы автора нимало не раздражают читателя и даже таинственным образом его насыщают.

Это как бы еще один, следующий этап авторской свободы, авторской ответственности, авторской спокойной уверенности в своем праве на любое собственное суждение, на его «уместность».

Проза Искандера строится чаще всего от первого лица, и рассказчик ее нераскрываемо близок к автору. «Формально» в ней продолжается, казалось бы, уже слышанный нами много лет назад разговор «о себе». Но голос этого рассказчика уже совсем по-

иному окрашен. В нем нет тех бесконечных оглядок (на самого себя, и на себя, каким ты видишься другим, и на себя, каким ты был в еще недавней юности, и так далее), которыми пронизана была речь иронической прозы, нет столь характерной для этой прозы подчеркнутой неуверенности рассказчика и самого автора в «пригодности» каждого своего слова и готовности в любой момент скользнуть от него в сторону иных стилевых пластов. У Искандера даже сам синтаксис говорит об ином отношении к слову. Тот «воздух», которого так много оставалось между «коротких фраз» мастеров этого когда-то с усилием найденного художественного языка и который должен был заполняться воображением читателя, сейчас исчезает, вымещается плавным течением нигде не рвущейся литературной речи. Интонация умелого рассказа льется не осекаясь, рассказчик не делает многозначительных пауз и всякий раз спокойно и даже несколько методически досказывает свою мысль.

Эта во многом новая авторская повествовательная позиция имела свои образцы и в прозе писателей старшего поколения, чей опыт не остался, нам кажется, без влияния на процессы, совершающиеся в современной молодой прозе. В романе Ю. Домбровского «Хранитель древностей», рассказывающем об археологии, о древнем искусстве и о современности 30-х годов, повествование ведется от первого лица. Цели такой повествовательной формы могут быть самые разные, но есть нечто общее, что объединяет при этом самые различные манеры. Это общее — взгляд на рассказчика как на лицо или совсем далекое автору, обладающее иным зрением, иным словом, или как на лицо не совсем чуждое автору, но все же достаточно от него отделенное. Другими словами, чаще всего существует некая дистанция между автором и героем, которую явственно ощущает читатель.

Домбровскому такой рассказчик не нужен. Эта дистанция у него исчезает. Рассказчик становится полноправным заместителем автора. И чем они ближе, тем «литературнее» становится слово этой прозы.

Автор не пытается воспроизвести возможные оттенки стилевой манеры своего рассказчика. Он довольствуется некоей «средней» нормой литературного письменного языка. Именно на ней строится эта проза, лишенная броских, ярких стилевых примет. Автор ставит себе другие задачи.

Главная из них — дать ясное, логически четкое слово. Если считать, что язык прозы удален от языка поэзии, то такая проза будет на самой крайней точке удаления. Это не живописующее слово, но это и не слово эмоционально убеждающее. Это выясняющее, аналитическое слово.

И повествовательная позиция автора, строящаяся на этом слове, с силой захватывает читателя своей с неизменной прочностью выстроенной внутренней логикой, все глубже и глубже вовлекая его в суровый и сложный мир романа, воздухом которого совсем не легко дышать. Не только разговор героев — любая сцена, даже отвлеченный, казалось бы, от совершающихся в романе событий пейзаж — поражает жестковатой целеустремленностью своего построения. Здесь нет деталей, привлеченных для полнокровности сцены, для передачи полноты всегда изобильной «лишними» подробностями жизни. Эта проза суховата; она диктует читателю свои очень четкие условия, не давая ему отдаться чистому созерцанию, потоку чувств. Мы слушаем каждое слово героя, разглядываем каждое движение его лица в любой разворачивающейся перед нами сцене с одним лишь мучительным желанием — понять, «кто ты?». И понять не во всей многосторонности темперамента, личности, манеры поведения — всего того, что входит в

классические каноны литературного героя, — а лишь в одном, вполне определенном автором нравственном аспекте. В этой прозе идет напряженное, ни на миг не прекращающееся познание человека, его дурных и прекрасных возможностей — оно идет до последней строки романа и не кончается ею, продолжается далеко за пределы романа, надолго оставаясь материалом наших размышлений. Сам психологический анализ, производимый автором, в какой-то степени детективного свойства (в том смысле, в каком говорят о детективной природе романов Достоевского). Автор следит за лицом героя, прислушивается к его словам, к оттенкам его интонации, чтобы постепенно уяснить и себе самому и читателю, кто же этот герой — стойкий ли духовно или, напротив, готовый к преступлению человек, необязательно уголовному, но преступлению против нравственности.

Незначащие, казалось бы, реплики в разговорах героев романа значат в буквальном смысле в с е — от жизни до смерти, — таково в этой прозе обеспечение слов. И в этом смысле в ней преподан урок тем молодым прозаикам, кто сегодня стремится обрести свою уверенную и свободную авторскую позицию.

Современная молодая проза в значительной своей части «работает» большими массивами, мыслит длинными диалогами, целыми сценами, обобщенными описаниями, потеряв интерес к подробностям, к пристальному разглядыванию вещей. Характерно, что в прозе Ф. Искандера, например, восстанавливается эта утраченная детальность — не детальность пейзажа или интерьера, а детальность душевных движений.

Рассказ «Запретный плод» построен на одном частном, «внутрисемейном» эпизоде: старшая сестра ест в доме у дяди запретную свинину, а младший брат рассказывает об этом отцу. И автором составлен как бы добросовестнейший протокол этого эпизода, анализирующий сложный извилистый путь самообмана, совершающегося всякий раз, когда верность принципам попадает в опасное соседство со своекорыстием и завистью. И хотя эта сложная операция всегда приправлена юмором, конечный вывод, как всегда у писателя, серьезен: «С тех пор прошло много лет. Я давно ем общедоступную свинину, хотя, кажется, не сделался от этого счастливей. Но урок не прошел даром, я на всю жизнь понял, что никакой высокий принцип не может оправдать подлости и предательства, да и всякое предательство — это волосатая гусеница маленькой зависти, какими бы принципами оно ни прикрывалось».

Эта детальность (а вместе с тем и некоторая дидактичность), эта ясность психологического анализа, когда каждый факт исследован, а не смазан, — черта, сближающая в чем-то очень существенном работу двух столь глубоко разных во всем остальном писателей, как Ф. Искандер и В. Распутин.

У обоих у них в каждой фразе что-то п р о и с х о д и т — пусть у одного это неизменно окрашено юмором, а другой неизменно серьезен. Проза приобретает под их пером необходимую расчлененность, ясность конструкций. Рассказ и повесть отделяются от слишком широко распространившегося жанра «стихотворений в прозе». Ведь эти на много страниц разлившиеся стихотворения рождаются сейчас не столько от стремления «выразить невыразимое», сколько от утраты умения п р и с т а л ь н о в г л я д е т ь с я — в личность своего героя, в собственные мысли и чувства, в собственный замысел, наконец, и пути его осуществления...

Молодая проза последних лет явно не справляется с описанием событий, авторы ее не в силах удержать в руках натянутую нить напряженного действия. С некоторым даже снобизмом эта проза отдала события прозе детективной. (Повесть Б. Васильева «А зори

здесь тихие...» с ее пятью смертями, всякий раз с силой поражающими читателя, — редкое исключение на фоне «серьезной» прозы). И эта потеря отнюдь не внешняя, не маловажная: она обусловлена.

Заметим — рассказы и повести последних лет чаще всего строятся на элементарном композиционном приеме «приехал и вижу». Автор заранее облегчает и упрощает свою задачу, с самого начала выбрана удобная точка обзора, а не отправной пункт исследования и размышления.

Позиция повествователя комфортабельна и статична; страница за страницей он фиксирует услышанное и увиденное, присоединяя, нанизывая на общий стержень еще один диалог, еще один всплеск размышлений героя. Литература становится описательной. Действие не развивается, не развертывается, как тугая пружина. Предшествующие эпизоды и сцены никак не определяют последующих. Рождается проза, которую можно читать с пропусками, в которой отдельные страницы, отдельные диалоги героев становятся чем-то вроде картинок, объединенных общей темой, но имеющих отдельный друг от друга смысл. Сами же герои в неразвивающемся сюжете, кажется, все время остаются в состоянии покоя. К концу рассказа или повести они не более как прокомментированы автором.

Ч. Айтматов в своем выступлении на Пятом съезде писателей как характерную черту сегодняшнего литературного развития отметил падение жанра рассказа: «Думаю, не погрешу против истины, если скажу, что рассказ 60-х годов во многом утратил свою привлекательность и былую славу. Рассказы теперь пишет кто угодно и как угодно. Жанр рассказа скудеет, мельчает, теряет присущие ему достоинства». Причины этого в какой-то степени понятны. Рассказ требует прочной традиции, он требует определенного уровня литературной умелости, которая была в конце 50-х годов и у тех «мастеров рассказа», кто шел за Чеховым и Буниным, и у наиболее ярких представителей «иронической школы». У многих из тех, кто сейчас вышел на передний план молодой прозы, прочной традиции пока еще, в сущности, нет. Им «легче» писать повести, чем рассказы.

Повесть легко вмещает и неотобранные диалоги героев, и авторские декларации — в рассказе им «некуда» вместиться, там жесткие границы начала, середины и слишком быстро накатывающегося конца. Жанр рассказа, столь совершенно разработанный в русской литературной традиции, с неизбежностью требует твердой авторской повествовательной позиции; за ним всегда стоит «право» повествователя вести свой рассказ, то право, которое в современной небольшой повести — излюбленном жанре молодых прозаиков — очень часто оказывается не подтвержденным, а лишь заявленным. Сами начала современных «серьезных» повестей говорят об уверенности автора в том, что читатель заранее готов принять его повествовательную позицию, готов признать за автором право на тот многозначительный речитатив, который с первой же фразы требует от читателя усилия перекодировки, перестройки своего слуха — хотя бы с привычной волны «правильной» литературной речи. Но так ли оправданны эти усилия? И так ли безоговорочно правомерен этот, так сказать, авторский «синтаксический диктат»? Вот несколько примеров.

«Холода в Умуксуне уже с октября начинали жать.

Бураны, пороши, метели — засыплет, устелет кругом. Уймутся ветры — ударит первый мороз, молодой, звонкий, натянет седую голубоватую мглу на дальние горы, заляжет туманом в низинах».

«Шел солдат с войны. Шел не главным шляхом, где еще двигались на войну люди, а проселками, лесными тропами — чтобы отдохнуть от грохота, обдумать свою дальнейшую жизнь. Родную деревню он прошел давно и задержался в ней на самое малое время...»

«И брела она по дикому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему. В сандалии ее сыпались семена трав, и колючки цеплялись за пальто старомодного покроя, отделанного серебристым мехом на рукавах».

Это начало повестей В. Колыхалова, А. Ткаченко и В. Астафьева, повестей, стоящих много выше среднего уровня сегодняшней «серьезной» прозы и тем не менее наглядно обнаруживающих общие ее слабости. Вглядимся в первую же фразу повести Колыхалова «Зимний гость» (первый из наших примеров) — она многого требует от читателя. Во-первых, сам синтаксис ее требует принять неведомый читателю «Умуксун» как знакомый; требует принять также и индивидуальную авторскую иерархию предметов и сразу же, с первого слова начать вслушиваться в разговор о временах года в неведомом Умуксуне... Добавим еще, что на словах «начинали жать» читатель на какой-то миг задержится, чтобы перетолковать их в предусмотренном автором смысле, чтобы успеть осознать и лексический настрой автора. Понять и принять ту вольность в употреблении просторечия, которую автор предполагает допускать... Эти усилия читателя к чему-то обязывают, казалось бы, и автора. Но вот когда читатель с некоторым усилием повернулся наконец к рассказчику, приготовился вслушиваться в его, может быть, несколько искусственную повествовательную интонацию, а может быть, лишь чудящуюся такой отвыкшему уху, как он слышит вдруг иной, давно ему знакомый склад речи: «Прижался Данила щекой к шершавому стволу листвянки, зажмурил глаза, бормочет...»; это манера Бажова — и имя героя насмешливо довершает сходство со сказом «Малахитовой шкатулки»... Писатель явно не удержался на выбранной им позиции, дал потоку литературной инерции унести свой рассказ в чужое, не ему принадлежащее, давно и глубоко размытое русло.

Но и на этой дороге он не успевает утвердить ноги своей. Его уносит уже другая интонация, берут в плен другие, невпопад, кажется, сказанные слова. «Дальше их, этих стихов, Данила ни строчки не помнил, но в мыслях явственно встал перед ним тот приезжий поэт, залетная птаха, вспомнилась та пора здешнего лета, когда уже и лета нет, а осень — с дождем и ветрами — будто призадержалась у моря».

Строем своего речитативного рассказа автор ориентировался вроде бы на героя, на его миропонимание и слово, а герой вдруг «в мыслях» своих заговорил иначе — как по писаному. И напротив, как цитатно стало выглядеть в этих его мыслях не из народной речи будто взятое, а тут же по сходству с этой речью вылепленное словцо «призадержалась».

«Высокие» стилевые зачины, столь распространившиеся в современной повести, звучат, несомненно, как некий сигнал к повышенному вниманию, как своеобразное «слушайте все!» Эпическая позиция, избранная автором (иногда, как у А. Ткаченко, она заявлена уже названием — «Сказка про маленькую женщину»), требует от него, быть может, еще больших, еще значительнейших усилий самоосознания, самоопределения и в «мыслях» и в слове, чем у тех, кто говорит сейчас от первого лица. И редко удается авторам выдержать эту высоко взятую ноту.

Если задуматься о тех отношениях, которые складываются сейчас между автором и читателем сегодняшней «серьезной» прозы, то одно из наиболее бесспорных впечатле-

ний будет, нам кажется, следующее: читатель стал слишком снисходителен к автору, и автор стал слишком уверен в благосклонности читателя, в его готовности принять все предложенные автором «условия игры». Речь идет здесь не о социально-психологическом явлении, а о таком, которое проникло, как мы только что видели, в самый строй литературного произведения, становится уже неким конструктивным фактором. Современный автор как бы заранее предполагает некий сговор между ним и читателем — сговор, существующий вне произведения, прежде того, как началось чтение; он будто уверился, что главное — это как можно скорее заявить о своих намерениях и что этим уже исчерпаны будут в значительной степени его обязательства перед читателем и дальше читатель, одобрив эти намерения, будет читать его прозу с позиций нетребовательного единомыслия.

Эта странная расслабленность и самоуверенность сближает и объединяет самых разных авторов последних лет, пишущих и о «деревне» и о «городе». Все они так или иначе сразу предлагают читателю присоединиться к чему-то не совсем ясному, неопределенному и, может быть, даже неопределимому. Автору будто заранее ясно, что его читатели думают или должны думать по этому поводу примерно одинаково с ним, и потому он сводит свою задачу к описаниям, к живой передаче диалогов и прочим иллюстрациям, освобождая себя от необходимости вести в буквальном смысле расследование жизненных ситуаций — от главной, по существу, задачи литературы.

Проза последних лет заметно игнорирует непременное, казалось бы, условие литературной деятельности, которое заключается в том, что в каждой новой повести писатель начинает в с е з а н о в о, что он снова стоит перед читателем один на один, ничем и никем не поддерживаемый, и должен завоевать его доверие и внимание, что каждый раз осознанный и воплощенный им мир предстает читателю как бы в п е р в ы е, — и он, писатель, именно он должен рассказать об этом мире, объяснить его, придать своему миропониманию убедительную силу.

В современной прозе облегчена роль обоих — и автора и его читателя. Автор не тратит сил на завоевание доверия читателя, а читатель после первых усилий «перекодировки» легко и быстро «понимает» автора. В той легкости взаимопонимания, которая устанавливается часто на любой странице современной повести, есть нечто опасное для литературы. «Понятен» язык, легко узнаются приметы современной жизни; «понятна» позиция автора, потому что в декларациях вообще обычно нет ничего сложного.

В этом смысле опыт зрелых мастеров становится особенно поучительным — не как образец для прямого подражания, а как необходимое напоминание о некоторых самых общих и существеннейших свойствах «большого» жанра». Как трудны, но, если можно так выразиться, добросовестны отношения между автором и читателем в романе Домбровского. Отношения эти начинаются от нуля, но приходят к взаимопониманию (в противоположность весьма не редкому обратному пути). Автор не требует быстрого согласия читателя с его исходными положениями, его постулатами; он вообще не требует ни единогласия с ним, ни даже быстрого понимания: он сам постепенно выучивает читателя языку своего миропонимания, сначала, возможно, и непонятному многим при видимой простоте и логической ясности самой словесной манеры писателя. Один его герой становится нам понятен сразу, другой — постепенно, в каждой сцене, в каждом разговоре — понемногу. Мы долгое время можем не знать того, что можно ждать от него. Не только мы — он и сам того не знает на этом этапе своего пути. Об этом дога-

дывается автор, но он знает: есть характеры, которые не могут исчерпаться вдруг — ни одним-двумя событиями, ни первой, ни второй частью романа.

Так самоопределение стоит как насущная задача перед героями, перед самим автором и перед его читателем.

Это самоопределение не может не затронуть всех «слоев» произведения — сверху донизу или, может быть, снизу доверху, начиная от слова — «первоэлемента литературы» и кончая тем миропониманием, которое оно несет в себе.

Итак, необходимы некоторые выводы и, может быть, даже прогнозы.

За последние десять-двенадцать лет в нашей молодой прозе, в ее стилистике происходили разнообразные процессы. Мы выделили здесь две заметных языковых «волны», два стилистических направления, из которых одно сейчас вытеснило другое. Еще с трудом можно различить очертания того нового, «третьего» направления, которое готовится прийти и ему на смену.

Все еще громко, едва ли не громче всего слышатся в прозе, заглушая голос автора, голоса его героев и условных рассказчиков. Разговорная, устная речь сегодняшнего дня все еще тревожит воображение писателей «сама по себе», в ее первозданном виде, заставляя строить рассказы на «чистом» сказе, иногда довольно выразительном: «Я ее жду, а она не приходит, наверное, живет у своей матери и разные там поклепы на меня наводит, наговаривает. Женщины, они все одинаковы, да я уж об этом говорил, простите, что повторяюсь.

У меня тоже гордость своя, не буду же я за ней бегать, как собачонка какая, чего это я буду за ней бегать, с какой стати, тем более меня сумасшедшим назвала, а ее никак не обзывал».

В. Голявкину, начинавшему с детских рассказов, точнее многих, пожалуй, удалось закрепить в этом текучем, скороговорочном сказовом слове столь знакомую всем инфантильную личность человека взрослого.

Есть и совсем другой сказ, выводящий на сцену рассказчиков иного ранга — потрепанных жизнью, всякое видавших: «Ну, выпьем на ангела моего. Спасибо, благодарю покорно, и я вас уважаю. Вы мужчина вежливый, с ласковым словом. А на слезы мои не гляди. Это болезнь у меня. Теперь я выправилась, а то ведь беда! Увижу, детишки по улице бегут — в слезы» (В. Сапожников. «Марианна»), — сказ, с точностью возрождающий забытую интонацию «Тупейного художника» Лескова.

Давно уже редко слышим мы речь собственно авторскую. Гипертрофированные диалоги и стилизованные рассказы от первого лица, городское просторечие, все еще так охотно улавливаемое новыми и новыми вступающими в литературу авторами, и полумещанская речь, с непривычки кажущаяся исконно народной, — все это в конце концов проникло и в авторскую речь современной прозы, проникло не обдуманно, а безвольно, так, что автор становится постепенно неким протеем. От этого протеизма ушли поразному, в разные стороны В. Белов и Б. Васильев, Ф. Искандер, В. Распутин, но все еще слишком редки примеры такого уверенного, когда многоцветного, а когда более скупого в оттенках, но заключенного в строгие формы авторского повествования.

Когда смотришь сейчас на страницы самых разных повестей и рассказов, целиком отданных «голым» записям живой речи, невольно думаешь: а стоит ли заново проделывать эту работу, уже не однажды проделанную? Всякий раз есть литературная необходимость передоверять более или менее счастливо подсмотренному герою авторское право вести повествование?

Когда-то это право было уступлено не задаром, с большим выигрышем для литературы. Были открыты новые, не познанные литературой пласты и вместе с тем освоены неведомые литературные возможности. Но уже тогда, в 20-е годы, сырье очень быстро отслоилось от подлинной литературы.

Сейчас, именно сегодня, нам кажется, время автору прямо, не опосредованно вершить свой суд над всем, и в том числе над употребимым или же не употребимым в литературе словом.

Ведь все дискуссии о годных или негодных, устаревших или неустаревших словах ни к чему не могут привести, пока те «народные слова», о которых идет спор, не «вправлены» в прозу, которой мы в е р и м, за которой стоит непогрешимо авторитетный для нас автор. «Народное» слово приходит в наш обиход (если уж не суждено было ему войти в нас с детства) не из статей на эту тему, а из большой прозы — приходит как бы невольно, так что сами мы того не замечаем. Для того, чтобы «народное» слово удержалось в нашем языке, писатель должен вернуть себе право законодателя нормы речи и письма.

Оглядываясь на все, что представляет собой разнообразные замены собственного его голоса, мы видим: не пришло еще время, когда вновь покажется пресным все а в т о р с к о е. Потому не пришло, что уверенное авторское слово стало сейчас дефицитным, что принадлежит оно главным образом зрелым мастерам, а молодые, только вступающие или десятилетие как вступившие в литературу прозаики или осторожно обходят эту возможность, или говорят «от себя» с уверенностью и напористостью, ничем не подтвержденной и потому досадной.

Нет сомнений, что в обществе существуют человеческие пласты, которые еще будут подняты, выворочены и вынесены на всеобщее рассмотрение неведомыми нам пока писателями, и в прозе нашей зазвучат новые неслыханные голоса — голоса людей, еще не б ы в ш и х героями литературы. Но ускорить этот процесс невозможно.

Сейчас же мы слышим, увы, лишь те голоса, с которыми литература уже давно научилась управляться, которые отнюдь не выбиваются из авторского повествования как нечто вовсе с ним не совместимое, но, напротив, вполне могли бы вобраться им — будь то, повторим, сугубо «городские» голоса или речь народная.

Правда, вобрать все это в единый поток авторского повествования — задача гораздо более трудная, чем продержаться на сказе или вытесняющем автора диалоге.

Сейчас заметно становятся важными те линии русской прозы, которые держатся на «усыновлении» а в т о р о м народной речи; они важнее любого полусырья — всегда не слишком трудной, а с магнитофоном и вовсе упростившейся дословной записи чьей-то ч у ж о й и для самого автора остающейся вполне экзотической устной речи.

Если же говорить не столько о «составе» авторской речи, сколько о самом ее тоне, так сказать, о месте самого автора в теперешней прозе, то очевиднее всего сегодня, кажется, потребность в глубоко личной, авторитетной и страстной интонации — в ничем не заслоненной «собственной» личности автора.

«Объективный» тон, имеющий столь значительную литературную традицию, сейчас (неизвестно, правда, на какое время!) кажется недостаточным, ненасыщающим.

Тем менее насыщает проза с «подставным» автором, где до подлинного автора не докопаться, и «голый» сказ, где автор вовсе отчужден от героя и голос его не слышен в слове героя.

Ожидания наши, повторим, связаны сейчас сильнее всего с автором, взявшимся непосредственно «от себя» изложить все вынесенное им в литературу, автором, не собирающим свою прозу по словечку, а прочно владеющим определенной и целостной язы-

ковой культурой — не старомодною и не пущенной на распыл ежедневным веяниям, а прочной, глубоко укорененной, обретенной им раньше и основательней многих его современников.

ПОСТСКРИПТУМ

После разгона редколлегии «Нового мира» во главе с Твардовским в начале 1970 года в журнале остались несколько человек из старой редакции. У них была цель — *продолжать*. Испытывая сильнейший моральный нажим со стороны членов редколлегии, вынужденно оставивших журнал и считавших в какой-то степени правомерным и, что ли, общественно-поучительным, чтобы вслед за этим как можно быстрей наступил его конец, несколько редакторов сказали: «Нам литература дороже своей репутации» — и решили оставаться на корабле до конца, стараясь опубликовать все, что удастся, из редакционного портфеля (журнал отбирал все-таки лучшее — да и лучшие стремились напечататься в нем, хотя часть авторов, конечно, забрала свои рукописи после разгона). От нас же, критиков, они ждали поддержки своих усилий — пером. Как говорила в те дни А. С. Берзер, — «все решает сейчас напор авторов». В это самое время К. Н. Озерова *попросила меня написать о современной прозе, и я согласилась* — «из товарищества» и не желая поддерживать мысль об общественной пользе скорейшего превращения журнала в свалку мусора; хотелось попытаться затормозить этот — мы понимали, что скорее всего неизбежный, — процесс.

23 января 1971 г.: «Сейчас пишу статью о современной прозе и думаю о том, что бесконечно важное для меня влияние редакторской школы Калерии Николаевны было не только плодотворным. Она приучила меня к сдержанности выражений и одновременно к сглаженности мысли. Она избегала всякой заостренности. Поэтому теперь эту свою способность приходится извлекать из себя заново и с трудом».

Школа новомирской литературной критики в какой-то степени тяготела к академической манере, к сдержанности языка. Эта школа была персонифицирована, по существу, в одном человеке — в К. Н. Озеровой, которая ее и транслировала, и создавала — в процессе работы с авторами статей, рецензий и т. н. «коротышек»: совсем коротких — на две с половиной-три машинописных страницы — рецензий, которым в журнале придавалось особое значение. В каждом абзаце должна была содержаться новая мысль. Подневольное уминание своих мыслей в компактную, непрозрачную для цензоров форму содержало в себе адресацию к очень внимательному читателю — мы надеялись, что читать наши тексты будут по бескрайним ночным российским просторам предполагаемые наши сочувственники под настольной лампой, едва ли не с лупой. Ведь ничего касающегося *общества* (и, соответственно, соотношения с ним литературы) невозможно было высказать *прямо* — только экивоками. За собственным словом приходилось очень следить. Понятно, что ни о какой размашистости, вольности стиля и речи быть не могло.

12 февраля 1971 года я отметила в дневнике, что К. Н. Озеровой и А. С. Берзер предложили подать заявление об уходе из журнала — с обещанием «трудоустроить».

...Это мы, авторы, виноваты — в отделе критики. Надо было писать, а не страховаться — пройдет — не пройдет. Напор иссяк, и они взяли Калерию голыми руками. Я-то не повинна — и так все ночи писала. Но раньше надо было!

Итак, с критикой современной литературы — покончено. Трибуны для нее больше нет.

Если я захочу продолжать писать в «Н. м.» — мне придется сражаться с ними [новой редколлегией] лицом к лицу, что мне не страшно, а противно.

Для меня журнал кончается только сейчас. Пока были там столь милые мне лица — он жил, я не могла почувствовать его конец».

Последние могикане «Нового мира» еще какое-то время задержались в журнале; я продолжала пробовать напечатать статью, получала «замечания» по ней новой редколлегии.

1 сентября 1971 г.: «...Все то же, что при прежней редколлегии, — "связь языка с новыми героями", "какими общественными причинами объясняются перемены в языке" и т. д. Просто у этих больше занудства, меньше сочувствия автору — и всё. ⟨...⟩ В замечаниях Большова [Д. Г. Большов — первый зам. нового главного редактора, никому до этого назначения неведомый] я вижу уже явную провокацию: "Напишите, объясните, что происходило в середине 50-х годов". Я, не удержавшись, сказала Литвинову [В. М. Литвинов, новый зав. отделом критики — вместо Игоря Виноградова] с нажимом: "Я могу, конечно, напомнить — *с наслаждением*. Но не думаю, что это понравится... И вообще я предполагала, что для граждан нашей страны это вещь памятная, что ее незачем напоминать..."» Близкий же мне редактор снимает фразу «Абзацы такого рода могли принадлежать нескольким десяткам писателей одновременно»: «— Как же — ведь это о Паустовском, это его унижает». — «Да, но это историко-литературный подход, здесь замечено некое явление, нет места для *оценок*». — «Нет, я решительно с этим не согласна. *Без оценок* история литературы обойтись не может. Поэтому я не принимаю структурализм. Литература говорит о человеке, поэтому история литературы не может быть холодной, *безэмоциональной*...» Итак, мы обречены слышать одно и то же и слева, и справа... Статьей своей сама я не удовлетворена и готова, в общем, над ней поработать. Но не верю, что удовлетворю их в конце концов.

Предстояла встреча с А. И. Овчаренко, одним из самых активных в литературно-академической среде догматиков, доверенных лиц власти (вступил в КПСС в 1948 году), истово охраняющих ее незыблемость. Было подразделение таких — затрудняюсь назвать их *литературоведами*, хотя они и печатали книги (все больше о Горьком, о его «положительном герое» и проч.), — помимо Овчаренко, В. Р. Щербина, А. С. Мясников (с ним, домашним учителем детей Сталина, мои соавторы и я столкнулись через несколько лет, когда его назначили ответственным редактором тома статей Ю. Н. Тынянова в сугубо охранительных целях)... «Будьте с ним скромной, не спорьте, — напутствовала меня К. Н. Озерова, очень старавшаяся сохранить статью для печати, — вы молоденькая, не нахальная — с виду, вы должны попытаться его объехать».

23 сентября 1971 года. «Сегодня разговор с Овчаренко.

— Я вам задам сначала один бестактный вопрос: *зачем* вы написали эту статью?

И — взгляд измотанного шизофренического следователя.

Естественно, что челюсти у меня сомкнулись. В глазах написалось всё, и я сказала, прежде чем подумала, как на допросе:

— Нет, на этот вопрос я, конечно, отвечать не буду.

У него это была психическая атака.

Потом — о разнице между академическим жанром и журнальной статьей.

— Здесь все начинает выглядеть иначе. Не зовете ли вы к двадцатым годам? Что же, тридцатые-сороковые — это свинцовые годы, провал в литературе?.. Или это не так?

Понимаете, — прожурчал он, — мне *не хотелось бы*, чтобы статью, даже если она пройдет в рабочей редколлегии, провалили на пленуме.

(На каком, не знаю...)

В конце концов все свелось к шести начальным страницам — прояснить, определить...

Под конец:

— Вы на меня не обиделись?

И я вполне честно ответила «нет», ибо — где ж мне на него обидеться?

— Ну, я рад, что мы не поссорились.

(Где ж тут ссориться? Тут стреляться надо.)»

Результатом собеседования стало самосильное искореженье вступления. Статья была посвящена молодой (все еще!) прозе — и в этом Овчаренко и его сотоварищи настороженно и агрессивно («оттепельная» их паника давно прошла) видели пренебрежение к проверенной гвардии — старшему поколению. Пришлось привести перечень «давно сложившихся» (см. вступление) и в их ряду через силу упомянуть (чего от меня никогда не потребовали бы в «старом» «Новом мире») В. Кожевникова — писателя-функционера, многолетнего редактора «Знамени», на совести которого была гибель В. Гроссмана и многолетнее небытие романа «Жизнь и судьба» (не подсознательное ли воздействие заглавия погубленного им сочинения сказалось — полемически? — в названии романа, написанного вскоре им самим, — «Щит и меч»?..). Впрочем, я успокаивала себя тем, что сегодняшний К. Федин — ничем не лучше. Требовали дать «взвешенную» предваряющую характеристику «молодой прозы» — я предпочла отделаться списком тех, кто о ней писал (почему-то большим кредитом пользовался у уважаемых мною редакторов отдела критики А. Макаров, вполне памятный мне по типичным прогрессивно-двусмысленным статьям о «реабилитируемых» во второй половине 50-х писателях). Данью новой ситуации в журнале была главным образом та водянистость текста, близкая к пустословию, к которой пришлось-таки, с большим внутренним усилием, прибегнуть во вступлении (надеюсь, что единственный раз после начала «сознательного» писания — с конца 1961 года), чтобы сохранить саму статью. Малодушное желание вовсе отказаться от ее печатания охватывало в период этой кройки и шитья не раз.

31 декабря 1971 г., подводя итоги года, я записывала, что статья «сейчас лежит в Главлите в 1-м номере "Нового мира"; судьба еще неизвестна; переделок была тьма, но все — не те, что хотела редколлегия». Некоторый исторический интерес может иметь и общая меланхолическая, на грани отчаяния, оценка ситуации — в этой же записи; приношу извинения за некоторый излишек патетики в документе, не предполагавшем читателя, — она отчасти вызвана тем, что тяжело переживался упавший на это время уход со сцены поколения 1890-х годов, которое мы успели узнать и полюбить (и которому посвящена была впоследствии моя книга «Жизнеописание Михаила Булгакова»): «Сколько же мужества и холодного спокойствия нужно, чтобы принять настоящее как оно есть, понять его как безвременье, которому не видно конца.

Через 10–15 лет выжженное поле раскинется перед нами — уйдет поколение, с которым была накопленная веками духовность[1] и которое ее могло к тому же *воплощать*.

[1] Тогда это слово не было еще в ходу, не усвоило себе той фальшивой высокопарности, которая заставила меня через несколько лет на одном из литературных собраний говорить о необходимости добровольного табу на слова «духовность» и «нравственность».

На смену тому поколению идут в лучшем случае недоучки.

Фундамент вырван из-под ног.

Мы не только не будем иметь среды для общего размышления, но не будем иметь и читателей. Я не верю, что напечатано будет в обозримые сроки то, что я предполагаю написать. Но еще ужаснее то, что *близ меня* не окажется и десяти человек, которым мне хотелось бы дать это для чтения. Одни вымирают, другие маразмируют, третьи не успеют поумнеть.

Безвременье; время сидения по домам и писания в надежде предъявить при удобном (кратковременном заведомо!) случае. Но при этом — не забывая того, что многое потеряно навсегда, что и ты, и близкие тебе, и будущие читатели и писатели — лишь осколки».

После выхода статьи — 28 января 1972 г.: «Очень невнятная последняя часть» (т. е. подцензурные ухищрения автора перешли границу взаимопонимания с читателем); 12 февраля: «Пока один Коля Каверин угадал подтекст последней части» (я надеялась, что поймут — в последнем абзаце я имею в виду Солженицына, уже запрещенного к упоминанию; это понял только доктор биологических наук Н. В. Каверин, сын писателя).

Замысел статьи был близок к историко-литературным задачам, хотя речь и шла о современности, — к задачам, поставленным в свое время Тыняновым в статье «Литературное сегодня». Хотя шансы на печатание рукописи «Поэтики Михаила Зощенко» во время работы над статьей (1970–1971) были нулевые, в ней было продолжено начатое в книге — анализ литературного процесса советского времени. В финале статьи — попытка показать, что в литературе, вступившей в начале 60-х в новый, II-й (согласно моей схеме), цикл, появились наконец возможности своего собственного «последнего» слова — поскольку в распоряжении самой эпохи возникла «авторитетная... среда преломления» (М. Бахтин, на это именно положение которого опирается концепция авторского-неавторского слова в книге о Зощенко).

Исчезновение авторитетного слова в 20–30-е годы зафиксировал в свое время Зощенко, чье литературное дело стало ответом на эту им же самим диагностированную ситуацию — невозможность писать «для читателя, которого нет», который выпал в осадок времени вместе со своим, вплоть до осени 1917 года считавшимся авторитетным, «интеллигентным» словом. На противоположном полюсе тогдашней повествовательности — Булгаков, выбравший позицию, которую мы определили как высокий утопизм, и писавший так, «как будто та авторитетная среда, которую Зощенко ощущает как утраченную, — налицо» (см. гл. IV «Поэтики Михаила Зощенко»).

Претензию на узурпацию авторитетного слова долгие десятилетия сохраняла правящая партия — в литературе эту претензию в течение 20–50-х годов воплощали те, кто считал себя глашатаями партии: Фурманов, Фадеев, Борис Горбатов, В. Кочетов... Статья 1990 года («Сквозь звезды к терниям», см. в наст. томе), цитируя стереотипное романное авторское слово конца 30-х: «Суровые глаза Анны осветились лаской и радостью», напоминала, что это — 1940 год, «когда в литературном пространстве отсутствует точка зрения, с которой возможно пародирование этой фразы». В конце 50-х два романиста предложили свои варианты нового авторского слова, новой авторитетности (Пастернак и В. Гроссман, формирующий это слово в борениях с самим собой в неровном повествовании романа), но отечественным читателем прочитаны не были.

Новую ситуацию стала формировать с начала 60-х проза Солженицына (причем прямое авторское слово его *романов*, ходивших по рукам в фотокопиях, опять-таки не могло протиснуться в печатный литературный процесс) и Домбровского. Их-то, принес-

ших наконец в литературу уверенность в праве на собственное мироощущение (потерянную большинством их ровесников и литераторов старшего поколения), на то, чтобы «вершить свой суд над всем» (см. в статье), и имела я в виду, говоря, что уверенное авторское слово стало сейчас дефицитным и принадлежит оно главным образом «зрелым мастерам». Домбровского еще давали упоминать, но уже через силу — было известно, что он пишет продолжение «Хранителя древностей» — «роман о праве», который вряд ли сможет увидеть свет у нас. Фрагменты о нем не очень-то имели отношение к моей теме (*молодая* проза), но я при первых же попытках их снять обозначила свои условия: или с Домбровским, или статью не печатаю. Сказать прямым образом о роли первой напечатанной вещи Солженицына возможно стало прямым образом только на излете советской власти (см. упомянутую статью 1990 г.).

О позднейшей литературной судьбе некоторых персонажей главы «Самоотречение» (в первую очередь В. Белова и В. Распутина) — в годы, когда Россия двинулась к свободе, — сказано в последнем абзаце статьи 1989 года «Без гнева и пристрастия» (в наст. томе). Правда, сказано без имен и весьма темно. Но это было уже не из-за цензуры (к тому времени заметно опустившей поводья), а из-за того, что главный редактор тогдашнего «Нового мира» С. П. Залыгин очень любил этих младших своих товарищей и вряд ли согласился бы с тем, чтоб в его журнале о них отозвались сурово.

29 сентября 1973 г. (через полтора года после выхода статьи) — запись о разговоре с NN: «...На "Новый мир" она, видите ли, не подписывается с тех пор [т. е. с разгона редколлегии] — и, соответственно, его не читает. Это единственный приличный редактор в "Книге" ⟨...⟩. Вот он, наш "прогресс" — замечательные рецензии Роднянской в "Новом мире" им неизвестны, благо они его не читают; "Литгазету" они тоже в руки не берут. Любопытно, чего они хотят, если они сами отдали на откуп всю печать?» Это — объяснение моего печатания в «Новом мире» год спустя после его разгрома.

Часть II

ОПЫТ ИСТОРИКО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

На материале литературной позиции писателей-прозаиков первых пореволюционных лет

Проблема изучения читательского восприятия художественного текста, степени адекватности этого восприятия неизбежно ведет к необходимости историко-социологического анализа. «...Без раскрытия ценностно-нормативных значений функциональных элементов "художественных" текстов... было бы невозможно понимание и самого социального воздействия литературы, характера восприятия произведения тем или иным читателем...»[1]. Начало двадцатых годов нашего века в отечественной литературе дает материал для изучения особенной ситуации; специфичность ее состоит в том, что постановка (и решение) определенных литературных задач совпала по времени и сплелась с задачей выработки определенного социального поведения. Эта коллизия возникла как перед литераторами, только начинавшими в эти годы свою работу, так и перед теми, кто оказался перед необходимостью переоценки своего прежнего опыта; разные типы одновременного решения двух, казалось бы, в разных плоскостях лежавших задач соответствовали различным литературным конфигурациям. Сложность и специфичность исследовательской позиции состоит в том, что оба процесса предстают перед исследователем главным образом в составе одного и того же материала — в литературном тексте. Построением героя и сюжета, конструированием авторской оценки давал литератор ответ на «поведенческие» вопросы, предлагаемые ему временем. «Литература великого десятилетия» (1917–1927; И. Владиславлев) дает серию ответов на эти вопросы; к концу десятилетия эта в высшей степени напряженная литературная деятельность осознается как актуальная и для науки о литературе — об этом свидетельствуют работы Б. Эйхенбаума и др. «Вопрос о том, "как писать", сменился или, по крайней мере, осложнился другим — "как быть писателем". Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонилась проблемой писателя. Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование. Изменилось профессиональное положение писателя, изменилось соотношение писателя и читателя, изменились привычные условия и формы литературной работы — произошел решительный сдвиг в области самого литературного быта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся усло-

[1] От составителей. — В кн.: Книга, чтение, библиотека: Зарубежные исследования по социологии литературы: Аннот. библиогр. указ. за 1940–1980 гг. М., 1982, с. 14.

вий»[2]. Это последнее соображение, широко бытовавшее в критике, в монографических очерках творчества писателей в общедекларативной форме, недостаточно разрабатывалось конкретно, что сказалось в запаздывании широких историко-литературных построений.

Историко-социологический анализ текста имеет дело сразу и с текстом, и с тем смыслом, который вкладывает сам автор в то, а не иное построение текста (в этом отличие этого подхода от литературоведческого); текст рассматривается как некое социальное действие, как тот или иной ответ на требования общества, времени, читателя (этот ряд может быть продолжен или изменен). Такой анализ имеет целью выделение идейно-тематических узлов (в которые "завязаны" эти вопросы и ответы), оценку сюжетообразующей и смыслообразующей роли тех или иных героев и т. п. Нашей задачей становится выявить, во-первых, социальную обусловленность некоторых черт художественных текстов данного периода, во-вторых, ввести историческую (временную) координату, в-третьих, показать формирование некоторых опорных ценностей, которые стали одинаково важными и для репродуцирования литературных текстов, и для репродуцирования устойчивых эстетических и других ожиданий читателя.

За пределами историко-социологического анализа не может оказаться материал биографии. В наших целях он оказывается важным в первую очередь для выделения генераций. Советская литература двадцатых-тридцатых годов (период, завершившийся к 1940–1943 гг.[3]) создавалась главных образом людьми 1880–1890-х гг. рождения, и если 1880-е гг. дали тех, кто составил одно поколение, то десятилетие 1890–1900 гг. раздроблено, как нам представляется, на несколько генераций. Весьма существенно было для формирующейся в начале 1920-х гг. новой литературной позиции писателя, в каком возрасте встретил он мировую войну и последующие изменившие мир события. Разница в пять-шесть лет оказывалась важной. Если не имело решающего значения, в возрасте тридцати семи или сорока пяти лет вступал человек в «минуты роковые» нового столетия, то, напротив, далеко не безразличным оказывалось, двадцатилетним юношей или двадцатисемилетним мужчиной встретил он переломные события века. Поэтому представляется возможным выделить специфические черты взаимоотношений биографии и творчества в пределах одной генерации и биографически близкой среды в самые первые пореволюционные годы. Мы выбираем для рассмотрения группу московских писателей одного поколения, в работе которых зарождались важные для дальнейшего литературного развития сюжетно-тематические узлы.

В 1921–22 гг., после того, как в 1920 г. полностью прояснился исход гражданской войны и в то же время еще не прояснилось ближайшее и дальнейшее будущее России, в Москву из разных концов страны съехались литераторы. Среди них были и те, кто в 1910-е гг. составляли пеструю, «разноэтажную» городскую литературную среду. Эта среда за годы революции и войны распалась, рассеялась по стране и сейчас собиралась заново, сильно разреженная и теперь обновляющаяся — главным образом за счет петербуржцев и жителей других российских городов.

Литераторы собирались для чтения своих только что написанных произведений в Доме Герцена на Тверском бульваре, отданном в 1922 г. Всероссийскому союзу писа-

[2] *Эйхенбаум Б.* Литературный быт. — В кн.: Эйхенбаум Б. Мой временник. Л., 1929, с. 51.

[3] Обоснование границ периода см. в кн.: *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 162–199.

телей, в московских квартирах. Рождались литературные кружки; жизнь некоторых из них продолжалась десятилетие и более («Никитинские субботники»), другие — год-два и менее того. Таков был кружок, взявший себе традиционное название «Зеленая лампа». По-видимому, осенью 1922 г. на квартире Л. В. Кирьяковой стали собираться прозаики Ю. Л. Слезкин (1888–1947), Д. М. Стонов (1894–1962), С. А. Ауслендер (1886–1943), В. И. Мозалевский (1890–1970), Н. Я. Шестаков (1890–1974), М. А. Булгаков (1891–1940), поэтесса Е. А. Галати (1890–1935), поэт, будущий искусствовед А. И. Венедиктов (1896–1970) и др. Это ощущение жизни «заново» хорошо иллюстрируется письмом Екатерины Алексеевны Галати (к тому времени автора книги стихов, вышедшей в 1916 г.), которое она отправляет из Москвы в Нижний Новгород поэту и критику Б. А. Садовскому, возобновляя прерванное на пять лет литературное знакомство: «...люди, которые были нам милы "до", — стали милее за долгую разлуку. Перебывав в Костроме, Саратове, Самаре, Екатеринославе, с осени 1921 г. я с мужем и сыном устроилась в Москве материально довольно прилично. За эти годы писала редко, но накопилась 2-ая книга стихов. ... В Москве, кроме Ю. И. Айхенвальда, я не знала никого. Только сейчас начинаю бывать в писательской среде и заводить знакомства... Недавно приехал сюда из Полтавы Ю. Слезкин, тоже претерпевший много и едва избежавший больших неприятностей»[4]. За плечами людей, собиравшихся в одном из литературных кружков этих лет, было действительно весьма пестрое прошлое. Двое из них попали в Омск в феврале 1919: С. А. Ауслендер приехал туда, видимо, из Москвы (куда незадолго перед тем попал из Петрограда), а Н. Я. Шестаков — из Симбирска, уроженцем которого он был. В 1927 г. сибирский писатель В. Зазубрин писал в очерке «Сибирская литература 1917–1926 гг.»: «В колчаковщину в Омске появилась группа поэтов "с направлением". Группа воспевала белое движение. Во главе ее стояли поэты: Ю. Сопов, Г. Маслов, Шестаков и др.»[5]. Ю. Сопов погиб от бомбы, разорвавшейся во дворе, где он стоял на карауле, Г. Маслов, талантливый поэт, отступал с белой армией из Омска и погиб в Красноярске от тифа в марте 1920 г.[6], а Н. Шестаков оказался в Москве и через несколько лет прочно и уже до конца дней выбрал себе литературное занятие — пьесы для детей, главным образом с социально-политической подоплекой. С. Ауслендеру же и спустя полвека (и четверть века после его смерти) исследователи литературы Сибири с несколько запоздалым гневом припоминали, что он был неизменным «украшением» в придворной свите адмирала на всех торжественных приемах и званых обедах и много печатался при Колчаке[7]. Но в те годы с переездами следы человека на какое-то время терялись, и осенью 1920 г., когда С. Ауслендер уже сидел, обсуждая литературные вопросы, в «Зеленой лампе», альманах «Камены», вышедший в Чите, сообщал о его гибели «во время эвакуации в Сибири зимой 1919/1920». В каком-то смысле можно сказать, что все эти люди и правда погибли, и даже не один раз, и теперь должны были родиться заново.

Почему интересен состав литературы, формирующийся в эти два-три года? Перед нами — поле пересечения очень разных векторов, незастывшее, еще движущееся вещество, некая плазма, доступная наблюдению. Как известно, «наиболее общими и ре-

[4] ЦГАЛИ, ф. 464, ед. хр. 41.

[5] Художественная литература в Сибири: Сб. ст. (1922–1927). Новосибирск, 1927, с. 12.

[6] См. об этом: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 450–451.

[7] *Трушкин В.* Литературная Сибирь первых лет революции. Иркутск, 1967, с. 98.

презентируемыми в любом произведении являются представления о социальном порядке»[8], причем сама литература определяется социологией как «социальный институт, основное функциональное значение которого заключается в поддержании культурной идентичности общества (а в значительной степени и социальной и личностной идентичности)»[9]. В годы, избранные нами для анализа, перед литературой встала задача репрезентации только складывающегося, еще не во всем объеме осмысленного социального порядка; что же касается культурной идентичности, то речь шла в первую очередь о демонтировании прежней идентичности, новая же была проблематичной, и можно говорить скорее о ее поисках, чем о поддержании (эти поиски наиболее развернуто повел с первых лет работы М. Зощенко).

Интересующая нас литературная среда отделялась от других, ей современных, следующими особенностями: ее участники имели за плечами по меньшей мере два пласта литературной работы. Во-первых, пласт дореволюционный, 1910-е гг., надстроившиеся над впитанным в разных формах XIX в. и прозой символистов: сборник «фантастических рассказов» В. Мозалевского, где действовали французские маркизы, купидоны, поражающие неожиданно сердца сестры и брата (Эолины и Макарея); типовая постсимволистская проза С. Ауслендера, например, сборник рассказов «Сердце воина» 1916 г. с самоубийствами чести, с разнообразными салонными ситуациями; романы Ю. Слезкина, продолжающие старую традицию светской повести, и т. п. Во-вторых, пласт того, что писалось и печаталось этими авторами на протяжении 1917–1921 гг., прошедших под знаком их стремления переосмыслить свои литературные задачи, вместить в свою отработанную форму какой-то новый идеологический комплекс. При этом с марта 1917 г. шла одна серия осмыслений, а с 1918 или 1919 г. — другая.

Первый, дореволюционный пласт приходилось переворачивать, поднимая на поверхность новый жизненный материал, преимущественно накопленный в эти годы революции и войны. Что касается второго пласта, особенно того, что писалось и печаталось этими литераторами на протяжении 1919–1920 гг. на юге России, в Сибири или где-либо еще, в кратковременной периодике этих лет (у Булгакова, скажем, этот пласт составили остающиеся до сих пор неизвестными рассказы, печатавшиеся в кавказских газетах поздней осенью 1919 г. и зимой 1919/1920 гг.), то на нем просто следовало поставить крест. Как говорит герой повести Слезкина «Фантасмагория» (1923), «мой совет — забудьте как можно скорее прошлое, если хотите устроить настоящее и обеспечить будущее... Прошлого не существует»[10] (Подчеркнуто автором романа. — *М. Ч.*).

Теперь необходимо было ввести в действие новый, третий эшелон представлений, опиравшихся на новую идеологическую и литературную позицию. Вырабатывали они ее не только «изнутри», но и приглядываясь друг к другу. Вот почему большинство страниц романа Ю. Слезкина «Столовая гора» (писавшегося летом и осенью 1922 г.), относящихся к Алексею Васильевичу Турбину, прототипом которого послужил Булгаков[11], вдохновлено раздражением автора против человека, не объявлявшего своих мыслей по существенным проблемам и, несомненно, не спешившего с внутренней «перестрой-

[8] Книга, чтение, библиотека, с. 16.

[9] Там же, с. 14.

[10] *Слезкин Ю.* Шахматный ход. М., 1981, с. 175 (ср. также название данной главы: Глава четвертая, в которой для многих становится очевидным, что прошлого не существует).

[11] Об этом см.: Вопр. лит., 1973, № 7, с. 243–245.

кой», к которой, громогласно рефлектируя, переходили так или иначе все участники очерчиваемой нами среды. «Скажите, Алексей Васильевич, были вы когда-нибудь искренним? — спрашивает Ланская. — Я смотрю на вас, и мне всегда кажется, что вы в маске. Вы точно все время чего-то боитесь, от чего-то прячетесь, что-то хотите скрыть, затушевать. Вы говорите и оглядываетесь»[12]. В рассматриваемой нами среде формируется некий неписаный кодекс, в состав которого входит и своеобразный императив — надо выговориться: причем требование это обращено не к себе, а к другому — именно глядя в лицо (а не маску) другому, легче понять себя. И чем меньше самосознания, тем больше раздражения к чужой маске. Вскоре в таких формах самоописания, как автобиографии, составлявшиеся для печати в 1923–1927 гг., эти писатели будут конструировать искуственно отрезки биографии, относящиеся к тому прошлому, которое «не существует», — в ключе романтическом или просто притушенно; С. А. Ауслендер отразит эти годы так: «Война и революция сдвинули все и всех со своих привычных мест. Мне, привычному страннику, было бы совсем несвойственно оставаться в неподвижности. Уехал на фронт, потом в Сибирь к родным, занимался делами самыми разнообразными, был свидетелем событий самых необычайных. Потом на восемь лет оставил литературу (кроме случайной газетной работы), получил — отличную закалку, точно узнал, что жизнь увлекательнее литературы. Переменив много профессий, в 1920-м году натолкнулся на работу с ребятами». (Примечателен и конец этой автобиографии 1927 г.: «Часто советуют друзья уже сесть за мемуары. Сколько людей, городов, событий прошли на моем пути. Но еще нет усталости. Не к пестрому прошлому хочется обращаться мыслью, а с жадным нетерпением листать еще не прочитанные страницы жизни»[13]). А. Соболь, точно обозначая биографические факты 1904–1917 гг. (с начала работы в революционных кружках), далее пишет обобщенно: «После Октября — скитания по России»[14]. М. Булгаков в автобиографии 1924 г., сообщая, что «в 1916 году окончил университет по медицинскому факультету, получив звание лекаря с отличием», далее пишет: «В начале 1920 года я бросил звание с отличием и писал. Жил в далекой провинции и поставил на местной сцене три пьесы»[15]. В более поздней автобиографии, сохранившейся в архиве, он напишет: «Путешествуя по Северному Кавказу в 1919–1921 гг. ...»[16] — и это в то время, как в первом же из напечатанных в Москве рассказов «Необычайные приключения доктора»[17] он продемонстрирует, как далеки были от «путешествий» те злоключения, которые помимо своей воли претерпевает на Северном Кавказе доктор, нескрываемо близкий к автору. В прозе же тех, с кем сводит Булгакова литературная судьба в первые московские годы, автобиографичность приобретет особую форму. В этой прозе появятся персонажи, которые несут черты социально близкие автору; вместе с тем они достаточно дистанцированы от него, что позволяет сделать их объектом сарказма. Так, Н. Я. Шестаков в 1926 г. выпускает сборник юмористических рассказов и пародийных стихов, приписанных одному герою — Поликарпу Ивановичу Заглушкину, уроженцу (подобно автору) Симбирской

[12] *Слезкин Ю.* Указ. соч., с. 75.

[13] Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. Под ред. Вл. Лидина. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1928, с. 30, 31.

[14] Там же, с. 316.

[15] Там же, с. 74.

[16] ИРЛИ, ф. 369.

[17] Рупор, 1922, № 2.

губернии. В февральские дни 1917 г. «начинается общественная полоса в жизни Поликарпа Ив. (Сокращение Н. Я. Шестакова. — *М. Ч.*). Он записывается в несколько партий сразу и даже стоит третьим номером в Учредительное собрание по списку «Независимых республиканцев». После октябрьского переворота писатель, к сожалению, не понял интересов трудящихся масс и пошел вразрез с партией коммунистов (большевиков), тактика коих была ему враждебна. Под влиянием опиума религиозных предрассудков, с одной стороны, и результатов темных родителей — с другой, Заглушкин даже поднял оружие против революционного пролетариата и бежал с чешскими бандами в Сибирь. Но там, увидев воочию всю подлость озверелых золотопогонников, чуткий писатель скоро понял, что ему с ними не по пути... Но дни колчаковщины были уже сочтены. Под влиянием событий, а также в силу собственных убеждений поэт постепенно переходит на платформу Советской власти и даже записывается в партию»[18].

Подобный же «постепенный переход» претерпевает герой повести «Баклажаны» московского писателя С. С. Заяицкого (1893–1930), не входившего в этот кружок, но принадлежавшего к тому же поколению и хотя и не выезжавшего из Москвы в годы войны и революции, но проделавшего тот же мировоззренческий путь. Действие повести начинается «двадцатого июля тысяча девятьсот, кажется, двадцать пятого года», и в центре — «Степан Андреевич Кошелев, настоящий русский гражданин... не партийный и не сочувствующий»; портрет его, очерчиваемый автором, был примечателен как попытка характеристики (и в какой-то мере автохарактеристики) целого слоя: Кошелев «целых два месяца после переворота носил перстень с двуглавым орлом... и даже состоял в так называемой голубой гвардии, имея целью довести страну до Учредительного собрания. Но потом как-то случилось (он сам не помнит, как, был как бы в затмении), что поступил на службу в какое-то Вусосо и получил к первой годовщине два фунта масла, сливочного масла. ⟨...⟩ И вот случилось, что после двух фунтов масла — вкусно было оно, если помазать им на углях печурки поджаренный хлебец — из Степана Андреевича совершенно, ну, вот совершенно выветрились убеждения, и старая мораль вдруг как-то выскочила и покатилась, как колобок в известной сказке. А кто-то там — лиса, кажется, "ам" — и сожрала колобок. Вместе с тем на что-то ужасно злился Степан Андреевич и, сам того не замечая, усвоил дурную манеру вздыхать, говоря при этом тихо: "Ах, сволочи, сволочи!" Будучи в мирное время подающим надежды художником, нарисовал он как-то интервенцию с подбитым глазом и вспухшей щекой и получил гонорар. Не будучи корыстен от природы, он тем не менее полагал, что деньги необходимы для жизни, и принял гонорар, философски пожав хотя при этом плечами»[19]. Такого рода автоирония, трагикомическое изображение собственной эволюции (недаром одна из повестей Заяицкого имеет подзаголовок «трагикомическое сочинение») остались чуждыми М. А. Булгакову, входившему в описываемую литературную среду (с 1924 г. он сближается и с С. Заяицким). В одном из первых его рассказов описывается некий московский дом, где домработница Ксюшка докладывает о госте хозяйке: «Там к тебе мужик пришел», *шокируя* обоих, а хозяин, встречая приглашенного на спиритический сеанс, «немедленно начал волынку: — Да... "мужик" ... хе-хе! Ди-ка-ри! Форменные дикари. Я вот думаю: свобода там... Коммунизм. Помилуйте! Как можно мечтать о коммунизме, когда кругом такие Ксюшки! Мужик... Хе-хе! Вы уж извините, ради Бога!».

[18] *Шестаков Н.* Прочнее меди. М., 1926, с. 5–6.
[19] *Заяицкий С.* Баклажаны. М., 1927, с. 20.

Татьяна Николаевна Кисельгоф (1889–1982), первая жена Булгакова, рассказывала нам в 1978 г., что прототип этого персонажа узнал себя в рассказе и между ним и автором произошла ссора. Этот факт становится важным для понимания социально-идеологической позиции Булгакова в начале 1920-х гг. В памяти Татьяны Николаевны остались, во-первых, реальная фраза горничной (пересказанная ей хозяйкой дома): «Там тебя мужик спрашивает!», помогшая «самоопознанию» прототипа, а во-вторых, некоторые реплики хозяйки. Но вернемся прежде к репликам хозяина в рассказе (он беседует с гостем, одновременно угощая его папиросами): «— Я и говорю,— продолжал Павел Петрович, обнимая за талию гостя,— коммунизм... да вот, не угодно ли пайковую... хе-хе! Сегодня получил... Но коммунизм это такая вещь, что она, так сказать, по своему существу... Ах, разорванная? Возьмите другую, вот с краю... По своей сути требует известного развития... Ах, подмоченная? Ну и папиросы!.. Вот, пожалуйста, эту... По своему содержанию... Погодите, разгорится... ну и спички! Тоже пайковые... Известного сознания...». По-видимому, здесь был дан точный словесный портрет, уязвлявший именно своей точностью. Татьяне Николаевне запомнилась повторявшаяся при каждой встрече фраза (сравним в рассказе: «Немедленно начал волынку»— указание на нечто повторяющееся и ставшее докучным) того, кто послужил прототипом: «Он меня всегда встречал одной и той же фразой: "Вы видите, какая бордель?" или: "Когда же кончится эта бордель?". Я отвечала: "Никогда не кончится"». Здесь-то и заключено, на наш взгляд, социально-биографическое значение рассказа; в нем описывался далее спиритический сеанс, где «дух Наполеона» отвечал на вопрос: «Сколько времени еще будут у власти большевики?»— «Три месяца», вызывая одобрение собравшихся. И эта, быть может, одна из самых резких у Булгакова гротескных сцен кончалась приходом в квартиру ЧК. Эпилог рассказа был таков: «Бобрицкий сидел неделю, квартирант и Ксаверий Антонович — 13 дней, а Павел Петрович — полтора месяца»[20]. Легко представить, какое впечатление должен был произвести этот эпилог на того, кто узнал себя в Павле Петровиче.

Почему же были выбраны такие сильные литературные средства, эффект которых в последующих бытовых отношениях с читателями рассказа, конечно, было нетрудно предугадать? Такое саркастическое изображение героя при узнаваемости прототипа только дважды еще встречается в последующем творчестве Булгакова, при этом в обоих случаях показываются бесспорно презираемые автором человеческие качества — политическая изворотливость Тальберга и политический авантюризм Шполянского (герои романа «Белая гвардия»), обусловившие гибель людей. Это заставляет думать, что и превалирующие качества персонажей «Спиритического сеанса» вызывают у автора достаточно сильную отрицательную эмоцию — не ненависть, но, во всяком случае, уничтожающую насмешку. На наш взгляд, рассказ безоговорочно подтверждает складывающееся главным образом умозрительным путем представление о Булгакове 1921–1922 гг. как о человеке, для которого прочность установившегося социально-политического порядка — факт, не подлежащий сомнению и активно принимаемый им во внимание. Отсюда — насмешливое и презрительное раздражение против тех «социально близких» людей, которые продолжают тешить себя несбыточными иллюзиями, размагничивающими энергию и, во всяком случае, противоположными, с его точки зрения, творчеству. Несомненно, что уверенность в прочности новой власти была привезена

[20] *Булгаков М.* Спиритический сеанс. — Рупор, 1922, № 4.

Булгаковым еще с Кавказа; мы не знаем, какие надежды он возлагал на поначалу успешные действия той армии, в форме военврача которой он ехал осенью 1919 г. на Северный Кавказ. Во всяком случае, оттуда он уезжал через два года, уже не только увидев конец белого движения, но и убедившись в его полном поражении. В его отношении к тем новым московским знакомым — бывшим присяжным поверенным, преподавателям и пр., которые, в отличие от литераторов — участников кружка «Зеленая лампа», всю войну просидели в московских квартирах, присутствовало, возможно, и легкое презрение обстрелянного, видевшего воочию, как совершалось совершившееся. Напомним также, что в первые месяцы жизни в Москве у него не было минимальных условий существования — их приходилось ежедневно добывать. Это разительно отличало его образ жизни от жизни тех московских домов, куда он ходил по вечерам пить чай. Там эти условия были; была материальная возможность пассивного ожидания того часа, когда обстоятельства переменятся. Ситуация, запечатленная в «Спиритическом сеансе», для Булгакова этого периода — навязчивый литературный мотив. Во 2-й части «Записок на манжетах», писавшейся в том же 1922 г., укажем на следующую сцену: «В четверг я великолепно обедал. В два часа пошел к своим знакомым. Горничная в белом фартуке открыла дверь. Странное ощущение. Как будто бы десять лет назад. В три часа слышу: горничная начинает накрывать в столовой. Сидим, разговариваем (я побрился утром). Ругают большевиков и рассказывают, как они измучились. Я вижу, что они ждут, чтобы я ушел. Я же не ухожу. Наконец, хозяйка говорит:

—А может быть, вы пообедаете с нами? Или нет?

—Благодарю вас. С удовольствием». После подробного перечня поданных блюд (описание глазами голодающего человека) следующий пассаж: «Каюсь в скверном. Когда я уходил, мне представилась сцена обыска у них. Приходят. Все роют. Находят золотые монеты в кальсонах в комоде. В кладовке мука и ветчина. Забирают хозяина... гадость так думать, а я думал»[21]. Вот это «забирают хозяина» для Булгакова тех лет — некая воображаемая ситуация отмщения тем, кто имеет золотые десятки и, соответственно, ежедневный обед из нескольких блюд. «Реализуется» она в «Спиритическом сеансе» и частично (только грабеж) — в сцене у Василисы в «Белой гвардии»; наиболее адекватное воплощение она получит много позже — в главе «Сон Никанора Ивановича» в романе «Мастер и Маргарита». Но формы художественного воплощения некоего социального импульса могли бы подвергнуться более обстоятельному описанию (где занимает свое место ситуация сна в художественной системе Булгакова). В целях данной работы важно подчеркнуть следующее. Обстоятельства детства и юности Булгакова (в первую очередь семейная среда) отделяли его не только от революционно, но даже от либерально настроенной интеллигенции предреволюционного времени; это определило многое в его дальнейшем умонастроении и поведении. В его багаже не было тех иллюзий, которые могли быть поколеблены текущими событиями, деморализовать, привести в состояние растерянности. Личный же опыт 1918–1921 гг. убедил его в необратимости совершившегося (что и зафиксировано, на наш взгляд, в одном из первых московских рассказов). Два эти обстоятельства обусловили, можно думать, его энергию, жизнестойкость, неколебимость в том, что он сам считал существенным, — качества, удивлявшие его современников и ретроспективно восхищающие мемуаристов и их читательскую аудиторию.

[21] *Булгаков М.* Записки на манжетах. — Россия, 1923, № 5.

У беллетристов, составлявших данную московскую литературную среду 1922—нач. 1923 г. (мы не говорим здесь о прозаиках Пролеткульта и о других объединениях, включавших людей с иной биографией, ориентацией и т. п.), выявляются два основных тематических комплекса—Украина 1918–1919 гг. (у некоторых замещенная Сибирью этих же лет) и сегодняшняя Москва. 20 января 1923 г. в «Литературном приложении» к газете «Накануне» появляется сообщение о том, что 13 писателей «пишут коллективный роман. Написано 12 глав. Изображена борьба советских войск с гайдамаками, отступление белых и пр.». Писатели названы следующие: «Н. Ашукин, М. Булгаков, Ефим Зозуля, М. Козырев, В. Лидин, К. Левин, Борис Пильняк, Анд. Соболь, Ю. Соболев, Юрий Слезкин, Дм. Стонов, А. Яковлев и А. Эфрос». Мы не имеем пока сведений о коллективных главах романа, но, во всяком случае, многие из названных авторов пишут в эти два года именно о недавнем прошлом—Украине времени гражданской войны—материале, известном всем по личным впечатлениям, и эти их сочинения можно было бы в некоторых отношениях уподобить «коллективному роману». В мае-июне 1922 г. Андрей Соболь пишет под Москвой рассказ «Мимоходом»—об отряде, совершающем набеги на деревни на левом берегу Днепра, отряде, в котором от трехсот осталось пятнадцать человек и атаман которого выступает против комиссаров, гетмана, офицеров и всякой власти; 4 марта 1923 г. в № 9 новообразованного еженедельника «Красная нива» напечатан был рассказ Д. Стонова «Гибель атамана Левченко», и, наконец, об этом же писал свою повесть «Фантасмагория» Ю. Слезкин, писал явно наперегонки с Булгаковым, уже напечатавшим в декабре 1922 г. главу из романа на ту же тему[22].

Примечательны были эти попытки рассказать *как бы о прошлом* из очень близкого временного пункта, в ситуации отсутствия четкой новой точки зрения. Шла напряженная работа по вычленению—хотя бы первоначальному—каких-то безусловных ценностей и противопоставлению всему описываемому необходимых точек отсчета.

Актриса в романе Слезкина «Фантасмагория», бежавшая из Харькова с белыми, попавшая к красным, поступившая в театр и стремящаяся как-то стабилизировать свою жизнь, говорит: «Вот сегодня, здесь, сейчас, получив этот кусок хлеба, *заработанного с таким трудом, не то что с трудом, а с трудностями*, я как-то в душе почувствовала какое-то большое счастье. ... О Харькове, например, я даже и вспоминать не хочу». И она удивляется полковнику Турепко, остро переживающему крах своих надежд, и спрашивает мужа, офицера Огурцова: «... а почему же он не может так, как мы?

— Что?

— Просто жить и работать...»[23]

Так возникает в литературе пореволюционных лет работа, труд как символическая ценность, воздвигнувшаяся на том, что выражено было позже строкой Мандельштама: «Есть блуд труда, и он у нас в крови...»[24]. Рядом с «трудом» встают «трудности» как важная, непременная часть изображаемого, как одна из составляющих оценки. По

[22] В ночь на 3-е число (глава из романа «Алый мах»).—Накануне, 1922, 10 дек.—Лит. прил. № 30.

[23] *Слезкин Ю.* Указ. соч., с. 216.

[24] «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (*Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1979, с. 158).

особому руслу пойдет сначала лефовское понимание работы как ремесла, как знания технологии, как освоения производственных процессов. Но при ретроспективном взгляде эти оттенки сольются: инерция действия, психология действователя, столь важная, скажем, для всей биографии В. Шкловского, окажется в итоге сближенной с тем, что неуверенно нащупывалось в первые пореволюционные годы в прозе столь далекого от него литератора, как Ю. Слезкин. «...У меня отношение к людям производственное, — напишет Шкловский в 1926 г. — Я хочу, чтобы они что-нибудь делали»[25]. При этом деланье должно быть достаточной плотности, и «ожидание в коридорах» кинофабрики в перерывах между съемками раздражает: «Жидко посеяна жизнь. Нет давления ветра». Это давление для него — важное понятие. «Воздух при 100 верстах в час существует, давит. Когда автомобиль сбавляет ход до 76, то давление падает. Это невыносимо. Пустота всасывает. Дайте скорость»[26]. Кому мало воздуха, кому — скорости. Как вернуть скорость? Не каждый может, не каждый хочет выучиваться сгущать воздух под своим крылом, чтобы не всосала пустота; для Шкловского этой заменой скорости, заменителем пустоты стала инерция работы, «блуд труда», идея безостановочного профессионального действия, и его тщательно профилированное, дифференцированное отношение к деланию (характерны названия его книг, обучающих делу, профессиональному труду, — «Как делать сценарий», «Техника писательского ремесла») сыграло в конечном счете роль рефрена или настойчивого аккомпанемента к одному из лейтмотивов развивающейся литературы.

Слова «просто жить», произнесенные героиней Ю. Слезкина, — не случайная обмолвка, а нащупанная многими беллетристами одновременно одна из опор выстраиваемых конструкций. Жизнь как сиюминутное существование обозначит второй символ, или вторую ступень лестницы перехода: настоящее, которое прекрасно, современность, которая хороша только тем, что это — сегодня («сегодня, здесь, сейчас», как мы видели, героиня чувствует «какое-то большое счастье»). Эта опора на «сегодня» стала чертой формирующейся беллетристики в отличие от поэтических опытов, которые, под сильным влиянием футуризма, ориентированы были на будущее, на «завтра» — во многом в противовес «сегодня», наполненному, в их миропонимании, обломками прошлого: в 1923 г. футуризм описывается теоретиками Лефа как «социально-эстетическая тенденция, устремления группы людей, основной точкой соприкосновения которых были даже не положительные задания, не четкое осознание своего "завтра", но ненависть к своему "вчера и сегодня", ненависть неутолимая и беспощадная»[27].

Наконец, третий символ (как и оба отмеченные ранее) — пункт приложения только позитивных оценок — Россия, причем Россия сегодняшняя. Эта ценность утверждается в той прозе, границы которой мы здесь очерчиваем, до осмысления, расчленения, какого-либо определения; он выступает рядом и нередко слитно с «жизнью», с «настоящим». С «трудностями», перенесенными именно на этой земле. В автобиографии В. Мозалевского, датированной 10 октября 1922 г.: «Я люблю Россию как она есть, верю в нее, жить могу только в ней и только ее жизнью»[28]. В этом же тексте выступает и второй смысл: «Жизнь учит (а революция вершина жизни)», что «ужасное настоящее

[25] *Шкловский В.* Третья фабрика. М., 1926, с. 57.

[26] *Шкловский В.* Указ. соч., с. 17, 97. Подробнее об этом см. в нашей статье «Поиски оптимизма» (Сов. культура, 1983, 17 янв.).

[27] *Третьяков С.* Откуда и куда? Перспективы футуризма. — Леф, 1923, № 1, с. 193.

[28] *Мозалевский В.* Обман. Берлин, 1923, с. 8.

прекрасно, что в нем мудрость жизни»[29]. «Настоящее» и «жизнь» сливаются в «вершинном» понятии революции.

И в этой же литературе появляется Москва как заместительница или выразительница и настоящего, и России. При этом можно наблюдать, как эти новые ценности вдвигаются в повествование на первых порах, так сказать, голыми руками, эмфатические утверждения по поводу них возникают, как голос из громкоговорителя: в одном из рассказов А. Соболя (действие большинства из которых подчеркнуто разворачивается в московских переулках, если не на Украине 1918–1919 гг.) разговор бывшего поручика, ныне грабителя, со своей возлюбленной прерывает авторская речь «от себя», почти немотивированная: «А в весеннем легком рассвете, всегда, всегда Москва возникает как некое чудесное выражение всех наших затаенных дум и чаяний» («Китайские тени»)[30]. Москва сразу осознается и как один из важных объектов изображения (ср. в творчестве Мандельштама — от очерков 1923 г. «Холодное лето» и «Сухаревка» до стихотворений 1931 г.) и в то же время, в работе ряда выделенных нами беллетристов, как некая внеположная идеологии ценность: приехавший в Москву под видом иностранца со шпионскими заданиями эмигрант размышляет: «Или взаправду затеял я дело темное, моей Москве неугодное?» («Человек и его паспорт»)[31]. Переезд в 1918 г. в Москву правительства и утверждение ее роли как новой столицы нового государства одновременно повлекли за собой целую цепь исторических ассоциаций, оживление давно закрепленной в литературе противопоставленности Петербурга как города-мифа, города-миража Москве как символу устойчивости, древней укорененности в отечественной почве (ср. в «Белой гвардии» М. Булгакова описание Киева, в который «прибегали поезда оттуда, где очень-очень далеко сидела, раскинув свою пеструю шапку, таинственная Москва»[32], где характерное слово «сидеть» никак не могло бы быть применено в описании Петербурга).

Наряду с поисками этих устойчивых, опорных ценностей идут поиски сюжетообразующего героя. В прозе о гражданской войне появляются похожие герои: атаман с университетским образованием, притворяющийся неграмотным, атаман, которого ловит на знании французского языка случайный пришелец, — т. е. человек, ведущий двойную жизнь, отделивший свое прошлое от своего настоящего. Другая разновидность — человек, играющий в настоящем на две стороны, имеющий две фамилии, и свой, и чужой каждой из сторон. Подчеркивается его отделенность ото всех, невозмутимость, выдержка — все то, чем не наделены другие герои. Он один не растерян среди общего хаоса и растерянности. Таков полковник Турепко в «Фантасмагории» Ю. Слезкина (кончающий, однако, самоубийством). Герой с несколько более выпуклыми чертами, оттесняющими его в иное, более определенное амплуа, появляется в рассказе А. Соболя «Любовь на Арбате» — Виктор Юрьевич Треч: «Он брит, корректен и всегда свеж, по виду самый что ни на есть джентельмен с коробки папирос высший сорт "А", даже когда за день во всех главках побывает...»[33]. Он курит неуменьшающуюся сигару: «закурив ее при белых, в Крыму, в Коктебеле», побывав в Константинополе, «он продолжает курить

[29] Там же, с. 8.
[30] *Соболь А.* Паноптикум. Четвертая книга рассказов. М., 1925, с. 220.
[31] *Соболь А.* Там же, с. 158.
[32] *Булгаков М.* Романы. М., 1973, с. 54.
[33] *Соболь А.* Обломки. Третья книга рассказов. 1920–1923 гг. М.; Пб., 1923, с. 151.

при красных»[34]. К концу рассказа выясняется провокаторская роль Треча: при помощи наивной девушки он выслеживает ее жениха-белогвардейца в переулке за Арбатом, отдает его в руки ГПУ — возможно, с двойной целью, специально не проясненной автором. Фамилия, костюм, манера держаться — все это напоминает черты иностранца. Перед нами один из первых эскизов повторяющегося персонажа в литературе этих лет — это иностранец или квази-иностранец в современной России как смыслообразующая часть сюжетных беллетристических схем. (При этом нас интересует не сюжетная рама фантастического или стилизованного рассказа, а именно рассказ с установкой на бытописание современности вне специальных рамок).

Этот персонаж отличается внешним видом от всех, кто его окружает; другие персонажи задают ему вопросы, которые должны что-то выяснить для них в окружающем. Если это не иностранец, то человек без отмеченной национальности, но российского происхождения, пробывший какое-то время за границей. В нем могут содержаться в намеке и дьявольские черты (и именно пересечение границы, особенно двойное, оказывается нередко связано с этими чертами) — таков, как увидим далее, Треч у А. Соболя, — но могут и не содержаться. Под видом иностранца попадает в Россию и русский эмигрант, бывший русский барин, у А. Соболя в рассказе «Человек и его паспорт» и у М. Булгакова в «Ханском огне» (1925).

Особое значение приобретает в связи с отмеченной нами фигурой костюм, разрастаясь в символическое образование (недаром одетый, как иностранец, русский противостоит в рассказе «Ханский огонь» голому новому жителю страны, пришедшему в музей в одних коротких штанишках, демонстрируя всем неблагообразную голую спину и ноги немолодого и некрасивого человека). Характерная сцена разыгрывается в упомянутом рассказе А. Соболя. Первый русский, которого встречает на русской границе «иностранец» (сам он одет так: «желтые ботинки, желтые гетры, желтые перчатки — все желтое»), — красноармеец, который «стоял враскоряку, штаны на нем висели как на огородном пугале, с одной ноги сползала грязно-зеленая обмотка, а глаза были веселые, с легкой плутцой; на знатного иностранца, на весь желтый облик его поглядели с усмешечкой, и не удержался курносый, не то фыркнул, не то поперхнулся...»[35]. И именно с этого момента начинается смятение в душе иностранца, и в конце рассказа он бросает свои шпионские дела и кончает с собой, предварительно освободившись от иностранного костюма (глаза «человека уже без гетр» последний раз смотрят на Тверскую). Это противопоставление разора в костюме курносого паренька «стильности» в костюме «иностранца» (причем у приезжего, по замыслу А. Соболя, никакого смеха не вызывает вид «огородного пугала», приданный пареньку) весьма примечательно и позволяет выйти за пределы литературного текста — к биографическим деталям. Мемуаристом составлено описание костюма самого А. Соболя этих самых лет: «Соболь щеголял в серо-зеленом костюме с брючками до колен и в толстых серых чулках»[36]. Это точь-в-точь тот костюм, который появится через несколько лет, в 1928 г., в первой редакции «Мастера и Маргариты» в описании пар, танцующих в ресторане Дома Грибоедова, где об одном

[34] Там же, с. 152.

[35] *Соболь А.* Паноптикум. Четвертая книга рассказов. М., 1925, с. 154.

[36] *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. Литературные воспоминания. Изд. 2-е. М., 1979, с. 223.

из литераторов сказано следующее: «Одет он был [в такой примерно костюм,] какой принят за гра[ницей для игры] в гольф: брюки до [колен с напуском] на них, ниже кле[тчатые толстые?] шерстяные чулки [и желтые туфли]»[37]. Дальнейшее описание подчеркивает неблагообразный вид танцующего в таком костюме человека. Для Булгакова люди, порвавшие прикрепленность одежды к ситуации, — и не русские (т. е. не следующие традиции), и не иностранцы. Сам же он, стремящийся подчеркнуть свою связь «с миром державным» (О. Мандельштам), придающий особое значение н о р м е жизни (разумеется, с т а р о й норме — 17 ноября 1921 г., едва попав в Москву, он пишет матери, что надеется «в три года в о с с т а н о в и т ь норму — книги, о д е ж д у и квартиру»), вызывает у окружающих впечатление, близкое впечатлению курносого паренька от «иностранца». Монокль, манжеты, брюки н а ш е л к о в о й п о д к л а д к е, на много лет запомнившиеся Ю. Слезкину, — все это части «нормального» для него костюма, выглядевшего в тот момент в ситуации, скажем, визита в редакцию более искусственно, чем костюм «для игры в гольф» в писательском ресторане.

Итак, ориентация на прежнюю российскую традицию предстает в норме ориентации на западный образец. Сам Булгаков, по-видимому, хорошо это понимает, поскольку объявляет в одном из «Рассказов юного врача»: «Вот читал я как-то, где-то... забыл... об одном англичанине, попавшем на необитаемый остров. Интересный был англичанин. Досиделся он на острове даже до галлюцинаций. ⟨...⟩ Но он был выбрит. Брился каждый день на необитаемом острове. Помнится, громаднейшее уважение вызвал во мне этот гордый сын Британии. И когда я ехал сюда, в чемодане у меня лежала и безопасная «Жиллет», а к ней дюжина клинков, и опасная, и кисточка. И твердо решил я, что буду бриться через день, потому что у меня здесь ничем не хуже необитаемого острова»[38].

Одновременно оказываются совпадающими в пределе «иностранец» и «белогвардеец»; высшая точка этого — в замечательном фрагменте размышлений Рюхина в последней редакции «Мастера и Маргариты» перед памятником Пушкину: «Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец, и раздробил бедро, и обеспечил бессмертие» (иностранец Дантес приравнен к «белогвардейцу»; по предположению Б. Гаспарова, здесь — прозрачная отсылка к строчкам Маяковского из стихотворения «Юбилейное»: «Мы б его спросили: "А кто ваши родители? Чем вы занимались до 17 года?" Только этого Дантеса бы и видели»). Но еще до этого, в более ранних редакциях, «иностранец» и «белогвардеец» оказываются уравнены в глазах Иванушки по неприязни его к ним, что подчеркнуто и сюжетными средствами. Попав в клинику, Иванушка «не удержался и заметил:

— Ишь, как в гостинице.

Женщина горделиво объяснила:

— Еще бы. В Европе нигде нет такой лечебницы. Иностранцы каждый день приезжают смотреть.

---

[37] Цит. по: *Чудакова М. О.* Опыт реконструкции текста М. Булгакова. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1977. М., 1977, с. 99. Ср. также его описание молодого драматурга, ноги которого «были обуты в кроваво-рыжие чулки, а над чулками — шоколадного цвета пузырями штаны до колен. На нем не было пиджака. Вместо пиджака на нем была странная куртка, сделанная из замши, из которой некогда делали мужские кошельки. На груди — металлическая дорожка с пряжечкой, а на голове — женский берет с коротким хвостиком. ⟨...⟩ "Он только что приехал из-за границы", — тихо сказал мне режиссер» (Аврора, 1981, № 6, с. 67).

[38] *Булгаков М.* Пропавший глаз. — В кн.: Булгаков М. Избранная проза. М., 1966, с. 97.

Иванушка посмотрел на нее сурово исподлобья и сказал:

— До чего вы все иностранцев любите! А они разные бывают».

И тут же в коридоре встречает он мужчину, одетого, как и он, «в белье и белый халатик. Этот мужчина, столкнувшись с Иванушкой, засверкал глазами, указал перстом на Иванушку и возбужденно вскричал:

— Стоп! Деникинский офицер!

Он стал шарить на пояске халатика, нашел игрушечный револьвер, скомандовал сам себе:

— По белобандиту огонь!

И выстрелил несколько раз губами: "Пиф! Паф! Пиф!"

После чего прибавил:

— Так ему и надо! Стрелявшего тут же "с необыкновенной быстротой" "удалили куда-то".

Но Иванушка расстроился.

— На каком основании он назвал меня белобандитом?

— Да разве можно обращать внимание, что вы, — успокоила его толстая женщина. — Это больной»[39]. Так показаны как бы разновидности одной и той же болезни.

Можно сказать, что фигура «белобандита» как прямого противника, исчезнув с поля литературы, говорящей о современности, как бы втянулась в фигуру «иностранца» — иногда буквально (русский, «переодетый» иностранцем), иногда переносно (столь же чужой).

Для литературы тех лет, которые выбраны нами для рассмотрения, можно было бы выдвинуть, по-видимому, такие ряды противопоставлений: «иностранное — наше» (для такого наблюдателя, как курносый паренек или Иванушка), «иностранное — русское» (для «иностранца», подобного герою рассказа А. Соболя «Человек и его паспорт», т. е. переодетого русского) и наконец «русское — нерусское», где вторая часть противопоставления несет на себе некую дополнительную ценность (ср. в стихотворении Л. Никулина «Киев 1919»: «Есть в революции российской Волнующий нерусский стиль: Пехота, золотая пыль И знамени язык фригийский, И броневой автомобиль — На старой площади Софийской»[40], или в стихотворении В. Стенича «Г. В. Чичерину», датированном «Киев 1918»: «...И странно чужд в дворцовом зале белом Нерусский председателя акцент. О эти люди, твердые, как камень, Зажженные сигнальные огни! Их будут чтить веками и веками И говорить о них страницы книг»[41]).

В рассказе О. Савича «Иностранец из 17-го №» (1922 г.) действуют два персонажа, живущих в провинциальном городе в номерах для приехавших по службе, — Фомин и «настоящий» иностранец Джемо Бест. Фомин описан как человек, которым владеет постоянная «неопределенность, неясность, неуверенность в том, чего хочешь и что можешь. ⟨...⟩ Все было чужое, как будто не он, а кто-то другой говорил, писал, ходил. Как будто тот, кто это делал, был только переводчик у таинственного иностранца, непонятно для чего присутствовавшего в этой чуждой ему жизни». Но вот появляется иностранец (причем сама ситуация его появления напомнит сегодняшнему читателю сцену появления незнакомца в первой главе романа М. Булгакова «Мастер и Маргари-

[39] ГБЛ, ф. 562, 6.7, с. 334–336 авторской пагинации.

[40] Красная нива, 1923, № 1.

[41] Сопо. Первый сборник стихов. [М., 1921], с. 15.

та»): «На другой день ветра не было. Весь день человеческое дыхание оставалось около рта, жаром обдавая лицо. Проходя городским садом около самого дома, Фомин присел на скамейку, потому что от мутных дневных кругов, ослеплявших и плывших в глазах, от знойного звона молоточков в виски закружилась голова. И когда на ярко блестевшую каждой песчинкой дорожку выплыл James Best, иностранец, он показался Фомину только фантастической фигурой в приближающемся и растекающемся знойном ослепительном круге. (...) Проходя мимо Фомина, он вежливо снял кепку:

— Добрый день.

Растерявшийся Фомин в ответ не то покачнулся, не то заерзал на скамейке. И стал думать о Бесте. Кто он, откуда и зачем здесь.

Внезапные качающиеся сумерки влились и сине-черными клубами залили сад, растеклись по земле, налипли к стволам деревьев.

Закат быстро тушил луч за лучом. Потемнело совсем». И далее начинается диалог, продолженный в номере Беста, причем первый же вопрос звучит так: «Отчего вы ходите таким франтом: белые брюки, галстучек? — спокойно, без всякого раздражения спросил Фомин, с настоящим любопытством», — т. е. внимание привлечено вновь в первую очередь к костюму. И Бест объясняет: «У меня есть привычка к чистоте. Мой гардероб истрепался, но я не могу одеваться по-другому или не бриться каждый день».

Фомин пытается понять, зачем иностранец живет здесь и восклицает: «Нет! Не понять мне вас» и в то же время вечером ложится спать, «в первый раз за много дней чувствуя себя как-то принимающим участие в той жизни, которая раньше была чужда ему, в первый раз с чувством превосходства над другим человеком. (...) Утром как-то нарочито деловито пошел на службу». Так иностранец дает возможность Фомину ощутить себя самого: только говоря с ним, Фомин ощущает «крепость», свою причастность к чему-то, до этого времени неясному. Говоря с иностранцем, он находит слова для разговора, начинает терять ощущение страха перед жизнью, чувствует себя уверенно. Если до этого Фомин чувствовал себя чужим текущей мимо жизни, то теперь он будто переключает эту «чужесть», он видит, что действительно чужой — иностранец. В начале рассказа Фомин чувствует одновременно «две жизни»: «Ту, мировую, единую, которая то расширялась до того, что атомом был в ней Фомин, неразрывно влитый в нее, то сужалась или тоже расширялась до того, что вся была в Фомине, — и другую, коридорную, уличную, городскую жизнь людей всех стран света, чуждую, в которой он был вечным иностранцем. Не было ничего общего в двух жизнях, не было возможности слить их, соединить» (Подчеркнуто нами. — *М. Ч.*). Это личностное самоощущение, для которого в повседневной («коридорной») жизни основным является противоположение «я — они» (все другие люди «всех стран света», в том числе и своей), после встречи с иностранцем трансформируется. Происходит перестройка, передвижка элементов. Теперь Фомин получает возможность самоориентации в текущей жизни, поскольку смутно ощущает наличие в ней некоей общности, к которой, видимо, принадлежит он сам и которая противоположна иностранцу. Сам Бест говорит: «Вы сидите на месте, ругаете Россию, и все-таки вы русский, настоящий русский и никакой другой. Помните, вы сказали позавчера: так я же русский? Что было самое верное из всего, что вы говорили. Боюсь, что мне не понять всего именно потому, что я не русский. Надо быть русским»[42]. Так

[42] Современники. Альманах художественной прозы. I. М., 1923, с. 67, 69, 71, 73–74, 79.

иностранец помогает конструированию в сознании Фомина этой общности, к которой он принадлежит, и, исполнив эту сюжето- и смыслообразующую роль, умирает в своем 17-м номере.

Этот персонаж ведет записки о русской революции (и после его смерти Фомину удается прочесть единственный листок, написанный по-русски) и в этом смысле выполняет и функции второй, не менее важной в сюжетно-конструктивном отношении фигуры в литературе начала 20-х гг. — функции л е т о п и с ц а (остающейся за пределами данной статьи). Отметим, впрочем, что иностранец, пишущий записки о революции и умирающий в России, уже получил в те годы известность, хотя книга Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» вышла в русском переводе только в 1923 г.

В рассказе А. Соболя «Обломки» в Крыму влачит существование случайная компания «бывших» — княжна, поэт и др. Они взывают: «Хоть с чертом, хоть с дьяволом, но я уйду отсюда» (...) «Дьявол! Черт! Они тоже разбежались. Забыли о нашем существовании. Хоть бы один... Черт!»

И прикрыв глаза исковерканными пальцами, видит поэт раздвоенное копыто, насмешливые губы над узкой, длинной бородкой, суховатую руку с карбункулом на темном мизинце. (...) А утром в саду Пататуева появляется новый жилец, внезапно, точно с горы свалился, не приехавший в экипаже, но, по-видимому, и пешком не пришедший: на нем ни пылинки, узкие лакированные туфли без единого пятнышка, продольная складка на брюках, словно только что из-под утюга, перчатки без морщин и белый тугой пластрон рубашки безупречно свеж». Обстановка внезапного появления нового героя, как и в рассказе О. Савича, кажется предвестием появления «иностранца» в первой сцене будущего романа Булгакова, замысел которого зарождался в недрах литературного процесса начала 20-х гг. «Он с м у г л, г л а з а у н е г о з е л е н ы е, сухие, без блеска, но вдруг порой расцвечиваются, точно за зрачком з а г о р а ю т с я р а з н о ц в е т н ы е о г н и и рассыпаются точками по белку — и тогда все его лицо меняется: губы в углах рта приподнимаются, подбородок суживается и внизу загибается крючком, брови дыбятся...» — и сам портрет кажется эскизом к портрету «иностранца» у Булгакова. Это — Треч (возникающий позже и в следующей, уже цитированной книге рассказов А. Соболя), фамилия которого может быть прочитана с конца как «черт», — тот, кто говорит о себе: «Я все знаю, как и все могу» и, возражая на вопрос: «Вы... черт, Дьявол. Кто вы?», говорит: «Русский черт мелок и неудачлив, а я широк и мне всегда везет». Женщину он забирает с собой в Константинополь, а труп мужчины находят на другой день на берегу моря.

«Иностранное» как «дьявольское» — отождествление, уходящее в глубь российской истории, но, как видим, сильно оживившееся в самом начале 20-х гг. «Иностранец» появляется на Патриарших прудах в романе Булгакова в 1928 г. отнюдь не на ровном месте, как могло бы показаться, а, скорее, замыкая собою длинную вереницу иностранцев-космополитов — персонажей с дьявольщиной (Треч, как выясняется в середине рассказа, — выясняется для читателей, но не для героев — «шевелит под гладко зачесанными прядями волосатыми, плоскими серыми ушами»)[43]. То, что было нормой бытового поведения (костюм, корректность, выдержка), в момент разрушения норм начинает припахивать дьявольщиной. «Иностранец» — это тот, другой и в какой-то степени утраченный мир, присутствие которого заставляет увидеть с е б я, — и в этом смысле он

[43] *Соболь А.* Обломки... М., 1923, с. 104, 110, 111, 117, 119.

одновременно решительно не нужен (в чем все время стремится убедить Фомин Бегемота), и в высшей степени «нужен». Как старые книги в этот момент не только прочитываются иначе сами, но и дают необходимую дистанцию, чтобы увидеть сегодняшнюю, притиснутую к человеку действительность, так и «иностранцы» выступают в этой же двойственной функции. И чтобы у в и д е т ь, т. е. различить смерть на занесенных снегом улицах Москвы зимы 1921/1922 г., надо поместить рядом, хотя бы совсем сбоку, фигуру проходящего, чужого этому миру иностранца (А. Соболь, «Последнее путешествие барона Фьюбельфьютценау»). И этот обертон имеется, несомненно, и в сцене гибели Берлиоза, происходящей не только, возможно, по воле, но что не менее важно, в присутствии Воланда. Не менее примечательна вся предшествующая гибели, на глазах построяемая система восприятия Берлиозом «иностранца», где немаловажно следующее авторское описание этого восприятия: «...Берлиозу скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выразиться... заинтересовал, что ли»[44] — отнюдь не индивидуально-берлиозовский интерес к ч у ж о м у, необычно яркому, резко отличному как потенциальной жертве («ж и в о й интерес», нимало не исключающий предательства, а, скорее, предполагающий его), и потому то, что жертвой оказывается в результате сам Берлиоз, может быть рассмотрено как своего рода превентивная месть. Пристальное рассмотрение литературного процесса показывает, во всяком случае, что «иностранный инженер» Воланд, появляясь в первой главе первой редакции «Мастера и Маргариты» («Копыто инженера», 1928), не открывал новую страницу (как это воспринималось уже на авторских чтениях 1938–39 гг. и тем более читателями печатного текста 1966–1967 гг.), а, уж скорее, замыкал собой целую галерею «иностранцев с дьявольщиной» (от Хулио Хуренито Эренбурга до персонажей рассказа Грина «Фанданго»[45]). Фигура иностранца в современной российской действительности, в очерченной здесь сюжетообразующей функции, порождена была именно литературными нуждами выделенных нами лет; для предшествующей литературы характерна тема, давшая название книге Н. А. Лейкина «Наши за границей», выдержавшей более 25 изданий, и многократно отразившаяся в очерках М. Е. Салтыкова-Щедрина, писавшего: «Сомневаюсь, чтобы сатирическое перо могло сыскать для себя сюжет более благодарный и неистощимый, как "русские за границей"... Все-то ему ново, всякий иностранец кажется ему высшим организмом, который может и мыслить, и выражать свою мысль» и т. д. Возвращение к этой теме обозначилось в отечественной литературе главным образом к середине 1920-х гг., когда путевые очерки, вслед за книгой Маяковского «Мое открытие Америки» (1923), стали широко распространившейся формой и вызвали журнальную полемику, начатую статьей Д. Тальникова «Наши за границей»[46].

В аспекте нашего рассмотрения важны будут учет и анализ фотоматериала на страницах иллюстрированных журналов начала 20-х гг., где сюжет «иностранец в России» занимает немалое место; явления кинопроката, в котором дореволюционные немые фильмы, снятые с просмотров, выдавались за заграничные и таким способом возвращались в прокат[47]; резкий рост читательского интереса к переводной литературе в опи-

[44] *Булгаков М.* Романы. М., 1973, с. 428.

[45] См. об этом: *Чудакова М. О.* Библиотека Булгакова и круг его чтения. — В кн.: Встречи с книгой. М., 1979, с. 267–271. *Ее же*: Присутствует Александр Грин. — Сел. Молодежь, 1976, № 6.

[46] Крас. новь, 1928, № 8.

[47] Сообщено Ю. Г. Цивьяном в докладе на конференции «Петербургский миф» (Тарту, 1983).

сываемые годы, отмеченный среди многих журнальных материалов, в фельетонной статье Б. М. Эйхенбаума, где автор говорил, что единственный путь для современного писателя добиться читательского успеха — это выступить под иностранным псевдонимом: «Вот Грину повезло — до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный этот писатель или русский» («О Шатобриане, о червонцах и русской литературе»)[48]. Как бы в ответ на это ироническое предложение критика к середине 20-х гг. сложилось следующее явление книгоиздательской практики: ряд отечественных авторов выступили под «иностранными» псевдонимами с романами, закамуфлированными (с нарочитой небрежностью и элементами пародийности) под переводные и издававшимися в серии «Новинки переводной литературы» — наряду с романами У. Коллинза, П. Мак-Орлана и др. Среди них был и О. Савич, опубликовавший в 1927 г. в соавторстве с В. Пиотровским роман «Атлантида под водой» под псевдонимом Рене Каду, и еще ранее — С. Заяицкий, выпустивший в 1926 г. роман «Красавица с острова Люлю» под именем несуществующего писателя Пьера Дюмьеля (ср. Жорж Дюамель, чье имя не раз появлялось в те годы на страницах печати); эта публикация должна еще быть рассмотрена в контексте изображений иностранца в прозе С. Заяицкого[49]. Упомянем в той же связи «Блеф, поддельный роман» В. Липатова, вышедший под именем «Рис Уильки Ли».

Дальнейший анализ должен показать последующее отражение в литературе тех опорных идеологических сюжетных конструктов, которые наметились в первые годы, и продолжение этого ряда, усложняющую картину сочетания элементов «литературности» и «социальности». Важной задачей становится анализ того, как одновременно происходила настройка читательского зрения и адаптация писательского взгляда.

[48] Жизнь искусства, 1924, № 1, с. 3.

[49] Ср., например: «...он вовсе не был похож на баклажанских мужчин и выделялся среди них, как в столице нашей выделяется заезжий англичанин. Все на англичанине не такое, и портфель у него с машинкой, и башмаки невообразимо острые, и пальто зеленое нескладностью своей складное, и шляпа аппетитная, как шоколадный торт, и очки черепаховые огромные не для человеческих глаз, и ни разу локтем в толпе даму наотмашь не саданет. Клином врезалась в революционную столицу буржуазная штучка. И таким же клином в Баклажаны вонзился Кошелев» (*Заяицкий С.* Баклажаны. М., 1927, с. 13).

БЕЗ ГНЕВА И ПРИСТРАСТИЯ

Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов

> Деяния Тиберия и Гая, а также Клавдия и Нерона, покуда они были всесильны, из страха пред ними были излагаемы лживо, а когда их не стало — под воздействием оставленной ими по себе еще свежей ненависти. Вот почему я намерен... повести в дальнейшем рассказ о принципате Тиберия и его преемников, без гнева и пристрастия...
>
> *К. Тацит, «Анналы». 1.1. (Перевод А. С. Бобовича)*

Исторический взгляд на русскую литературу советского времени — это не только невыполненная задача науки, но, пожалуй, одно из напряженных ожиданий современного общественного сознания.

Разные поколения оглядываются сегодня на прошлое нашей литературы. Что там, в этом прошлом, кто его действователи? Одних писателей проходили в школе. Другие всплывали из небытия, когда школа была уже окончена, да так и плыли дальше рядом с этим «пройденным материалом».Третьи, напротив, постепенно погрузились в темные воды, не оставив и ряби на поверхности, безвестные для новых поколений. Но и здесь наше время приносит сюрпризы — кто канул на дно, а кто и выплывает вдруг на журнальные страницы в посмертной публикации, как Василий Ажаев с романом «Вагон»...

Поблескивает то один, то другой камешек, но не складывается мозаика. За многие истекшие годы не выпало времени, благоприятствующего историческому взгляду на первые наши десятилетия.

С первых же пореволюционных лет политизация общественного быта смыла границу между взглядом критика и анализом историка. След газетных кампаний потянулся далеко — изучение многих писателей (Замятин, Булгаков, Клюев, Есенин) деформировалось и, в сущности, заменялось перебором снижающих эпитетов, то с большим, то с меньшим накалом отражавших политические интересы.

С начала 30-х годов уходили из поля последующего исторического рассмотрения все новые и новые имена. Во второй половине 30-х годов, то есть в тот самый момент, когда появилась необходимая для такого рассмотрения временная дистанция, эта утечка и изъятие стали каждодневными, катастрофическими. Тогда-то и начала активно форми-

роваться мнимая, исходящая из наличествующих к этому моменту в публичном обиходе имен история советской литературы. Складывалось и закреплялось представление о магистральном пути развития и о периферийных фигурах. На эту периферию попали те значительные художественные явления, которые еще могли быть упомянуты. И без того достаточно огрубленная схема подверглась дополнительному упрощению в 1946 и последующих годах — отсечена была очередная группа имен и, соответственно, произведений.

Долгое бытование схемы дало свои плоды, и явившаяся в конце 50-х годов принципиальная возможность научного рассмотрения литературы послереволюционных десятилетий в совокупности со всплывшими со дна общественной памяти ее существеннейшими частями не была реализована.«Новые» имена были включены в иерархию, сформированную в их отсутствие, и отосланы на окраину литературного процесса, сильно его пополнив, но не изменив официально принятых контуров.

Между тем литературный процесс 20–30-х годов не был ни однородным, ни безусловно тяготеющим к главной магистрали.

В литературе описываемого времени прежде всего надо выделить тех, кто вошел в нее, уже неся с собой ядро своего художественного мира. У некоторых из них, как, скажем, у А. Платонова или М. Булгакова, оно быстро формировалось и отвердевало именно в момент революции и гражданской войны, у других — еще в предреволюционные годы. Но эволюция тех и других шла подобно онтогенезу — каким бы внешним воздействиям ни подвергался живой организм на разных стадиях своего развития, он с неуклонностью осуществляет заложенную в клетках его эмбриона программу этого развития. Организм может оказаться истощенным, под влиянием внешних условий он может развиваться медленно, но это будет та же птица, которая должна была вылупиться из данного яйца, а не что-либо иное.

Реакции этих писателей на испытываемое давление Булгаков сравнивал в романе о Мольере с поведением ящерицы, отламывающей свой хвост — и отращивающей новый (который, добавим, все-таки остается хвостом, а не приживленной на его место лапой).

Были и более сложные реакции на эти сигналы внешней среды. Для одних они выступали только в форме запретов и ограничений, для иных являлись в виде живого импульса к выработке нового литературного качества.

«Социальный заказ» — не синоним административного нажима. Речь идет скорее о том ощущении «нужности» или «ненужности» направления собственной работы, которое вызвано было событием революции. Для Зощенко этот заказ стал реальностью, пограничной с собственно литературой, стимулировав рождение его литературной новизны; далее вплоть до середины 30-х годов он не воздействовал впрямую на эволюцию писателя. Маяковский внедрил тот же «социальный заказ» в н у т р ь своей поэзии — а внедрившись, он стал развиваться, прорастая в тело его поэзии уже по собственным законам. В этом смысле творчество Зощенко было тем гибридом, который получается в случае, когда подвой и привой подобраны удачно. В случае с Маяковским «прививка», им самим по доброй воле произведенная, со временем оказала непредусмотренно сильное воздействие на саму жизнеспособность организма.

Немалое место в литературном процессе заняла группа писателей со сходными судьбами. Все они уже имели имя до революции, а в 1918–1920 годах успели прожить некий отрезок творческой жизни на Украине или Северном Кавказе — в областях, занятых Добровольческой армией, — или в Сибири под эгидой Колчака и воплощали уви-

денное на страницах тамошних газет. Осев после гражданской войны в Петрограде, Москве, они готовы были полностью отказаться от «дореволюционного» своего опыта (и тем более от того багажа революционных лет, одна только информация о котором, дойди она до нынешней власти, могла теперь стоить жизни) и отдаться требованиям нового времени.

Подобно организмам, отнесенным к классу амеб, эти литераторы были способны принять любую форму. Амебы передвигаются, перетекая с одного места на другое. И это амебовидное движение прослеживается на протяжении всех послереволюционных десятилетий, позволяя увидеть и векторы этого направляемого движения, и сам его зафиксированный во множестве печатных изданий след. Представители описываемой группы не могли создать некую форму или закрепить — они могли лишь послушно подчинять свое тело неровностям почвы.

Разные поколения — и то, что уже участвовало в литературном процессе 900–910-х годов, и то, что только входило в процесс 20-х, — выделили, наконец, и таких литераторов, которые, чутко прислушиваясь к «социальному заказу», стремились найти для него адекватные формы, но притом не специфически индивидуальные (которые до середины 30-х годов производил, скажем, Зощенко), а скорее нормативные — такие, которые могли бы послужить о б р а з ц о м.

Это стремление к созданию образца, некоего «отправного» для новой литературы произведения, было, возможно, определяющим в работе Д. Фурманова над романом «Чапаев» (1923), А. Серафимовича над романом «Железный поток» (1924) и в наибольшей мере — А. Фадеева над «Разгромом» (1927).

Усилия каждого из этих писателей порождали несомненно живой и гораздо более сложный, чем амебы, организм, который — конечно, условно — можно было бы уподобить кораллам. Кораллы находятся под сильным воздействием внешней среды, но они проходят свой сложный путь развития, прежде чем соединяются в прочную колонию. Весьма примечательно, что колонии эти образуются в результате н е д о х о д я щ е г о д о к о н ц а п о ч к о в а н и я (то есть отъединения, превращения во вполне самостоятельную особь). Далее происходит обызвествление, омертвение — колония живых кораллов превращается в риф.

Движение литературы 20–30-х годов совершалось несколькими потоками, текущими рядом, то притягиваясь один к другому, то разъединяясь и отдаляясь, до тех пор, когда один из них потерял из виду другие, ушедшие под землю — в русло литературы, уже не выходившей на «дневную поверхность» (Д. Лихачев) печатной жизни.

Подобно тому как перегной закладывается в почву, чтобы служить будущему урожаю, или как остатки самых разных организмов, от водорослей до моллюсков, ложатся в основание гигантских коралловых колоний — рифов и островов (атоллов), усилия многих литераторов первых пореволюционных лет — еще до создания образцов, оказавшихся общезначимыми, — служили будущей громадной постройке.

Заметная на карте первого пореволюционного десятилетия группа состояла из тех литераторов, чей предшествующий жизненный (и отчасти профессиональный) опыт, казалось бы, готовил естественный и легкий ответ на социальный запрос.

«Свой кров я находил в тюрьмах, полицейских участках, в ночлежных домах, в чайных и всякого рода притонах. Чаще же всего проводил ночи под открытым небом: в лесах, в оврагах, на улицах больших городов, в садах, на бульварах, под мостами, в недостроенных домах. ⟨...⟩ Ярая революционерка, живая свидетельница казни ⟨...⟩

Желябова, Перовской и др., Т. А. горела ненавистью к врагам рабочего класса и эту ненависть сумела влить в мое спавшее сознание» (Алексей Иванович Свирский). «Как начал писать я? Еще в школе воображение мое пленила судьба земляков моих, ныне полузабытых, — Кольцова, Никитина. Социальное мое положение роднило меня с «поэтами народной скорби». ⟨...⟩ Мне было четырнадцать лет, когда я ⟨...⟩ на первой странице вывел: «Проклятая судьба, роман... в трех частях с эпилогом»» (Владимир Матвеевич Бахметьев). Характерной фигурой этого рода был, скажем, Семен Павлович Подъячев. «Родился я в 1866 году от крепостных — графа Олсуфьева — родителей, в селе Обольянове, Московской губернии, — писал он в 1926 году в автобиографии. — Учился в сельской школе. ⟨...⟩ Родители были «рабы» в полном смысле слова, к тому же приучали и меня. Помню, отец говорил мне: «Семка! Так служи господам, чтобы у тебя трепет к ним был». Но «служить» господам не пришлось мне, ибо я с детства питал к ним не то чтобы презрение, а хуже этого — ненависть какую-то. ⟨...⟩ И пошел я мыкаться по «местам». Где только не был, вспоминать не хочу...Много бродяжил, служил наборщиком в типографии, сторожем на железной дороге, рабочим в имении, дворником, работал на торфяных болотах, жил в монастырях в качестве рабочего и послушника. Много пил. Нужды, всякого горя и гадости видел и перенес несть числа. Кому охота знать мою жизнь, пусть прочтет сочинения мои ⟨...⟩ Мне страшно оглянуться назад, страшно думать, как я, ощупью, натыкаясь на деревья, спотыкаясь и увязая в грязи, шел ⟨...⟩ настойчиво и упрямо, думая только о том, как бы выйти, выбраться из темного леса, — на волю, на простор, на свет божий. Если писать о том, как я шел ⟨...⟩, то получится книга, которую можно озаглавить одним словом «Жуть». Книга с таким заглавием уже готова, написана в моей душе кровяными, облитыми слезами буквами»[1].

Такому литератору, казалось, легко было в начале 20-х годов писать эту уже написанную в душе книгу — как бы ни был тяжел труд переложения ее на бумагу, он не был связан с переоценкой ценностей.

Литературой недавних лет, от пролеткультовских сборников 1914–1916 годов до бытописателей «Знания», подготовлено было для нового этапа немало — например, представление о настоящем как преддверии и подножии будущей прекрасной жизни всего человечества и о неизбежности мучительной жертвенной битвы за это будущее; еще в 900-е годы формировался и укреплялся мотив революционной борьбы как важнейшего и прекраснейшего жизненного дела и главное — до деталей был отработан образ «жуткого» прошлого.

Однако в реальности складывающегося в первые пореволюционные годы литературного процесса душевное единение такого писателя, как Подъячев, с провозглашаемыми в новой социальной жизни ценностями отнюдь не предохраняло его от того м а к е т и р о в а н и я новой литературы, которым занимались и те, кто вынужден был в отличие от него претерпеть определенную идеологическую ломку. Средний литератор, сталкиваясь с идеологически близким ему «социальным заказом», отнюдь не становился вопреки надеждам Пролеткульта и РАППа хорошим — и притом идеологически «полноценным» — *писателем. На самом деле происходило* то, что зафиксировал в одном из писем главный редактор литературно-художественных сборников «Недра» большевик-политкаторжанин Н. С. Ангарский. «Подъячева я прочел и Вам дня через два пошлю, —

[1] «Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков». М., 1928, стр. 287–288, 41, 271–272.

писал он 9 мая 1923 года секретарю «Недр» П. Н. Зайцеву. — Много придется почистить. Талантливый писатель, меткий, сочный подлинный язык, наблюдательность редкая, но все это пустил на служение «заданиям» и пишет на разные темы даже с приписками и призывами. Чудак не понимает, — пояснял Ангарский снисходительно, — что нам это, т. е. в такой мере, не надо» (здесь и далее разрядка в цитатах моя. — *М. Ч.*). Пробуя вразумить писателя, вернуть его к естественному литературному пути, он просит Зайцева спустя месяц, 5 июня 1923 года: «Напишите ему, что я советую ему писать как пишется, без всякой связи с «темами», и у него, поскольку он вышел из самой гущи мужицкой жизни, всегда будет то, что надо революции, и всегда будет художественно»[2]. Эта редакторская утопия не смогла реализоваться в литературной практике С. Подъячева и тех, кто был близок ему по жизненному и профессиональному опыту, но она обозначила один из векторов литературного процесса 1918–1923 годов, вполне определенный, выраженный в издательской политике редактора очень заметного в те годы альманаха. В современном литературном море Ангарский ищет художества — и накладывает на предлагаемые ему рукописи транспарант с достаточно широкой рамкой проходимости. «Вот с цензурой горе, — сетует он в одном из писем того же года. — Мы не можем сейчас печатать ничего, что в основе своей идет против Сов. власти, а старички (Сергеев-Ценский и другие. — *М. Ч.*) именно эту основу-то и сшибают. Критикуй, но не основу». Из строк письма, кажется, явствует, что сам этот убежденный революционер готов бы (ради того же художества) тронуть и основу — до каких-то ему самому известных пределов. Характерно, что именно о н печатает «Дьяволиаду» и «Роковые яйца» Булгакова и долгое время пытается опубликовать «Собачье сердце». Позже Булгаков, недоумевая по поводу запретов некоторых своих произведений, возможно, мысленно примерял к ним широкую рамку Ангарского.

Но вернемся к тем, для кого литературная жизнь начиналась заново, так же как и социальная биография. Рассмотрим одну, но характерную писательскую судьбу. Сергей Абрамович Ауслендер, племянник Михаила Кузмина, с 1906 года печатался в журналах «Золотое руно», «Весы», затем в новооткрывшемся «Аполлоне». Первой книгой, «Золотые яблоки» (СПб., 1908), вошел, по определению историков литературы этих лет, в большую волну стилизаторства на рубеже XIX и XX веков, куда его включают вслед за Брюсовым, Сологубом, Кузминым, Б. Садовским. «На пространстве 215 страниц, — писал рецензент книги, — перед вами мелькают маркизы и их любовницы, напудренные слуги в камзолах и туго натянутых чулках. ⟨...⟩ Ауслендер перевоплотился в рассказчика XVIII века. ⟨...⟩. Возрожденная новелла Декамерона, Гептамерона, реставрированный робкий намек Поль де Кока ⟨...⟩. Все эти подделки у Ауслендера сделаны с толком. Часто хорошо пойман стиль»[3]. «Может быть... это не дело, а хрупкая и драгоценная игрушка, — писал другой, — но ею, во всяком случае, нельзя не очароваться, и создать ее может лишь очень тонкая рука артиста»[4]. Его вторую книгу похвалил Гумилев, назвав его стиль «твердым и гибким, внимательно отмечающим все перипетии темы и радостно в себе уверенным», а его учителями — «Растрелли, Гваренги и других создателей дивных дворцов и храмов столь любимого им Петербурга...»[5].

---

[2] *М. Чудакова.* «Жизнеописание Михаила Булгакова» («Москва», 1987, № 8, стр. 23).

[3] *А. Измайлов.* Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910, стр. 92–93.

[4] Рецензия Ю. Айхенвальда («Русская мысль», 1908, № 5, разд. III, стр. 97).

[5] Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к «Ниве», 1912, № 11, стр. 485.

Когда в 1916 году С. Ауслендер выпустил третью книгу рассказов, назвав ее «Сердце воина», он заслужил у критики упрек в «спекулятивности» заглавия, но, впрочем, и подтвердил уже сложившееся мнение: «Негромко, неярко, но все же свое слово говорит Ауслендер в искусстве»[6].

Что же происходило с этим негромким, но своим словом далее? В первый революционный год Ауслендер в Москве, годом позже попадает в Пермь, Казань и наконец в Омск, где в течение всего 1919 года печатает в газете «Сибирская речь» роман, статьи, очерки, посылая их, в частности, непосредственно из поезда адмирала Колчака, с которым ездил в качестве корреспондента. В январе 1919 года в № 1 «Сибирской речи» он обращал свои «поздравления и пожелания» к «нашим гостям», которым «мы не можем ⟨...⟩ создать обстановку комфорта и уюта в эти праздничные дни. Мы ведь сами на чужбине, сами лишены наших домов, семей, родины. Но мы верим, так же как вы, что мы еще увидим нашу родину, что мы еще встретим праздники, святой вечер сочельника и торжественный вечер Нового года в Москве, в Петербурге, где сейчас темно, жутко, там будут еще гореть праздничные огни». Встретить Новый год в Москве ему довелось не скоро и не в той обстановке, на которую он надеялся. В феврале 1922 года «Новая русская книга», выходящая в Берлине, в биографической справке об Ауслендере сообщила среди прочего: «Написал брошюру «Адмирал Колчак» ⟨...⟩ Перед самой сдачей Омска советским войскам он выехал на лошадях — дальнейшая судьба его неизвестна». В те годы следы человека надолго терялись, и даже осенью 1922-го, когда Сергей Ауслендер уже обсуждал вместе с М. Булгаковым в одном из московских литературных кружков новый роман Юрия Слезкина, альманах «Камены», вышедший в Чите, сообщал о его гибели во время эвакуации два с лишним года назад...

В Петрограде продолжали путь его старшие собратья по цеху — М. Кузмин, Ф. Сологуб, — Ауслендер же полностью разрывает литературные связи с прежним кругом и начинает как бы с новой страницы. Он пишет теперь о народовольчестве, о событиях гражданской войны, но уже глядя на нее с иного берега, пропагандируя идею революционного преобразования жизни в среде своих новых читателей — детей. В 1924 году он сочиняет детскую повесть на модную тему — о борьбе против белых на африканском континенте. В конце 20-х годов Георгий Чулков писал об Ауслендере в своей неторопливо-раздумчивой мемуарной манере: «В революционные годы он как-то исчез на срок, а теперь снова завоевал себе имя в литературе, на сей раз детской. Он даже стал знаменитым в этой трудной области» («Годы странствий»).

Тот, кто занимал свое скромное и вполне органичное место в сложной, дифференцированной топографии литературы 900–910-х годов, теперь, под давлением «социального заказа», требующего поляризации и определенности, не имея творческих ресурсов для ответа на этот заказ, теряет литературно значимое место. Вызывая досаду даже некоторых из «заказчиков» (Ангарский), литераторы с биографией Подъячева, не за страх, а за совесть пустив свой опыт «на служение “заданиям”», движутся *точно в том же направлении*, что и литераторы типа Ауслендера, первые годы работающего, несомненно, «за страх». Для множества таких, как Ауслендер, «социальный заказ» осознается как диктат времени, сливаясь с потребностью самосохранного социального поведения. Используя технологически свой прежний опыт, они становятся

[6] *Борис Гу(сма)н.* «Под чужой вывеской (Сердце воина)» («Журнал журналов», 1916, № 44, стр. 11).

адептами пропагандистской литературы, а те из них, кто работает в жанре «детской» беллетристики, прямым образом участвуют в формировании «нового» человека, усваивающего, в частности, из их произведений новый, плакатный образ исторической действительности.

Автор предисловия к первому тому собрания сочинений Ауслендера писал: «Книги С. А. Ауслендера периода 22–27 гг. написаны для детей», но читают их все — «от советских служащих до крестьян и красноармейцев». Присмотримся к перечню качеств, определяющих, по мнению критика, читательский интерес: «...занимательность сюжета, заставляющая неотрывно читать книгу до конца, героическая настроенность главных действующих лиц, вызывающая сочувствие читателя, ⟨...⟩ наконец, легкость, простота, стройность языка и построения...» Подчеркивалось, что книги Ауслендера стали выходить в 1924 году, когда «наметился определенный поворот в области детской литературы» — одерживалась победа над течением, стремящимся увести ребенка в «страну чудес, красивых вымыслов, нарядной фантазии» (той самой «нарядной фантазии», в области которой Ауслендер, по мнению дореволюционной критики, добился известного успеха). Дети, удостоверял он, «хотят разобраться в жизни, осознать ее, они ищут ответов на возникающие у них запросы, притом ответов не только таких, которые может дать политграмота, но и ответов эмоциональных, которые потрясли бы читателя...» (обратим внимание — речь идет о той же политграмоте, но оснащенной эмоциями), «вызвали бы его горячее сочувствие или страстную ненависть, заставили бы его всем существом самоопределяться в одном, а не в другом из борющихся лагерей». Критик подчеркивал, что «дети Ауслендера действуют в разные времена и в разных странах, но есть у них у всех общая черта, которая придает особое значение книжкам этого автора, значение, я бы сказал, воспитательное» — это слово, как видим, еще пробуется на слух, еще оговаривается.

«Воспитательная функция», зарождаясь сначала в опыте писавших для детей или для красноармейцев, еще не совершила качественного и количественного скачка, не стала необходимой чертой произведения новой литературы. Это могло сделаться только усилиями литераторов иного разряда, чем Ауслендер, но и его разряд проделывал черновую работу переоборудования корпуса литературы. Сочувствующий критик вполне адекватно зафиксировал эти уловленные Ауслендером в социальном заказе и внесенные им в свои сочинения черты — те самые, которым суждены были вскоре преимущественное право и долгая жизнь: автор заставлял читателя «поставить себя на место действующего лица и вместе с ним пережить ощущение героического подъема, самопожертвования в борьбе, горячей близости к своим, действенной ненависти к врагам. Эти волнующие ощущения дают для формирования «советских ребят» (кавычки автора предисловия — словосочетание еще несет печать новизны, неологизма! — *М. Ч.*) то, чего не могут дать никакие «беседы у костра» ⟨...⟩ Рассказы С. Ауслендера, чуждые казенного оптимизма, отличаются бодростью настроения ⟨...⟩ В этой здоровой, глубоко правдивой (! — *М. Ч.*) бодрости книжек Ауслендера ⟨...⟩ их ценность для наших ребят, так нуждающихся ⟨...⟩ не только в открытии перед ними определенных перспектив, но и в создании настроения, содействующего пониманию и восприятию этих перспектив»[7].

[7] *Б. Перес.* «За пять лет» (*С. Ауслендер.* Собрание сочинений. М., 1927, т. I, стр. 7,10, 11, 13, 18). В 1937 году С. Ауслендер был арестован и в 1943 году погиб в лагерях.

Заказ был следующим этапом после «музыки революции», услышанной Блоком,— упорядочиванием музыкального хаоса в определенные, но пока еще позволявшие вариации «гармонии». Дыхания Блока, «всем существом» слушавшего эту музыку, хватило лишь на выдох «Двенадцати»— следующего вдоха не последовало. Но воздействие поэмы на литературу последующих лет невозможно переоценить. Она была увидена Михаилом Зощенко как з е р к а л о иной, не столько реальной, сколько предполагаемой, долженствующей быть литературы — и послужила сильнейшим ферментом к усвоению социального заказа и катализатором этого усвоения.

В чем же, в самом общем виде, заключался заказ?

Прежде всего была ясна необходимость поляризации — четкого противоположения: они и мы. В пределах произведения предлагалось или высказаться против врагов новой власти, или проявить лояльность к ней самой. Выбор между этими двумя вариантами вплоть до конца 20-х годов был вполне возможен (так что те, кто подобно С. Ауслендеру обратился к жанру детской «революционной» повести, опережали время: говоря словами Ангарского, «в такой мере» этого еще не требовалось).

Во-вторых, были предложены темы — недавнее прошлое и современность — как предпочтительные. Постепенно их стали предлагать настоятельней: «уход от тем» современности или недавнего прошлого (как темы б о р ь б ы) становился саботажем — примерно с начала 30-х годов это стало уходом не только от темы, но и от ее освещения.

В-третьих, явилось требование д о с т у п н о с т и как непременной обращенности литературы не к читателю, воспитанному XIX — началом XX века, а к тем, кто до той поры вообще не являлся читателем.

Зощенко не был против новой власти; он не относился к прошлому ностальгически — расчеты с прошлым завязались для него вместе с настоящим в важнейший узел собственной художественной работы; наконец, требование доступности предстало перед ним в форме живого ощущения нового читателя.

Сказ, к которому он обратился вместе со многими другими в первые пореволюционные годы, явился на пересечении двух разных векторов — л и т е р а т у р н о й э в о л ю ц и и (поскольку исчерпанность книжной, письменной речи, ощущение того края ее возможностей, до которого дошел виртуозно владевший нормативной русской речью Бунин, обнаружилось еще на рубеже веков, футуризм уже взывал к «языку улиц», а Ремизов — к богатствам древнерусской письменности) и с о ц и а л ь н о г о з а к а з а. Сказ как рассказ непрофессионала казался близким к социальным низам (поднявшимся теперь на арену общественной жизни), и при его посредстве решались как бы сразу две задачи: а) писатель вставал на точку зрения «народа»; б) писал «доступно» для народа, поскольку почти на его языке.

Этого впечатления хватило лишь на сравнительно короткое время.

Зощенко был едва ли не единственным, кто не только принял всерьез факт появления в социальной реальности н о в о г о ч и т а т е л я, но и довел до логического (в пределах литературных действий) завершения выводы, отсюда следующие. Кроме того, именно он осознал до конца и взялся продемонстрировать возможности реализации требования, которое обращалось к литературе уже и з в н е: сформировать (или рекрутировать) «пролетарского писателя»,—и выдвинул на эту роль самого себя.

«Я — пролетарский писатель, — писал Зощенко в 1928 году. — Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, тако-

го писателя не может существовать, по крайней мере сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях»[8].

Он строил собственную таблицу литературной современности, указывая на пустующие в ней клетки. Эти пустоты должны были отметить несоответствие «социального заказа», если толковать его буквально, культурно-исторической реальности: «пролетарский писатель» есть оксюморон, поскольку пока он «пролетарский»— он не может быть писателем, когда он становится писателем — он уже не пролетарий; для того чтобы воспринять настоящее писательство, его среда (то есть среда читателей) должна «повыситься во всех отношениях». Зощенко сам заполнял своей прозой — рассказами и повестями — эти пустующие клетки, «временно замещая» долженствующих писателей.

В его прозу как составная часть ее стиля и смысла был включен и расчет со «старой» литературой — в наиболее ярких ее образцах, — и расчет с «опережающими» в кавычках, то есть декларируемыми вне связи с реальной жизнью художественного слова попытками «создать» литературу новую. Он объявляет и о смене читателя, и о смене героя литературы: «Дело в том, что интеллигенты сейчас не характерны для нашего времени. Они меня не интересуют. Они были описаны и были представлены ярко в свое время». Одновременно должны измениться и темы: «У нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой главным образом предмет искусства — психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию, потому что нельзя писать так, как будто в стране ничего не случилось». Хотя это писано в 1936 году, комплекс требований Зощенко к современному писательству сложился гораздо раньше — в его литературной практике 20-х годов.

Именно присутствие «заказа» на «пролетарского писателя» и читателя делало его форму ощутимой и яркой: она частично выцвела, когда выцвел сам заказ. Зощенко выстроил настолько сложные отношения между рассказчиком, героем, автором и читателем, что «вменять» ему что-либо было затруднительно — до тех пор, пока достаточным было отсутствие качеств недопустимых («критикуй, но не основу»). Он достиг при этом эффекта доступности: «новый» читатель, открывая книжку Зощенко, видел, что перед ним — свой брат, не какой-нибудь профессор Преображенский, узнавал панораму своей коммунальной квартиры. И только постепенно «бедность», вскрываемая ярким электрическим светом, зажженным автором (рассказ «Бедность»), вызывала стойкую тревогу.

Взаимосвязь с «социальным заказом» Платонова была иной. Доминанты его мироощущения брали свое начало в той самой почве, на которой всходило народное участие в революции. Социальное переустройство было его задушевной мыслью. И встреча его с «социальным заказом» складывалась не так, как у тех, кто был подготовлен к ней главным образом своей решимостью (или легким согласием) расстаться с прошлым. Для него этот заказ был двойником его бурно развивавшегося в первые пореволюционные годы художественного мироощущения — двойником, становившимся все более уродливым и все более властно вытеснявшим из социальной и литературной действительности его самого.

Как чуткий локатор, улавливая весь спектр социального заказа; ничего не отбрасывая, но тщательно компонуя, стремился А. Фадеев в середине 20-х годов воплотить этот

[8] Подробная историко-литературная интерпретация этого высказывания в нашей книге «Поэтика Михаила Зощенко». М., 1979 (глава III, «Нетождественность авторского слова»).

заказ в формах того самого «красного Льва Толстого», прихода которого так опасались — хотя и по-разному — Зощенко и участники Лефа (С. Третьяков, О. Брик и другие).

«Недавно вышедший роман Фадеева не стал «событием», но он привлек к себе пристальное внимание читателя и критики», — писал А. Лежнев (вскоре он по праву мог бы добавить — и писателей) и призывал «приглядеться поближе» к этой вещи.

Что же можно было различить, приглядевшись?

В «Разгроме» объявился с несравненно большей, чем у кого-либо из современников, полнотой новый список ценностей. «Новый» гуманизм противополагался «старому», борьба — мирной жизни, расположенной внизу этой новой ценностной шкалы. Классовая ненависть предстала как естественное и ценное чувство, борьба с оружием в руках во имя будущего — как наивысшее трагическое самоосуществление человека. Возникло новое — ставшее устойчивым — соположение персонажей в поле литературного произведения. Герой-интеллигент внутренней готовностью к предательству выдвинулся на авансцену как антипод других героев и самого автора. Явилась череда «положительных героев» — Левинсон, Бакланов («Он как бы повторяет тот путь, который Левинсон уже прошел, и, таким образом, «воплощает» его первую фазу развития», — быстро разобралась критика и в онтогенезе и в филогенезе), Морозка, — со строго иерархичным, зримым и ясным набором качеств, заранее подготовленных для школьной адаптации.

Современная критика безошибочно подметила те последние колебания автора, которые были совершенно неуместны в им же принятой системе измерений. Она договорила за него там, где он запнулся. Она достроила его поэтику, придав им самим заданным нормативам взаимоотношений героя и автора в новой литературе необходимую определенность: «Тон Фадеева по отношению к Мечику неустойчив. Подходя к нему «изнутри», он принужден — хоть иногда — смотреть его глазами (...). Мечик, несомненно, играет роль отрицательного типа: осуждение его автор произносит устами Левинсона. Это — беспочвенный, рыхлый, никудышный интеллигент, лишний и мелкий человечек. Для того чтобы выполнить свой замысел с наибольшей убедительностью, Фадеев должен был бы подойти к Мечику извне»[9]. Это требование выполнили бессчетное количество раз те, для кого «Разгром» стал текстом-посредником, текстом-трансформатором социального заказа.

Теперь был проторен путь, по которому можно было следовать.

Такая вожаческая роль, взятая на себя автором романа, зафиксирована современной ему критикой с гораздо большей прямотой и непосредственностью, чем позднейшими изучателями. Примечательно сопоставление Фадеева с А. Веселым — сам способ рассуждения; «Фадеев не обладает огромным художественным темпераментом Артема Веселого. Он уступает ему и в мастерском владении словом, цветной и яркой русской речью (...). Литературная манера Артема Веселого сложилась, конечно, под определенными влияниями, но это уже — своя манера, и в каждой написанной им строчке чувствуется яркая писательская индивидуальность. Этого нельзя сказать про Фадеева. Его индивидуальность еще только начинает складываться. Его психологизм явно идет от Толстого, до того явно, что роман отдает бесхитростным ученичеством. И все-таки путь, выбранный художественно менее сильным и самостоятельным Фадеевым, оказывается — в данный момент, в данных условиях — более целесообразным. За Ар-

[9] *А. Лежнев.* Современники. Литературно-критические очерки. М., 1927, стр. 173, 177–178.

темом Веселым некому и некуда идти. Его своеобразный путь — путь индивидуальных достижений. Он не открывает широких перспектив».

«Разгром» открывал перспективы. Особенно радовало, что эта «попытка вышла из среды пролетарской литературы...»[10].

Не дожидаясь повышения уровня этой «среды» и «общественности», автор «Разгрома» вступил — для постоянного жительства — в ячейку, которую временно занимал «автор» зощенковской прозы.

Поддержанный разными средствами социума («руководящие» указания, критика, школа), Фадеев пришел к читателю, обогнав многих, и стал его формировать. С 1929–1930 годов общественный контекст все более этому благоприятствовал. К тому же уже давали свои плоды неорганизованные усилия буквальных исполнителей социального заказа — условно говоря, от Ауслендера до Подъячева. После появления «Разгрома» эти усилия стали гораздо более собранными и целенаправленными. Их фокусировала критика — в те годы она окончательно приобрела ту роль, о которой самые радикальные публицисты прошлого века могли только мечтать. Критик стал политическим инструктором и писателя и читателя.

Забегая вперед, можно констатировать, что к середине 40-х годов новый читатель сформировался — коллективные старания литературного цеха, где Фадеев уже давно лидировал, здесь не на последнем месте. И роман «Молодая гвардия», представляющий собой образцовую повесть для детей и подростков, был воспринят как «взрослый» — критикой, читателем и самим автором. Он был новым эталоном, с нужной, то есть образцовой, мерой «романтики», «героики», предательства, дружбы и любви. Отшлифовалась и поэтика — «ошибка» в построении отрицательного героя, допущенная в «Разгроме», была исправлена; единым жестом вся тогдашняя печатная литература отдирала отрицательного героя, как гусеницу, от лацкана авторского костюма и сбрасывала под ноги ему самому и читателю. «Психология» стала достоянием исключительно героев, близких (дорогих) самому автору; и учиться глубокому изображению героя, отличного от автора (такими героями населены, заметим в скобках, романы европейских, американских или латиноамериканских писателей), нашей литературе приходится до сих пор.

Но вернемся еще раз к Фадееву. Критика, обрушенная на первую редакцию «Молодой гвардии» за недостаточный показ партийного руководства, направлена была сверху, но опиралась несомненно на его же собственный опыт — нормативы, с тщанием выработанные им в еще живой повествовательной ткани «Разгрома» и укрепленные многими воспроизведениями, обызвествившиеся к тому времени в неразрушаемую толщу, теперь обращались против него самого.

И снова перенесемся в 20-е годы.

«Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого, — писал Мандельштам в 1922 году, боясь, что в текущей прозе «психология и быт возобновят свой старый роман, роман каторжника с тачкой». Два прозаика в начале 20-х годов с одинаковой резкостью ушли и от Андрея Белого (впитав его, испытав его влияние с большей силой, чем его эпигоны!) и от «психологии с бытом», но ушли в полярно противоположные и равно, пожалуй, плодотворные стороны — Михаил Булгаков и Михаил Зощенко.

[10] Там же, стр. 187, 168, 169.

Один из них принес с собой слово, впитанное с молоком матери, другой же отказался от своего слова, заключив его в скорлупу чужих голосов; как пылинки вокруг магнитов, расположились в те годы вокруг этих именно полюсов разные конфигурации взаимоотношений авторов со «своим» словом.

Булгаков ставил себе осознанной задачей продлить ряд и продолжить род русских классиков — стать не «новым» классиком взамен «старого», а новым, то есть еще одним («Я новый... ⟨...⟩ Я неизбежный, я пришел!» — «Записки покойника»).

Зощенко решал задачи иные, он был уверен, что заказ на «красного Льва Толстого» сделан разве что «каким-нибудь неосторожным издательством». (Время показало, что «неосторожное издательство» точно выразило диктат формирующегося общественного и государственного уклада.) Думая же об актуальной тенденции литературного процесса, складывающейся из сложных составляющих — имеющихся налицо традиций, назревающего отталкивания от них, «горизонта ожидания» (вольно употребляя термин теоретиков искусства) читательского авангарда, — Зощенко полагал, что «заказана вещь в той неуважаемой мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции. Я взял подряд на этот заказ. Я предполагаю, что не ошибся. В высокую литературу я не собираюсь лезть. В высокой литературе и так достаточно писателей».

Булгаков «полез» в самую что ни на есть высокую литературу, взявшись, в сущности, осуществить не осуществленный Достоевским замысел романа о Христе.

В первом же романе Булгаков отказался от «психологии» и «философии», того, что, по мнению и Зощенко, и Мандельштама, и опоязовской критики, и отличной от нее лефовской, перестало быть действенной частью «большой формы», устарело, перешло в руки эпигонов. Булгаков не разрабатывал психологию героя — скорей он нас заставлял думать об а в т о р е. Личность автора выступила вперед. Одновременно активизировалась личность читателя, причем того читателя, которого считали оставшимся за пределами данного литературного периода.

Для Зощенко, как и для таких литераторов, как Тынянов или Шкловский, когда они выступали как критики, «старый читатель» (Ю. Тынянов. «Промежуток») неучитываем, расчет на него литературы — неэффективен. Булгаков обратился к «читателям, которых нет», которые ушли с поверхности общественной жизни и печатных ее проявлений. Он членил аудиторию, вводя в само построение романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» расчет на знание читателем и зрителем социального быта, ушедшего с исторической сцены, с силой и пафосом активизировал он память тех, кому было что вспомнить, и препятствовал своим словом размыванию этой памяти.

Остановить это размывание усилиями единичного художественного опыта было, разумеется, невозможно. Впечатления и размышления тех зрителей, которые падали в обморок на премьерах «Дней Турбиных», стремительно уходили в историческое небытие. Сохранился, однако, любопытный документ, их зафиксировавший, — письмо Булгакову неизвестного лица, подписавшегося «Виктор Викторович Мышлаевский».

«Уважаемый г. автор, — писал неведомый корреспондент. — Помня Ваше симпатичное отношение ко мне и зная, как Вы интересовались одно время моей судьбой, спешу Вам сообщить свои дальнейшие похождения после того, как мы расстались с Вами. Дождавшись в Киеве прихода красных, я был мобилизован и стал служить новой власти не за страх, а за совесть, а с поляками дрался даже с энтузиазмом. Мне казалось тогда, что только большевики есть та настоящая власть, сильная верой в нее народа, что

несет России счастье и благоденствие, что сделает из обывателей и плутоватых богоносцев сильных, честных, прямых граждан. Все мне казалось у большевиков так хорошо, так умно, так гладко, словом, я видел все в розовом свете до того, что сам покраснел и чуть-чуть не стал коммунистом, да спасло меня прошлое — дворянство и офицерство. Но вот медовые месяцы революции проходят. Нэп, кронштадтское восстание. У меня, как и у многих других, проходит угар и розовые очки начинают перекрашиваться в более темные цвета...

Общие собрания под бдительным инквизиторским взглядом месткома. Резолюции и демонстрации из-под палки. Малограмотное начальство, имеющее вид вотяцкого божка и вожделеющее на каждую машинистку. Никакого понимания дела, но взгляд на все с кондачка. Комсомол, шпионящий походя с увлечением. Рабочие делегации — знатные иностранцы, напоминающие чеховских генералов на свадьбе. И ложь, ложь без конца...Вожди? Это или человечки, держащиеся за власть и комфорт, которого они никогда не видали, или бешеные фанатики, думающие пробить лбом стену. А сама идея! Да, идея ничего себе, довольно складная, но абсолютно не претворимая в жизнь, как и учение Христа, но христианство и понятнее и красивее».

Рисуя свое положение «у разбитого корыта», автор сетовал: «Но паршиво жить, ни во что не веря. Ведь ни во что не верить и ничего не любить — это привилегия следующего за нами поколения, нашей смены беспризорной». Поклонник Булгакова взывал к нему за ответом — реальность ли «чуть уловимые нотки какой-то новой жизни, настоящей, истинно красивой, не имеющей ничего общего ни с царской, ни с советской Россией», или «все это самообман и нынешняя советская пустота (материальная, моральная и умственная) есть явление перманентное?»[11].

Корреспондент Булгакова, последовательно пережив несколько им же самим обозначенных в письме взлетов веры в будущее отечества, бесследно исчез, скорее всего уничтоженный физически. Но 60-е годы, когда наша литература переживала пик нового — второго — цикла своего развития, породили слой заместителей и этого и «подлинного» Мышлаевского — новых читателей, явившихся из той самой среды, которую он назвал нашей сменой беспризорной. Они прочли «Белую гвардию» (а равно и писавшийся в основном в 30-е годы роман «Мастер и Маргарита») как с в о ю книгу. В этой возможности оживания и была динамичность «большой» — романной — формы, построенной Булгаковым.

Одному из собеседников Ахматовой в последние годы ее жизни запомнились слова о том, что «для поэта единственное, что имеет значение, — это прошлое, а более всего детство. Все поэты стремятся воспроизвести свое детство. Вещий дар, оды к будущему (...) — все это чистая декламация и риторика, попытка стать в величественную позу, устремив взгляд в слабо различимое будущее, — поза, которую она презирала» (И. Берлин, «Встречи: 1945 и 1956»).

В середине 20-х годов опоязовская критика много писала о трудностях создания русского романа. Затруднение общеевропейского порядка еще в 1922 году обозначил Мандельштам в статье «Конец романа», сказав о резко усилившейся после катаклизмов — мировой войны и революции — власти над судьбами частных людей не ими созданных

[11] *Чудакова М. О.* Булгаков и опоязовская критика: Заметки к проблеме построения истории отечественной литературы XX века («Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения». Рига, 1988, стр. 233–235).

обстоятельств: «...композиционная мера романа — человеческая биография... Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из биллиардных луз...»[12]

В России люди оказались выброшены не только из своего настоящего и будущего, но и из прошлого. В дело замены «старой» России «новой» входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое — тема д е т с т в а, неминуемая для поэта, как напомнила Ахматова, в 20-е годы для многих оказалась запретной.

«Детство Никиты» Алексея Толстого странным островом стояло среди литературы тех лет, «оправданное» его возвращением, снисходительно помещенное в тот несовременный ряд, который открывался «Детскими годами Багрова внука»; «Детство» Горького было «оправдано» ужасами этого детства; «Детство Люверс» Пастернака было вызовом, почти загипнотизированно принятым критикой, — столь мощно переключался в повести прежний психологизм на психологизм иного толка; к тому же героиня была девочка, а не мальчик (значит, не возникало хотя бы мысли о недалеком будущем кадета или юнкера...), да еще не сразу поймешь — имя это или фамилия, да еще удачнейшим образом фамилия была нерусская — с «Детством Жени Оболенской», скажем, дело было бы намного сложнее.

Здесь одна из важных черт литературного развития первых пореволюционных лет; дерзко перейти ее, как это сделал Булгаков в «Белой гвардии», подчеркивавший связь героев со своим детством, своим прошлым, почти никто не решался. Беллетристы выходили из положения иначе.

«Самой трудной была всегда для русской литературы большая форма на национальном материале, — верно фиксировал Тынянов историко-литературную ретроспективу. — Чтобы создать русский роман, Достоевскому нужно было мессианство, Толстому история...» Роман «экзотический» был назван им «самым легким путем для романа», и первым в ряду современных беллетристов здесь встал Эренбург, избравший экзотический материал похождений героя с экзотическим именем Хулио Хуренито; «...только поборов здесь Эренбурга, русский роман выйдет на большую дорогу»[13].

«Побороть» было особенно трудно потому, что обстоятельства литературные плотно переплелись с социальными.

Свой фельетон «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе» Б. Эйхенбаум начал так: «Внезапно, как случается все закономерное, случилось так, что Россия стала страной переводов. Это началось еще в1918 году. Русская литература уступила свое место «всемирной». Все русские писатели стали вдруг переводчиками или редакторами переводов. Было совершенно неясно, почему во время революции нужна именно «всемирная литература» (название образованного Горьким издательства. — *М. Ч.*), но все чувствовали, что это должно быть именно так». За легкостью фельетонного стиля не должна укрыться точность диагноза — и даже прогноза: «Явилась тяга к чужому, хотя бы и в совершенно фантастическом воплощении. Нужно, чтобы звучало иностранно, чтобы было иное и странное. Какой-нибудь мистер Бобеш или мистер Ундергем (М. Козырев. «Неуловимый враг») оказывается более интересным материалом для русского беллетриста, чем русские Ивановы и Петровы, которые либо ищут службы, либо торгуют червонцами, — больше с них ничего не возьмешь».

[12] *О. Мандельштам.* Слово и культура. М., 1987, стр.74.

[13] *Ю. Тынянов.* «200 000 метров Ильи Эренбурга» (*Б. Эйхенбаум.* О литературе. М., 1987, стр. 507).

И пожалуй, самое жесткое, хоть и смягченное фельетонностью, определение: «Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним и назвать свой роман «переводом» ⟨...⟩ Вот Грину повезло — до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский»[14].

Отдадим себе отчет в том, что герой, связанный корнями с национальной историей, в тот момент, когда прошлое было вышиблено из-под ног в качестве наследия царской России, стал возможен в поле романа лишь как объект развенчания. Писатель же, углубляющийся в эту историю, тем более демонстрирующий с ней кровную связь, попадал под подозрение. «Экзотический», то есть инонациональный, материал оказывался легким путем не только благодаря «приключенческой» традиции, любви публики к Нату Пинкертону (хотя это нельзя не учитывать) — тут вмешивались и социальные обстоятельства (помимо только что отмеченных укажем и желание массового читателя отвлечься от всего отечественного с его не забывшимся кошмаром голода, болезней и повальных смертей). И роман Эренбурга, над которым почти издевательски смеялись Тынянов и Эйхенбаум, был откликом на прямой «социальный заказ» з а м е н ы материала национального.

Печатание «Чертухинского балакиря» Сергея Клычкова в «Новом мире» (1926, № 1, 3–9) сопровождалось специальной «подготовкой», по выражению И. Скворцова-Степанова. Он писал редактору журнала Вяч. Полонскому 5 апреля 1926 года: «С. А. Клычков находит, что его «Чертухинского балакиря» можно было бы резать несколько меньше. ⟨...⟩ Если Вы руководствуетесь при этом соображениями о том, что нас обвинят в «содействии суевериям» и т. под., я опять повторю Вам: охотно возьму на себя полную ответственность перед партией за такую «религиозную пропаганду», прямо заявлю всем и каждому, что я настаивал, что я давил на Вас в таком направлении. На всякий случай я делаю «подготовку»: заставил прочитать «Балакиря» Калинина, надеюсь заставить прочитать Енукидзе и т. д.»[15] Отдельное издание романа вызвало возглас восхищенного изумления у Горького. «Вот — неожиданная книга! — пишет он Пришвину 17 октября 1926 года. — Это 1926 г. в коммунистическом и материалистическом государстве! А того неожиданнее — предисловие Лелевича». И резюмировал: «Да —

«Крепок татарин — не изломится!

А и жиловат, собака, — не изорвется!»

Это я цитирую Илью Муромца в качестве комплимента упрямому россиянину»[16].

Стоит подчеркнуть: речь не о том, «удачен» ли роман Клычкова.

Сами оценки были далеко не так предсказуемы, как может показаться сегодняшнему впечатлительному идеологу-публицисту. Ангарский, например, в отличие от Скворцова-Степанова резко аттестовал в 1924 году в специальной «Записке» в ЦК (о предполагаемых им изданиях) «попытки» «народных» поэтов (Клычкова, Клюева, Есенина) «изобразить народ путем его стилизации под старину», говоря о «размазывании сусальным золотом» того, «что надо называть своим именем и просто», и нам уже приходи-

[14] *Б. Эйхенбаум.* О литературе, стр. 366, 368, 366.

[15] «Новый мир», 1965, № 5, стр. 212.

[16] Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Литературное наследство. М., 1963, т. 70. стр. 335. (Отметим, что на оба эти письма ссылается в «Краткой хронике жизни и творчества Сергея Клычкова» М. Нике в фототипическом издании романа С. Клычкова «Сахарный немец», осуществленном в 1982 году в Париже.)

лось высказывать предположение, что Булгаков, пожалуй, присоединился бы — в какой-то мере — к этим жестким идеологизированным оценкам[17].

Утверждать можно лишь одно: «слабый» роман на национальном материале был обречен на заведомо более резкую оценку критики, чем того же уровня роман, где, по слову Ангарского, «действие... происходит во всем мире»[18] (что было ему антипатично — он тяготел, несмотря на только что приведенные оценки, к русскому материалу!). «В нашу материалистическую, городскую и стремительную эпоху роман Клычкова, уводящий назад в мир старины, неподвижности и чудес, представляет собой попытку пойти наперекор «духу времени», плыть против течения»[19] — вот характерный и бессчетно повторенный в последующие годы отзыв критики.

И возвращаясь к Фадееву, можно сказать, что т о ч н а я взвесь «национального» и «социального» была предложена именно в его романе, который должен был служить образцом.

Самые разные разграничивающие линии проходили в 20-е годы не там, где их ищут сегодня ретроспективно.

Друг драматурга Н. Эрдмана М. Д. Вольпин передавал нам слова, которыми завершили Булгаков и Эрдман один из своих разговоров 1938–1939 годов, когда второй приезжал к первому из ссылки (недалеко от Москвы): «Если бы мы с вами не были литературными неудачниками — мы были бы по разные стороны баррикады». А между тем творческий путь того и другого оценивают нередко, исходя из конечных очертаний их судьбы.

Надо идти не с конца, а с начала, вглядываясь в структуру того ядра, с каким входил каждый из художников, которых зачисляем мы в ряд обладателей этого неразрушаемого ядра-эмбриона, в литературный процесс первых пореволюционных лет.

Отношение к гуманистической культуре, к Европе и России, к прошлому и будущему, отношение к революции (грядущей и совершившейся), наконец, взаимоотношения «с миром державным» — все это были важнейшие постоянные величины, воздействовавшие на художественные результаты встречи с новыми социальными обстоятельствами.

Так, путь Мандельштама во многом был предопределен тем, что его первые религиозные переживания не только совпали, по свидетельству поэта в письме 1908 года (Вл. В. Гиппиусу), с периодом «детского увлечения» марксизмом, но были «неотделимы от этого увлечения». Здесь важно и само это «увлечение» (которое миновало, скажем, Булгакова), и его неотделимость от религиозных переживаний (без которых обошелся, по-видимому, Зощенко).

Мандельштам взирает с надеждой на новое общество — но он постоянно ищет в нем место для гуманистических и христианских ценностей, и потому его путь оказывается сложнее и драматичнее многих: широко распространившееся в среде деятелей культуры 10–20-х годов представление о «крушении гуманизма» (название статьи Блока) распо-

[17] См.: *М. Чудакова.* Жизнеописание Михаила Булгакова. — «Москва», 1987, № 8, стр. 38–41 (где впервые опубликован текст «Записки» Ангарского 1924 года — по копии, сохраненной М. Н. Ангарской).

[18] Н. Ангарский о рукописи романа Эренбурга «Трест Д. Е.» (*М. О. Чудакова.* Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя. — «Записки Отдела рукописей ГБЛ». Вып. 37. М., 1976, стр. 38).

[19] *А. Лежнев.* Современники.., стр. 132.

лагало огромное большинство литераторов в первые (и тем более последующие) пореволюционные годы к усвоению кардинально «новых» ценностей вместо общегуманистических.

Для Мандельштама прежние ценности неотменяемы, и революция для него — возможность к их возрождению и расцвету. «Блок — духовный максималист и в принципе отрицает возможность компромисса между гуманизмом и «варварскими массами», тогда как Мандельштам видит в этом культурный императив и стремится отождествить гуманизм и революцию: «те же идеи, но покрытые здоровым загаром и пропитанные солью революции» («Государство и ритм»)[20]. Для Блока Европа — общество, проигравшее свои святыни и неспособное к возрождению, его надежды (до поры до времени — до момента, с которого наступило молчание поэта, перешедшее вскоре в предсмертное) — только на новых «скифов». Для Мандельштама европейский мир, несмотря на катаклизмы, — живая, реальная культурная ценность, как и для Булгакова, столь отличного от поэта во многом другом.

Культурные узы, связывающие с миром европейской цивилизации, с ее историей, были теми узами, которые не давали Мандельштаму оторваться от культурной почвы, раствориться среди тех, кому он был близок, казалось бы, по изначальному устремлению к революции, марксизму (главным образом как поэтическому предмету[21]), «коллективизму».

Весь путь Мандельштама советского времени — от стихов первых пореволюционных лет до Воронежских тетрадей — глубоко органичный (но оттого, повторим, не менее драматичный), то есть его художественный мир развивается как живой организм, меняясь, болея и вновь оживая, но оставаясь самим собой, не перерождаясь и не деревенея. Это путь человека, в какой-то час давшего «присягу чудную четвертому сословью», утверждавшего:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья,
И ни крупицей души я ему не обязан,
Как я ни мучал себя по чужому подобью.

Это путь поэта, уверенного в необходимости союза лиры и меча: «Никогда, никогда не боялась лира тяжелого молота в братских руках» («Актер и рабочий», 1920), — от чего не так уж далеко до желания Маяковского, «чтоб к штыку приравняли перо» (их близость становится все более очевидной, если представить себе, как чужды этому, скажем, Михаил Кузмин или Анна Ахматова, столь многим связанная с Мандельштамом).

Более того, это путь поэта, благословившего «кремневый топор классовой борьбы» (статья «Пшеница человеческая», 1922), — конечно, со своей особенной позицией, с которой кровь, текущая с этого топора, в 1922 году оставалась еще не увиденной.

[20] *Е. А. Тоддес.* «Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама начала 20-х годов» («Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения». Рига, 1988, стр. 198, 199).

[21] «Согласно свидетельству Мандельштама в "Шуме времени", марксистские брошюры были для него в отрочестве "подателем сильного и стройного мироощущения", причем впечатление стройности производил, по-видимому, последовательный политэкономический подход (после чтения К. Каутского "я весь мир почувствовал хозяйством, человеческим хозяйством"). Это (...) проливает свет на явление, чрезвычайно важное для судеб русской художественной интеллигенции, — эстетизацию социально-политических и экономических категорий» (*Е. А. Тоддес.* Указ. соч., стр. 204–205).

«Именно эта версия «нового мира» оказалась нужна поэту,— справедливо пишет тот же исследователь.— Она была утверждаемой ценностью, соответствующей «присяге четвертому сословью» (или пастернаковскому «труду со всеми сообща»), и в этом ценностном, надполитическом качестве стояла выше того, что несла с собой реальная политика, которая могла вызвать антисталинские стихи»[22].

Эпоха подает поэту все более грозные и страшные сигналы — он отзывается на них стихами, оцененными Пастернаком как «акт самоубийства». Но еще важнее, что когда давление превосходит допустимые пределы и он пишет в 1937 году в Воронеже совсем другие стихи о Сталине, надеясь пробить себе обратный путь из полубытия, то многие фрагменты этого стихотворения остаются поэзией именно потому, что все еще живет, возобновляется и варьируется юношеская тема желанного, да все никак не осуществляемого союза лиры с «тяжелым молотом».

Иной путь проходит Замятин, и здесь, быть может, самое важное то, что к моменту Октябрьского переворота он более десятилетия — революционер, причем не только по мировоззрению, но по самой своей природе. «Да ведь это почти счастье! ⟨...⟩ Когда что-то подхватывает, как волна, мчит куда-то и нет уже своей воли — как хорошо! Вы не знаете этого чувства? Вы никогда не купались в прибое?» — вопрошал он свою будущую жену в 1906 году, описывая владевший им подъем недавней революции.

Обращаясь в своей повести, а затем пьесе «Атилла» к временам доисторическим, он не столько стремился воссоздать картины далекой жизни человечества, сколько искал закономерности; оглядывая прошлое, он надеялся, мы думаем, выстроить нечто вроде периодической таблицы Менделеева, где будущие общественные формации с неизбежностью должны были заполнять вакантные клетки. Пока же он лишь констатировал наличие в истории цивилизации двух «законов» — энтропии и революции, которые, как излагал он в февральском докладе 1924 года, давая пояснения к роману «Мы», оба «в равной мере подчиняют себе и молекулу и человеческое общество. Последней революции нет и не может быть. Безгосударственный строй явится результатом тоже какой-нибудь революции. Мечты об эволюционном пути к этому строю представляются ⟨...⟩ несомненной утопией» («Русский современник», 1924, №2, стр. 275–276). Эта его мысль уже шла вразрез с идеологией укреплявшейся государственности, которая сворачивала «классические» рассуждения о безгосударственном строе как цели революции и исподволь приучала к буквальному пониманию слов о «последнем и решительном бое», на протяжении нескольких десятилетий побуждавших к борьбе,— и литературное сознание большинства современников Замятина послушно следовало за этим веянием времени.

Для него же самого в центре его аналитической мысли оставалось далекое будущее того общества, что родилось и упрочивалось в результате революции.

Между тем в самом этом обществе, которое, казалось бы, именно на будущее ориентировали, стремясь интересам будущих поколений подчинить жизнь настоящих — и формирующаяся литература тому активно содействовала, — в этом именно обществе далекая перспектива развития, конкретный облик его вожделенного будущего постепенно выводились из обсуждения. Негласно узаконивался взгляд на происшедшую революцию как на последнюю. Будущее застывало, и идея этого оледенелого, недоступ-

[22] Там же, стр. 207.

ного аналитической мысли будущего соединялась с укрепившейся идеей самодостаточности дня настоящего. С поля литературы исчезали утопии, которых было не так уж мало в начале 20-х годов («Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. В. Чаянова, под псевдонимом Ив. Кремнёв, 1920; «Грядущий мир» Як. Окунева, 1923; «Диктатор» Брюсова, 1921, правда, не случайно оставшийся в рукописи; роман «Мы»). Пафос Маяковского — с его отвращением к дню сегодняшнему, наполненному реликтами прошлого, и восторженным ожиданием грядущего — терял кредит как бы у всех сразу. Пьесы Маяковского о будущем, появившиеся в конце 20-х годов, недаром встретили трудности при постановке — строить будущее предполагалось, не заглядывая в него; продолжалась начатая десятилетие назад работа по расчистке места («...разрушим до основанья, а затем...») для строительства по неизвестным чертежам. Замятин бесстрашно вглядывался в эти чертежи — и подавал свои «проекты» на необъявленный конкурс. В этом конкурсе в середине 20-х годов участвовали уже немногие — среди них московский беллетрист М. Козырев, роман которого «Ленинград», законченный в октябре 1925 года, остался в рукописи. Он повествовал о городе, увиденном в 1950 году глазами революционера, приведенного факиром в состояние анабиоза в тюремной больнице в 1913 году и очнувшегося через тридцать семь лет. В романе описывалось общество, жестко разделенное на сословия, где принадлежность к сословию передается по наследству независимо от рода занятий; где буржуазия занята изнурительным трудом, а пролетарии, являясь привилегированным сословием, работают только два часа в день, остальное время предаваясь безделью; где цензура приобрела изощренные формы и цензор поясняет герою: «Свобода печати существует. Каждый рабочий имеет право писать в газеты обо всех злоупотреблениях, обо всех замеченных им недочетах. Каждый рабочий имеет право написать любого содержания книгу и сдать ее в печать. Но для выпуска книги в продажу существуют некоторые вынужденные необходимостью ограничения — и вот тут-то приходит на помощь рабочему писателю главный цензурный комитет. Не желая лишить каждого права свободно высказаться в печати, он исправляет идеологическую сторону представленной книги.

— Ведь это не запрещение, как практиковалось у вас, а помощь автору, который делает ошибку по незнанию или по неумению высказаться.

Каждая рукопись поступает в особый отдел, где специалисты умело перерабатывают рукопись, достигая кристально ясной идеологии. В результате — ничто действительно ценное не пропадает...

— Но каково положение авторов? — спросил я. — Получить книгу и прочесть в ней черт знает что!

Цензор удивился моему непониманию:

— Авторы довольны. Ведь мы им платим высокий гонорар!

Только теперь я понял, почему так скучны и нудны все книги, которые мне пришлось прочесть, я понял, почему они все так бездарно пережевывают одни и те же навязшие в зубах истины, известные даже мне, человеку другой эпохи.

Называть это свободой печати!»

М. Козырев конструировал в отличие от Замятина сравнительно недалекое будущее, отстоящее от момента писания его романа всего на четверть века, притом материал для этой конструкции он черпал непосредственно в настоящем. То, что тенденции, развиваемые в его романе, обозначились уже в 1925 году, подтверждается, в частности, тем, что роман остался в рукописи.

Как и Замятин, Козырев кончает роман поражением новой революции. Примечательно, что вдохновителем ее оказывается революционер 10-х годов. Ожидая казни в тюрьме, он пишет историю своего преступления: «Эту историю думают они напечатать в нескольких миллионах экземпляров, в качестве неопровержимого свидетельства бесплодности всех попыток к свержению существующего порядка».

Для Замятина, каким видим мы его к 1924 году, непреложны два по крайней мере им же самим выведенных закона. Укреплявшемуся в массовом общественном сознании представлению о будущем как застывающей в точку вечности он решительно противопоставил идею непременного разрушения равновесия. Сложно воспринятый душевный и мыслительный опыт героев Достоевского (вспомним хотя бы героя «Записок из подполья» с его мыслью о том, что любую земную гармонию всегда кто-либо захочет спихнуть под откос), дополненный собственным умозрением, базирующимся на естественнонаучном знании, приводил его к мысли, что последней революции не бывает, что любое общество стареет, и, чтобы омолодить, его надо столкнуть «с плавного шоссе эволюции: это — закон!» Но кто-то, по мысли Замятина, должен заранее предвидеть это, пусть отдаленное, остывание пламени — «и уже сегодня еретически говорить о завтра. Еретики — единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли».

Замятин оказался одним из немногих писателей 20-х годов, почувствовавших ответственность за совершенное, — ответственность, продиктованную прежде всего его собственным революционным прошлым. Уже начавшемуся и быстро разворачивающемуся применению литературы к обстоятельствам, принятым как данность, он противопоставил стремление отдать себе трезвый отчет в возможных последствиях происшедших событий. Еще в годы трагического блоковского молчания он повел свой разговор «о главном». Он призывал: «Сейчас в литературе нужны огромные... философские кругозоры, нужны самые последние, самые бесстрашные “зачем?” и “дальше?”».

Для того чтобы убедить людей строить из последних сил — что же именно? уж конечно, что-то хорошее! — эти вопросы были излишни, даже опасны,

Тот неслыханно резкий отпор, который дает Замятину литературная критика с самого начала 20-х годов, не может быть понят современным читателем, если не принять во внимание, что отклонение от ортодоксии победившей революции оценивалось еще резче, чем изначальное ей противостояние, и самым опасным стало то, что, по мнению собратьев-писателей, сделал Замятин: «...в романе «Мы» он описывает социализм и тот будущий протест против социализма, который явится выражением противоречий социализма и который означает, что социализм — это не конечный этап человечества» (Ю. Либединский, 1930)[23].

Борьба с бывшими единомышленниками становилась главным содержанием общественно-политической жизни. Были поставлены пределы политической мысли — и это нашло отражение в литературной политике. Нельзя было ни подвергать критике победителей, ни отклоняться от пролагавшихся — с учетом нового ветра — литературных маршрутов.

Изощренные расчеты такого рода производились нередко интуитивно. Когда размышляешь над слагаемыми того, что привело в конце концов к резкому сужению русла литературы, яснее видишь многосложность роли Горького.

---

[23] *Ю. Либединский.* Сегодня попутнической литературы и задачи ЛАПП. — «Звезда», 1930, № 1, стр. 179.

Слово «рапповский» давно получило функцию универсальной отмычки к проблемам эпохи. Но функция эта мнимая — сегодня это слово чаще всего отделяет исследователя от предмета, ставит предел историко-социологическому размышлению там, где оно только должно начинаться, уплощает толщу многослойного явления. Нередко упреки, обращенные рапповцам, с равной обоснованностью могут быть переадресованы Горькому. Им владела, несомненно, глубокая уверенность в том, что писательство есть только более высокая ступень всеобщей грамотности и что ликбез, — первый, но прямой шаг к тому, чтобы эта профессия стала доступна самому широкому кругу лиц. Он писал о литературной работе, «которую у нас принято именовать туманным и глуповатым словцом — «творчество». Я думаю, что это — вредное словечко, ибо оно создает между литератором и читателем некое — как будто существенное различие; читатель изумительно работает, а писатель занимается какой-то особенной сверхработой — «творит». Иногда кажется, что словцо это влияет гипнотически и что есть опасность выделения литераторов из всесоюзной армии строителей нового мира в особую аристократическую группу «жрецов» или — проще говоря — попов искусства» («О прозе», 1933). Его воздействие на общественное сознание и литературный процесс было продолжительней и потому сильнее собственно рапповского. Когда с 1933 года он оказался на безвыездном положении, испытывая — вместе со всеми — усиливающееся давление политического пресса, его привычная учительская роль все более трансформировалась в роль передатчика этого давления (что нисколько не умаляет значения его хлопот по поводу многих произведений, встречавших препятствия цензурующих инстанций).

Характерно в этом смысле отношение к Замятину, примерно с 1924 года все более опасливое, притом что до самого отъезда Замятина Горький хлопотал за него перед Раскольниковым, Ягодой, Рыковым, Сталиным.

Первоначально Замятин был ему близок — как учитель литературной грамоты, как просвещенный педагог, как реализатор уже зародившейся у Горького, но, кажется, еще не названной так идеи «литературной учебы». Но идея эта не должна была вырываться за границы обучения тому, как искать свежие эпитеты и избегать столь не любимых Горьким неблагозвучных столкновений слогов на стыке слов. К этому обучению технологии сводилась и провозглашенная Горьким «учеба у классиков». В беседе с «молодыми ударниками, вошедшими в литературу» (1931), он следующим образом детализировал это обучение: «Прежде всего нужно использовать технику классиков. Что вы получите у Достоевского, кроме техники? ⟨...⟩ большинство его философских идей тоже нам чуждо, потому что с господом богом мы как будто уже рассчитались, я думаю, всерьез и навсегда, мы стали гораздо умнее богов, гораздо больше знаем. Так что в этом отношении Достоевский нам не интересен ⟨...⟩. У Толстого можно научиться тому, что я считаю одним из крупнейших достоинств художественного творчества, — это пластике, изумительной рельефности изображения». Из «классики», предлагаемой в качестве предмета или инструмента обучения, вместе с идеологией вычиталась и философичность. Вообще размышление, не стесненное какими-либо рамками, а за ним и простое здравомыслие резко падали в цене. Любовь к слову, к той словесной фактуре, которую Горький действительно искренне ценил, над которой он порой в буквальном смысле плакал, умиляясь таланту автора, восхищаясь словесной вязью и полнокровной бытописью (в том числе и у раннего Замятина), приобрела постепенно законодательную силу. Эта ориентация на «мастерство», на «работу над словом» замечательным образом

совпала с общественной тенденцией удерживания личности на краю свободного размышления над вопросами бытия. Все, что отдавало углублением мысли, отвергалось как нехудожественное философствование или отбрасывалось как «не новое». Взятые порознь, такие оценки могли быть отдельными суждениями, делом вкуса. Но когда все они сходились в нескольких точках и именно через них пролегала равнодействующая литературного процесса — приходится задумываться над телеологией (внутренней целенаправленностью) таких суждений.

В этом смысле и некоторые горьковские оценки Замятина представляются не только делом вкуса. Рассуждая об одержимости людей, преданных своему занятию, Горький пояснит в письме Федину (от 20 декабря 1924 года): «Нужно только различать два вида «одержимости»: внешнюю, от разума, ту, которая руководит, нап(ример), Замятиным, когда он пишет рассказы по Эйнштейну...»[24] И повторит в другом письме — настойчиво: «Рассказ, написанный по Эйнштейну, как, напр(имер), у Замятина, это уже не искусство, а попытки иллюстрировать некую философскую теорию — или гипотезу, — которую даже столь глубоко ученый человек, каков О. Д. Хвольсон, считает трудно усвояемой» (8 мая 1925 года, письмо Слонимскому)[25]. Для Замятина это было программным — в перечне признаков современного искусства, каким он его видел, названы в докладе 1924 года «3) сгущение в символике и в красках... 5) ...в художественный организм врастают элементы философии, широких обобщающих выводов» (там же, стр. 275). Это была одна из возможностей нормального литературного процесса, необходимая составная часть полноценной жизни тогдашней литературы; усилиями критики, при поддержке Горького (хотя он и не высказывался в печати персонально против Замятина) была уничтожена к началу 30-х годов и эта возможность. Пока мы не поймем, что дело было не в том, «правильный» ли рецепт литературы предлагал Замятин, и не отложим в сторону легкий хлеб упреков в «умозрительности», «рассудочности» и т. п., мы не сумеем осмыслить происшедшее в нашей литературе.

Дело было в том обызвествлении, которое претерпел «социальный заказ», превратившись уже в урок, задаваемый сверху.

Это омертвление социальности, усиление ноты долженствования с тревогой ощущалось всеми, кто стремился продолжать свой органический путь.

«Искусство отличается от ремесла тем, что оно само ставит себе заказ, оно присутствует в эпохе как живой организм, оно отличается от ремесла, которое не знает, чего оно хочет, потому что оно делает все то, что хочет другой. Наша бестолочь потому и происходит — и ею грешат большие люди, — что мы все говорим: надо то-то и то-то, и неизвестно, кому это надо. В искусстве это «надо» нужно самому художнику» (выступление Пастернака по докладу Н. Асеева «Сегодняшний день советской поэзии» 13 декабря 1931 года[26]).

Возражая Пастернаку, Асеев говорил, что их шестилетняя размолвка «шла по линии постоянных споров о том, что мы постоянно думали и продолжали утверждать, что разговор о стихе есть разговор о мастерстве, а Борис Леонидович предполагал, что вопрос о поэзии, о стихе — вопрос гениальности и удач. Тогда ⟨исключается⟩ возмож-

[24] Горький и советские писатели.., стр. 482.

[25] Там же, стр. 388.

[26] Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. Литературное наследство. М., 1983, т. 93, стр. 520.

ность выращивания, возможность помощи тем кадрам, которые путаются в бесплодном (вер)сификаторстве, путаются в подражании...»[27].

Возможно, невыраженная суть спора была в том, что уже с ранних революционных лет коллективное, студийное обучение стиху шло одновременно с передачей навыков определенной идеологической обработки материала, — это-то и смущало одного из спорящих, а другого, кажется, воодушевляло.

...В 1930–1931 годах Сталин сам проводил селекцию наличного состава литераторов — кому налево, кому направо. Булгаков остался дома; карта Замятина легла на Запад. Предполагают, что встреча Шолохова со Сталиным летом 1931 года обозначила начало работы над «Поднятой целиной».

Мы говорим о д в и ж е н и и литературной жизни и об участии в этом движении разных литераторов. «Тихий Дон» оказал многообразное воздействие на это движение. Его критики решительно удостоверили роль проблемы социального выбора как главнейшей в человеческом существовании и имеющей преимущественное право на изображение. Автор дал свой эталон художественности, и мощь лучших сцен романа переносила читателя через множество фрагментов политграмоты — но литераторы усваивали и этот пример. Эту «учебу» облегчали переиздания романа — с авторской нивелировкой — и сам путь писателя, в известной мере изолировавший явление «Тихого Дона».

Отъезд Замятина за границу в ноябре 1931 года стал одним из сигналов, отметивших завершение с к а ч к а 1929–1931 годов, когда насильственно сузился спектр возможностей литературы и резко замедлилась литературная динамика. Появление таких произведений, как, скажем, «Зависть» Ю. Олеши, «Охранная грамота» Б. Пастернака или «Одиночество» Г. Блока, вышедших на рубеже десятилетия, стало невозможным в последующее десятилетие. Напротив — возможным стало появление произведений, немыслимых ранее. Скачки общественной эмоции — от надежды к ужасу и к новой надежде — начали теперь определять у тех литераторов, которых можно выделить в группу обладателей неразрушаемого художественного ядра, не только их социальное поведение — они воздействовали уже на акты творчества.

1 января 1936 года в «Известиях» были напечатаны два стихотворения Бориса Пастернака. Появившиеся после четырехлетнего «периода лирического молчания», они обратили на себя внимание всей отечественной читающей публики. Несомненно, Булгаков пристально вчитывался в стихи того человека, который прошлой весной в гостях у Тренева с почти несветской настойчивостью предложил за Булгакова тост — как за явление «незаконное»... Несмотря на строки, оставшиеся невнятными и для более искушенных ценителей поэзии («Но вечно наш двойня // гремел соловьем»), оба стихотворения должны были навести его на размышления.

В стихотворении, озаглавленном позднее «Художник», поэт, в неподдельности творчества которого никто не мог сомневаться, проводил поражающую параллель.

Мне по душе строптивый норов
Артиста в силе... —

начиналось стихотворение; речь шла о зрелом времени художника — том времени, когда

При жизни переходит в память
Его признавшая молва.

[27] Там же, стр. 521.

Но главный интерес для Булгакова содержала, несомненно, вторая часть стихотворения:

А в те же дни на расстоянье,
За древней каменной стеной,
Живет не человек, — деянье.
Поступок ростом с шар земной.

...Для поэта это было, видимо, продолжением его телефонного разговора со Сталиным в начале лета 1934 года, того разговора о Мандельштаме, после которого Пастернак остался недоволен собою еще в большей степени, чем Булгаков после звонка Сталина в 1930 году, и так же, как Булгаков, на грани неврастенического исступления желал новой беседы, надеясь досказать недосказанное.

Состояние отечественных интеллигентов в середине 30-х годов сегодня нуждается уже в специальной реконструкции, причем свидетельства современников далеко не всегда могут здесь помочь — нужен острый аналитический взгляд, которым обладали немногие из них. Некоторую объяснительную силу имеет, на наш взгляд, аналогия с гегелевским «абсолютным духом», которому уподобляло Сталина в середине 30-х годов восприятие философски образованных сограждан; Пастернак, как представляется одной из современниц, в момент разговора со Сталиным видел в нем воплощение «всемирно-исторической энергии» (Лидия Гинзбург) — это помогает понять и импульс, породивший полтора года спустя стихи:

Судьба дала ему уделом
Предшествующего пробел:
Он — то, что снилось самым смелым,
Но до него никто не смел.

Булгакова затронул, как мы предполагаем, в первую очередь исторический аспект, прочерченный крупным штрихом:

Столетья так к нему привыкли,
Как к бою башни часовой, —

на эту встроенность в историю, зафиксированную ярким словом поэта, он мог отозваться.

Последние две строфы могли оказаться для Булгакова близкими, волнующими, подталкивающими к собственному творческому действию:

И этим гением поступка
Так поглощен другой поэт,
Что тяжелеет, словно губка,
Любою из его примет.

Сам Булгаков уже давно был насыщен «любою из его примет». Заключительные строки говорили будто о нем самом, о его ситуации:

Он верит в знанье друг о друге
Предельно крайних двух начал.

Вера в это знанье была для Булгакова, пожалуй, в данный момент важнее всего; она же стала узлом, из которого вытянулись важные для его художественного мира нити: это противостояние и связь уже были заявлены в его романе как связь Иешуа и Пилата, Мастера и Воланда (причем Пилат воплощал историческое лицо, государственность, а

Воланд — вневременное и внеисторическое; в отличие от Пастернака Булгаков уже увидел в Сталине и демоническое, несмываемо темное).

Стоит, пожалуй, принять во внимание, что «традиция» славословий Сталину была «образована не оригинальными русскими поэтическими произведениями, а переводами литературных и «фольклорных» текстов с восточных языков окраины Советского Союза». Оригинальных русских стихотворений, посвященных этой теме, до Пастернака не было — его выступление «изменяло культурный статус и резонанс возникавшего жанра»[28].

Мы допускаем, что мысль о литературе русской в связи с этой темой могла быть для Булгакова не последней; желание первым из русских драматургов — вслед за поэтом — написать о Сталине могло подогреваться слухами о работе Толстого над повестью «Хлеб».

Образ «артиста в силе» Булгакову, не оставившему почти никаких свидетельств своих вкусов в поэзии, мог оказаться, как нам представляется, близок — и показалась заманчивой возможность померять свою «силу» на изображении того «крайнего начала», в приближении к которому еще никому не удалось добиться литературной удачи. Первым таким примером могло, повторим, послужить стихотворение Пастернака.

Если переходить из плоскости историко-литературного рассмотрения в сферу творческой — и социальной — психологии, то неминуемо пришлось бы говорить об этом желании выполнить головоломный трюк, решить нерешаемую задачу — о феномене «соблазна», приобретавшем в те годы огромное значение и получившем уже свои наиболее мрачные атрибуты.

Так была распечатана «высокой» литературой тема Сталина.

В феврале 1936 года к мысли писать о нем — или к мысли о том, чтобы объявить о таком решении, — пришел Булгаков. 6 февраля 1936 года Елена Сергеевна Булгакова занесла в свой дневник (на другой день после генеральной репетиции пьесы «Мольер» во МХАТе, проходившей с успехом): «Миша окончательно решил писать пьесу о Сталине. Мелик (дирижер Большого театра А. Ш. Мелик-Пашаев, с которым Булгаковы подружились в конце 30-х годов. — *М. Ч.*) играл отрывок из «Валькирий». Весело ужинали».

Укрепление этой темы в литературе второй половины 30-х годов имело отнюдь не изолированное от всего литературного процесса тех лет значение. Начнем хотя бы с того, что оно воздействовало на разработку исконной для русской литературы и претерпевавшей трансформации в литературе советского времени темы народа.

В известной книге Л. Фейхтвангера «Москва 1937» (вышедшая в конце 1937 года, она, по свидетельству современников, едва ли не через две-три недели была изъята из продажи; заслуживающая особого анализа, эта книга — конечно, удивительным образом вывалившаяся вдруг на прилавки московских магазинов, — оказалась как бы непроизвольной фотографией момента, важным во многих отношениях свидетельством) было

[28] Жанр обращенных к Сталину «индивидуальных поэтических славословий», выспренних од, получивший широчайшее распространение в конце 30-х — начале 50-х годов, возник только в самом начале 1934 года, в канун XVII съезда, и связан был со специально предпринятой идеологической кампанией «культа его личности, начатой статьей К. Радека "Зодчий социалистического общества"», — пишет современный исследователь, опираясь, в частности, на анализ статьи Радека (напечатанной 1 января 1934 года в «Правде») в работе Р. Медведева «К суду истории. Генезис и последствия сталинизма» (*Л. Флейшман.* Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1982, стр. 283–284, 150 и др.).

сформулировано: «Сталин действительно является плотью от плоти народа. Он сын деревенского сапожника и до сих пор сохранил связь с рабочими и крестьянами», «Сталин — поднявшийся до гениальности тип русского крестьянина и рабочего...» Повторять эти отождествления в такой свободной манере не решались, но они укоренялись и воздействовали. В складывающейся с середины 30-х годов ситуации решение того или иного писателя «не упоминать» имени Сталина не могло быть изолированным — оно требовало выработки определенного «плана» своего художественного мира, где отсутствие этого имени не выглядело бы демонстративным и вообще могло быть естественным.

Сегодняшние наиболее серьезные историко-литературные штудии сосредоточены главным образом на «линейном» освещении отдельных творческих биографий. В хронологии крупных судеб действительно одни поступки преодолеваются другими, сочинения предшествующие могут перекрываться последующими. Однако в реальности литературного процесса «преодоления» и «компенсации» осложнены — печатные акты необратимы. Поток культуры несет наши тексты безостановочно. Они оказывают свое, не отменяемое последующей эволюцией данной творческой личности действие.

В этом свете воздействие на литературный процесс стихов Пастернака о Сталине было, возможно, роковым (хотя сам поэт в том же самом году бесповоротно изменил свой взгляд на общественную ситуацию и ее главного манипулятора). Одновременно в поле литературного произведения изменилась взаимосоотнесенность таких важнейших его составляющих, как автор — герой — читатель. Теперь автор впадал во все большую зависимость от своих героев.

Он становился производителем героев, и герои начинали завязывать свои собственные отношения с читателем, как бы минуя автора.

Укоренение темы Сталина в литературе стало одним из ограничителей, сдерживающих ее развитие. Именно в 1936 году современная литература оказалась притиснута, с одной стороны, к классике, авторитет которой был вновь объявлен (с начала 1936 года) неукоснительным (как в гимназиях конца XIX века), и к переводной иностранной литературе хороших образцов, широко печатавшейся в журналах (прежде всего в «Интернациональной литературе»).

Гладкая, зеркальная поверхность классики, общечеловеческие ценности которой лишь чисто номинально были разрешены к хождению, и «тамошняя», не подлежащая «нашему» нажиму сложность переводной литературы были как бы вне нормативов. В отечественной же современности эти нормативы стали все жестче укрепляться.

Появилось также скрытое, но ощутимое представление об исчислимости необходимых народу представлений, образов.

Вскоре — начиная с 1937 года — эта стиснутость, этот уклон к уменьшению количества имен и произведений в современном литературном процессе были подкреплены тем, что один за другим исчезали из современности литераторы — вместе с «тетрадками своих стихотворений» (Заболоцкий) и книгами (во всей совокупности экземпляров): их больше не упоминали и не должны были читать (хотя они оставались в некоторых домашних библиотеках).

«Возвращение» к классике шло одновременно с поворотом к «реализму» (в изобразительных искусствах особенно), с упрощением, с обвинениями в формализме — любое отклонение от образца оказывалось обреченным.

Русская классика, в начале 20-х годов отброшенная в пределы «бывшей» России, теперь — без малейшего, в сущности, объяснения и, что ли, извинения — возвращалась

обратно именно в виде полемического и ограничительного по отношению к современным литераторам хода.

То, что главным было стремление добиться унификации, и в этом смысле все действия носили характер именно нажима на литературу, силового приема, ограничивающего динамику «противника», хорошо видно по возвышению Сталиным имени Маяковского. «Живой» Маяковский даже в самом своем сглаженном периоде ни в каком случае не мог пригодиться для того суженного до предела спектра литературных возможностей, в который он теперь вдвигался. Возвращался в обиход со знаком отличия поэт не реальный, а «условный»—та «мертвечина», о которой он сам писал с ненавистью. Возвращался Маяковский отдельных строчек, «тем» и, главное, той приравненности литературы к лозунгу, воззванию, ораторской речи, побуждению к действию, которая для него была органичной, но приобретала иной характер, вменяясь теперь литераторам в качестве образца.

Повторим ставшие хорошо известными в последние годы, после двух изданий прозы Пастернака, фразы из его автобиографического очерка «Люди и положения»: «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен», — повторим, чтобы отчасти оспорить. В каком-то высшем смысле поэт, конечно, повинен и ответствен, если творчество его позволяет отслоить пласт за пластом столько пришедшихся ко двору цитат и, главное, саму идею прагматичности стиха как вполне «естественного» его свойства.

Одновременно этот орудийный, инструментальный характер ограничителя литературного процесса приобрело в 1936 году — чтобы сохранить на долгие годы — и наследие «классиков» и наследие Маяковского, и в этом смысле строка Маяковского «После смерти нам стоять почти что рядом» несла мрачно-шутовскую достоверность. (Притом сами сочинения классиков, выходящие огромными тиражами, с участием лучших на тот момент гуманитариев, продолжали играть свою неуничтожимую роль в личном человеческом опыте миллионов соотечественников.)

Итак, к началу 30-х годов картина отечественной литературы в значительной степени прояснилась. Исчезло живое ощущение социального заказа как писательское ощущение читателя. 30 октября 1932 года, выступая на расширенном пленуме оргкомитета съезда писателей, М. Пришвин говорил: «Я всегда думал, что я работаю не только для тех читателей, которые существуют, но и для читателей, которых еще не существует. Посадите меня в тюрьму, в Лапландию — я все равно буду работать. И вдруг я начинаю чувствовать, что мне не хочется работать, не из-за чего работать и трудиться». Это— разложение живого тела социального заказа, выстроенного «для себя». В 20-е годы каждый, кто хотел, определял его для себя, отзываясь на голоса времени, продолжая литературу. «Социальный заказ, который я всегда в себе ношу...»—говорит об этом Пришвин. И поясняет: «...есть какой-то друг, которому я пишу, и радость от этого идет. ⟨...⟩ это одна радость, которую я знаю. Я не один, я кому-то пишу, кто-то мне поручает этот социальный заказ, через радость действую ⟨...⟩ и вдруг нет ничего. Я потерял читателя. Если кто-нибудь напишет письма, то потихоньку, вроде как в тюрьме, когда сижу там, а мне постукивают друзья, сидящие по другим камерам».

Необратимость трансформации литературного процесса запечатлело то же выступление Пришвина: «Ведь у нас охотничьи рассказы, маленькие рассказы прекратили писать. Стали писать романы». Второй широко распространившийся (добавим — не без прямого влияния, с одной стороны, Лефа с его литературой факта, а с другой — Горь-

кого) жанр — очерк. «Это — хорошая литература. Короленко писал, Горький писал великолепные очерки. Но как заказали очерки — так получился какой-то механический очерк. Вы сами знаете, что надоело писать очерки, надоела очерковая литература. Там есть и таланты, я ничего не говорю, тут все есть, но очерки надоели, просто читать нельзя стало. Как увидишь, что «показались трубы завода»,— ну, читать невозможно, потому что знаешь, что это — трафарет (...). Теперь явилась литература романа. Роман — легче, чем очерк. Чтобы написать очерк, нужно проработать материал, а для романа не нужно. *(Аплодисменты.)* Чем бездарнее человек — тем легче написать роман. Укажите каждого любого человека на улице, я его научу писать роман».

Так в уродливом виде воплощали мечту многих — от теоретиков Лефа до Горького. Роман, став просто-напросто высшей степенью грамотности, позволяющей бесстрастно воспроизводить схему, со страстью впечатанную в «Разгром» его автором, вышел за пределы искусства.

Характерна одна из многих литературных неудач нового периода — неудача Б. Житкова, много поставившего на свой роман «Виктор Вавич». Пока он писал его — общая схема советского романа все более уяснялась: самим своим обращением к теме предреволюционной России он роковым образом въезжал в готовый тоннель, где главным камнем в замке свода нависала «Жизнь Клима Самгина».

Мечась в этом все сужавшемся тоннеле, литература искала ниши — одной из них и был «охотничий рассказ», на который как на спасение указывал собратьям по цеху многоопытный Пришвин.

Стремление уйти не только от «полотен» красных Львов Толстых, но, кажется, и от самих египетских пирамид, брезжущих в уже наливающемся кровью туманном воздухе времени, видится в призыве Пришвина к малому, совсем маленькому, подобному крохотной собачке по имени Лимон в его одноименном рассказе, жанру: «Чем проще рассказ, тем его трудней написать. Это — маленькая штучка, где не только на слове, но на полуслове, на намеке, на цвете, на вкусе этого слова извольте напишите штучку.

Пусть напишет — тут уж никакого сомнения. Это — гигиена, дезинфекция литературы, она есть игра, искра, радость. А вот этого у нас и нет. Мне вот пишут письмишко из редакции — не напишете ли нам маленький рассказ о собаках; или о чем-либо таком. Возвращаются что-то немножко, пахнет свободой какой-то. (Смех.)».

...А «Ювенильное море»? А воронежские стихи Мандельштама? А «Котлован»? А «Реквием»? А «Мастер и Маргарита», написанный в то самое, в то труднейшее для литературы время?..

Хочется ответить словами Алексея Турбина в «Белой гвардии»:

— Ох, как неразумны ваши речи, ох, как неразумны.

Об эпохе не судят по ее колоссам, хотя именно они ее метят («горит такого-то эпоха», по слову поэта). О ней не судят по корабельному лесу, по тем соснам, что выстоят (если их не спилят под корень) любые бури. Эпоху судят по следующей эпохе — по тому, как обошлась она с подростком, которому предстояло подняться или не подняться до полного роста в будущем.

От мачтовой сосны не родится другая такая же путем почкования — молодой лес должен подниматься постепенно, при правильном доступе влаги и света.

Плуг прошел по полю культуры гигантским лемехом и закопал плодородный слой, выворотив наверх песок и комья глины.

И вглядываясь в литературу 60–80-х годов — выросший подросток, — в неуверенно поднявшиеся стебли злаков, мы наблюдаем и ее сегодняшнее, для многих явившееся неожиданным состояние. Расслабленность творческой воли, духовная оторопь, срывающаяся в истерику. Это сигнал трагической ситуации: исчерпаны соки, какие могла дать варварски перепаханная, насильственно истощенная земля. И мы начинаем понимать, что именно произошло в 20-е и 30-е годы.

СКВОЗЬ ЗВЕЗДЫ К ТЕРНИЯМ

Смена литературных циклов

1

...Сначала — говор, разговоры, обычный московский слушок: «В "Новом мире" в ноябрьском номере будет...» — «Да кто хоть он, кто?» — «Не знаю, не знаю, сам первый раз слышу! Слаженицын, Лаженицын...» — «Да кто все-таки, откуда?» — «Просто учитель математики из Рязани».

Произносилось торжественно — российские интеллигенты еще не утратили взгляда на вещи, свойственного тем, кому они были наследниками, еще радовались тому, что нечто новое и значительное объявилось не здесь, под рукой, а в глубинке, в демократических, неброских одеждах.

И вот открылась страница журнала — и цепко, железными пальцами зэка схватил за плечо неведомый автор и не выпустил уж из рук до последних освобождающих — завершением вдоха и выдоха правды — строк («Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...»).

Так и просидели мы все не шевелясь, пока не дочитали. Разве не так — подтвердите, соотечественники, первые читатели!..

Новизна проступала в первом уже абзаце настораживающими реалиями: «В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака[1]. Прерывистый звон слабо прошел сквозь стекла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было, и надзирателю неохота была долго рукой махать». С первой фразы глаз и внутренний слух читателя привычно искали того, кто рассказывает. Еще не виден был герой, выставленный в заглавие. Опыт отечественного читателя легко подставлял прочно сложившееся за несколько десятилетий представление о всеведущем и всенаблюдающем «авторе» — он и держал, как правило, в руках повествование. Но что-то мешало ступить на этот изъезженный путь — заодно с такого рода автором, его глазами глядя. Личное восприятие старожителя еще неведомых нам мест проступило в словах «как всегда». Кто-то вводил свое, отличное от безликого «автора» время, кто-то имел здесь опыт наблюдения, достаточный для такого обобщения.

Кто же повествовал? Повествующий не был, во всяком случае, целиком отделен от автора — как в сказе, приближающемся к устной речи нелитератора; некоторая утончен-

[1] Разрядка в цитатах наша. — *М. Ч.*

ность слога («Прерывистый звон слабо прошел сквозь стекла...») подтверждала интеллигентность, профессиональность повествователя.

Во втором абзаце появлялся герой в не очень удобном каком-то виде — «когда Шухов вставал к параше...» К тому времени многие уже перечитали или прочитали впервые «Зависть» Ю. Олеши и могли вспомнить эпатирующую первую фразу: «Он поет по утрам в клозете». Но тут был явно другой какой-то клозет.

«Звон утих, а за окном все так же, как и среди ночи, когда Шухов вставал к параше, была тьма и тьма, да попадало в окно три желтых фонаря: два — на зоне, один — внутри лагеря».

Наращивалась лексика, определявшая для читателя место действия, к бараку и надзирателю добавлялись параша, зона, лагерь. Читательский опыт подталкивал в хорошо известную по отечественной беллетристике сторону, маячил стереотип — советский человек в немецком концлагере. Но непосредственное, нерациональное восприятие уже металось, ощущая томящее несоответствие стереотипу своей, со школьной скамьи привычной беллетристики, где параше, во всяком случае, места не находилось. Это томление не в последнюю очередь было связано с тревожными знаками длительности существования того жизненного уклада, который с такой стремительностью и обстоятельностью (в сочетании которых и была, среди прочего, литературная мощь) разворачивался перед читателем — «как всегда», «никогда не просыпал» и снова «всегда»... Этот уклад был не только до странности длителен, но и до странности протяженен. «За окном... была тьма и тьма» — за этой тьмой вставало какое-то уж слишком большое и пустынное, незаселенное, какое-то не европейское по размаху пространство. И основательность, фактурность деталей — та самая бочка параши, которую дневальные должны были брать неведомым читателю образом на палках, — порождала представление об особенном и цельном мире, давно и прочно устроенном.

К этому моменту в повествовании мелькнуло уже несколько слов-сигналов — «неохота была», «не слыхать было», союз «да», редкий для нормированной литературной речи. Включенные без авторской оговорки, они придали повествованию едва заметную развальцу некнижности.

Герой при первом своем появлении не перенимал рассказ из рук автора — скорее уже оказывался в ряду всего описываемого, но это описываемое стало теперь изнутри освещаться его присутствием, его, героя, взглядом на вещи. Со второго упоминания имени — «Шухов никогда не просыпал подъема, всегда вставал по нему...» — герой утверждался в центре рассказа. По ходу длинной фразы (оборванной нами в самом ее начале) совершалась окончательная перестройка читательского зрения. Разом опадал «ветхий грим» всего фасада отечественной литературы с ее сюжетно-тематическим каркасом и стилевой облицовкой. Медленно, как хорошо закатанный в брезент труп, случайно подцепленный тросом судна и теперь неминуемо должный погубить судьбу героя фильма, всплывал со дна социума на свет литературы тщательно затопленный, никому доселе не видимый мир со своими законами морали и быта, со своим детально разработанным регламентом поведения, — регламентом, по которому можно и нужно «богатому бригадиру подать сухие валенки прямо на койку, чтоб ему босиком не топтаться вокруг кучи, не выбирать», но нельзя ни в коем случае «миски лизать». Оглушенный размахом этого неведомого до сих пор литературе мира, чья давность существования, повторим, удостоверялась словами «никогда», «всегда» и апелляцией к старожилам («...кто знает лагерную жизнь...»), читатель как последний и все объясняющий удар

встречал упоминание о лагерном волке, который «сидел к девятьсот сорок третьему году уже двенадцать лет...», и о пополнении, привезенном с фронта. Перед нами разворачивался мир наоборот, где не на фронт, а с фронта привозят пополнение.

Но мы уже были подчинены каждой фразе непредсказуемого, напряженного повествования.

Событием был сам язык; в него окунались с головой, дочитывали фразу — и нередко возвращались к ее началу. Это был тот самый великий и могучий, и притом свободный, язык, с детства внятный, а позже все более и более вытесняемый речезаменителями учебников, газет, докладов, воляпюком учрежденческих кабинетов и коридоров, жаргоном полуинтеллигентных посиделок. Русский язык с силой забил, как ключ, с первых строк — играя и почти физически ощутимо утоляя жажду.

И герой уже с четвертого-пятого абзаца вроде бы прибирал повествование к рукам: «Только береженье их — на чужой крови... отходил маленько... где тут угреешься... поди вынеси, не пролья!.. все тело разнимает... народу поменело... спокойней...»

И именно после этого сочинения — как отпустило — многие потянулись к народной речи, понесли ее в литературу. Но мало кому удалось пройти по этому пути не споткнувшись.

Новый литературный герой — очень редкая в литературе, с большими интервалами в ней появляющаяся находка — вставал, вырастая перед нами от абзаца к абзацу, от страницы к странице, будто поднимаясь с земли во весь рост. Это не просто был новый герой, но тот самый, из народа, которого отечественная литература все тщилась изобразить с первых послереволюционных лет, которого одни стремились вылепить сами, а других все больнее гнали к его изображению тычками до тех пор, пока это герой к 30-м годам не превратился в совершеннейшую абстракцию, и уже сама критика, продолжавшая его надсадно требовать, ужаснулась бы, если бы кто и правда попробовал изобразить реального мужика — крестьянина. Где бы нашел он его? В разоренной деревне, только в книжках управляемой Давыдовыми, а в реальности — людьми пострашнее? В сибирской ссылке? Когда на излете уже послевоенных лет В. Померанцев, взыскуя искренности, показал свою «бой-бабу» (так называлась главка о предприимчивой современнице в его очерке «Об искренности в литературе») — какой же страшный бой повели с ним, ужаснувшись реальности, просунувшейся в литературу, давно и организованно от нее избавившуюся.

...Да, это был тот самый герой из народа, которого сначала рисовали себе в облике пролетария, а потом плавно перешли в своих рассуждениях и к крестьянину (всегда более неудобной, некомпактной фигуре для литераторов «пролетарского государства»), между тем как Андрей Платонов неутомимо изображал и того и другого, и рукописи его романов одна за другой погружались на дно литературного потока, и он со своей неподражаемой душевной грацией, с какой-то «божественной стыдливостью страданья» все извинялся перед Горьким за то, что пишет так, а не эдак и беспокоит людей.

Никто не хотел узнавать черты нового героя и в зощенковском «полупролетарии». А Зощенко первым в нашей литературе реализовал, решил им же самим себе поставленную задачу — и это понял и оценил Мандельштам. Как бы желая оборвать читательский смех, заглушающий возможность серьезного обсуждения этой задачи, он с вызовом прошел прямо к сердцевине замысла, будто и не заметив пародийного построения. «У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенко. Единственного человека, который нам показал трудящегося, мы втоптали в

грязь. Я требую памятников для Зощенки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем саду» («Четвертая проза»). Это писано на рубеже 30-х годов — и уже тогда совершенно очевидна неузнанность нового героя: к концу 30-х годов и долгие годы позже о нем тем более не могло быть и речи.

Попытка взглянуть в лицо человеку, представляющему судьбу миллионов, была сделана в начале 1962 года — в рассказах В. Аксенова:

«Кирпиченко подошел и оттер капиталиста плечом. Тот удивился и сказал: «Ай эм сори», что, конечно, означало: «Смотри, нарвешься, паренек».

— Спокойно, — сказал Кирпиченко. — Мир — дружба.

Он знал политику» («На полпути к луне»).

«Кирпиченко знает, как обходиться с "капиталистами", — отмечали мы с соавтором в статье, писавшейся в том же 1962 году, на исходе которого и должна была появиться повесть А. Солженицына. — Не думайте, что он питает какую-нибудь особенную злобу ко всей "заграница". Он не так прост. Есть у него любимая пластинка, где три французских парня поют на разные голоса "о том, что они прошли весь белый свет и видели такое, чего тебе и не увидеть никогда". И если всякий иностранец для него "капиталист", то это просто потому, что множество понятий и слов живет в его сознании, так сказать, в эмбриональном виде, сохранившись в неприкосновенности с первых школьных лет, а может, и еще раньше — с тех самых времен, с которых, наверно, застряла в памяти Кирпиченко строчка Корнея Чуковского: "Неужели в самом деле?" ...Да и сам "капиталист", нахально болтающий по-английски ("Знаем мы эти разговорчики"), чем-то напоминает нам "мистера Твистера, миллионера", который великолепной своей почти плакатной четкостью так легко укладывался когда-то в детском сознании.

Конечно, тогда, в детстве, все эти понятия, все эти слова звучали, жили; теперь Кирпиченко произносит их без особых эмоций, как какое-нибудь крепкое словцо. Есть в его памяти еще строчки о "бананово-лимонном Сингапуре" — сигналы неизвестного ему мира. "Кирпиченко очень любил такие песни"».

Груз элементарных понятий за долгие годы слежался в его сознании. Надо бы перетряхнуть, посмотреть — что оставить, что выбросить. Но было ли время и надобность думать об этом? "Что он делал: тянул прицепы на перевал, а потом вниз на всех тормозах, пил спирт, смотрел кино, летом ездил на танцы в рыбокомбинат. Жил он в общежитии. Всегда он жил в общежитиях, казармах, бараках. Койки, койки, простые и двухэтажные, нары, рундуки...»

При всей внешней раскованности и независимости поведения и мысли на самом деле Кирпиченко скован, "запеленат" условиями всей своей предшествующей жизни, ограничен в своих связях с миром.

В Валерии Кирпиченко мы угадываем черты нового литературного героя. В сущности, в этом рассказе Аксенова, как и в рассказе «Папа, сложи!», видны поиски какого-то в определенном слое бытующего типа с его «среднею» психологией (задача, которую уже когда-то ставил перед собою Зощенко — и тоже стремился к описанию этого персонажа в категориях его собственной мысли и языка)»[2].

Позволяю себе привести такую большую цитату из нашей давней статьи еще и для того, чтобы сказать, какую бурю вызвали в тогдашней — несомненно самой прогрессивной —

[2] *М. Чудакова, А. Чудаков.* Искусство целого: Заметки о современном рассказе («Новый мир», 1963, № 2, стр. 249).

редколлегии слова о «новом литературном герое»! Ни А. Г. Дементьев, ни А. И. Кондратович (разговор с ним на самых высоких тонах шел около часа) ни за что не хотели признать, что этот охламон Валерий Кирпиченко — новый литературный герой. Литература приучила за протекшие десятилетия к героическим представлениям о литературных героях.

...Но где же был этот герой из народа, которого наша литература так долго искала и уже давно бросила искать? Где нашел его неведомый нам писатель и предъявил в ноябре 1962 года?

Перед нами был наш собственный, советский концлагерь. Нет, это была не тема — закрытая ли, открытая ли, открываемая, — это был иной мир, это была переделка и самого поля литературного произведения, и нашего взгляда.

То, что звучало в отчаянном возгласе человека, извлеченного прохожим из топкой грязи (когда появился этот анекдот? в 60-е или позже?) — «Живу я здесь, живу!», — предстало воочию как реально, давно существующий, прочно устроенный мир с огромным количеством давно и умело обживших его обитателей. Забытое литературой за три с лишним десятилетия человеческое естество — жизнь человеческая в ее отмеренной протяженности, не на гигантские стройки с теряющимися в небесах вершинами рассчитанная, — забрезжило, на глазах уплотняясь. Сидел Шухов, ел горячую вечернюю баланду. «Вот он, миг короткий, для которого и живет зэк!»

Знакомое понаслышке, только по устным рассказам переживших или знавших — предстало вдруг в кованых формах подлинной литературы. Мир живой народной жизни, который будто бы и старались все пишущие воплотить, споря до хрипоты то о месте в романе производственных проблем, то (уже в конце 50-х) о месте в нем же проблемы отцов и детей, — этот вот самый мир раскинулся перед нами во всю ширь на страницах повести (автор называл ее впоследствии рассказом). В нем, этом мире, тоже шла производственная деятельность и подрастала рядом с отцами да и дедами, только чужими, молодежь, и старшие вдумчиво относились к ее будущему: «Из Гопчика правильный будет лагерник. Еще года три подучится, подрастет — меньше как хлеборезом ему судьбы не прочат».

«Окошек всего пять: три раздаточных общих, одно для тех, кто по списку кормится (больных язвенных человек десять, да по блату бухгалтерия вся), еще одно — для возврата посуды (у того окна дерутся, кто миски лижет). Окошки невысоки — чуть повыше пояса. Через них поваров самих не видно, а только руки их видно и черпаки.

Руки у повара белые, холеные, а волосатые, здоровы. Чистый боксер, а не повар».

Что-то напоминал, однако, этот язык, хотя и совершенно самостоятельный, чистым и новым голосом звучащий. Он ложился в русло какой-то традиции, особенно в тех местах, где на время становился как бы речью самого Шухова, только идеальной его речью, какою стал бы он говорить, если б освободил себя от всего мешающего высказаться самой своей сути. Вспоминался «Кавказский пленник» Толстого, а потом уже что-то более близкое к нашим дням и тоже, как и рассказ Толстого, читанное в детстве. Не Житков ли, один из лучших наших по своим возможностям писателей? Не детская ли его энциклопедия «Что я видел»?

2

Чтобы сравнение это не показалось читателям игрой в парадоксы, вернемся от 1962 года на четверть века назад.

В 1936 году пишет Борис Житков мастерский рассказ «История корабля». Он описывает, как в далекие времена «ведет кормчий хозяйское судно. Хитро ведет. Он знает, когда бывает под берегом и где, когда скорей найдешь ветер в море. В надежных гаванях, на тяжелых якорях он отстаивается, выжидает, пока продуют противные ветры. Он жалеет силы гребцов: они понадобятся, чтобы из штилевой полосы добраться к ветру или чтобы подгрестись к берегу, когда с гор начинает задувать штормовой ветер».

Нельзя идти против сильного ветра. Когда именно стало ясно это такому литератору, как Борис Житков? Когда этот ветер был осознан им, как дующий против? Не сразу, во всяком случае. Семья с прочными революционными традициями дала ему закалку надолго. Рассказы о первой русской революции писались истово, «от души». Но все же к концу 30-х годов эти поиски подветренной стороны у него, как и у десятков собратьев по цеху, уже вполне осознанны.

Когда Шкловский еще в середине 20-х годов убеждал литературную молодежь иметь вторую профессию — он, может быть, скорее своей острейшей социолитературной интуицией, чем аналитически, предвидел ту ситуацию, когда эта профессия понадобится.

Когда С. Маршак собирал людей, у которых вторая профессия была пока еще первой, и уговаривал их рассказать *о своей профессии в книжке* для детей (то есть овладеть профессией писателя, но писателя детского) — он понимал, я думаю, что именно он делает, и понимал в какой-то степени почему. Он готовил оптимальные условия для процесса, который уже шел сам собой — помимо его воли — как результат искривления неких направлений литературной эволюции под социальным прессом.

Первые пореволюционные годы застали отечественную литературу в состоянии динамичном. С начала века стронулись с привычных мест, подвергнуты были сомнению те ценности, которые лежали в основе творчества, воздействовали на взаимоотношения автора с героями.

Литература 20-х годов интенсивно перетряхивала репертуар этих тем и ценностей, и постепенно на сите оставалось все меньше и меньше.

Литература предвоенного десятилетия с каждым месяцем, а вскоре в буквальном смысле с каждым днем, с каждой новой газетной статьей все сильнее зависела от диктата внешних обстоятельств. Зависимость эта проявлялась двояко: те, кто продолжал органический путь, переходили поневоле в рукописность, а те, кто старался, не теряя себя, остаться на поверхности литературного процесса, не выпасть из него, изыскивали средства спасения. Нет ничего проще, чем представить литературу 30-х годов расплющенной под молотом терроризирующей страну власти. Но это будет неверно. В литературе явно сохранялась жизнь, хотя и загнанная и метавшаяся в поисках спасения.

К середине 30-х годов условия существования печатной литературы определились отчетливо.

Во-первых, был исключен весь слой интеллектуальной рефлексии: судьба страны — прошлое, настоящее и будущее; философия истории; судьба человека — ее простым и не имевшим альтернатив эталоном стала жертвенность во имя будущего, демонстрируемая на примерах начиная с далеких исторических эпох и кончая гражданской войной, сделавшейся как бы постоянным местом действия текущих сочинений. Современность же все более представала как достижение полноты бытия, самодостаточность.

Совершившийся разрыв между прозой двух первых десятилетий века (отзвуки которой ощущались до конца 20-х годов) и «горизонтом ожидания» читателя середины

30-х зафиксирован в предисловии К. Зелинского в посмертному изданию романа А. Белого «Петербург» (М., 1935):

«Есть книги, запечатлевшие в себе такой строй мыслей, что нужно сделать над собой немалое усилие, чтобы проникнуть в них. Книга Андрея Белого из таких книг. Открывая их, вступаешь сразу в мир, где все живое погружено в фосфорический сумрак. Представляется мне наш новый советский читатель погружающимся в эту многозначащую туманность. Беспокойство охватит читателя. Захочется ему назад, в ясный день, где все понятно и ощутимо. Труден переход от нашего умственного строя, четкого и дисциплинированного, от наших промфинпланов, пятилетки, физкультурников, лабораторий, наших съездов, наших газет — сразу в сумерки «Петербурга». Что-то совсем далекое надвинется оттуда на нас.

Надвинется недавняя в сущности полоса русской жизни — не прошло еще и трети века, а кажется, что время это ушло в глубину веков вместе с николаевской Россией, — надвинется полоса тревог, напряжений, кризисов, ожидания зреющих событий».

Перед нами — набор того, чего не может быть в современной литературе.

Во-вторых, был обусловлен определенный набор сюжетных ситуаций и нововведения исключались. Так, из литературного обихода исчезло все, что получило название «натурализм», — описание жестоких убийств, подробное описание болезней. Миллионы кошмарных смертей от голода и пыток в реальности — и одновременно нарастание «очищенного» от натуральных подробностей способа описания с постепенным завоеванием им всего пространства литературной жизни. К этому же влекли и некоторые черты общественного быта, отражавшиеся в печати, — возродилась и усилилась с 1933 года медицинская демагогия о победе над смертью: хлопотали о приживлении отрезанных голов (опыты С. Брюхоненко на собаках) в годы ежедневного умерщвления тысяч людей.

Были исключены и языковые новации — каждому автору предстояло войти в готовое языковое русло. Ясность синтаксиса, скромность словаря становились одним из условий. Приобретал универсальный характер лозунг доступности литературы, в 20-е годы, несомненно, имевший альтернативный характер.

Реальность повседневной жизни — с ее тяжелым бытом и прочим — растворялась, выводилась из наблюдения. Начались поиски возможности писать вне конкретного материала текущей жизни, вне реальной современности. Открылось два таких пути — историческая проза и литература для детей. Заметим, что исторические книжки для детей, совмещавшие оба выхода, быстро стали излюбленным и плодотворным жанром: в них к тому же выступали уже совсем не профессиональные писатели, а ученые, такие, скажем, как С. Я. Лурье. Приток этих новых авторов быстро заполнял пустоты, образуемые в теле собственно литературы, — в обществе еще немало было интеллектуального и творческого потенциала.

В 60-е годы, пытаясь осмыслить литературный процесс 30-х, я нашла, как мне казалось, ключ в этому явлению — или, по крайней мере, один из ключей — в статье Д. С. Лихачева об этикете в древнерусской литературе. Часто повторяющиеся в произведениях одни и те же словесные формулы связаны, показывал исследователь, не с канонами определенного жанра, как можно было бы предположить, а с самим описываемым предметом: «“Именно предмет, о котором идет речь, является как бы сигналом для несложного подбора трафаретных формул”. Так, в каком бы жанре ни встретилось

нам описание жизни братьев-мучеников Бориса и Глеба, "автор стремится заставить их вести себя так, как надлежит вести себя святым"». Определенные ситуации также принято было описывать определенным и никаким иным образом: «Из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были бы произнестись в данной ситуации, поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, приличествующая случаю авторская интерпретация происходящего и т. д.».

Я стремилась показать, как усилия многих незаурядных литераторов 30-х годов была направлены на то, чтобы их описания не разошлись с современными им, уже закрепившимися (не без их помощи) представлениями «о приличествующем и должном» (Д. С. Лихачев)[3].

Катерина Кларк в своей в значительной степени пионерской работе «Советский роман: история как ритуал», говоря о генезисе и структуре советского романа, пишет, что «процедура создания романа вскоре стала напоминать средневековую процедуру писания икон. Советский романист должен был копировать не только отдельные... характеры и отношения между ними, но и должен был организовать замысел романа в соответствии с образцом. Фактически с 30-х годов большинство романов было написано по одному главному клише, синтезирующему замыслы нескольких официально признанных моделей (прежде всего "Матери" и "Цемента")»[4].

Не зная, к сожалению, до прошлого года книгу К. Кларк, я в своей статье «Без гнева и пристрастия» тоже писала о стремлении «к созданию образца, некоего "отправного" для новой литературы произведения, которое было, возможно, определяющим в работе Д. Фурманова над романом "Чапаев" (1923), А. Серафимовича над романом "Железный поток" (1924) и в наибольшей мере А. Фадеева над "Разгромом" (1927)» («Новый мир», 1988, № 9, стр. 241).

Ориентация на текст-образец, полное вымывание к началу 30-х годов большого списка тем (глубокие душевные травмы и кризисы, психическое неравновесие героя и т. п.) и подходов, даже эмоций, которые могли бы окрашивать произведения (невозможна была окраска глубоко пессимистическая)[5], — это придавало текущей литературной продукции все более и более детские черты: она становилась рассчитанной скорее на детей, на обучаемых, чем на взрослых читателей.

Размывалась реальная современность (или современная реальность) как объект художественного рассмотрения — ее заменяла своего рода новая сказка. И это опять-таки предполагало инфантилизацию читателя.

---

[3] Цит. по кн.: *М. Чудакова*. Эффенди Капиев. М., 1970, стр. 173–174. Там же отразились попытки анализа «этикета» 30-х годов, предпринятые в 1964 году в моей первой диссертации.

[4] *K. Clark*. Soviet novel: History as ritual. Chicago—London. 1981, p. 4–5.

[5] К. Кларк верно обращает внимание на то, что с 30-х годов роман должен был строиться и методом суммирования и методом исключения: «советский роман должен был быть своего рода эклектической *суммой* (курсив здесь и далее автора. — *М. Ч.*) всех великих литератур», а в то же время из этой суммы исключались «формализм» (от пародии до самоосознания), «пессимистическая» литература, литература, основанная на религиозных ценностях, и т. д. (указанное сочинение, стр. 36). Опираясь на теорию и терминологию М. Элиаде (см.: *М. Элиаде*. Космос и история. М., 1987), К. Кларк так описывает ситуацию 30-х годов: «Октябрьская революция, гражданская война и поворотные моменты биографии Сталина становятся канонизированным Великим Временем. В то же время будущее, как оно представляется в официальной истории, — несет функцию другого Великого Времени, когда жизнь будет качественно отличаться от повседневной реальности» (указ. соч., стр. 40–41).

К этому же подталкивала и все более громко провозглашаемая, как уже говорилось, и все шире реализуемая идея «понятности». Время эксперимента кончилось, каждый входящий в литературу должен был обучиться общему для всех, сложившемуся к концу 20-х, но только в 30-е ставшему универсальным художественному языку. Система литературной учебы, вполне установившаяся к середине 30-х годов, этим обучением и была главным образом занята.

Тогда становится понятным существенный историко-литературный смысл явления, которое многие годы описывалось в сентиментальных тонах (сантимент сохранялся и у прогрессивных, несомненно, оппонирующих официозу авторов) как расцвет детской литературы в советское время. При этом до сих пор оставался в тени тот немаловажный факт, что расцвет этот пришелся на вторую половину 30-х годов.

Становится понятно, что живые силы литературы естественным образом (в неестественной ситуации не прекращающегося социального давления) устремились в ту сторону, где редукция тем и упрощение языка, возникая перед пишущим в качестве предпосылки, могли быть, во всяком случае, мотивированы жанрово — в сторону литературы собственно детской, то есть детям адресованной. Этот жанр, освобождая от регламента, разработанного для большой формы — для «взрослого» романа, — давал возможность сравнительно свободного движения героя в литературном пространстве. Можно (и нужно) было писать о пионерах, о Павлике Морозове, но можно было и не писать — вот что не всегда видно сегодняшнему наблюдателю. Была известная свобода формирования этого жанра — все внимание официальной критики было направлено в сторону «большой литературы». Лучшие силы печатной (подчеркиваем это слово) литературы двигались сюда, надеясь говорить здесь о том, о чем невозможно было и думать сказать в романе. «Два капитана» В. Каверина, оставшиеся едва ли не лучшим его сочинением, — замечательное свидетельство удачи, которая могла ожидать писателя на этом пути.

Не сразу, но, во всяком случае, уже с конца 20-х этот нарождающийся жанр помогал восполнить существенную лакуну «большой» литературы — в нем можно было рискнуть обратиться к собственному дореволюционному «непролетарскому» детству (закрытому в качестве темы «взрослой» литературы). Конечно, свой регламент был и здесь — необходимо было детство трудное, конфликтное по отношению к строю и имущему сословию, то есть порой даже к собственным родителям, но зато внутри этой рамки можно было воссоздать фактуру, остающуюся за пределами других жанров и питательную для читателя. Классическим примером здесь может служить сохранившаяся до сей поры в благодарной памяти читателей и недавно переизданная «Повесть о рыжей девочке» Будогоской (1929), где девочка (характерно имя героини — Ева Кюн: иностранная фамилия, как уже приходилось говорить, была более проходимой) убегает от деспота отца и последней фразой повести становится торжественное и торжествующее сообщение бабушки: «Пришло ему возмездие... Убили его...»

Это постепенное открытие темы «барского» детства и отрочества — того, что М. Булгаков еще в 1924–1925 годах бесстрашно вписал во «взрослый» роман, — к середине 30-х годов, времени постановлений о преподавании в школе отечественной истории и о русских классиках, обозначилось ясно. Одновременно навис шлагбаум над дорогой к «большой» и «взрослой» форме. Валентин Катаев со своим неподражаемым ощущением социальных условий, хода времени — в узком и прагматическом смысле слова — отреагировал на то и на другое едва ли не первым. Он понял, что надо менять регистр,

если хочешь остаться в литературе, если не хочешь, чтобы в р е м я вынесло тебя из нее в п е р е д ногами, если позволителен такой грубый каламбур. В мае 1936 года в журнале «Красная новь» уже печатается его повесть «Белеет парус одинокий»— несомненно, одно из лучших сочинений этих лет.

Жанр позволял избежать грубой деформации «образа автора», производившейся в широком масштабе, — исчезало «первое лицо» повествователя («Записки покойника» Булгакова, писавшиеся в 1936–1937 годах, выламывались из нормы и в этом отношении — кроме всех прочих), изглаживалась энергия личного тона, получало полное преобладание эпическое «третье лицо» (повествователь, скажем, трилогии К. Федина). В «детском» же повествовании возникали разные возможности, диапазон был пока достаточно широким.

Итак, наступила полоса, когда все больше требовалось, по слову Зощенко, «что-нибудь простенькое, вроде Володи», без «формализма», без «изысков», и именно в детской литературе можно было в какой-то степени следовать по этому пути, не стыдясь себя, увещевая и утешая себя тем, что нельзя же действительно обращаться к детям на языке Андрея Белого. Здесь можно было рассчитывать на какое-то согласие с самим собой.

Другое дело, что одновременно с т и р а е т с я г р а н ь между двумя литературами — детской и взрослой — и, скажем, «Историю одной перековки» М. Зощенко (историю, рассказываемую о «перевоспитавшемся» на Беломорканале вором) или повесть о Кренском («Возмездие») уже затруднительно было отнести к той или к другой литературе.

3

26 июля 1939 года критик В. Перцов напечатает в «Литературной газете» статью с удачным по своей простоте названием — «О лучшем»:

«Я прочитал несколько десятков беллетристических произведений в журналах этого года. Лучшими из законченных вещей мне показались: “Сказка” Михаила Светлова, “Телеграмма” Гайдара и “Лисичкин хлеб” Пришвина. Эти вещи я перечитывал и раз, и другой не для писания, а для удовольствия, — с произведениями современной литературы это бывает не так часто.

Все три произведения написаны для детей. Рассказом Гайдара «Красная новь» открыла в этом году свою вторую книжку. Рассказ этот, написанный для дошкольников, быстро стал в полном смысле слова семейным рассказом. Книга рассказов Пришвина “Лисичкин хлеб” напечатана тоже не в детском журнале, а в “Новом мире”, причем автор указывает, что идеальным рассказом он считает такой, который одинаково интересен для всех поколений ⟨...⟩ Я стал припоминать, что за последние годы именно детская литература выдвинула ряд лучших наших произведений ⟨...⟩ И вот сейчас — три новых детских произведения, наиболее поэтические из всей нашей журнальной продукции 1939 года».

У Гайдара, писал критик, «п р о т и в о б ы к н о в е н и я д л я н а ш е г о в р е м е н и, никто из действующих лиц, ни взрослые, ни дети, не совершает никаких героических поступков, но в нем чувствуется, как и в “Сказке” Светлова, дыхание исключительно нашей эпохи. ⟨...⟩ Не насилуя свой материал в угоду “выводу”, Гайдар придает серьезность забавному житейскому происшествию и призрачным светом своей художественной манеры превращает в фантастику самое обыкновенное и заурядное».

Но именно это свойство совсем в ином свете виделось другим критикам в тот же самый исторический момент.

И никогда не умевший изменить своему видению литературы как только литературы, — вне обстоятельств, вне скидки на деформацию под прессом социума, будто не видя этого пресса, — беспощадно срывал Шкловский одежды тонкой и даже тончайшей мимикрии, палкой шевелил с трудом отрытые безопасные литературные норы. Похвалив журнал «Пионер», свежие номера которого взрослые, к неудовольствию детей, начинают читать первыми, он определял как «слабую» ту часть журнала, где печатается проза: «...рассказ "Голубая чашка" не рассказ, а игра в рассказ... Это игра в ссору, а не ссора. Настоящий сюжет "Голубой чашки" состоит в том, что рассказчик ревнует свою жену. У него другая обида... Этот второй план повести непонятен для детского читателя. Самая эта ревность тоже полушутлива». Все так и было, но Гайдар уже выстраивал свой собственный универсум, приучая читателя к игре, ко второму плану, к двойному дну, формируя ту поэтику подставных проблем, которая с наибольшей полнотой воплотится в «Судьбе барабанщика» и дойдет до слуха читателя, уже настроенного «Голубой чашкой» на это двойное звучание.

Рассказ Паустовского, продолжал Шкловский (речь шла об одном из рассказов цикла «Летние дни»), «чем-то напоминает рассказ Гайдара», и сходство было увидено безошибочно:

«Это опять не рассказ, а игра в рассказ.

Пеликан попал в лес. В лесу его приняли за черта.

Колхоз, в котором поймали этого пеликана, стал знаменитым.

Человеку, который поймал редкую птицу, подарили новые штаны.

Это очень анекдотично, и кажется, что людям трудно описать колхоз, если туда не запустить пеликана или хотя бы какого-нибудь деда-бородоеда, который врал бы что-нибудь несусветно интересное. ⟨...⟩

Но где же наша страна?

Возьмите Аксакова, Тургенева, Горького, из иностранцев возьмите Диккенса, Марка Твена. Человек прежде всего описывает мир вокруг себя.

Волгу, Миссури, лондонскую улицу, русскую деревню.

Он делает ближе и драгоценнее нашу жизнь, учит ее понимать.

Литература не дача и не дом отдыха. ⟨...⟩ нужно печатать рассказы о нашей стране, о городе, о колхозе».

В рассказе «Вторая родина» Паустовский «описывает подмосковное место, как своеобразные тропики. Он не приближает к нам нашу действительность, а романтизирует ее, приучает искать своеобразные эстетические заповедники в нашей стране»[6].

Между тем и Гайдар и Паустовский все силы свои начиная с середины 30-х годов («Школа» Гайдара написана совсем иначе!) направляли именно на то, чтобы не дать себе приблизиться к «нашей действительности», а по возможности отдалить ее от себя. Направление их тогдашней работы я стремилась описать в 1964 году следующими осторожными словами:

«В середине 30-х годов, рядом с драматическими и трагедийными коллизиями "Тихого Дона" и сложной многоплановой картиной века в "Жизни Клима Самгина", рядом с тревожной атмосферой книг о близящейся войне и особыми задачами историческо-

[6] *В. Шкловский.* Об удаче и ее качестве («Детская литература», 1937, № 7, стр. 16, 18, 19).

го романа (О. Форш, А. Толстой, Ю. Тынянов и др.), рядом с творчеством М. Зощенко и А. Платонова, развивается художественная практика писателей, ставящих перед собой иные творческие задачи.

В одной коротенькой заметке о рыбной ловле Паустовский писал (в 1939 году): "Дикий и тонкий запах дождя и мокрых прибрежных песков проникает в палатку, и под шепот дождя очень свежо думать, вспоминать и ощущать жизнь как неторопливое счастье"». Эта фраза может быть понята как лейтмотив многих произведений тех лет ⟨...⟩ И Паустовский, и Пришвин, и Гайдар (в названных произведениях) ⟨...⟩ изображают в своих "неторопливых" рассказах безусловно счастливых людей. Интересно при этом, что пристрастие к именно таким ситуациям характерно для многих (причем едва ли не лучших) произведений тех лет, которые никак нельзя назвать самыми счастливыми в жизни нашей страны. С чем же связана эта творческая особенность? Почему в рассказах этих писателей она оказалась художественно оправданной? Присмотримся к ним ближе. Рассказы К. Паустовского "Летние дни" (которые были признаны едва ли не лучшими в творческой работе писателя таким взыскательным и тонким критиком, как А. Роскин) — это рассказы о рыбной ловле, о деле, которым занимаются для отдыха. "Отдыхает" и герой рассказов Пришвина — охотник-любитель. Отдыхает герой "Голубой чашки" Гайдара, живущий на даче, путешествующий с дочкой по окрестностям. Это рассказы о людях, настоящее дело которых не показано; однако оно подразумевается. Почти все эти рассказы — о писателях, о людях искусства. Их непосредственная работа не показана, но только люди творчества могут жить так свободно и естественно отдаваясь жизненным впечатлениям, как герои "Летних дней" ⟨...⟩

Итак, за плечами героев этих писателей ощущается дело, профессия, многообразные связи с обществом. Однако это дело, которое не тяготит, связи, которые не опутывают. Герои этих рассказов — внутренне свободные люди. Они просты и искренни в отношениях друг с другом, доверчивы и нерасчетливы, лишены мелочности и подозрительности. Ощущение свободы, душевной раскованности (относящееся часто не столько к героям, сколько к облику самого автора-рассказчика) поражает и в рассказах Гайдара и Пришвина тех лет»[7].

Поиски покоя стали одним из слагаемых поэтики подставных проблем. 10 января 1939 года в «Литературной газете» в статье «Праздник и будни» Сергей Бондарин писал, с привычной тщательностью выбирая слова и даже пунктуацию, не дающую особенно сосредоточиться недоброжелательному взгляду на смысле сказанного: «Среди молодых писателей говорят о своевременности спокойного тона, свободного от неумеренной патетичности». И в следующей статье, 10 февраля: «Разрывается круг

[7] *М. О. Чудакова.* Творчество Эффенди Капиева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1964, стр. 12–13. Заметка Паустовского, кстати сказать, печаталась под рубрикой «Как мы отдыхаем». Там же и Пришвин утверждал: «Я сейчас один из самых счастливых граждан, существующих на свете. Свое счастье я могу сравнить только со счастьем Грига, который забирался куда-то в горы, встречал там маленькую девочку и сочинял для нее свои прекрасные симфонии. А так как живу я теперь, как хочется, и то, что мне хочется, чудесно совпало с тем, что надо нашей стране от такого человека, как я, то я и работаю и отдыхаю нераздельно» («Литературная газета», 26 июня 1939 года). Пожалуй, можно сказать, что и Гайдар, и Пришвин, и Паустовский достигли на какой-то краткий миг равновесия с властью: в тот момент их чувство найденного равновесия как-то совпало с тем, что от них было надо.

обусловленных тем, читатель разделяет с автором ощущение своевременности этой реакции жанра, она оказывает свое благотворное влияние, новые рассказы и повести читаются с интересом. Ничего героического не происходит в этих рассказах. Люди не едут на новостройки, не ломают свой быт, а уже сами живут в быту: они хотят присмотреться к своим соседям по квартире, они знакомятся, едят, спят, влюбляются и работают, но не на тракторе, а за письменным столом, или варят обед в коммунальной кухне, и их отношения определяются повседневностью интересов». Но тут же он предостерегал — «будничная книга бесполезна», пояснял, что «нельзя называть совершенной правдой искусства то, что имеет ценность лишь корректива к бессодержательной, фальшивой патетичности, к увлечению обусловленными сюжетами...»; и Евгений Петров в статье «Серые этюды» (полемизируя со статьей Н. Атарова «Обыкновенные этюды») вносил свои уточнения: «дело не в том, писать о буднях ли, о героических делах, а в том, чтобы писать хорошо» («Литературная газета», 15 июля1939 года).

Так литераторы, стремившиеся уйти от «обусловленных тем», ставили себе два новых условия — непременной поэтизации изображаемого («будничность» и «патетика» вставали для них почти в один ряд) и определенного уровня мастерства («писать хорошо»).

А что же происходило в то же самое время — в 1939 и 1940 годах — за письманными столами тех, кто стремился удержаться в рамках «большого жанра», кто не хотел уйти в поэтичные рассказы о летних днях заслуженного досуга?

Лозунг «даешь красного Льва Толстого» реализовался — вопреки темпераментным предостережениям еще в 20-е годы Михаила Зощенко и самого талантливого и цельного теоретика Лефа Сергея Третьякова. Школа Толстого безусловно победила в 30-е годы (и победа эта была закреплена в 50-х годах, когда «толстовское» повествование — от Симонова до Ананьева — стало признаком респектабельности в глазах официозной критики и массового читателя).

Подобно тому как от толстовства оказался возможен и даже короток путь к большевизму, идея переделки, перековки человека, «обновления» всего его существа под влиянием событий народной жизни, которая стала в 30-е годы непременной частью идеологически-сюжетного костяка романного повествования, тоже естественным образом находила повествовательную опору в романах Толстого (конечно, упрощая изображенный Толстым путь героя до примитивной схемы).

В 1940 году, накануне ареста и гибели, один из немало обещавших в первой половине 20-х годов писателей, Михаил Козырев, бьется в поисках «большой формы», удовлетворительной для перепаханной кровавым плугом литературно-издательской среды. Он пишет роман под названием, запечатлевшим отказ от творчества и сдачу на милость принятой схемы, — «Рост». В центре — герой, ушедший из деревни в год повальной коллективизации и вливающийся постепенно в ряды тех, кто становится участником индустриализации, разорвав с деревней, как бы канувшей во внеисторическое бытие. Процитируем несколько фрагментов по рукописи оставшегося не опубликованным романа, чтобы увидеть прямое подражание знаменитым описаниям «Воскресения» и «Войны и мира»: «Семя медленно, тихо набухает во влажной прогретой земле — и вдруг, только секунда одна — вскрывается почка, и свежий росток пробивает землю. Так же медленно назревала в деревне потребность в новых формах хозяйства, возникала, росла и крепла упорная мысль...» — и т. д. (ЦГАЛИ, ф. 2230, 1.10, л. 71). Эта метафорика, эти «вешние воды» стали широчайше распространенным приемом, заместив и аналитический взгляд автора, и реальную фактуру быта.

Последние страницы романа фиксировали обновление героя. Правка в рукописи зримо передает отчаянные попытки автора сохранить хоть отчасти лицо — и тут же происходящее погружение его в затопляющий большую форму, не преодолимый единичными усилиями, перешедший в разряд тектонических явлений шаблон (авторские вычеркивания — в квадратных скобках): «— Я и в самом деле другой человек теперь, — ответил Кирилл. [Многого я не понимал, до многого дошел, Анна]». Отметим характерную инверсию в вычеркнутой строке — один из шаблонных ходов в упрочивавшейся к концу 30-х риторике. Инверсии служили ложным знаком эмоции, повторы — ложным знаком развивающейся (на самом деле стоящей на месте) мысли. Создавалась та квазипростонародная, или п р о с т а я, речь, которая потом перейдет из литературы на страницы «Правды».

Продолжим цитату:

«Никогда еще Кирилл не разговаривал так с женой. Суровые глаза Анны осветились лаской и радостью. (Напомним дату — 1940 год, когда в литературном пространстве отсутствует точка зрения, с которой возможно пародирование этой фразы. — *М. Ч.*)

— Все мы теперь другие, — сказала она. [— Вот и я сейчас себя прежней ни за что не признала бы. Подумаю, как только мы жили словно слепые. А теперь глаза будто бы открылись]».

Как ясно видна в этих авторских вычеркиваниях своей же рукой воспроизведенного шаблона попытка удержаться на краю хоть какого-то подобия творчества! Дело было именно не в нехватке таланта — у Козырева в нормальных условиях его вполне хватило бы. Дело было в серьезнейших мутациях, в полном распаде форм, п р е к р а щ е н и и личных творческих поисков. И в слепках с толстовских форм ищется подобие искусства, живет надежда, что подражание уже совершившемуся искусству — гарантия искусства... Конец романа Козырева особенно примечателен в этом смысле:

«Кирилл не стал ждать подводы. Рано, когда все еще спали, вышел он из деревни, так же, как и тогда, когда уходил в неверное темное для него будущее. Было такое же прохладное осеннее утро, так же расстилался синий дымок над деревней, так же сквозили легкие солнечные лучи в бледно-желтых листьях берез — все было как тогда, только не было той томящей, сжимающей сердце грусти.

И так же, как шесть лет назад, сел он отдыхать у соснового бора.

— А где же эта корявая сосна? — вспомнил он.

Ее уже не было. Весенние воды подмыли корни, буря свалила ее, кто-то спилил и ствол и сучья ее на дрова, и только голый пень гнил теперь под дождем и солнцем, цеплялся за рыхлый сыпучий песок полусгнившими обнаженными корнями.

Кирилл не заметил этого пня. Он прошел мимо, заглядевшись на бор, на ушедшие в прозрачную голубизну едва колеблемые ветром вершины прямых, высоких, могучих и дружных сосен, на медно-красных стволах которых зайчиками играло золотое осеннее солнце»[8]. В рукописи далее — «конец» и даты работы — «6/X—3/XII—40 г.».

Из «взрослого» романа можно было только уйти.

В «Судьбе барабанщика» А. Гайдара (1939), одном из самых интересных сочинений конца 30-х годов, сложно сочетались разные пласты художественной реальности, раз-

[8] «Уже было начало июня, когда князь Андрей, возвращаясь домой, въехал опять в ту березовую рощу, в которой этот старый, корявый дуб так странно и памятно поразил его. Бубенчики еще глуше звенели в лесу, чем месяц тому назад...» — и все последующее описание, со школы памятное (*Л. Толстой*. «Война и мир», т. 2, ч. 3, 111).

ные способы связи художества с материалом. Подобно тому как в рассказе Уэллса два путника идут по дороге навстречу друг другу в разных эпохах — в далеком прошлом и в современности, — так в этой повести рисуется один мир, вернее, туманная, плывущая проекция этого мира, а сквозь него проглядывает или, скорее, подает неясные сигналы другой.

Читает книжку герой о мальчике-барабанщике, которого заподозрили в измене, а его смелые поступки в помощь своему отряду происвоил себе толстый и трусливый музыкант. «Ярость и негодование охватили меня при чтении этих строк, и слезы затуманили мне глаза... "Это я... то есть это он, смелый, хороший мальчик, который крепко любил свою родину, опозоренный, одинокий, всеми покинутый, с опасностью для жизни подавал тревожные сигналы"».

Стоит вглядеться в страницы этой повести — она рассчитана была, несомненно, на медленное чтение.

«...у меня заболела голова и пересохли губы...» и несколькими страницами дальше: «Очнулся я уже у себя в кровати. Была ночь. Свет от огромного фонаря, что стоял у нас во дворе, против метростроевской шахты, бил мне прямо в глаза. Пошатываясь, я встал, подошел к крану, напился ⟨...⟩

И опять, как когда-то раньше, непонятная тревога впорхнула в комнату, легко зашуршала крыльями, осторожно присела у моего изголовья и, в тон маятнику от часов, стала меня баюкать:

Ай-ай!

Ти-ше!

Слы-шишь?

Ти-ше!»

Физическая разбитость; боль, свет бьет ночью прямо в глаза. И снова чтение: «...читал старую "Ниву". Мелькали передо мной портреты царей, императоров, русских и нерусских генералов. Какие-то проворные палачи кривыми короткими саблями рубили головы пленным китайцам. А те, как будто бы так и нужно было, притихли, стоя на коленях. А не видать, чтобы кто-нибудь из них рванулся, что-нибудь палачам крикнул или хотя бы плюнул».

И снова тревога, не объясняемая ни героем, ни автором, но окутывающая читателя: «Я вышел и в тамбуре остановился. Окно было распахнуто. Ни луны, ни звезд не было. Ветер бил мне в горячее лицо. Вагон дрожал и резко, как выстрелы, стучала снаружи какая-то железка. «Куда это мы мчимся? — глотая воздух, подумал я. — ⟨...⟩ Эх, поехали! Эх, кажется, далеко поехали!» Куда же, действительно, поехали?.. Ясным остается одно — далеко.

То рубят головы, но давно, на картинках, то звучат вроде бы выстрелы, ан и не выстрелы, то выбегает с топором человек, кричит что-то странное.

«Волосы ее были растрепаны, и она что-то кричала.

Тотчас же вслед за ней из кухни с топором в руке выбежал ее престарелый сын; лицо у него было мокрое и красное.

— Послушай! — запыхавшись и протягивая мне топор, крикнул он. — Не можешь ли ты отрубить ей голову?

— Нет, нет, не могу! — завопил я, отскакивая. — Я... я кричать буду!

— Но она же, дурак, курица!» Ах, курица, это курица... «— Нет, нет! — еще не оправившись от испуга, бормотал я. — И курице не могу... никому не могу...»

Нет, не совсем все-таки это курица... «Вы погодите... Вот придет дядя, он все может».

Что же это за мир, в котором все может произойти, хотя ничего вроде не происходит? «Я пробрался к себе и лег на кровать». «Пробрался» вроде бы мальчик, но «к себе» — это уже взрослый; и так всегда у Гайдара. «Было теперь неловко, и я чувствовал себя глупым. Чтобы отвлечься (так мальчик все же или взрослый, замученный странной, тягостно-необъяснимой жизнью? — *М. Ч.*), я развернул и стал читать газету». (Взрослый, взрослый! Все они в те годы с утра впивались в газеты.) «Прочел передовицу. В Испании воевали, в Китае воевали. Тонули корабли, гибли под бомбами города. А кто топил и кто бросал бомбы, от этого все отказывались». Не про нас, не про нас, но все же гибель ходит где-то рядом.

«А на горе, над обрывом, громоздились белые здания, казалось — дворцы, башни светлые, величавые. И пока мы подъезжали, они неторопливо разворачивались, становились вполоборота, проглядывая одно за другим через могучие каменные плечи, и сверкали голубым стеклом, серебром и золотом. ⟨...⟩

— Это что? — как в полусне, спросил я, указывая рукой за окошко».

И правда, не в полусне ли все — и герои, и автор, и читатели? Настоящее — мираж будущего. Все время — иллюзия вот-вот готовой объявиться прекрасной жизни. Не продолжение ли это «Чевенгура» А. Платонова? Как в пустыне, движутся все за миражем, слыша и не слыша выстрелы, видя и не видя льющуюся кровь, льющуюся где-то там, в невидимой или призрачной, как на книжной странице, действительности.

«Светел и прекрасен был этот веселый и зеленый город. Росли на широких улицах высокие тополи и тенистые каштаны. Раскинулись на площадях яркие цветники. Били сверкающие под солнцем фонтаны. Да как еще били!» Что же это за город, где находится? Не в Государстве ли Солнца?

«Рвались до вторых, до третьих этажей, переливали радугой, шумели и мелкой водяной пылью падали на веселые лица, на открытые и загорелые плечи прохожих.

И то ли это слепило людей южное солнце, то ли не так, как на севере, все были одеты — ярче, проще, легче, — только мне показалось, что весь этот город шумит и улыбается.

— Киевляне! — вытирая платком лоб, усмехнулся дядя. — Это такой народ! Его колоти, а он все танцевать будет».

И вот в другом месте «дядя», самый реальный и самый двусмысленный персонаж повести, «лукаво глянул на меня и, ударив по струнам, спел такую песню:

Скоро спустится ночь благодатная,
Над землей загорится луна,
И под нею заснет необъятная,
Превосходная наша страна.
Спят все люди с улыбкой умильною,
Одеялом покрывшись своим,
Только мы лишь, дорогою пыльною
До рассвета шагая, не спим».

Песня эта отграничивает фальшивый, изображаемый мир, где кто-то, возможно, и спит «с улыбкой умильною» (но кто? уже почти никто в том году, когда пишется повесть, — только в кино, только в книгах), знать не зная про мир другой, от которого и отделен он невидимой чертой. А кто-то, находящийся как бы на грани двух этих ми-

ров, вообще не спит, ожидая с минуты на минуту вторжения неведомого, но страшного, ирреального (так как о нем ничего почти не известно), но более, чем э т о т, реального.

Тот, реальный мир, мощно притягивающий к себе лишь одним — своей реальностью, просовывает свои руки меж картонных деревьев парка культуры, среди веселых и страшных масок. Герой н е з н а е т, кто такой «дядя», но они с ним из одного мира — реального. «Дядя» потому и получается у Гайдара столь выразительным, что за ним не выраженный, неизвестный псевдосчастливчикам из парка культуры неподдельный мир. И в вагонном рассказе «дяди» вдруг проступают самые подлинные реалии скрытой от глаз современника жизни — «Узник же получал, как вы сами понимаете (!), всего шестьсот граммов, то есть полтора фунта», — «дядя» издевался над теми, кто еще не сидел и не знал того мира. «Ведь ничего этого вовсе так не бывает...» — подает слабый голос один из слушателей. Но к а к бывает? Этого здесь не знает никто.

Один из важных в создании этой двойственности фрагментов — описание станции московского метрополитена.

На двойное прочтение настраивает (вольно или невольно? — такой вопрос был бы неправомерен здесь, как, впрочем, и почти везде в литературе), становясь одновременно частью одного, явного, и другого, неявного, текста, первая же фраза:

«Точно кто-то за мной гнался, выскочил я из дому и добежал до метро. Поезда только что прошли во все стороны, и на платформах никого не было.

Из темных тоннелей дул прохадный ветерок. Далеко под землей тихо что-то гудело и постукивало. Красный глаз светофора глядел на меня не мигая, тревожно».

Это тянет из весьма далеких тоннелей могильным холодом, преобразованным в прохладный ветерок, это оттуда глядит тревожно красный глаз невидимой, но миллионами ощущаемой беды и гибели. Снова появляется стишок-заклинание:

«И опять я заколебался.
Ай-ай!
Ти-ше!
Слы-шишь?
Ти-ше!»

И вот тревожное ожидание разрушается: «Вдруг пустынные платформы ожили, зашумели. Внезапно возникли люди. Они шли, торопились. Их было много, но становилось все больше — целые толпы, сотни...»

Кто эти сотни? Из какого мира?

А в конце повести перифраз из уже запрещенной к тому времени — из-за Ягоды и других имен — книги о Беломорканале: «Я взрывал землю, я много думал и крепко работал. И вот меня выпустили...»

...Как будто бы звуки будущей речи автора и героя «Одного дня...» слышны и на некоторых страницах самой этой страшной книги. Вот начало одной из главок:

«Уже четыре месяца Костюков на канале, но вставать ему каждый раз трудно. ⟨...⟩ Костюков закрыл глаза. Вероятно, в деревне сейчас бабы тоже повставали. Затопили печи. Или, может быть, на печи еще греются? Дали моей-то трудодни? — спохватывался он. ⟨...⟩ — Ну, ты, глина смоленская, — дергает кто-то Костюкова за ногу. — Размечтался. Дожидаешься бабы. Она тесто ставит.

Общий хохот раздался у него над ухом. И Костюков вскочил на ноги взъерошенный. Кинулся к огню.

— Братцы, — взмолился он тотчас. — Товарищи, что же это, украли мои валенки и положили сгорелые. Как же я на работу теперь пойду? Ведь других валенок мне сегодня не выдадут?

— Пойдешь, — уверенно ответил Паруга (десятник. — *М. Ч.*), — обмотаешься и пойдешь. Что же мне, терять из-за тебя проценты!

Процент — это слово, как нательная рубаха, было понятно Костюкову. Знал: выполни процент — отворится тебе все. И в ларек пропуск дадут, и билетик в кино, и свидание с родными. За большой процент дни засчитывались — три за пять».

Как осколки натурального металла торчат среди фальшивой породы то там, то сям точные реалии и интонации:

«— Ну, ты, идешь, что ли, пошевеливайся! — прикрикнул на Костюкова Цыган.

Костюков намотал на ногу тряпье, сунул ее в дырявый валенок и выбежал вслед на остальными. ⟨...⟩ Удивляла Костюкова также бодрость начальника чекистов. Костюков видит, как вот уже три часа над котлованом недвижно стоит человек. Вероятно, мороз пробирает его люто. Тачку возишь и то остываешь, а этот стоит один на ветру. Но все он смотрит, все замечает» (Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства. М., 1934, стр. 380–381, 383–384).

4

Оценивая весенний номер «Красной нови» 1939 года, критик Александр Роскин размышлял о среднем рассказе среднего писателя: «Отнюдь нельзя сказать, что он плохо написан. Наоборот, читаешь его и невольно думаешь о том, как, в сущности, незаметно, под аккомпанемент привычных разговоров о недостатке мастерства у наших литераторов поднялся средний уровень этого самого мастерства. Сравните апрельский номер "Красной нови" от 1939 года с любым апрельским номером самого лучшего дореволюционного толстого журнала: вы тотчас заметите, насколько выше наша "средняя" журнальная проза оригинальностью образов, отделкой фразы, сжатостью выражений. Вот как описывает В. Кожевников пейзаж с высоты: "С трубы можно было видеть облака в профиль... Запах сырости туч доносился сюда. Тучи пахли погребом". Можно быть уверенным, что соответствующее описание, извлеченное из какого-нибудь рассказа в "Вестнике Европы" или "Современном мире", было бы, конечно, более вялым и банальным».

И далее — пожалуй, с болью — видишь, как точно идет по касательной к сути дела талантливый и умный литератор, так привыкнув не говорить об этой сути, как не задумываясь идут по дороге к дому: «Но в том-то и дело, что в этой самой умелости, в этом стремлении все описывать обязательно с "нажимом", с обязательной оригинальной выразительностью есть своя банальность, свой шаблон — и притом очень опасный для подлинной поэзии. В стилистической элегантности таких рассказов ⟨...⟩ есть нечто чрезмерно старательное, напряженное. Хочется сосредоточить внимание на людях и событиях, избранных Кожевниковым, а вместо этого вы начинаете оценивать эпитеты ⟨...⟩ "Хорошо поставленная" фраза уводит Кожевникова от простых и верных слов, которые надо сказать ему о своих героях»[9]. Но в том и дело было, что литературную учебу на мастера слова проходили люди, уже не надеявшиеся, даже, возможно, и не думавшие сказать «простых и верных слов» о своих героях, — они обучались тому уни-

[9] *А. Роскин.* «Пять рассказов» («Литературная газета», 5 июня 1939 года).

версальному языку, который позволил Вадиму Кожевникову продержаться почти полвека, до середины 80-х, в рядах известных и широко читаемых в своей стране писателей (я думаю, в некоторых читательских слоях его читают и до сих пор).

А. Письменный (тот самый, кого в 1933 году ругал Е. Петров за «серые этюды») вспоминал восхищенно «о впечатлении, которое произвел на меня и моих товарищей газетный очерк Ив. Катаева "Третий пролет"», и цитировал: «"Сначала даже и не мост увидели мы, а лишь идею моста, мелкий и легчайший абрис, повисший в свечении воздуха и воды. Утро было неяркое, ровная облачная пелена, но на таком раздолье — света не занимать, река белая с искрой, балтийского серебра. Проходит час, линии моста постепенно чернеют, он воплощается. Уже различимы пологие дуги всех шести пролетов, тоненькие — отсюда — устои, и от них — опущенные в воду черточки отражений". За "опущенные в воду черточки отражений", за "балтийское серебро" много можно было отдать»[10].

Описание хорошее и неплохой писатель, но только почему ж — «можно было...»? Именно о т д а л и, и очень много, за возможность выучиться рисовать эти «черточки» и, главное, за право демонстрировать печатно результаты этой учебы, плоды мастерства. Стремясь при помощи «черточек» передать на страницы печати человеческие чувства, которые как-то надо было сохранять и передавать по наследству, Паустовский вел в Литинституте семинар по этим именно «черточкам», очерчивающим эти именно чувства, не касаясь в своих очертаниях грешной земли, и был почти канонизирован при жизни — для того чтобы очень вскоре, увы, улетучиться из литературы, или, скорее, расплыться, как те самые «черточки отражений».

И снова вернемся к Гайдару. Кто р е а л е н в его «Судьбе барабанщика»? Двоящийся, неясный, оборотнем предстающий перед юным рассказчиком на последних страницах «дядя» да еще «старик Яков».

«И окрик их, злобный и властный, показал, что ни меня, ни моего оружия они совсем не боятся.

Так и есть! С перекошенными ненавистью и презрением лицами они шли на меня прямо.

Тогда я выстрелил раз, другой, третий...»

Два «матерых волка» слились, став почти близнецами. Но кто они? В кого стреляет герой?

Как двоится рассказ «дяди» (в поезде) о тюрьме, вокруг которой «раскинулись придавленные пятой самодержавия низенькие домики робких обывателей» и из которой бежал «старик Яков», не дожидаясь «маловероятной амнистии по поводу какой-либо годовщины, точнее сказать, императорской свадьбы, рождения или коронации» и, оттолкнув конвоира «по пути с дровозаготовок», а затем выдав себя перед крестьянами «за ответственного работника, приехавшего на посевную», так двоится художественная функция персонажей. Под давлением непредставимого в предшествующие эпохи развития русской литературы гнета литература сама себя защищала — сопротивлялись ее глубинные слои, ее ядро. Пропагандистская направленность (призыв к бдительности), вводимая в обязательном порядке, преодолевалась в повести Гайдара в т о р ы м с л о е м — слоем и с т и н н ы х чувств, возбужденных неназываемыми обстоятельствами. (Мы оставляем в стороне генезис повести — известно, что сначала Гайдар писал о том,

[10] *Александр Письменный.* Фарт. М., 1980, стр. 55.

что отец Сергея был арестован по ложному доносу, но вынужден был под давлением обстоятельств изменить фабулу: для нашего рассмотрения важен печатный текст повести — его художественное строение, его участие в литературном процессе, его читательское восприятие).

Герои пели песню:

Горные вершины

Спят во тьме ночной...

«Как не солдатская? Очень даже солдатская», — уверял Сергея отец.

Что-то силится понять герой повести, но не может, и автор не имеет сил и возможности подсказать ему. Все смешалось; где-то в эфире между «горных вершин» плавает общечеловеческое, относящееся к жизни и к смерти каждого, не только «шахтер-комиссара», но не может родиться, оплотниться, выявиться.

«Солдатское» ощущение отсутствия зримой мишени, зримого виновника тоски, мучающей героя и самого автора, виновника страха, окутывающего жизнь храбрых по природе людей, рождает сосущее, саднящее чувство у героя и у читателя. «Крупные слезы катились по моим горячим щекам ⟨...⟩

— Так будь же все проклято! — гневно вскричал я и ударил носком по серой каменной стене. — Будь ты проклята, — бормотал я, — такая жизнь, когда человек должен всего бояться, как кролик, как заяц, как серая трусливая мышь! Я не хочу так!» Это реальный гнев, реальное отчаяние и реальные проклятия, только заключенные в прочную структуру поэтики подставных проблем.

Поиски виновника-врага автор «Судьбы барабанщика» ведет в повести бок о бок с пропагандистской машиной, которой он служит, которой подыгрывает, — и сливается я, казалось бы, с ней в конце, изображая убийц-диверсантов, в которых стреляет герой повести.

Но выстрел целит дальше. Недаром конец повести оставляет впечатление неразрешенности, неудовлетворенности, а значит, и пропагандистское начало остается оголенным (можно было бы привести немало примеров того, как подобная оголенность в детской литературе, державшейся, что называется, до последнего[11], обычно замечалась критикой и раздражала ее). Для Сергея и его вернувшегося из лагеря отца начинается счастливая, казалось бы, но призрачная жизнь — повесть кончилась, в сущности, с выстрелом Сергея, целящим, повторим, дальше — в художественном смысле слова. И недаром бесплотны «положительные» персонажи повести: они сами должны исчезнуть из этого видимого, но ирреального мира и переселиться в невидимый, но реальный, все более поглощающий страну. «Их было много, но становилось все больше — целые толпы, сотни...» Это мгновенный мираж, это видение автора, который хотел бы, возможно, сказать — «толпы, миллионы...» И все исчезает — «этот народ едет веселиться в парк культуры».

В поле повести действуют оборотни и призраки. «Дядя» и «Яков» — это одновременно и те, кто замещает в повествовании врага, исполняя пропагандистскую функцию, и пришельцы из того реального мира «дровозаготовок», и напоминатели о нем в той едва ли не единственной в своем роде форме, которая оказалась литературно возмож-

[11] «К сожалению, новый, 1937 год журнал не ознаменовал поворотом к новым задачам. Та же аполитичность, то же равнодушие к интересам советских дошкольников характеризует и первый номер...» (*А. Бабушкина.* «Чиж». — «Детская литература», 1937, № 8, стр. 31).

ной. «Дядя» — оборотень вполне в согласии с господствующими официальными и официозными установками. Но этим не дан ли и полуосознанный, возможно, самим автором намек: не оборотень ли и весь этот мир, «превосходная наша страна»?

Так оказывается, на наш взгляд, возможным проследить один, но важный мотив в деформированной предвоенной литературе: проникновение в нее (или слабое отражение в ней?) обширной области второго мира — мира ГУЛАГа, крайней точки в целом игнорируемой печатной литературой реальности.

Что предсказывало, предвосхищало в создаваемом Гайдаром художественном мире следующий — далекий — цикл литературного развития? В чем, кроме серии подстановок, проступала тень иной, скрытой, но существенной жизни? Пожалуй, мы назвали бы чувство ж а л о с т и, незнакомое большинству современных Гайдару литераторов. Это тот взгляд, которым смотрит на людей явившийся в нашу литературу двадцать с лишним лет спустя Шухов вместе с автором: «на глазах доходит капитан, щеки ввалились, а бодрый».

А что же Житков? Что его фелюга, так добротно оснащенная, с запасом остойчивости, так мастерски сработанная, с командой выносливых и умелых гребцов? Пронеслась, описав точнейшую, выверенную дугу, мимо, мимо текущего дня, и вчерашнего дня, и позавчерашнего. А ведь писал он о свободе — о том, как рабы-гребцы спасали от пиратского преследования хозяйский корабль, спасали, навалившись что есть силы на весла, потому что капитан обещал им за спасение корабля свободу.

«— Как это? — сказал брат хозяина. Он перестал всхлипывать, отшатнулся и испуганно глядел на капитана. — Ведь не ты их покупал! Или ты обещаешь их выкупить?

— Они себя выкупили: спасли корабль, — сказал капитан. — А на всякий случай меньше разговаривай, потому что я приказал освободить их ноги от оков.

Брат хозяина нахмурился и глядел капитану в глаза.

— Торговаться не приходится, — сказал капитан. — Ты бы лучше радовался, что остался цел. А то продали бы тебя пираты... в гребцы. И пахал бы ты тяжеленным веслом. Ты знаешь: их двое умерло сейчас за свою свободу, спасая тебя и твое добро.

И капитан пошел к гребцам».

Так кончается это сочинение — один из многих образцов создававшейся в 30-е годы добротной литературы, никак не задевавшей свое ни настоящее, ни недавнее прошлое, литературы, сделавшей единственным объектом своего изображения очень далекое или сравнительно далекое прошлое — и не выкупившей себя.

Детская литература 30-х годов в какой-то степени переняла, на наш взгляд, ту роль, которую, по мысли Тынянова, играет пародия, — он писал об «огромной эволюционной работе, проделываемой пародией», о том, что она способствует литературной эволюции (исторической динамике литературных форм, накоплению новых художественных качеств).

Эволюционная роль детской литературы проявилась в том, что в годы, когда движение литературы замирало, именно в этом жанре возникали и разрабатывались новые формы. Это остросюжетный сказ Бориса Житкова, уже тем интересный, что он соединил две линии, противопоставленные в литературе начала 20-х годов (разные формы сказа с их орнаментальным игровым отношением к слову и сюжетная проза), а кроме того, поставил в центр прочно сработанной новеллы вполне убедительного героя. Это проза Гайдара, давшая камертон (особенно рассказами «Голубая чашка» и «Чук и Гек») специфическому жанру, укрепившемуся в отечественной литературе на несколько лет

(о нем речь дальше). Это охотничий рассказ Пришвина, открывший путь целому отряду литераторов на долгие годы вперед.

Именно в детской литературе можно было найти то разнообразие психологических коллизий и человеческих чувств, которому давно не было места в упростившейся — в соответствии с возобладавшими элементарными идеологическими схемами — «взрослой» литературе. В ней отрабатывались важные литературные узлы, и без этой отработки вряд ли мог быть быстро собран двадцать лет спустя тот механизм, который позволил сделать столь существенный скачок в развитии отечественной словесности.

Даже конкретность изображения любого ручного труда, основанная на доскональном его знании, не отозвалась ли она в неторопливом описании сноровистой работы Ивана Денисовича, в самом языке этого описания? Ничего не возникает на пустом месте, и сделанное в литературе витает в воздухе, воздействует даже и на тех, кто мог вовсе не читать того или иного сочинения.

«Разварили клею столярного у хозяйки на керосинке — говорим, койку будем чинить. Она рада: "Вот дельные хлопцы", — говорит. А тут Гришка проткнул дырку в колбасе, потом обернул карандашик в бумажку и всадил в эту дырку карандаш до самого пороха. Кто его выучил, долговязого? И теперь ну мазать веревку в клею и эту колбасину укручивать клейкой веревкой. Да плотно и накрепко» (Б. Житков. «С Новым годом!», 1935).

Тяготение к речи простонародной и к той письменной старорусской традиции, которую А. Ремизов еще в начале века изощренно противопоставил и «гладкописи» литературы XIX столетия, и церковнославянскому «плетению словес», в последующие десятилетия не просто ослабло, а потеряло всякое значение, было выведено за пределы актуального литературного сознания. Оно косвенно реализовывалось сначала в специфических формах «уральских сказов» (что не исключало появления очень хороших в своем роде образцов — проза Бажова), отгороженных от жанров неспецифических, чтобы на следующем витке воплотиться в уродливые формы послевоенных писаний Евгения Пермяка, издававшихся непредставимо огромными тиражами и доплеснувших свой псевдорабочий говорок до газетных страниц: официоз канонизировал эту речь в качестве голоса «класса-гегемона». В то время едва ли не только в прозе Житкова шла такая углубленная работа над живым, произносимым, с народной русской речью связанным словом — сложно соотносилось слово героя и автора.

Если среди немногих путей выхода из внелитературного тупика были историческая проза и детская литература, то любопытно приглядеться к тому, каким образом пополнялась в эти годы полка исторической романистики. Произведение, задуманное автором как детское, в диффузии 30-х годов меняло свою функцию — «Кюхля» Ю. Тынянова, «повесть о декабристе» для детей и юношества, стала полноправным историческим романом; «детская» история декабризма дала камертон последующей отечественной популярной декабристике. Отечественная история с 30-х годов — с государственного поворота к д а л е к о м у прошлому (что помогло отвести взгляд от прошлого недавнего — истории Советского государства не изучали: ее затверживали в предъявленных властью очертаниях) — приняла эту детскую (юношескую) адресацию. «Смерть Вазир-Мухтара» (1928) и «Восковая персона» (1931) Тынянова были последней возможностью литературного эксперимента в области исторической (или близкой к исторической — биографической) прозы. Во второй половине 30-х годов эта проза уже не могла играть — в отличие от «детской» литературы — эволюционной роли (что запечатлено и в работе Тынянова над так и не завершенным им романом «Пушкин»).

Как Гайдар подошел к краю неназываемого мира невидимой современности, так Житков вплотную, кажется, приблизился к возможности живописать невыдуманную народную жизнь словом. (Литература ведь искала в 30-е годы не менее чем двух вещей — экологических ниш для сохранения и приумножения мастерства, но и достаточно безопасных подступов к запретным темам.) Странное диссонансное впечатление производит творчество Житкова, если увидеть его в целом: умение описывать хорошо сбитым, народным в своей основе словом саму фактуру реальности (от которой сознательно отходил Паустовский, которую лишь в природно-охотничьем ее изводе впустил в свою прозу Пришвин, в которой, как мы видели, почти вовсе не нуждался Гайдар, пропускавший реальность через множество призм) — и полная оторванность от фактуры и сути современной ему жизни, современного быта города ли, деревни.

Именно современная жизнь была заклятым, «заколдованным» местом. Шкловский написал после смерти Житкова, что его мальчик из «Метели», спасающий своих седоков, — «тот тип человека, которого выбрал своим героем Житков, — это новый русский человек»[12]. Рассказ — действительно превосходный — напечатан в 1927 году и не мог бы уже быть написан в конце 30-х. Герой его — тот деревенский подросток начала 20-х, следы которого потерялись вскоре в российской бескрайности. Никто не мог решиться его изобразить, когда он стал парнем и мужиком, — литература забыла на тридцать с лишним лет о его существовании. Русский человек — крестьянин в первую голову — исчез из виду русского писателя.

Ведь и Григорий Мелехов — не новый герой, а скорее уж завершение череды героев, не писателями XX века созданных, а их предшественниками. Новизна «Тихого Дона» — в центральном положении этого героя и в той ситуации небывалого выбора, в которой он оказался. В этом вся сила романа, весь огромный интерес.

И в 30-е годы, в последних книгах «Тихого Дона», герой остается в начале того исторического периода, в какой вверглась Россия в 1917–1919 годах. В этом смысле роман нимало не заполнял той трещины, которая зияла несколько десятилетий между литературой и российской реальностью.

Тип «нового русского человека», или русского человека в новых условиях, остался задачей не просто не выполненной, но постепенно и забытой.

М. Зощенко был, на наш взгляд, литературно прав, когда в 1936 году (в тот год почти никто уже из литераторов не только не решался вынести на страницы печати хоть какое-либо свое серьезное, доподлинное убеждение, но мало кто, по-видимому, и отдавал себе отчет в собственных убеждениях) написал в статье под характерным названием «Литература должна быть народной»:

«В нашей литературе слишком много внимания уделено "переживанию" и "перестройке" интеллигента и слишком мало "переживаниям" нового человека. У нас до сих пор идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой, главным образом, предмет искусства — психологические переживания интеллигента. Надо разбить эту традицию, потому что нельзя писать так, как будто в стране ничего не случилось.

Вот где сохраются ножницы. И вот где, на мой взгляд, основной порок, если говорить о народности... Но это еще не значит, что с литературной повестки дня целиком следует снять интеллигентские вопросы. Это неверно, если думать, что народ интересуется только собой и только о себе хочет читать. Тут опять-таки дело в пропорции».

[12] «Детская литература», 1938, № 18–19, стр. 132.

Это один из последних голосов, настойчиво напоминающих о новом герое как литературной задаче, после чего призывы «создать героя» целиком перешли — более чем на двадцать лет — в ведомство официозной критики.

5

В 1940–1941 годах завершался весь цикл литературного развития, начавшийся в первые пореволюционные годы и охвативший литературную жизнь поколения 1890-х годов рождения — творческие усилия этого именно поколения формировали цикл, обозначили его начало и конец. В эти годы была освоена и воспроизведена литературой родившаяся и укоренившаяся новая речь (М. Зощенко, А. Платонов) и договорена «старая» (М. Булгаков). В жанре «детской» литературы интенсивно отрабатывалась техника построения особого художественного мира — вне всякой связи с реальностью современного взрослого мира, — и в немногих случаях это был мир полноценной этики (назову хотя бы прекрасную книгу С. Могилевской «Марка страны Гонделупы»).

На пересечении успехов литературы «детской» и инфантилизации литературы «взрослой» возник особый жанр. Его определил в предновогоднем номере «Литературной газеты» (31 декабря 1939 года) критик Я. Рыкачев, описывая свое знакомство с рукописными рассказами начинающего автора. В одном его более всего поразили «спокойная устойчивость и гармоническая распределенность опыта, свойство, вообще говоря, присущее классике. Один из рассказов я назвал мысленно советской *идиллией*; это бесхитростное повествование об увеселительной поездке скромной советской семьи за город, в Одинцово. Жизненная полнота и цельность этого рассказа удивительны. Прозрачность и легкость текста, не отягощенного никаким мелким пристрастием, отсутствие предвзятости или схематического распределения персонажей, моральная чистота и глубочайшая любовь к советским людям, хотя бы самым малым и незаметным, говорили о высокой душевной культуре автора и невольно приводили на память — страшно сказать! — «Капитанскую дочку». Повторяю, если я говорю в данном случае о классичности, то я имею в виду отнюдь не размер дарования автора, а лишь характер его дарования. Подобный рассказ — и подобный писатель — не мог появиться ни два, ни три года назад, ни тем более ранее. За последние годы мы пережили события такой колоссальной важности, что мы сейчас еще не в состоянии дать себе отчет в их значении для нашей культуры ⟨...⟩ О полноте и завершенности ощущения советской действительности, не нуждающегося ни в каких сравнениях и контрастах, ни в каких схемах и предпосылках, свидетельствуют и все другие рассказы этого автора. Конечно, эти черты характеризуют в той или иной степени и многие другие произведения советской литературы последних лет ⟨...⟩ Я давно занимаюсь вопросами молодой литературы, главным образом только-только зарождающейся. И должен сказать, что еще никогда не видел я такого обилия талантливых и своеобразных людей, как за последний год».

Какие ни делай тут поправки на время, место, на литературную биографию критика, но не оставим последнюю его фразу вовсе без внимания.

Как ни странно это прозвучит, литература в 1939–1940 годах достигла действительно некой полноты — возможной полноты печатного проявления в рамках той эпохи. Те, кто готовился вступить в эту литературу, по крайней мере лучшие из них, о чем-то мечтали, на что-то, несомненно, надеялись.

Нет, назначались сроки,
Готовились бои,

Готовились в пророки
Товарищи мои, —

написал Б. Слуцкий о предвоенном настроении своего поколения, пусть и переназвав это ощущение на языке середины 50-х.

Грянувшая война разом расколола эту литературную чашу полноты и гармонии бытия.

Уже завершившийся цикл[13] как бы удлинился. Военная тема легко вошла в приготовленное 30-ми годами русло: 1) конкретизировался, овеществился образ врага: немец-фашист встал на место «шпиона», «враг» же отечественного происхождения легко влился в быстро прочерченный пропагандой контур «пленного», проклятого его собственной страной; 2) безмятежное, идиллическое настоящее честных советских людей немногими движениями было переоборудовано в безмятежное, мирное прошлое — явился довоенный гармонический мир, литературный строительный блок долгого действия; 3) теми же средствами неопределенное б у д у щ е е, работа для которого, в пользу которого была долгом персонажей 30-х годов, автоматически переключилось в гораздо более конкретную и понятную б у д у щ у ю п о б е д у; 4) теперь мог вновь развернуться приглушенный к концу 30-х годов, но не забытый мотив жертвенности — жизнь окончательно обесценилась, долг встал над всем; 5) тема предательства получила неограниченные права (от Мечика «Разгрома» легко было перейти — и писателю и читателю — к Стаховичу «Молодой гвардии»). Перечень этот можно было бы, естественно, продолжить.

С 1943 года появились и социопсихологические и литературные предвестия нового цикла.

А горизонты с перспективами!
А новизна народной роли!
А вдаль летящее прорывами
И победившее раздолье! —

это голос не одного Пастернака (в неоконченной поэме 1943 года «Зарево»).

1945 — начало 1946 года — короткий, но примечательный промежуток, когда совершился всплеск, было сделано несколько попыток нового письма.

Следующее семилетие стало периодом остановленного литературного времени, когда динамика литературного процесса прекратилась, эволюция двинулась как бы по кругу.

С середины 50-х часы отечественной литературы пошли.

Быстро явилась «юношеская» (для журнала «Юность» и писавшаяся) повесть. Воспитанная на детской литературе второй половины 30-х годов, литературная молодежь этих лет отнюдь не спешила воспользоваться школой мастерства своих старших современников. Они писали «плохо», и Анатолий Гладилин был, пожалуй, наиболее ярким образцом того стиля, который В. Катаев назвал мовизмом — и к Гладилину же полуиронически-полусерьезно прилепил ярлык. Они хотели разбить зеркало мастерства, в котором не отражалась реальная современная им жизнь. Они не успели воспринять оставшийся неизданным в отечестве роман Пастернака (но их искушенный и хитрый мэтр его учел).

[13] Наше представление о 1-м цикле литературного развития советского времени (1918 — нач. 1940-х) и о его завершении, на которое указывают, в нашем понимании, три произведения 1940–1943 гг. («Мастер и Маргарита», «Перед восходом солнца» и поэма «Зарево»), впервые развернуто в разделе 4 главы VI «Поэтики Михаила Зощенко».

Это был, подчеркнем, несомненно сознательный отказ от мастерства как скомпрометированного средства спасения несвободной литературы. Едва ли не один Юрий Казаков делал усилие показать полутона приблизившейся к художнику реальности — и писал рассказы, то есть избрал жанр, ставший с середины 30-х копилкой мастерства. И все же многие из его талантливых рассказов отдавали эпигонством, а в авангард литературы вырвалась неухоженная, будто наспех написанная короткая повесть.

Молодая литература конца 50-х — начала 60-х, минуя 30-е годы, обратилась к 20-м — им наследовала: их эксперимент, их готовность к неудаче и отказ от «совершенства» и, главное, их иронию взяла на вооружение.

Разрушена была квазиэпическая, безличная, авторская форма повествования — явилось забытое (только в лирике и жившее, да и то с опаской, с вызовом симоновского пошиба) «первое лицо». В центре вновь оказалась фигура «интеллигента». Мы услышали рассказы из жизни большого и малого города.

Деревня входила потихоньку, с заднего крыльца — в очерках В. Овечкина, а затем Е. Дороша. Не боясь преувеличения и риторики, можно сказать, что литература ожидала крупной фигуры, способной соединить накопленное когда-то мастерство разработки сказовых форм (давно оставленных литературой и испорченных «державным» употреблением) с реалиями народной жизни, соединить народное слово, существовавшее в литературе с конца 20-х отдельно от течения народной жизни, с реальной фигурой героя (или героев) из народа — то, что в какой-то степени было сделано в поэзии — начиная со стихотворения Пастернака: «На ранних поездах» (1941) и кончая «Василием Теркиным».

И если «шестидесятники» (начавшиеся в конце 50-х) прошли по пятам 20-х годов — Солженицын обратился к мастерству, накопленному к концу 30-х, но остававшемуся втуне, без соединения со стоящим предметом изображения...

«Пропорция» же писания о народной жизни и жизни более видной, заметной, привычной для взгляда литературы, а значит, и читателя, вплоть до начала 60-х оставалась такой, что герой, объявившийся в центре произведения нового автора в ноябре 1962 года, и потряс, и в то же время многих озадачил.

Честный и талантливый Борис Балтер говорил в апреле 1963 года, обсуждая повесть со мной и А. П. Чудаковым: «Я не люблю его героя. Трагедию времени воплощает не он, а кавторанг. Иван Денисович принял правила игры здесь, в лагере, как принял когда-то колхозы. Посади его на вышку — он будет стрелять из пулемета. Он соблюдает правила игры, навязанной ему. Бригадир — второй тип: он требует, чтобы и другие соблюдали. Кавторанг — он искренне верил, а не играл. И теперь он эту игру не понимает. Трагический смысл имеет именно его характер. Солженицын, — говорил он дальше, выражая, как всегда, уже твердо сформировавшееся свое мнение, — описывает людей, оставшихся с краю, сохранивших свой характер в неприкосновенности. А нам хотелось бы увидеть людей, по которым проехалась эпоха».

С такой силой действовал на умы многолетний литературно-психологический стереотип: люди «умственного труда» привыкли видеть себя страдающей стороной — и только себя так видеть; в центре литературного произведения они рассчитывали всегда видеть «переживания интеллигента» (на отказе от которых настаивал М. Зощенко) — героя, «социально близкого» этому читателю и, конечно же, самому автору, человеку одного с читателем слоя.

Стереотип же этот складывался на протяжении всего первого цикла развития литературы советского времени — с первых пореволюционных лет до начала 40-х. Именно в первые же годы после Октября губительным для творчества образом соединились для вступающих в новую жизнь людей две разные задачи — формирования литературной позиции и социального поведения. Автор выдвигал на авансцену героя-ителлигента — и рефлексия этого героя о революции, и положительное решение кардинального вопроса, «принимать или не принимать», были свидетельством лояльности автора. Это деформировало всю отечественную литературу XIX века — такова была плата за литературоцентризм.

Это продолжилось до 50-х. Люди, которые когда-то молились на народ, потом готовно неслись вместе со «стихией», потом слепо шли за давно уже мнимыми «интересами большинства», перенесшие такие мытарства в своих интеллектуальных отношениях с самим понятием «народ» (а мы-то кто? и кто— народ? «советский народ»?), уже с недоверием и опаской взирали на этот самый народ, готовые увидеть в нем неизменную опору казавшейся неизменной власти.

С недоверием вслушивались в речь Ивана Денисовича, вглядывались в спорую его работу на своих же тюремщиков; с недоверием вчитывались и в рассказ о Матрене, уверяя даже (и не худшие, не худшие в том уверяли!), что таких Матрен не существует вовсе. А Солженицын описывал, как воспитанница Матрены надумала отодрать да увести завещанную ей часть дома, не дожидаясь смерти владелицы:

«Даже мне, постояльцу, было больно, что начнут отрывать доски и выворачивать бревна дома. А для Матрены было это — конец ее жизни всей.

Но те, кто настаивал, знали, что ее дом можно сломать и при жизни».

В обоих этих рассказах отечественная литература на наших глазах свободным взмахом освобождалась и от завещанного ей когда-то народопоклонства, завещанного, а потом многие годы насаждаемого записного народолюбия параллельно с постоянным натаскиванием попираемого народа на попираемую интеллигенцию.

На глазах читателя в повести А. Солженицына разом — с мгновенностью удара — слетали ветхие одежды оговорок, умолчаний, иносказаний, подразумеваний. Автор, вводя нового героя, вводил и нового читателя — тут же самим словом своим его формируя. Отменялась почти полувековая инфантилизация этого читателя — к нему обратились впервые за много лет как к лицу правоспособному, вменяемому, способному отдать себе отчет в своих мыслях и оценках.

Отменялись поэтапность освоения реальности и все оттенки политиканства, а наследники российской интеллигенции недоумевали. В толк не могли взять, как прогрессивный вроде бы автор позволял своему персонажу, разместившемуся в центре повествования, воспроизводить — без всякого корректива! — сомнительный какой-то разговор об Эйзенштейне, тогда как режиссер еще не до конца «реабилитирован» и не полностью издан.

Все круче и круче шел этот сказ, поднималась невидимая прежде «страна огромная», давно ведущая невидимый «смертный бой». Мы оказывались в страшной, но наконец-то своей, не выдуманной стране. Мы были у себя дома.

Начинался новый, надолго задержанный, но давно предощущаемый цикл литературного развития.

ЧЕХОВ И ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОЗА XIX–XX вв. В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1920–30-х гг.

В 1927 г., говоря о настроениях, «царивших в России в первые годы революции», Г. Адамович вспоминал: «В литературе тогда расцветала "античеховщина"»[1].

Действительно, Чехов был тогда отодвинут едва ли не решительней, чем другие русские классики, отодвинут в общественном быту и параллельно в литературе. Он, зафиксировавший до деталей ту жизнь, которая была теперь разрушена, показался органической частью этой именно жизни — частью, которой суждено вместе с целым уйти в небытие.

Примечательно суждение Б. С. Житкова, родившегося в 1882 г. и, следовательно, выросшего с Чеховым, в постоянном присутствии его творчества. В 1923 г. (только приступая к собственному литературному творчеству — его начало было поздним и пришлось уже на пореволюционные годы) он размышляет в одном из писем: «Чехов — бытописатель, и он краткостью своей прелестен до стихотворности, но он краток потому, что читатели его отлично знают тот быт, о котором он пишет. Другим он непонятен и непереводим на иностранный язык. Типичные слова, фразы и поступки очень узкого по времени и персонажам фрагмента жизни. Нынешним это уже непонятно, прелесть меткости утрачена для них: коротко и неясно, как иностранная шутка. Нет эпохи Ал[ександра] III, нет земских врачей, чиновников, становых, гимназистов; новые слова, другие люди, и нашим детям непонятно будет вовсе наше восхищение этими краткими повес-

[1] *Адамович Г.* Об А. Толстом и его последних произведениях // Современные записки. 1927. Кн. 33. С. 432. Несколько ранее этот же критик, пристально следивший за жизнью русской отечественной литературы, писал: «Лет десять назад нескольким нашим критикам пришло в голову, что русская литература скучна»; стали говорить: «Чеховщина губит русских писателей. Присмотритесь к Западу, научитесь»,— в то время, когда, по наблюдениям Г. Адамовича, Запад как раз заинтересовался «чеховщиной» (*Адамович Г.* К. Федин. Наровчатовская хроника... // Там же. Кн. 30. С. 560). М. А. Булгаков относил эти настроения к еще более раннему времени — началу 1910-х; в статье о Ю. Слезкине он писал о времени его вхождения в литературу: «Ведь положительно жутко делалось от необыкновенного умения русских литераторов наводить тоску. За что бы ни брались они, все в их руках превращалось в нудный серый частокол, за которым помещались спившиеся дьяконы и необычайно глупые и тоскливые мужики. Жизнь в их произведениях делалась настолько сумеречной (напомним названия чеховских сборников — «В сумерках», «Хмурые люди».— *М. Ч.*), что даже и правдоподобие исчезало...» (*Булгаков М.* Юрий Слезкин // Сполохи. 1922. № 12. Речь идет, несомненно, о «чеховщине»).

тями-анекдотами, сильными, как эпиграммы. Один штрих — и мы узнавали лицо, знакомое, примелькавшееся, сегодняшнее»[2]. В начале 20-х годов начинающий литератор уверен, как видим, в том, что Чехов безнадежно закапсулирован революцией в своем ушедшем времени и исчезнувшем месте: прежняя Россия стала чем-то *иностранным*, даже суперинностранным — до непереводимости: непереводимости в первую очередь на язык «нынешних» русских людей (рассказы Чехова о *той* России = «*иностранная* шутка»).

Г. П. Блок (1888–1962, двоюродный брат А. А. Блока), в те же годы, что и Житков, вступивший на стезю литературы, в письме 1924 г. А. Д. Скалдину (1889–1943) еще решительней объявляет «чеховщину» чертой прежней России — эта черта несмываемой печатью легла на лицо ее сыновей, попавших силой вещей в другую страну, расположившуюся на том же месте: «нашему с Вами поколению ничего хорошего не видать, потому что, как бы мы ни храбрились, куда бы ни шагали, над чем бы ни издевались, а все-таки мы о р г а н и ч е с к и[3] не можем уйти от того, что я решился бы назвать — любовью к Чехову. Я твердо убежден, что эта любовь сидит в нас, решительно во всех — иногда очень тайная, но всегда нежнейшая во всей своей постыдности. Очень легко убедиться в том, что всякую мечту о душевном благополучии мы сочетаем с желанием пожаловаться (хотя бы так, например, как я вам сейчас жалуюсь). Я не знаю, помните ли Вы в нашей молодости такие разговоры старших? Когда хотели похвалить чью-нибудь "интересность", говорили: "он такой н е р в н ы й". Считалось, что очень хорошо обладать "нервным" лицом. Были актеры на амплуа "неврастеников". Француз, когда дорвется до женщины, прекрасно знает, что от него в этом случае требуется. А мы сидим и смотрим на нее или куда-нибудь "загадочными", "странными" глазами. К сожалению, это всегда и неизбежно так. А между тем — и это совершенно очевидно — такого вида "загадочные глаза" теперь, в 1924 г., в СССР столь же неуместны, как неуместны были в свое время те лошадиные ситцевые штаны, о которых Вы рассказывали»[4].

Француз объявился в письме Г. П. Блока как противовес все той же *чеховщине* не случайно.

Французская беллетристика XIX–XX вв., широко представленная в России в переводах (а некоторым писателям знакомая в подлинниках), помогла в 20-е годы сделать усилия, чтобы уйти от «любви к Чехову».

От «нервности», рефлексии, психологии, полутонов литература поворачивалась к резким штрихам, ярким краскам, крупным — вернее, укрупненным — деталям[5].

---

[2] Цит. по: Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 168.

[3] Здесь и далее разрядка авторов цитируемых текстов, курсив автора статьи.

[4] Там же. С. 167. Ср. рассуждение о приоритетном «настроении» и слове в одну из предшествующих эпох русской культуры: «Во времена Пушкина ценилась "меланхолия". Сейчас мы плохо представляем себе, что подразумевалось под этим словом. Мы думаем теперь, что меланхолия порождается пессимизмом, равняется пессимизму. А между тем она была порождением эстетического преобразования всего того печального, трагического и горестного, что неизбежно в жизни. Меланхолия была "поэтическим утешением", и это очень важно почувствовать, чтобы понимать поэзию Пушкина, особенно посвященную природе. Не горе, а печаль — сладостная поэтически печаль! Не трагедия смерти, а сознание ее неизбежности — неизбежности по законам природы. Не уход в небытие и не забвение, а уход в воспоминания. Поэтому-то поэзия Пушкина так много уделяет внимания воспоминаниям, поэтому-то она целит и утешает» (*Лихачев Д. С.* Земля родная. М., 1983. С. 47–48).

[5] Еще в 1857 г. К. Аксаков неодобрительно писал, что у Тургенева «развилась чрезмерная подробность в описаниях: так и видно, как автор не прямо смотрит на предмет и человека, а

Рывком стремились отойти от отечественной традиции — и *соединиться* (подобно «пролетариям») с литературами *всех стран*. Вполне в соответствии с этой подчинявшей себе литературно-издательскую ситуацию тенденцией (разумеется, в сочетании с целым пучком социокультурных факторов) «случилось так, что Россия стала родиной переводов». Написавший об этом одним из первых в своей статье-фельетоне «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе» (напечатанной в самом начале 1924 г.), Б. Эйхенбаум продолжал: «Русская литература уступила свое место "всемирной" (обыграно название организованного Горьким издательства "Всемирная литература". — *М. Ч.*). Все русские писатели стали вдруг переводчиками или редакторами переводов. ⟨...⟩ Явилась тяга к чужому, хотя бы и в совершенно фантастическом воплощении. Нужно, чтобы звучало иностранно, чтобы было иное и странное». Нужен или перевод, или хотя бы переводное звучание — действие в другой стране, иностранные имена героев: они оказываются «более интересным материалом для русского беллетриста, чем русские Ивановы и Петровы, которые либо ищут службы, либо торгуют червонцами, — больше с них ничего не возьмешь»[6].

Дореволюционная русская литература стала *непереводимой* на язык нового массового читателя. Сегодняшние же «Ивановы и Петровы» еще не могут стать материалом для литературы, так как провоцируют описание в старом духе: не удается создать подлинник, оригинал новой русской литературы. Отечественная литература становилась как бы чужой.

Переводы же с иностранного легко вписываются в социолитературный контекст, как и переложения «иностранных» сюжетов, — они демонстрируют совсем новую для нового читателя (не ездившего прежде за границу на воды или на учебу в университеты), неведомую и открываемую, а не пережитую и отвергнутую, ставшую враждебной, отечественную реальность. О российском *настоящем* было невозможно писать, не привлекая — хотя бы в качестве фона — прошлого, а тогда вступала в силу становившаяся все более жесткой (и жестокой) регламентация способов введения такого материала. Инонациональный материал этих ограничений не имел.

Жестким — несмотря на смягчение фельетонностью — и точным диагнозом ситуации прозвучали слова критика: «Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним и назвать свой роман "переводом". ... Вот Грину повезло — до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский»[7].

Для подступа к современному (или недавнему послереволюционному) материалу была необходима фигура писателя, не связанного — идеологически, словесно-тематически — с прошлым России, с его фактурой, столь отчетливо и детально запечатленной Чеховым. Необходим был писатель, обращенный только к *настоящему*, добросовестно забывший о прошлом — способный забыть о нем. Такой писатель появился в том самом 1924 г., в котором Г. П. Блок писал о нынешней неуместности «загадочных глаз» и «нервности», — с появлением в «Лефе» рассказов Бабеля.

«У Бабеля много данных, чтобы найти художественное оформление стремлениям нашей эпохи, — писал П. С. Коган. — Он еврей. И может быть, в этом основной источ-

---

наблюдает и описывает: он чуть не сосчитывает жилки на щеках, волоски на бровях» (цит. по: *Чудаков А.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 143).

[6] *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 366, 368.

[7] Там же. С. 366.

ник тех особенностей его творчества, которые привлекли к нему внимание и критической мысли, и читающей публики. Он не знает никаких традиций, он не прикован цепями (! — *М. Ч.*) к шумящим лесам и зеленым полям, как Есенин, он не связан корнями с вековыми обычаями и преданиями крестьянства, как Леонов, не помнит о допетровской Руси, от обаяния которой не может уйти Пильняк. Он интернационалист в полном смысле этого слова. Он пришел в мир без предубеждений, без верований, без святынь. Он смотрит на развертывающуюся перед ним картину жизни свежим взглядом. Ему не приходится делать усилий, чтобы сбросить с себя груз прошлого. Он проходит свой литературный путь без внутренних трагедий и противоречий, в которых билось сознание Блока, Есенина, Брюсова и других поэтов, в чьей груди сталкивались вихревые течения двух миров — отходящего и будущего. Отсюда скептицизм Бабеля. В нем есть что-то от гуцковского Бен-Акибы, его ничем не удивишь. "Все было, всякое бывало", — эта формула Бен-Акибы подходящий эпиграф к сомнениям Бабеля. *Бабель ни в чем не принимает участия. Но он ко всему подходит с жадным любопытством*»[8].

Бабель освобождал прозу, во-первых, от «психологии» и рефлексии — и автора, и героев, во-вторых, от преемственности позиции повествователя-соотечественника. «Национальный материал», о трудностях введения которого в современную литературу не раз писали опоязовцы[9], вводился как бы через восприятие человека, впервые с ним столкнувшегося. «Он чужой в армии, он *иностранец с правом удивления*. ⟨...⟩ Бабель прикидывается иностранцем, потому что этот прием, как и прочие, облегчал письмо. ⟨...⟩ Русская литература сера, как чижик, ей нужны малиновые галифе и ботинки из кожи цвета небесной лазури»[10]. Статья В. Шкловского «Бабель» была напечатана в № 2 «Лефа» сразу вслед (полгода спустя) за рассказами Бабеля, печатавшимися в № 1. Восемь с лишним лет спустя, в статье «Юго-Запад», уже как само собой разумеющееся, в деепричастном обороте, Шкловский отмечал, что Бабель научился «от Запада не смягчать, а обострять вещи в литературе». В этой статье впервые было сказано о том, что Одесса стала (примерно на рубеже 1910–1920-х годов) «центром новой литературной школы»[11], и это бесспорное историко-литературное суждение сделалось на долгие годы объектом ожесточенной официозной полемики.

Французская проза, которую Бабель прекрасно знал (и даже писал некоторое время по-французски), помогла ему снять с лошадей «ситцевые штаны» (параллельно это же делал Шкловский, посвятив две статьи жеребцам-«пробникам»[12]), описать неописуемое прежде в русской литературе — и расподобиться с самим повествовательным рисунком книжной, «письменной» ветви русской прозы (сказовые формы у Бабеля с их сильной зависимостью от Зощенко и речевой стихии юга — особое дело)[13].

---

[8] *Соболь А.* Печальный весельчак, *Хаит Д.* Муть, *Коган П. С.* Бабель, *Вендров З.* По еврейским колониям. Харьков, 1927. С. 3–4.

[9] См. напр.: *Тынянов Ю.* 200 000 метров Ильи Эренбурга // Жизнь искусства. 1924. № 6.

[10] *Шкловский В.* Бабель // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 368–369. В комментариях А. Галушкина приведены строки из конца статьи, остававшегося в рукописи: «нарядный и иностранный, он русский писатель» (там же. С. 525).

[11] Там же. С. 474.

[12] Но еще задолго до этого в очерке «Одесса» (Журнал журналов. 1916. № 51) Бабель писал о «нужном нам, нашем национальном Мопассане», которого, по его мнению, может взрастить «русский юг», «русская Одесса» (*Маркиш С.* Комментарии // Бабель И. «Детство» и другие рассказы. Иерусалим, 1979. С. 359).

[13] *Шкловский В.* Гамбургский счет. С. 186–190.

«Стиль Бабеля идет, несомненно, в значительной мере от французских прозаиков, в первую очередь от Флобера»[14], — уверенно писал в 1926 г. А. Лежнев. Приводя далее примеры ("Картины были написаны маслом на своем столе на тонких пластинках кипарисного дерева. И патер увидел на своем столе горящий пурпур мантий"; "Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом. Капли крови блистали в круглых застежках плаща..."; "В бою он выказывал осмотрительное мужество и хладнокровие, которое походило на рассеянность мечтателя"), он давал любопытную интерпретацию генезиса и характера бабелевского повествования: «Интересно, что здесь у Бабеля сохранена мелодия французской фразы. Эта особенность обычно свойственна переводам средней руки, где ее следует считать скорее недостатком, так как она говорит о том, что переводчик не сумел найти для чужеязычного оборота достаточного эквивалента в русской речи. Тургенев этого избегал и в переводах флоберовской "Иродиады" и "Юлиана Милостивого" старался французскую прозу так транспонировать на русский язык, чтобы ритм и мелодия фразы приобретали уже чисто русский характер. Вот эта несвобода и недостаточность транспонации чувствуется у Бабеля, — у нас получается впечатление, будто он стилизует русские переводы Флобера. Я это говорю не в упрек Бабелю. Писатель волен отталкиваться от любой точки. Бабель взял стиль средней руки перевода с французского и умелой обработкой его достиг неожиданного и ослепительного эффекта. Несвободу транспонации — это свидетельство недостаточного умения и бедности — он превратил в сознательный прием, вполне приспособленный для достижения нужного результата (он придает прозе оттенок торжественности и пышности)»[15].

Хотя именно Чехов отчетливо продемонстрировал то самое охлажденное, нейтральное ко всему описываемому отношение повествователя, которое у Бабеля доведено было до предела и получило чеканное определение критика — «Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит о звездах и о триппере»[16], — этот прием пришел в прозу 20-х годов, уже пропущенный через увеличительное стекло французской прозы XX в. Чеховские «сумеречность», умеренность в описаниях уступили место бунинскому укрупненному, живописному, колористическому видению детали.

У французской прозы XX в. искали писатели 20-х годов смелости описаний, разрушения полутонов и привычного целомудрия русской литературы, теперь уже «неуместного», умения в упор взглянуть на бренное, чудовищное и, казалось, неописуемое. Она помогала *уйти от идеологичности* — что еще допускалось социальным регламентом первых советских лет, но было нелегко для писателя русской традиции.

Острота фабулы, фактурность изображения — взамен пучка идеологических и психологических проблем, нюансов чувств и мыслей — эти свойства отмечают в качестве общих черт литературы самых первых пореволюционных лет. «Эта новая проза имеет свое особое лицо, совершенно отличное от прозы предреволюционной. Та видела центр тяжести в психологическом анализе, погружалась в философские размышления — но-

[14] Но также и от А. Франса. — Примеч. А. Лежнева.

[15] Цит. по: *Лежнев А.* Современники. М., 1927. С. 127–128. В рассказе Бабеля «Гюи де Мопассан» дана как бы методика этого превращения плохого перевода с французского в русскую прозу. О пересечении влияния Чехова и французской литературы в прозе Бабеля см. также: *Nilsson N.* Issak Babel's Story «Guy de Maupassant» // Studies in 20th century Russian prose. Stockholm, 1982. P. 212–226.

[16] *Шкловский В.* Гамбургский счет. С. 367.

вая проза повествует и живописует. Действие напряжено — оно захватывает и потрясает. Крепкими и яркими мазками, нередко с грубым, почти жестоким натурализмом нарисована среда», — так пересказывал в 1923 г. доклад и статьи о новой русской прозе профессора славянской литературы при Копенгагенском университете А. Карлгрена один из авторов газеты «Накануне»[17]. Близкие оценки у отечественного литератора, автора одного из первых обзоров литературы послереволюционных лет: «Современность насыщена действием... Сама жизнь развертывает перед нами удивительные фабулы. Дореволюционнная русская литература была статична, бесфабульна, отягощена психологическим анализом, философским раздумьем. Литература молодая, возникшая в годы революции, динамична, фабульна, психологический анализ в ней почти отсутствует». Он пишет об А. Соболе: «Любопытно видеть, как фабульная современность заставила и его сделать свою повесть фабульной»[18].

Действие вытесняло рефлексию, казалось, навсегда закрепленную в русской традиции Толстым, Достоевским и Чеховым. Метерлинк писал в свое время, что, сидя в театре, слушая и смотря средние французские драмы, где герои «действуют, но не живут, он чувствует себя как бы среди дикарей». Одним лишь дикарям, по его утверждению, такое зрелище может быть по вкусу. «Размышления старика, неподвижно сидящего у огня, — более достойный сюжет для художественного произведения»[19]. Герой «Скучной истории» вытеснялся из литературы — вместе с «чеховщиной», — его сменял «француз», который знает, что должен делать, когда, по слову Г. П. Блока, «дорвется до женщины».

К концу 20-х годов уже говорили о французском течении в современной русской прозе. Рецензент «Двенадцати стульев» писал об Ильфе и Петрове: «Их умному и содержательному комизму и стилю явно присущи некоторые "европейские" черты. В этом смысле показательна и определенная близость "12 стульев" к тому "французскому" течению в нашей литературе, родоначальником которого мы вправе считать Ю. Олешу. Гротескную, преломляющую и видоизменяющую игру видимым миром, вещами, ощущениями, запахами, цветами и пр. находим мы и в рецензируемом романе. ⟨...⟩ Можно это направление (социально и художественно далеко не единое) назвать "французским" в том смысле, в каком Эренбург в одной из своих статей назвал Францию "страной живописи" и счел для французов характерными "оптические радости". Игра сменяющимися зрительными восприятиями, прихотливая замена вещей их отражениями, передача переживаний изменением видимого, этими переживаниями преломляемого, богатство сравнений — таковы основные черты этой литературной манеры»[20].

К «французской» школе причислили, как видим, и Олешу. Отмечалось, что «в стилистике "переживательных" новелл Олеша близок к современным французам»[21]. Назывались имена М. Пруста, Ж. Ромена, Ж. Жироду, — двух последних особенно много переводили. С Прустом дело обстояло сложнее — он приносил с собой и те качества, от которых отечественная литература как раз стремилась избавиться. В 1927 г., отмечая, что у нас только что начали появляться переводы Пруста, Л. Я. Гинзбург записывала (в

[17] *Гроссман Л.* Иностранец о молодой русской литературе // Накануне. 1923. № 10.

[18] *Ашукин Н.* Современность в литературе // Новая русская книга. 1922. № 6. С. 4, 6 (под статьей дата: «Москва. Июль 1922»).

[19] *Адамович Г.* Указ. соч. С. 426–427.

[20] *Гурьев К.* «12 стульев»: Роман И. Ильфа и Е. Петрова // На лит. посту. 1929. № 18. С. 70.

[21] *Берковский Н.* О прозаиках... // Звезда. 1929. № 12. С. 151.

те годы только «для себя», не для печати): «У нас для ассимиляции Пруста есть препятствия. Пруст, с его гегемонией единичного, внутреннего человека, неприемлем в какой-то мере для человека современного (я подразумеваю русского человека). Эротическая тема в своем чистом виде не может быть для нас в настоящее время достаточной»[22].

В этих словах (если и редактировавшихся позже, то, во всяком случае, передающих тогдашнее умонастроение автора) — взгляд на наиболее «психологистичного» из тогдашних французов из двух совместившихся на какое-то время точек: читателя русского психологического романа (где над всеми чувствами героя стоит автор, тяготеющий к высшим проблемам бытия и к единению индивидуума с чем-то большим, чем он сам) и формирующегося «советского читателя», который не столько непосредственный читатель, сколько транслятор некой внеположной коллективистской точки зрения.

Жюль Ромен и Жироду «ассимилировались» легче — сходство с переводами их прозы некоторых фрагментов прозы Олеши нередко поражает: «Завязывалось убедительное соглашение между чертами этого лица и моим вниманием. Я шла по складке, отделявшей щеки г-жи Барбленэ от их отвислой части, потом по другой складке, отделявшей подбородок от его жирной подкладки. Тогда меня останавливала бородавка. Я обходила ее кругом. Мой взгляд останавливается на этой зернистой поверхности, на почти что розовом кольце, сжимавшем основание бородавки, на пучке седоватых волос, извивавшихся на верхушке»[23]. Для сравнения годятся весьма многие фрагменты новелл и романов Олеши.

«Французистость» Олеши стала вскоре настолько общим местом, что в 1933 г. уже объявляли о его непереводимости — так сказать, с французского на французский (как Чехова в начале 20-х годов считали непереводимым с русского на русский): «Я хочу сказать об Олеше, потому что часто думаю об этом талантливом, но — пусть будет резко! — малокультурном писателе. Смотрите — Олеша нигде не переведен. Разве что только случайно кто полюбопытствовал. Это писатель, который не выйдет за пределы одного языка. Олешу не переведут, ибо в Париже — к примеру, в Париже — он выглядел бы провинциалом. Там дети говорят метафорами Олеши и часто говорят лучше Олеши. Там рядовые журналисты приносят в газету десятифранковые монеты с метафорами Олеши»[24].

За несколько лет до этой беспощадной оценки Л. Гроссман с гордостью за другого соотечественника писал: «Недавно я встретил имя Ефима Зозули в парижском ежемесячнике "Europe" рядом с именами Ромэна Роллана, Жоржа Дюамеля, Люка Дюртена, Стефана Цвейга и других европейских знаменитостей. И я порадовался за российского фельетониста, выросшего до публикации своих фантазий и наблюдений в лучшем французском журнале»[25]. В том же сборнике, посвященном Ефиму Зозуле (в серии «Мастера современной литературы»), А. Р. Палей начинал свою статью следующими словами: «Конечно, каждый значительный писатель имеет свое лицо. Но если бы меня спросили, кому все-таки из художников слова более всего родственно творчество Зозули, я, не задумываясь, назвал бы Мопассана»[26].

---

[22] *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987. С. 175.

[23] *Ромен Ж.* Люсьен. Л., 1927. С. 159–160. См.: *Чудакова М.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 69.

[24] *Соболев В.* Изгнание метафоры // Лит. газ. 1933. 17 мая.

[25] *Гроссман Л.* Путь беллетриста // Зозуля Е. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 59–60.

[26] *Палей А. Р.* Творчество Ефима Зозули // Там же. С. 81.

Отвлечемся от ретроспективного комизма оценок критика-современника (приведем, впрочем, еще одну фразу: «Зозуля далеко не всегда художественно равен своему великому собрату»)[27]. Обратим внимание на то, как выглядит здесь Мопассан — уже противопоставленный О'Генри, неодобрительно оцененному в качестве «гениального мастера сюжета», «виртуоза». «Современному русскому читателю — не тому, который алчно и неразборчиво набрасывается на бесчисленные переводные новинки, а тому, который год от года мощно нарастает из народной гущи, — Мопассан, разумеется, гораздо ближе. Нам импонирует его социальная направленность, столь противоположная идейному безразличию американского новеллиста. Мы ценим глубину его *психологического анализа* (Всего несколько лет назад считали важным от этого анализа уйти! — *М. Ч.*). А отсутствие сюжетной утонченности он с избытком окупает максимальным изяществом и точностью языка, в которых, в процессе чтения, даже не ощущается *мастерства* и которые тем дороже»[28].

Так в недрах литературно-критической официозной рефлексии конца 20-х годов набирал силу регламент 30-х.

Кончалось время «натурализма», смелости описаний. Совсем недавно о Бабеле писали: «В наше торопливое время он один соблюдает традиции Флобера и отделывает свою прозу тщательно как стихи. ⟨...⟩ Он мастер отчетливой прозы "французской складки"»[29] — и «французская складка» включала в себя весь набор, который был воспринят отечественной беллетристикой как мощный рычаг изменения традиции.

Теперь литература теряла «французскую» свободу обращения с материалом, фабульную остроту. Раскрепощающая роль, сыгранная французской прозой, снималась с репертуара. Исчезала ирония, непременная, кажется, для этой прозы — вместе с ее «нерусской» терпкой патетикой: Бабель был все более неуместен в 30-е годы, между тем как он впитался в повествовательность русской прозы. В остаток выпадало одно «мастерство»[30], да еще социальность. Литература сдвигалась от XX-го к XIX веку, к Золя; там недалеко уже было и до своих классиков, особым образом отшлифованных в качестве зеркала русской революции. На литературную сцену выступили вновь полутона, подтекст (но не слишком многозначительный). Формировался тот неопределенно-лирический универсальный повествовательный язык, который на долгие годы стал спасительным для тех, кто не хотел войти в официозное русло, — это был усеченный, сглаженный, редуцированный язык бабелевской прозы[31]. Формировался и новый квазипсихологизм — от Фадеева до Симонова.

Русская классическая традиция, с начала 30-х годов подававшаяся уже в специальной упаковке, постоянно вытесняла «иностранное» влияние.

«Учеба у Чехова», также отфильтрованного к тому времени от «чеховщины», встала в повестку дня — декларативно.

---

[27] Там же. С. 82.

[28] Там же. С. 81–82.

[29] *Лежнев А.* Указ. соч. С. 119.

[30] О значении «мастерства» в литературе 30-х годов и последующем литературном развитии см.: *Чудакова М.* Сквозь звезды к терниям: Смена лит. циклов // Новый мир. 1990. № 4.

[31] «Путаные вывески и разношерстные города существовали в тот год в нашей стране. Зима была снежная. К весне начались морозы. Почтари разъезжали в длинных овечьих тулупах. Крестьянские сходы собирались у жарких печей...» — цитируя фрагмент прозы Е. Габриловича (он мог равно принадлежать, заметим, и К. Паустовскому, и С. Гехту, и Р. Фраерману и многим дру-

Только в новом цикле литературного развития, который начался с середины 50-х годов, было вновь востребовано то, чему учились русские писатели у французской литературы в начале 20-х. Тогда же — в первых же «новых» рассказах С. Антонова и Ю. Нагибина, особенно же у С. Никитина, Ю. Казакова — стало проступать и прямое, не декларированное воздействие Чехова[32].

гим) в статье, озаглавленной «Усеченная строка и усеченная действительность», А. Роскин писал в 1935 г. о «недостаточности и случайности того жизненного материала», из которого строит Габрилович свои вещи, о том, что ни одна из черт «не может быть признана житейски окрашенной» (*Роскин А.* Статьи о литературе и театре. М., 1959. С. 22–23). Генетически это восходит к пушкинскому повествованию, где «действия и события перечисляются, а не рассказываются», как отмечал Ю. Н. Тынянов; цитируя его, современный автор пишет: «Устанавливая жанровые истоки пушкинской прозы, будущий исследователь, несомненно, среди первейших назовет жанры событийно-повествовательные, по преимуществу — путешествие, хронику, реляцию, летопись» (*Чудаков А. П.* Поэтика пушкинской прозы // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 62–63). Эту установку на летописание приняла проза 1920-х годов; Бабель нашел для нее форму (которая была перенята в редуцированном виде беллетристами «усеченной строки»). Д. Мирский в 1925 г. писал, что «какая-то подлинная эпичность» — это «самое неожиданное и, может быть, самое ценное у Бабеля» (*Mirsky D. S.* Uncollected writings on Russian literature. Berkeley, 1989. P. 205).

[32] Об этом см.: *Чудакова М., Чудаков А.* Искусство целого: Заметки о современном рассказе // Новый мир. 1963. № 2. С. 239–254.

ЗАМЕТКИ О ПОКОЛЕНИЯХ

Бывшие люди и сыновья без отцов

Под словом «поколение» Даль имеет в виду «род, племя, колено; однокровные в восходящем и нисходящем порядке, с праотцами и потомками». Второе значение: «Одно колено, наличные люди или животные в данный срок». То есть — *весь* род от его истока или временной срез одного рода.

Слово сохраняет печать давнего происхождения, связи с боярскими и княжескими, *считанными* родами — привкус книжности, «высокого стиля». Отсюда — легко возникающая оценочность (примеры — далее). Отсюда же — возможности иронии: — Молодое поколение! Наши наследники!

И отсюда же — раздражение Тынянова употреблением этого слова («ваше поколение» — «наше поколение») теми, кто, по его мнению, не был достоин встраивать себя в совокупность людей, определяемых не только по возрасту: «— Мы — околение, а вы — по колено!».

Подразумевается — не всякий может претендовать на причисленность к группе, гордо именуемой *поколением*.

Структурный, формирующий *поколение* признак проявляется либо в критические моменты жизни общества, когда происходит резкое отмежевание, выделение некоей общности людей — с «роковой», героической, трагической и т.п. судьбой, либо по истечении времени — в ретроспективе: «незамеченное поколение» (В. С. Варшавский) могло получить свое именование лишь после достаточно длительного «незамечания». Но, например, представление о «потерянном поколении» сложилось вскоре же после Первой мировой войны (при участии литературы). В отличие от кризисных эпох *поколение* в стабильном обществе — преимущественно возрастная категория; связь между поколениями осуществляется путем более или менее плавной передачи традиции.

В нашей стране вскоре после военной победы большевиков в гражданской войне — и затем обнародования «ленинской» конституции, лишавшей «эксплуататоров» права участия в управлении страной, — обозначилось поколение «бывших». Как правило, это были не очень молодые люди (успевшие обзавестись к 1917 году семьей и достатком), оставшиеся, в отличие от немалой части своих ровесников, после гражданской войны в России.

Напротив, те, кто вступал в права наследования Россией, были преимущественно молодыми (за исключением малой части профессиональных революционеров). Та часть

молодого поколения, которая сражалась против Красной армии, в основном покинула Россию; оставшиеся по большей части погибли при установлении советской власти либо позже.

Таким образом, в пореволюционном российском городском обществе наиболее четко выделялись старшее поколение «бывших» («недобитых белогвардейцев» и «недорезанных буржуев», «бывших» князей, графов и т п.), перед которыми стояла задача не передачи культурной традиции, а мимикрии к новому социуму, и молодое поколение, которому принадлежало настоящее и будущее России. Это молодое поколение было в немалой и заметной своей части поколением сыновей, не имеющих отцов, — нередко отрекшихся или резко отдалившихся (чаще всего и пространственно — уехав из родных мест) от своих отцов из «эксплуататорских классов» (священников, местечковой буржуазии и т. п.). Те, кто не отреклись, скрывали свое происхождение от более или менее обеспеченных родителей.

Поветрие смены имен и особенно фамилий, прошедшее в течение первой половины 1920-х, было значимым фоном отказа от рода.

Было еще среднее, зрелое поколение — 1890-х годов. Оно, как и два других, было рассечено надвое — одни уехали, другие *остались*.

Над *оставшимися* и — при их личном участии — проводился основной социальный эксперимент в первые два десятилетия. Малая группа из той части среднего поколения, что осталась, занялась литературой и раздвоилась, условно говоря, на Михаила Булгакова и Михаила Зощенко. Первый, подчеркнуто сохраняя преемственность, стал интерпретировать *старое* поколение как *новое* («я — новый, я неизбежный») или *лучшее* («упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране»), второй — новое как отрицание «старого», «старости» («Вот кому я не завидую — это старухам») и «бывшего» = «интеллигентского» («В нашей литературе слишком много внимания уделено «переживанию» и «перестройке» интеллигента и слишком мало «переживаниям» нового человека»).

Поколение в публичной (официозной) речи приравнивалось к *классу. Класс*, который представляло старшее поколение, был обречен на отживание, умирание, причем не «мирное», не эволюционное. «Ликвидация является составной частью исторического процесса, в котором человек либо выполняет то, что, согласно непреложным законам, должно произойти, либо становится жертвой» (*Х. Арендт.* Истоки тоталитаризма. М., 1996, с. 461).

Так возникло общество, в котором естественная связь между одновременно живущими поколениями была пресечена, передача традиции — отменена. Молодое поколение само создавало новые условия своего функционирования, иногда перепоручая эту работу самым молодым (пионерские рейды со списком требований к политически незрелым или недобитым старшим). Разрыв связей между поколениями, трещина между ними прошла, все увеличиваясь, по всем сферам социальной жизни, вплоть до языка. К концу 1920-х годов Е. Поливанов констатировал, что можно уже определять «язык среднего обывателя 1913 г. и, с другой стороны, язык современного комсомольца — не как разных два *диалекта*, а как два разных *языка*», что уже возникла взаимная «непонимаемость», что если бы обыватель 1913 года «проспал» революционную эпоху, для него «будут словами чужого языка такие идиомы, как: в ячейку, работу ставить ⟨...⟩ я солидарен ⟨...⟩ ; вести собрание». Среди не проспавших, а, напротив, прободрствовавших всю революционную эпоху оказалось немало тех, для кого этот быстро родившийся

язык оказался не просто чужим, а на долгие годы непонятным. А именно он стал единственно допустимым языком публичной речи; на осознании этого факта воздвиглась, как мы показали в свое время, вся литературная работа Зощенко. Когда этому языку обучились все оставшиеся в живых к началу 1950-х годов граждане, возникло явление, эвфемистически названное *канцеляритом*.

На рубеже 1920–1930-х прошла вторая волна отречений — крестьянские сыны отрекались от своих «раскулаченных» отцов. Для закрепления роли самых младших — пионеров — был создан культ Павлика Морозова. Передача от поколения к поколению многовековой традиции работы на земле также пресеклась. Этой традиции была противопоставлена новация коллективного земледелия.

Возраст приобретал повышенное значение. В *старики* были записаны все пожилые и просто зрелые люди. «Класс», назначенный к ликвидации, был обязан как можно быстрее стареть, идти к смерти — как в сказке или в известной редкой болезни.

Между тем *старые большевики* (именование Ленина в партийной среде — *Старик*) в те годы были в большинстве своем еще молодыми людьми. Революционеров ко времени октябрьского переворота было не так много, чтобы они сформировали поколение. (Но молодых *красноармейцев* оказалось много.) Революционеры стали *поколением* — «верных ленинцев», «комиссаров двадцатого года» (Коржавин) — главным образом тогда, когда их стали сажать и убивать. Их самоосознание в этом качестве, не успев выразиться во внятных текстах (которые, впрочем, вряд ли могли быть написаны за отсутствием в распоряжении этого поколения недогматического языка), было, как увидим далее, представлено в литературе середины 1930-х годов — как бы наперерез подымающемуся против них как *поколения* государственному террору.

Одновременно формировался новый слой *сыновей без отцов*. Во второй половине 1930-х множество детей, подростков и молодых людей оставалось без отцов, отправленных в концлагеря или расстрелянных. Шла третья волна *отречений* — теперь это были «комиссарские» дети.

Все с большей интенсивностью работал механизм *забвения*. Необходимо было забывать имена, события, лица их участников (изменялись фотографии), свидетельства очевидцев.

Разрушался сравнительно новый механизм передачи новой идеологической традиции — от участников гражданской войны к их детям. Он должен был передаваться теперь внеродственным, внеперсональным путем — непосредственно от государства, из рупора радиоприемника.

Крупные исторические события могут катализировать объединение поколения по чисто календарному, биологически-возрастному признаку — война и призывной возраст. Наступила война, и по призыву пошли и сыновья, и пасынки, и отрекшиеся от родителей в угоду власти, и ненавидящие власть и «комиссарских сынков».

Военное братство дополнительно цементировало самосознание достаточно пестрой среды ровесников — в поколение *фронтовиков*.

Это ясно обозначилось сразу после войны. Признак *участия в войне* стал релевантным и приоритетным — в первую очередь для самих участников — и вызвал настороженность власти: опасным казалось любое объединение людей, даже самым слабым образом структурированное (помимо декретированных сверху — пионерское, комсомольское, профсоюзное, партийное). Стали предприниматься последовательные организационные действия для того, чтобы не допустить фронтовиков на какие-то ключе-

вые социальные роли (в первое время после победы слово «фронтовик» было пропуском, и не сразу уяснилось, куда их пропускают, а куда — нет). Запрещалось ставить памятники погибшим фронтовикам: была выработана формула для устных объяснений с фронтовиками на эту тему в райкомах. Приведем устное свидетельство А. М. Цуккермана: «Вернувшись с войны, мы хотели во дворе университета, напротив физического факультета, поставить памятник погибшим. Но наша парторг А. Федорова сказала: «Не время!» Потому что считалось, что победа — дело *всего* советского народа во главе со Сталиным. И только после 1965 года было признано, что это — дело рук *каждого*: огромная разница...» Разумеется, поколение рассекалось — как и предшествовавшие ему — арестами и отправкой в лагеря значительной его части («пленников» и др.).

Послевоенная отечественная литература осталась глухой к той рефлексии, тем эмоциям, которыми были охвачены мужчины, вернувшиеся с долгой и страшной войны. Универсальные (не говоря уже о поправках на советскую реальность) оппозиции: *изменившиеся за годы войны фронтовики — не изменившийся тыл* (как не только разный опыт, а разные системы ценностей), *ожидания — реальность* не нашли отклика в советской публичной сфере, оставаясь темой домашних разговоров. Роман Дж. Б. Пристли «Трое в новых костюмах» (перевод которого был подписан к печати 27 июня 1946 года, за два месяца до ждановского доклада), написанный только что, в год победы, стал, на наш взгляд, определенной опорой для оформления новых мотивов — главным образом в поэзии. (В отдельной работе мы демонстрируем это на примере Булата Окуджавы.) В течение последующего семилетия они, однако, формировались подспудно — и вырвались на печатную поверхность во второй половине 1950-х.

«При виде родного дома Алан почувствовал, что в нем живут два разных человека. Один — тот, что здесь родился, — с нежностью узнавал каждое оконное стекло, каждый выщербленный кирпич, он просто-напросто возвратился домой. Другой — тот, что отсутствовал долгие годы и прошел по дорогам войны от африканской пустыни до центра Европы, разглядывал беспорядочно построенное старое здание, прилепившееся к зеленому склону, и с удивлением спрашивал себя, что значил для него этот заброшенный уголок. Если один Алан вернулся домой, то другой прибыл на постой после длинного перехода. ⟨...⟩ Этот разрыв, это внезапное двойное восприятие привело его в смятение. Он почувствовал себя глубоко несчастным. Нужно было крепко взять себя в руки. И сделать это немедленно».

Персонаж советского послевоенного романа не имел возможности почувствовать себя «глубоко несчастным» и во власти смятения: он должен был брать себя в руки *до* этого.

Показано, как у одного из трех фронтовиков исчезает «чувство облегчения, чувство воссоединения со своими. Герберт смотрел на них холодный, как камень. Не говоря уже об уцелевших, о тех, кто, как и он, надел новый штатский костюм, было еще по меньшей мере полсотни убитых, похороненных в пустыне, во Франции, в Германии, и Герберт чувствовал сейчас, что они ему ближе, чем эти люди здесь, дома. Он слышал их голоса: «Я тебе говорю, дружище, после войны все будет по-другому».— «Полно тешить себя. Будет все та же чертова канитель».— «Ты как думаешь, капрал?» А капрал «стоит обеими ногами на земле» (Герберт вспоминает слова отца — «Ты обеими ногами стоишь на земле», вызвавшие у него чувство отчуждения.— *М. Ч.*). На какой земле? В зыбкой могиле, в окопе, где земля каждую минуту может внезапно осыпаться, и вы увидите устремленный на вас костлявый палец скелета и зияющие впадины

пустых глазниц. ⟨...⟩ Ночь была тихая и прохладная. Слабо светили звезды. Но Герберту они ничего не говорили. В одиночку человеку трудно было вынести холод этих пространств, в которых он ничего не значил. *Нужно, чтобы было много бойцов, нужно, чтобы они двигались колонной к определенной цели, пусть молча, но поддерживая связь, все время чувствуя друг друга и предстоящее им совместное дело*, и тогда они сумеют противостоять ночи без страха в сердце. А сейчас он был одинок» (64–65).

Эти мотивы, повторим, в отечественной литературе практически не встречались. Напротив, ответом на роман должно было послужить сочинение В. Добровольского «Трое в серых шинелях» (1948; Сталинская премия третьей степени за этот год).

Во второй половине 1950-х *революционеры* второй раз предстали в виде поколения — во время своей посмертной реабилитации. Реконструкция поколения происходила при участии *одновременно* возникшего в обществе поколения *сыновей*, которые получили право говорить и петь песни об отцах — «комиссарах в пыльных шлемах». «Мы были потом. Но мы к тем приобщались» (Н. Коржавин, 1958).

В. Войнович вспоминает о калужском литобъединении в 1956 году: «Почему-то там было много *детей революционных интернациональных героев* вроде сына какого-то индийского коммуниста ⟨...⟩, сына Карла Либкнехта и племянницы Клары Цеткин или Розы Люксембург, а может быть, их обеих. И вот среди всех этих людей появился ⟨...⟩ тоже сын кого-то, а сам по себе учитель из Калуги Булат Шалвович Окуджава» («Цветной бульвар, 30». Спецвыпуск. М., 1997, с. 4). Происходило посмертное установление или восстановление *отцовства* или даже посмертное вторичное рождение детей — процесс не более химеричный, чем посмертная реабилитация.

Эти новорожденные и были *шестидесятниками* (вполне особая тема).

За поколением «комиссаров», явившимся главным образом в виде запоздавших некрологов и торопливых редуцированных биографий, молчаливо и прикровенно стало появляться предшествующее ему поколение «бывших».

В шестидесятые годы этому поколению не дано было слова. Реабилитировали отдельных людей, но не поколение, не их образ мыслей: он ушел с ними в могилы, если не остался в мемуарах тех немногих, которые решились доверить свои мысли бумаге, в осколках их архивов. Это было то немногое, что осталось от поэтапного уничтожения родовых архивов — самоличного сожжения в годы советской власти, конфискации в день ареста, гибели в тяжких обстоятельствах (например, в блокадном Ленинграде). Свои воспоминания они решились передавать в архивохранилища не ранее середины 1960-х. (Об этом — в нашей статье «Архивы в современной культуре: Записки бывшего архивиста», посвященной «Памяти Т. А. Аксаковой-Сиверс, Г. А. Лемана-Абрикосова, К. И. Ровинского, С. Д. Урусова, С. Д. Шипова — безвестных летописцев нашего века»: Красная книга культуры? Red book of culture? М., 1989, с. 381–395.)

Литературные поколения советского времени

Среди немногих закономерностей, которые можно вывести, изучая обширный материал литературного процесса советского времени, укажем одну: каждому следующему литературному поколению доставалась худшая площадка, чем предшествующему.

Первое поколение — 1890-х годов рождения, вступившее в литературу в основном в конце 1910-х — начале 1920-х годов, реализовывалось на пересечении двух векторов,

одним из которых оставалась тенденция свободного литературного развития (литературной эволюции по Тынянову), решения внутрилитературных задач, доставшихся от начала века, а вторым был *вектор социума* — все более сильного государственного давления, деформировавшего литературу. Творческие результаты были по большей части равнодействующей двух векторов. Часть их оседала на дно рукописной словесности. Позднейшие поколения уже не выводили подобную равнодействующую. На месте литературной эволюции они заставали традицию, *уже обработанную государственным давлением.* Каждому следующему поколению советских литераторов (до середины 1960-х) доставалось, таким образом, *более узкое* поле, чем предшествующему. Это воздействовало на их творчество существенным образом.

Мы выделяем четыре поколения, сложившихся и действовавших в отечественном литературном процессе советского времени *до* начала второго цикла (наше представление о двух циклах литературного развития советского времени описано в нескольких наших работах начиная с 1979 года). В этот ряд мы не включаем «*нулевое*» поколение — заявившие себя задолго до революции и с большей или меньшей активностью и разной интенцией включившиеся в пореволюционный литературный процесс литераторы 1860-х — 1880-го годов рождения: А. Серафимович (1863), Ф. Сологуб (1863), С. Подъячев (1866), А. М. Горький (1868), М. Пришвин (1873), Вяч. Шишков (1873), О. Форш (1873), С. Н. Сергеев-Ценский (1875), К. Тренев (1876), П. Бажов (1879), А. Грин (1880).

Писатели рождения 1882–1888 гг. — Б. Житков, А. Толстой, Ф. Гладков, Н. Клюев, Н. Ляшко, П. Романов, В. Хлебников А. Тарасов-Родионов, Н. Гумилев, А. Неверов, В. Пяст, П. Орешин, С. Кржижановский, С. Малашкин, А. Соболь, Вл. Нарбут — тяготели к первому поколению.

Г. П. Блок (р. 1886) писал в 1924 году своему сверстнику А. Д. Скалдину: «Нашему с Вами поколению ничего хорошего не видать, потому что ⟨...⟩ мы *органически* не можем уйти от того, что я решился бы назвать — любовью к Чехову»[1]. Это и есть мета (и мера) поколения.

1. Поколение 1890-х

1889 Ахматова, С. Клычков, Л. Сейфуллина, Н. Асеев, Н. Полетаев, А. Архангельский

1890 Пастернак, В. Инбер, Вл. Кириллов, Е.Полонская

1891 Булгаков, Мандельштам, Фурманов, Эренбург, Шкапская, Б. Лавренев, Р. Фраерман, М. Зенкевич, Е. Зозуля

1892 Цветаева, С. Третьяков, К. Федин, А. Малышкин, К. Паустовский

1893 Маяковский, Шкловский, С. Заяицкий

1894 Бабель, Пильняк, Зощенко, В. Шкваркин, Тынянов, Лидин, Бианки

1895 В. Зазубрин, Вс. Иванов, Багрицкий, Ромашов

1896 Е. Оболдуев, Н. Тихонов, Антокольский, Е. Шварц

1897 П. Слетов, И. Ильф, В. Катаев, Л. Борисов

1898 В. Казин, С. Колбасьев, Н. Олейников, В. Лебедев-Кумач, Ю. Либединский

[1] Цит. по: *Блок Г. П.* Из петербургских воспоминаний. Послесловие Р. Д. Тименчика, Е. А. Тоддеса, М. О. Чудаковой // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 167.

1899 К. Вагинов, Ю. Олеша, И. Сельвинский, А. Платонов, Артем Веселый, Б. Левин, Л. Леонов, Н. Зарудин

[1901 Л. Лунц (ум. в 1924 г.)]

Определяющее, с огромными следствиями обстоятельство, объединявшее — осознанно и неосознанно — поколение 1890-х, заключалось в том, что каждый из этих литераторов встретил революцию совершеннолетним и каждый из них сделал свой выбор: *остался* в России после победы большевиков. Каковы бы ни были личные обстоятельства каждого, и сами они, и власть знали, что они *остались* жить в России, ставшей большевистской. Это обстоятельство никем, впрочем, не было объявлено — кроме Ахматовой в известных стихах.

Значительнейшая часть работы этого поколения, проходившей главным образом в течение двух первых советских десятилетий (*первого цикла*), либо запрещалась к печати и изымалась из чтения, либо надолго замалчивалась.

Можно обозначить «четыре жизни» литературных произведений этого времени:

1) контекст 1920–1930-х годов,

2) контекст конца 1950-х — начала 1960-х («оттепель»),

3) контекст 1987–1990 гг. («перестройка»),

4) контекст 1990-х (постсоветское время).

В каждом из этих периодов плоды работы первого поколения в разной степени и разном объеме доходили до читателя и по-разному участвовали в литературном процессе.

Одним из многих комментариев к способу участия этого поколения в литературном процессе России XX века может служить фрагмент из статьи 1931 года кн. Д. Святополк-Мирского «Две смерти: 1837–1930».

Он писал, что литературное поколение, к которому принадлежал Маяковский, «не получило еще общепризнанного имени. Так как его самая творческая пора совпадает с годами империалистической и гражданской войны (т. е. это те, кого мы называем первым поколением, или поколением 1890-х. — *М. Ч.*), я буду в дальнейшем называть это поколение людьми 1910-х годов. Патриархами его были Хлебников и Гумилев, правым крылом — акмеисты, левым — футуристы, своего рода равнодействующей — Виктор Шкловский, эпигонами — «попутчики» первых годов нэпа. Несмотря на значительные внутренние различия, поколение это представляет неоспоримое единство как по происхождению, так и по облику» (Смерть Маяковского. Берлин, 1931. С. 38).

Абрис этого поколения намечает поэтическими формулами Пастернак: «Нас мало, нас, может быть, трое... (...) Мы были людьми. Мы эпохи. Нас сбило и мчит в караване...» (1921); «Мы были музыкой во льду. Я говорю про всю среду, С которой я имел в виду Сойти со сцены, и сойду...» (1923). «Мы» и «среда» — синонимы поколения.

В цитированной статье Д. Святополк-Мирский написал о самоубийстве Маяковского: «До-пролетарскую литературу оно похоронило навсегда» и сделал к этой фразе сноску: «Это не значит, конечно, что индивидуально от многих писателей 1910-х годов мы не можем ожидать еще очень значительных произведений. Но подобно *Сумеркам* Баратынского такие произведения будут роковым образом несовременны, и социальную значимость они могут получить только в другую историческую эпоху» (Смерть Маяковского. Берлин, 1931. С. 47).

По разным причинам именно так и произошло, во всяком случае, с творчеством Ахматовой, С.Кржижановского, Пастернака, Булгакова, Мандельштама и Платонова.

Новая жизнь была суждена в какой-то степени и «старым» произведениям Бабеля, Олеши и Вагинова.

2. Новобранцы 1930-х (р. 1900–1910)

Это поэты — М. Исаковский, А. Прокофьев, Луговской, Уткин, Светлов, Голодный, Заболоцкий, Введенский, Хармс, Кирсанов, Б. Корнилов, Д. Кедрин, М. Петровых, Твардовский, П. Васильев, О. Берггольц. Это прозаики — Иван Катаев, Каверин, С. Гехт, Ст. Злобин, Гайдар, Шолохов, Вас. Гроссман, Б. Лапин, В. Панова, М. Лоскутов, Ю. Крымов, Ю. Герман. Драматурги — Н. Эрдман, Киршон, Вс. Вишневский, Погодин.

К одним из них известность пришла уже во второй половине 1920-х (Фадеев, Заболоцкий), но большей частью они приобретали ее в начале-середине 1930-х, как Твардовский, Кедрин. Сюда относим мы и родившегося в 1899 г. А. Митрофанова, к этим же новобранцам попал и более молодой, но рано и бурно вошедший в печать середины 1930-х годов Симонов. Все они принадлежали к тем, кто в этой новой России *жил* — уже с малолетства, кто не *приходил* к признанию основ нового мира, а *исходил* из него. Именно в годы творчества этого поколения ослаблялась и постепенно исчезала совсем *направленность* к печати некоторой, сравнительно небольшой части создаваемой литературной продукции. Выразителями этой тенденции стали обэриуты. Подчеркнем, что в литературно-социальной ситуации, когда не сформировалась еще интенция *осознанно непечатного* творчества (писания «в стол»), — они писали не оппозиционно к печати, а *вне* печати.

Это поколение застало стереотипы послеоктябрьской литературы сложившимися и поставило себе, соответственно, иные задачи, чем «первое». Если поколение 1890-х сделало своей главной темой *рефлексию* — 1) над тем, «что случилось» и 2) над выбором своего места в резко изменившемся мире, то «ровесники века» *увидели* уже целостность нового мира и захотели ее показать. Это реализовалось полнее всего в работе Твардовского, предпринявшего в 1936 году весьма фундированную попытку явить *новый универсум*.

3. Третье поколение (р. 1911–1923)

Оно распалось надвое.

а) *«Фронтовики»* (1911–1918 — главным образом вступившие в литературный процесс в годы войны или сразу же после победы): Виктор (в отличие от Всеволода) Некрасов, Эм. Казакевич, Я. Смеляков (который, если бы не несколько арестов, должен был влиться в поколение новобранцев 30-х), А. Недогонов, В. Боков (также арестами перемещенный в не свое *литературное* поколение), М. Алигер, С. Антонов, М. Луконин, В. Дудинцев, погибшие на войне П. Коган и Кульчицкий...

1943 год стал временем попытки литературы освободиться от деформации под социальным прессом — выбиться в русло, где должны были слиться рукописный и печатный потоки. Тогда же эти усилия были пресечены (на языке представлений автора данной статьи о литературном процессе советского времени, отечественная литература должна была войти в новый, *второй цикл*, но сделать это ей не удалось). В прозе памятником этой короткой оттепели и внезапных для многих заморозков осталась *наполовину* напечатанная (в сущности — *непечатная* по советскому регламенту любого времени) повесть Зощенко «Перед восходом солнца», в поэзии — отрывки поэмы Пастернака «Зарево»: в ней было выражено прямое предвидение «новизны народной роли» в послево-

енной России. Но поэма осталась не только недопечатанной, но недописанной. Пастернак не продолжил в поэзии движение в сторону, обозначенную в 1941 году, — прежде всего в стихотворении «На ранних поездах» — туда, куда двигался в военные годы Твардовский. Предвоенная «встреча» двух поэтов оказалась короткой. Продолжалась глубокая работа во внепечатных слоях (Е. Оболдуев, Лидия Гинзбург); во внепечатной поэзии возродилась и укреплялась традиция главным образом *гражданской лирики.*

б) *Остановленное, или задержанное поколение* (1919–1923): Б. Слуцкий (после первых публикаций и длительного перерыва вошел в литературу только в 1953 г.), Н. Глазков, С. Наровчатов, Балтер (вошел в 1961 г.), Д. Самойлов (перв. сб. — 1958), Нагибин (дебют — 1939), С. Гудзенко (начал печататься в 1944–1946 гг.; был остановлен, хотя и продолжал печататься; ум. в 1953), Ю. Левитанский, Межиров (1947, затем приостановка), Б. Можаев, родившийся в 1909-м Домбровский, начавший печататься в 1939-м, но затем после долгих лет лагеря вошедший в литературу в 1959–1964 гг. Приостановка или деформация работы происходила в момент пресечения в ходе ждановской кампании *второй* (после 1943 года) попытки оттепели (1945–1946). С осени 1946 года *печатные* попытки затухают — почти на все послевоенное семилетие. Это единственный за советское время отрезок, когда можно говорить о почти полной остановке литературной эволюции: образцы печатной поэзии и прозы воспроизводились по готовым лекалам). Напечатанный в 1945 году «Прохожий» Мартынова (датированный «1935–1945») сменится долгим непечатанием, неопубликованные стихи 1946 года вернувшегося из ссылки Заболоцкого, «Неистов и упрям...» Б. Окуджавы (1946) — все это отложится не менее чем на десятилетие.

В середине 1950-х годов напористо выходило на поверхность новое поколение стихотворцев — Евтушенко, Вознесенский, Белла Ахмадулина, поразил несколькими стихотворениями появившийся фронтовик Слуцкий и «Стихами из романа» Пастернак. Входило в литературный процесс в преддверии второго цикла *четвертое поколение (1924–1938)* — Окуджава, В. Солоухин, Ю. Трифонов, Ваншенкин, Е. Винокуров, Коржавин, Ю. Казаков, В. Семин, А. Битов, Войнович (1961), С. Куняев, Аксенов, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, А. Кушнер, Б. Ахмадулина, О. Чухонцев...

Старики, дети и дяди

Вернемся к тому, о чем говорилось в первом разделе этих заметок.

Когда-то мы пытались наметить — с заведомой в подцензурной печати редукцией мысли — схему отношения к возрастам в литературе 1920–1950-х годов. Возвращаемся к этим соображениям, помещая их в бесцензурную уже концепцию.

Показано было, как *осознанное одобрение старости* внес в русскую литературу советского времени — на кавказском материале — Эффенди Капиев в конце 1930-х годов, когда еще «здоровяки в туго натянутых майках били что есть силы по мячу едва ли не в каждой повести — с начала 1930-х годов и до самого их конца, наступившего в июне 1941 года. В 1927 году в романе «Зависть» Юрий Олеша привел в нашу литературу героя-спортсмена, футболиста, ослепив читателя его молодым, легко и свободно двигающимся телом. «Косо над толпой взлетело блестящее, плещущее голизной тело». Описанию спортивных игр, самих движений спортсмена, рисунку его мышц, которыми он так свободно владеет, отданы в романе целые страницы. Молодость, наслажда-

ющаяся здоровьем и спортом, плещет на страницах романа, сверкает в описаниях молодых героинь и героев. (...) Эти страницы не могли не запомниться и потому становились влиятельными. Не боясь преувеличений, можно сказать, что с тех пор почти ни одно литературное место действия не мыслилось без натянутой если не посредине, так хоть где-то в сторонке волейбольной сетки». Мы цитировали далее «Военную тайну»— с серьезной, почти священнодейственной игрой в волейбол ее героев. «Капиев шагнул далеко в сторону от этой уже сложившейся литературной традиции. В его новеллах (поясним здесь, что книга новелл «Поэт» была напечатана в № 3–5 журнала «Молодая гвардия» в 1941 году. — *М. Ч.*) читатель увидел стариков, одних лишь стариков — слабых и болезненных. Между тем старость давно была отодвинута на периферию литературы и, если можно так выразиться, потеряла самостоятельное значение. Старик, в сущности, мог появиться в книгах тех лет разве что в гриме («Тимур и его команда», где в гриме репетирует роль старика молодой и вполне спортивный инженер Гараев) или в непрезентабельном виде старого чудака (если не вредного брюзги), оставшегося от старого режима и по ошибке задержавшегося в не принадлежавшем ему настоящем.

«Вот кому я не завидую — это старухам, — не понижая голоса, откровенно заявлял обычный зощенковский герой и рассказчик-«полупролетарий». — Вот старухам я, действительно верно, почему-то не завидую. Мне им, как бы сказать, нечего завидовать». В рассказах Юрия Олеши старики для того и появляются,чтобы молодые указали им их настоящее место. Например: старик и молодой влюбляются в одну и ту же девушку, и она легко и естественно предпочитает молодого («Альдебаран»). Старики состязаются с молодыми лишь в таких ситуациях, где победа легко дается молодым, где энциклопедичность ума и старомодная тонкость чувств не спасают стариков, где они неизбежно выглядят смешными и жалкими. У Капиева даже описание внешности стариков (...) резко выпадало из современной насмешливой и непочтительной литературной традиции». В старости его героя «найден объект для поэтизации, для любования. Старость выглядит не жалкой, а трогательной. Старики у Капиева не состязались с молодыми в любовных делах, а вели между собой медлительные разговоры на разные темы — в том числе о старости, болезнях и близящейся смерти. Но смерть была еще менее желанной темой в литературе тех лет (...). Смерть литературного героя наступала только от вражеской пули или, по крайней мере, от старых ран, но никак не от старческих немощей, как у большинства людей в реальной жизни. Она происходила наспех, и остающиеся быстро смыкали ряды. Таковы были каноны средней литературы. Долгая, на много страниц развернувшаяся смертельная болезнь главного героя в леоновской «Дороге на океан» воспринималась на этом фоне как неожиданность, как исключение. Разговоры же о смерти считались вовсе непристойным занятием для литературного героя. (...) В тридцатые годы смерть нередко становится материалом для пародийного, сатирического обыгрывания — и это, разумеется, верный показатель отношения к этой теме, к тому, в каком обличье пристало ей появляться в литературе. «Тут недавно померла одна старуха. Она придерживалась религии — говела и так далее. Родственники ее отличались тем же самым. И по этой причине было решено устроить старухе соответствующее захоронение». (...) Так начинались многие рассказы Зощенко тридцатых годов».

Выстроена была схема «старость и смерть—религия—«бывшие» люди—«бывшая» Россия. Можно было бы дополнить схему следующим силлогизмом: «Смерть есть удел и атрибут "бывших"». (Не «бывшие»— не умирают, если только их не убивают враги.) Вызывать сочувствие к ним в поле литературного произведения нельзя. Изображение

чьей-либо смерти (именно *изображение*, а не сообщение о ней: «Такой-то был приговорен к высшей мере») традиционно может вызвать сочувствие. Ergo — смерть не изображаема». Последняя «Смерть Ивана Ильича» появилась в литературном процессе советского времени в 1928 году («Воображаемый собеседник» О. Савича).

«...Будто условились считать смерть каждого человека его сугубо индивидуальным делом, не касающимся других. Литературные герои тех лет, убежденные атеисты в теории, на практике как бы руководствовались неосознанной верой в личное свое бессмертие. В новеллах Капиева простейшие основания человеческого бытия получали свои права (...). С равным тщанием выписаны разные человеческие возрасты, и почтительным вниманием окружено движение человека по ступеням его жизни» (*Чудакова М.* Эффенди Капиев. М., 1970, с. 130–134; о почти исключительном для литературы тех лет по пристальности изображения старости см. и далее, с. 134–137).

«Кавказский» материал оказался еще одной из ниш литературы второй половины 1930-х годов — наряду с «охотничьим рассказом» и «детской» литературой. «Местная» специфика дала возможность Капиеву предложить своего *старика* в функции едва ли не единственного в прозе тех лет *центрального* героя повествования.

«Старое было приравнено к вымирающему, и процесс вымирания не должен был занимать ничьего внимания. (...) Молодость и старость перестали быть равно естественными биологическими явлениями, разными ступенями одной и той же человеческой жизни. Молодые явно не собирались стареть. Старость находилась под подозрением. (...) В конце 40-х — начале 50-х была заметна ориентация на героев возраста зрелости (...) Главные и любимые авторами персонажи тогдашних повестей и романов были обычно люди тридцати пяти-сорока лет. Они были заняты налаживанием послевоенного производства и о смерти не размышляли.

Помирать нам рановато —
Есть у нас еще дома дела!

Эти песенные строки стали лейтмотивом того общественного настроения, которое особенно настойчиво фиксировалось литературой и кино. Те, кто вернулся живым, казалось, приговорены были отныне к вечной жизни» (Беседы об архивах. М., 1975, с. 92–93).

«Потом литература резко омолодилась, что тоже у всех на памяти. И очень скоро после этого в ней начали появляться герои резко постаревшие — деревенские старики и старухи, — сначала где-то с краю, а потом и в центре рассказов и повестей. Они были изображены теперь с тем вниманием, которое им долго не выпадало; с ними связывались важные для авторов этически-социальные и философские категории. Едва ли не первым подошел к этим новым героям Юрий Казаков (...) Еще в 1957 году в одном рассказе Казакова появилась девяностолетняя старуха Марфа — едва ли не первой среди многочисленных ровесниц, последовавших за ней через несколько лет» (Заметки о языке современной прозы. — Новый мир, 1972, № 1, с. 230).

Теперь этого рода комментарии могут быть продолжены.

В начале 1930-х формируется представление о поколении постаревших участников гражданской войны, подновляется представление об их сложившихся десятилетие с лишним назад ценностях — в преддверии и предощущении их мучительного конца.

Накануне самоубийства в последний раз это пробует сделать Маяковский. Выступая 25 марта 1930 года в Доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном двад-

цатилетию своей деятельности, он пытается объяснить ее смысл и задачи выставки, ее отражающей: «...Вторая задача — это показать количество работы. Для чего мне это нужно? Чтобы показать, что не то что восьмичасовой рабочий день, а шестнадцати-восемнадцатичасовой рабочий день характерен для поэта, перед которым стоят огромные задачи, стоящие сейчас перед республикой. Показать, что нам отдыхать некогда (...) Я вспоминаю «окно РОСТА», это огромное полотнище (...) Как мы делали? Я помню, что мы ложились в два-три часа ночи, клали под голову вместо подушки полено — подушка была, но мы боялись проспать» (ПСС, т. 12, 1959, с. 428). Аудитория встречает эти воспоминания, предлагаеые в качестве примера для подражания, холодно. Молодое поколение не хочет спать, подкладывая под голову полено. Механизм передачи новой традиции буксует.

Пять лет спустя попытку передать традицию делает Гайдар. В «Военной тайне» (1935) читаем:

«...Через коммутатор штаба корпуса она попросила кабинет начальника — Шегалова. — Дядя, — крикнула опечаленная Натка, — я в Москве!.. Ну да: я, Натка. Дядя, поезд уходит в пять, и мне очень, очень жаль, что я так и не смогу тебя увидеть. (...) Ждать ей пришлось недолго. Вскоре рявкнул гудок, у подъезда вокзала остановилась машина, и *крепкий старик с орденом* распахнул перед Наткой дверцу».

Четко устанавливаются временные и возрастные вехи и величины. «Тебе сколько лет? Уже больше пятидесяти, а мне восемнадцать (...) — А ты постарел, дядя, — продолжала Натка. — Я тебя еще знаешь каким помню? В черной папахе. Сбоку у тебя длинная блестящая сабля. Шпоры: грох, грох. Ты откуда к нам приезжал? У тебя рука была прострелена. (...) — Давно это было. Я тогда из-под Бессарабии приезжал». Они беседуют в машине. «...Шофер увеличил скорость так, что машина с легким, упругим жужжанием понеслась по асфальтовой мостовой, широкой и серой, как туго растянутое суконное одеяло. Натка сдернула синий платок, чтобы ветер сильней бил в лицо и трепал, как хочет, черные волосы». Она в машине дяди-орденоносца, под его защитой в настоящем и будущем. «В ожидании поезда они расположились на тенистой террасе вокзального буфета. Отсюда были видны железнодорожные пути...» (символ открытых дорог). «Здесь Шегалов заказал два обеда, бутылку пива и мороженое». Ощущение уюта и защищенности длится.

Сообщение от отце Натки (как и о матери) — бегло, не значимо содержится только в письме, полученном Наткой от матери. Во-первых, «отцы» отринуты в разных слоях советского мира и на разных этапах столь основательно, что само это именование под вопросом. Во-вторых, прямое кровное родство не может участвовать в приобщении к новой церкви: родные отец и мать не могут быть крестными.

Только от дяди ожидает Натка духовного наставления. Идет передача традиции как бы по схеме формалистов — «от дяди к племяннику». Рассказ дяди об аналогичных биографических ситуациях в дни гражданской войны дается как автоагиография. Дядя дважды восклицает: «До чего же ты на мою Маруську похожа!..» Автоагиография дополняется фрагментами агиографии. «Он любил Натку, потому что крепко она напоминала ему старшую дочь, погибшую на фронте в те дни, когда он носился со своим отрядом по границам пылающей Бессарабии». По-видимому, погибшей дочери было примерно столько же лет, сколько сейчас Натке. Это — начало тридцатых. Дяде — за пятьдесят, тогда ему было под сорок. Так формируется в середине 1930-х поколение «крепких стариков», дозревших до передачи традиции младшим: готово к

восстановлению нормальное соотношение поколений. (Предшествующее «младостарикам» поколение отмерло и в расчет не берется.) Натка должна воспроизвести тип поведения Маруськи — применительно к современности. Новации не предусматриваются.

В Крыму в пионерском лагере Натку встречает еще один «высокий старик», начальник этого лагеря — с не названным, но скорее всего подразумеваемым военно-революционным прошлым. Затем в повести появляется «черноволосый с проседью человек в больших круглых очках, с широкой черной бородой», — по нарочито косвенным данным, бывший комиссар дивизии. Он — на отдыхе, но ему приходится включиться: отец главного героя повести Альки, инженер, также родом с гражданской войны, обращается к нему за помощью для общего дела, которое без бывшего комиссара не идет. И вскоре на празднике в лагере ожидают важных гостей. «Сначала пробежал легкий говорок, потом громче и, наконец, зашумело, загудело:

— Идут... Идут... Идут...

Из глубины аллеи показалось *человек десять уже пожилых людей*. Это и была делегация шефов лагеря из дома отдыха ЦИК в Ай-Су». При этом «чернобородый» оказывается, конечно, «тем самым» Гитаевичем, «который так часто бывал у Шегалова и с которым так подружилась Натка, когда два года назад она целый месяц гостила у дяди в Москве». Поколение структурируется, уплотняется. Эта плотность должна стать противовесом уже занесенному над ним лому.

Но ближе, восприимчивей к сакральному знанию, которое надо было передать по наследству, не восемнадцатилетние, а дети. К этому знанию близка *не знающая русского языка* маленькая «башкирка Эмине», которая, взлетая «по чужим плечам чуть ли не к потолку и раскинув в стороны шелковые флажки, неумело, но задорно кричала: — Привет старай гвардии от юнай смена!»

Ближе всех к этому знанию святое дитя — шестилетний Алька. Это очевидно так же, как и его обреченность. «— А моя мама в тюрьме была убита, — неожиданно ответил Алька и прямо взглянул на растерявшегося Владика своими спокойными нерусскими глазами»; вскоре он гибнет сам.

«— Алька, — спросила Натка (...), — скажи мне, пожалуйста, что ты за человек?»

Смятение Натки, тонко и полуосознанно, интуитивно демонстрируемое автором на протяжении повести, отразило неназываемость, неформулируемость знания. Его расшифровки в повести — топорны. Других — нет.

На поверхности повести — какие-то возможные будущие отношения Натки с «человеком во френче», с «большим шрамом на лице» и без возраста — отцом Альки Сергеем. На глубине (не меньшей, а, пожалуй, большей, чем та, где в подтексте описания отъезда Сергея на Дальний Восток — отъезд Вронского после гибели Анны на войну в Сербию) — *любовь* восемнадцатилетней к шестилетнему мальчику с нерусскими глазами. Воссоединение невозможно — между ними провал поколений, нерасшифровываемый символ трагических разрывов. В этом — тайна художества «Военной тайны».

Несколькими годами позже Гайдар пишет повесть «Судьба барабанщика».

Первые же строки повести адресуют к теме *поколений*.

«Когда-то мой отец воевал с белыми, был ранен, бежал из плена, потом по должности командира саперной роты ушел в запас».

К моменту начала действия отец — в тюрьме за растрату. Особая тема — творческая история повести: сначала отец был осужден по ложному доносу; в печатной редакции

автору это пришлось изменить, но вся атмосфера, предельно — для тогдашней литературы — приближенная к реальности, в повести осталась.

Здесь, как и в «Военной тайне», отец — вне сюжета. Есть и «дядя», и «старик», но это подставной дядя и подставной старик. Один выдает себя за дядю героя повести, другой — за старика. Именно они исполняют роль старшего поколения для *сына без отца.* Сам этот персонаж — одно из весьма немногих в литературе тех лет прямых соприкосновений с социальной реальностью.

Центральный, в сущности, герой повести — основной двигатель ее сюжета — тот, кто, в отличие от *родного* дяди Натки в «Военной тайне», называет себя *бывшим дядей*: «— ...Родной брат Валентины, следовательно, твой дядя. А так как, насколько мне известно, Валентина вышла замуж и твоего отца бросила, то, следовательно, я твой бывший дядя. *Это будет совершенно правильно*».

С первых же его реплик мы заново встречаем одного из самых известных литературных героев советского времени.

«— Дорогая сестра уехала, так и не дождавшись родного брата! ⟨...⟩ — Узнаю, узнаю беспечное созданье!.. ⟨...⟩ Но скажи, друг мой, почему это у вас в квартире как-то не того?.. Сарай не сарай, а как бы апартаменты уездного мелитопольского комиссара после веселого налета махновцев.

⟨...⟩ Повернись-ка к свету. Ах, годы! Ах, невозвратные годы!.. Но ты еще крепок... Да, да! Ты не качай головой ... Ты еще пошумишь, дуб... Пошумишь! Знакомься, Сергей! Это друг моей молодости. Ученый. Старый партизан-чапаевец. Политкаторжанин. Много в жизни пострадал. Но, как видишь, орел!.. Коршун!.. Экие глаза! Экие острые, проницательные глаза! Огонь! Фонари! Прожекторы!

⟨...⟩ Если по правде сказать, то могучий дуб он мне не напоминал. Орла тоже. Это дядя в порыве добрых чувств перехватил, пожалуй, лишку.

⟨...⟩ — Смотри, Яков, на этого человека — беспечного, нерадивого и легкомысленного. ⟨...⟩ Он пишет слово «рассказ» через одно «с» и перед словом «что» запятых не ставит! И это наша молодежь! Наше светлое будущее! За это ли (не говорю о себе, а спрашиваю тебя, старик Яков!) боролся ты и страдал? Звенел кандалами и взвивал чапаевскую саблю! А когда было нужно, то шел, не содрогаясь, на эшафот... Отвечай же! Скажи ему в глаза и прямо.

Взволнованный, дядя устало опустился на стул, а старик Яков сурово покачал плешивой головой.

Нет! Не за это он звенел кандалами, взвивал саблю и шел на эшафот. Нет, не за это!»

Это — вдохновенная риторика *Остапа Бендера*, мало того — его же композиция представления своего партнера Воробьянинова:

« — Строгий секрет! Государственная тайна!

Остап показал рукой на Воробьянинова.

— Кто, по-вашему, этот мощный старик? Не говорите, вы не можете этого знать. Это — гигант мысли, отец русской демократии и особа, приближенная к императору».

Количество схождений, которые мы здесь опускаем, — огромно.

Есть и почти прямое указание на связь «дяди» со своим предшественником. Обращаясь к «бывшим» от имени «Союза меча и орала», Остап декламирует: «...Одни из вас служат и едят хлеб с маслом, другие занимаются отхожим промыслом и едят бутерброды с икрой. *И те, и другие спят в своих постелях и укрываются теплыми одеялами.* Одни лишь маленькие дети, беспризорные дети, находятся без призора».

Сравним с песней «дяди»:

...Спят все люди с улыбкой умильною,
Одеялом укрывшись своим,
Только мы лишь...

Романы Ильфа и Петрова как мало какое иное современное им произведение выполнили задачу разрыва с традицией — и в литературе (прервав крупный разговор, заведенный русским классическим романом, — о жизни и смерти, моральных муках и бытии Божьем), и в общественном быту, осмеяв разные типы «бывших» и развенчав (повторим это, несмотря на возражения весьма уважаемых коллег) фигуру «русского интеллигента». Двигатель этого разрыва — центральный персонаж, владеющий не только всем объемом публичной речи современности, но и осколками разрушенных «языков» (напомним рассуждение Поливанова о взаимонепонимании соплеменников) — и пародирующий *все* наличные типы речи. Именно этим отчужденным, остраненным изображением публичной речи, вычленением из нее клише, не замеченных другими, — и опирающимся на это отчуждение речевым господством над всеми другими персонажами — он и интересен.

Не только отвергнутая, но и новая, насаждаемая традиция превращена у Ильфа и Петрова в чистую *речь*, разлагаемую пародией. То же самое — у Гайдара. В речи (главном элементе построения обоих персонажей) и одного, и другого героя — гремучая смесь *двух* противостоящих традиций, заведомо спародированных.

Ю. Щеглов правомерно помещает героя Ильфа—Петрова одновременно в «плутовской» (в мировой литературе) и «демонический» ряд — с Печориным, Хулио Хуренито и Воландом. В отечественной же литературе *советского* времени важна была возникшая уже в первые пореволюционные годы линия центрального *героя-иностранца* с приметами дьявольщины (подробно описанная нами в 1985 г.) — линия, которую замыкал Воланд первых редакций романа «Мастер и Маргарита» и которой был близок Остап Бендер в самом отчуждении от происходящего.

В той же позиции отчуждения и авантюрности находится и «дядя» в «Судьбе барабанщика». У него, как и у Бендера, — свои задачи в окружающем его социуме, при этом — та же речевая функция и то же свободно-саркастическое владение стилями наличной речи. Но если фигура Бендера отвлечена от отождествления с каким бы то ни было слоем или поколением, то за фиоритурами подражаний и пародирований «дяди» проступает реальность вытесненной «бывшей» жизни и «бывшей» речи. «Дядя» — еще один вариант «иностранца»: он — «шпион», то есть «недобитый белогвардеец». Изображая «красного», он то и дело опирается на свои «белые» воспоминания времени гражданской войны, стремясь их не обнаруживать прямо, но балансируя на опасной черте.

В «Судьбе барабанщика» предъявлена вытесненная традиция — и рядом с той, которая вытесняла: «Это были старуха и ее *бородатый сын*. Они сидели на скамейке рядом, прямые, неподвижные, и, глядя на закат, тихо пели: «Цветы бездумные, цветы осенние, о чем вы шепчетесь в пустом саду?..»

Я был удивлен. *Я еще никогда не слыхал, чтобы такие древние старухи пели.* Правда, жила у нас во дворе *дворникова бабка*, так и она, когда качала их горластого Гошку, тоже пела: «Ай, люли, ай, люли! Волки телку увели», *но разве же это песня*?»

В повести есть и подросший Алька «Военной тайны» — Славка, «белокурый мальчик с большими серыми глазами» (в другом месте — «задумчивые серые глаза»); он не убит, но был выброшен отцом с парашютом из горящего самолета и сломал ногу; отца его пытаются убить дядя и старик Яков, но он выживает. Славка, как и Алька, — бес-

плотный носитель постоянно передающейся — иначе зачем же рядом «Славкин отец, тоже худой (и можно было бы добавить — тоже бесплотный. — *М. Ч.*) белокурый человек, с тремя шпалами в петлицах»? — но *неуловимой* традиции. Она — главным образом в Славкиных открытках, в остановленном времени гражданской войны (вряд ли Славкин отец был ее участником — «Ты, думаешь, он молодой? Нет, ему уже сорок два года»): «Вот стоит в синей кожанке человек. В руках блестит светло-синяя сабля. ⟨...⟩ Внизу, под открыткой подпись: «Смерть шахтер-комиссара Андрея Бутова с товарищами в бою под Кременчугом». И еще помельче: «Напечатано походной типографией 12-й армии, 1919 г.».

Повесть Гайдара — очень сложное произведение. В процессе работы менялся замысел. Идеалы автора (из поколения «комиссаров») сплетались с попытками выразить нечто им противоречащее, но самому ему неясное.

Выстрелы в конце повести (стреляет «племянник» в разгаданного им «дядю») свидетельствуют: традиция передана, но — пулей . Перед нами вновь — чистое поле. На нем заново должны быть расставлены фигуры.

СУДЬБА «САМООТЧЕТА-ИСПОВЕДИ» В ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ (1920-е — конец 1930-х годов)

Рассматривая «смысловое целое героя», М. М. Бахтин использовал, в частности, противопоставление «поступка и самоотчета-исповеди». «Там, где является попытка зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного долженствования, возникает первая существенная форма словесной объективации жизни и личности (личной жизни, то есть без отвлечения от ее носителя) — самоотчет-исповедь». В этой форме «герой и автор слиты воедино»[1]. Представление о «самоотчете-исповеди» (развитое Бахтиным в середине 20-х годов) помогает при описании некоторых весьма специфических коллизий советского литературного процесса.

Бахтин, по-видимому, основывался на покаянии как на действии и речевом жанре, сложившихся в границах религиозной и церковной жизни, но имел в виду и традицию европейской литературной *исповеди*. Мы будем говорить скорее об исповедальном тоне, исповедальной задаче — т. е. более близкой к «самоотчету», чем к собственно «исповеди». Но в то же время мы имеем в виду, что многие процессы социальной жизни советского времени, как не раз было замечено, имели моделью церковную жизнь, поскольку и само насаждаемое новое мировоззрение было, конечно, весьма близко к вере. Это прямо сказывалось на литературе, на требованиях власти к ней и персонально к писателям. Это сказывалось и на социальном поведении писателей — вплоть до особого момента сочинения «самоотчетов-исповедей».

1

Нам не раз приходилось формулировать важную, с нашей точки зрения, идею: с начала 1920-х годов постановка (и решение) *литературных задач* сплелась с задачей выработки *социального поведения*. Ответ на вопрос о своей лояльности было недостаточно оставлять в анкетах: писатель все более и более принуждался *давать ответ на вопросы своего жизнеповедения внутри самого литературного текста* — построением героя и сюжета, конструированием авторской оценки и т. д.[2] Именно это оказалось наиболее значимым для культуры формирующегося тоталитарного общества, — это, а

[1] *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 124, 128.

[2] *Чудакова М. О.* Опыт историко-социологического анализа художественных текстов (на материале литературной позиции писателей-прозаиков первых революционных лет) // Чтение: Проблемы и разработки. М., 1985. С. 112–113; *Ее же.* Русская литература XX века: проблема границ предмета изучения // Проблемы границы в культуре / Studia russica Helsingiensia et Tartuensia. VI. Tartu, 1998. С. 206.

не жизнь в условиях диктатуры сыграло роковую роль в судьбе литературы советского времени. Уничтожалась «свобода выбора в замысле» (Г. Адамович)— естественное и необходимое условие творчества[3].

Ответ на это принуждение был, казалось бы, неминуемо связан с пристальным психологическим анализом, в том числе самоанализом, поскольку *декларативные* заверения не были достаточны для *литературных* целей. Но требования власти к литературе были двусмысленны, изменчиво неопределенны (определенной была лишь сама неукоснительность предъявления требований)— хотя во всякий данный момент предписывалось считать их вполне определенными и общепонятными. Здесь сказались расплывчатость идеологических и особенно «художественных» пожеланий власти (основывавшихся скорее на абстрактной телеологии системы, чем на внятных и устойчивых идеологемах) и расчет на их *угадывание* и «творческую разработку» писателями. В одно и то же время социум (власть) требовал и *близости* центрального героя к автору (ведь это был наиболее удобный путь для заверения в лояльности), и *неслиянности* его с ним. Последнее требование было обусловлено тем, что дистанция между автором и таким героем помогала избежать опасной исповедальности. Опасность виделась в том, что читатель мог *слишком* погрузиться в этапы «заблуждений» самого автора. *Нужно* было демонстрировать процесс ухода от заблуждений— но нельзя было демонстрировать самих заблуждений, рефлектировать по поводу них, провоцируя таким образом сомнения читателя относительно того, заблуждения ли это, или придавая им статус конкурирующих с победившей идеологией. Вообще автор, претендующий стать советским писателем (т. е. репрезентантом чего-то выходящего за границу личного творческого опыта и личной ответственности), рассматривался не только и не столько как писатель, художник, сколько как гражданин, вернее, подданный новой власти, рекрут новой гражданственности, и, в отличие от героя, не имел права на неподходящее прошлое, отражающееся в «исповедальном» тексте, поскольку такое прошлое невозможно было, по советскому социальному регламенту 20–30-х гг., *смыть, искупить* — точно так же как «происхождение», т. е. социальный статус отца или деда. В сатирической повести М. Козырева «Ленинград» (написанной в середине или второй половине 20-х годов[4] и опубликованной лишь в 1991 г.) революционер-рабочий, оказавшийся после 37-летнего анабиоза в Ленинграде 1950 года, убеждается в приоритетном значении в новом обществе *происхождения,* т. е. дооктябрьского социального статуса,— классовый, социально-мировоззренческий принцип, провозвещенный марксизмом, заменен сословным[5].

При этом так называемый *психологизм* был с начала 20-х годов, во-первых, не в струе литературной эволюции— после Чехова, создавшего ему мощный противовес,

[3] «Цензура указывает только то, чего нельзя касаться, она действует всегда отрицательно по самой природе своей. В участках, для нее недоступных, свобода остается,— а отсюда, из этих участков, творчество возникает (...) Превращение цензуры во внушения— вот что для творчества губительно и вот что происходит в России» (*Адамович Г.* О положении советской литературы // Современные записки. 1932. № 48. Цит. по: *Адамович Г.* Критическая проза. М., 1996. С. 180–181).

[4] *Фельдман Д. М.* К вопросу о датировке повести М. Я. Козырева «Ленинград» // «Вторая проза». Русская проза 20-х— 30-х годов. Trento, 1995 (см. также статью Л. Кациса там же).

[5] В университете на экзамене по диалектике ему «были предложены следующие задачи: «Некто А, отец которого был в семнадцатом году помощником присяжного поверенного, поступил в двадцать втором году на завод и работал там в качестве слесаря. Каково социальное положение внука, если он работает на том же заводе?» Я смело ответил:— Буржуй. — И это было

и в силу модернистских воздействий. Во-вторых, против него указывал социальный вектор[6] — нужно было разорвать с традицией литературного, прежде всего романного философствования (как известно, одновременно был нанесен прямой удар и по отечественной философской науке — изгнанием крупнейших ее деятелей из России), а также отвести внимание авторов и читателей от душевных сомнений: их следовало лишить общечеловеческого, онтологического статуса.

Здесь, как и во многих других случаях, требования власти к литературе напоминали попытку решить квадратуру круга. В основе их (как и большинства кардинальных ее действий) лежал утопизм: уверенность в том, что литература может быть «хорошей», не хуже прежней, но *нашей*, т. е. совпавшей со всеми — отчетливо выраженными и латентными — требованиями власти. В идеале, в пределе власть ожидала от писателя-непролетария (а их так или иначе было большинство) *только покаяния* — безоговорочного признания своих «ошибочных» детства, отрочества и юности, прошедших вне благотворного воздействия марксистских идей. Необходимо было признать *первородный грех* (других к началу 20-х годов еще не накопилось) и покаяться в нем. Но покаяться так, чтобы избежать обстоятельного, с непременным самоанализом описания этого греха. Покаяния, как и церковное, должно было быть без тени рефлексии, без попыток объяснения-оправдания — только безусловное самоосуждение и полное раскаяние. Но так как оно должно было быть заключено в *литературном произведении*, то это и была квадратура круга.

Решение было, как увидим, в конце концов найдено.

В начале 20-х годов литература еще обращалась к психологии коммуниста, надорванной за годы гражданской войны, — «Жизнь и гибель Николая Курбова» И. Эренбурга (1922–23), «Неделя» Ю. Либединского (1923). Здесь «вторичный» психологизм пришел на смену всем еще памятному методу великих романистов второй половины XIX в., оттесненному литературной эволюцией на периферию — и всплывшему закономерным путем во второсортных образцах, уже с поправкой на советский социальный *регламент*.

Но в сфере психологического анализа «нового человека» рано обозначился порог; как только литература его переходила — она отстранялась от печати. Так произошло с повестью Зазубрина «Щепка» (1923), посвященной описанию постоянной рефлексии и постепенного разрушения психики чекиста (напечатана только в 1989 г.). Проникновению в печать помешала и тема расстрелов, но и интенсивность психологизма, и опасное *сближение* автора с внутренним миром, борениями героя. По судьбе этой повести прямо пролегла граница между той формой, в которой подобный герой *еще допускался* регламентом, — и той, которая стала, возможно, знаком для регламентирующей инстанции, что надо прекратить проникновение подобных героев в литературу.

Тем не менее во второй половине 1920-х годов стрелка социального вектора заколебалась.

единственно правильное решение вопроса. И другая: «Рабочий ситценабивной мануфактуры имел сына, торговавшего на базаре селедками. Кто его внук?» Ответ: «—Рабочий от станка» (*Козырев М.* Ленинград. Сатирическая повесть // Возвращение. Вып. 1. М., 1991. С. 70).

[6] Литературный процесс советского времени рассматривается нами как такой, движение которого в каждый отдельный момент определялось вектором литературной эволюции (в смысле Тынянова) и пересекавшегося с ним социального вектора, передающего направление исторически беспрецедентного, специально направлявшегося государством давления на литературу; в отдельных случаях и на короткие моменты направление этих, как правило, разнонаправленных векторов могло совпадать. Так оно совпало на короткое время в отношении к «психологизму».

Основная масса новейшей *печатной* литературы обнаружила свою слабость (и «некультурность», и нечитабельность), а тем самым — несоответствие притязаниям большевиков в сфере культуры). Отход от Толстого и Достоевского (обманчиво сливавшийся с выполнением внутрилитературной, эволюционной задачи) грозил отходом от литературы как таковой. Появление «Разгрома» Фадеева с его откровенно «толстовским» психологизмом — и в то же время редкостно точной дозировкой новых идеологических элементов — заставило идеологическую критику заново заговорить о психологизме — теперь уже как оружии «новой» литературы. Одеяло Толстого оказалось удобным для плотного укутывания в него формирующихся *советских* идеологических узлов: та «диалектика души» героев, которая была признанной художественной новацией Толстого начиная с «Севастопольских рассказов», была использована как литературно респектабельный прием.

«Психологизм» стал эвфемизмом «художественности» и орудием полемики. Попечитель «попутчиков» А. К. Воронский, моделируя свое представление о потребностях социума и соответственных задачах литературы, заявлял: «У нас сейчас много толкуют и пишут о *необходимости усилить психологизм* в художественном слове. Против этого ничего нельзя возразить, но нужно в полной мере усвоить художественные открытия в этой области, сделанные Толстым и Достоевским. Следует всячески пожелать, чтобы художественные опыты Фадеева нашли сочувствие и среди других писателей. Особенно полезно о них подумать тем пролетарским писателям, которые до сих пор не могут преодолеть шаблон»[7].

17 января 1928 года Н. Я. Берковский писал (в «Красной газете», но представляя «На литературном посту», т. е. РАПП) в статье «Психологизм» — скорее с неудовольствием: «Психологизм, вопреки Серапионам, вопреки старинным диагнозам Опояза, становится модой дня. Авантюрный роман остается жанром «низовым», роман психологический поднят на подмостки, ведет оттуда длинные детальные монологи. Советские теоретики спорили, спорят о его правах и границах. ⟨...⟩ Спор следует вести не о самом психологизме — можно ли его впускать в советскую литературу или нет; об этом уже поздно препираться, когда психологизм повсюду выкинул свой флаг; спорить сейчас можно лишь о методах его, направленности, целях. ⟨...⟩ В нашей прозе ощутителен гнет традиционного психологизма XIX века. Лев Толстой, конечно, «нагнетает» пуще всех».

Та смесь, которую предложил Фадеев, была признана оптимальной: «От Толстого можно взять метод, но не тему. ⟨...⟩ Так поступает Фадеев»[8]. Ему указали лишь, что с Мечиком он прошел по самому краю допускаемого.

Коминтерновский функционер А. Курелла выступил со специальной статьей под боевым названием «Против психологизма (к вопросу о тематике и технике пролетарской литературы)» («На литературном посту». 1928, № 5; редакция сделала оговорку, что во многом не согласна с Куреллой). Описывать надо не людей и их психологию, а события. Психологизм — контрреволюционен, ибо если описывать людей, вникая в их душевные движения, то «границы между другом и врагом совершенно исчезают. Все смешивается в густой душевной мешанине» (с. 30).

---

[7] *Воронский А.* Старое и новое (о «Разгроме» А. Фадеева) // Прожектор. 1927. № 7; цит. по: *Воронский А.* Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М., 1987. С. 326. Здесь и далее курсив в цитатах — наш, кроме оговоренных случаев.

[8] *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 246–248.

Так намечается очередная двусмысленность. Право на душевную жизнь и ее анализ автором получали как будто только «друзья». Но в то же время они-то и не должны были заниматься «психоложеством»[9] — они обязаны *действовать*, а не копаться в своей душе.

Социальный вектор указал в две противоположные стороны. Перекрывая «антипсихологический» в данный момент вектор литературной эволюции, социальный вектор оставлял открытым смущающий вопрос: а *нужна ли* советской литературе наметившаяся победа психологизма? Сочинения наиболее профессиональных и в то же время официозных критиков запечатлели это смущение.

«...Психологический метод чреват опасностями. ⟨...⟩ Не случайно «психологизм» имеет жестоких противников. ⟨...⟩ Господствующим принципом нашего времени является не интроспекция, не смотрение внутрь себя, но, наоборот, направленность всей энергии на деятельность, изменяющую мир. ⟨...⟩ Я не говорю, что переключение энергии на внешнюю энергию отрицает психологизм». Но: «При работе психологическим приемом необходимо соблюдение равновесия, чувства меры, *некоего ограничения психологизма.* При выдающейся способности анализировать душевные переживания Фадеев тем не менее обнаруживает в «Разгроме» некий *перегиб, избыток психологизма.* Даже Левинсон иной раз «переживает» больше, чем это требуется его характером. ⟨...⟩ Гипертрофия психологизма, уместная в характеристике сентиментального интеллигента, делается излишней, а значит, неправдивой в характеристике такой натуры, как Морозка. ⟨...⟩ Для Мечика, например, характерно было «свойство отмечать собственные мысли и поступки и расценивать их со стороны» — черта, присущая всякому интеллигенту, у которого воля к действию вся ушла в «переживание». Но странная вещь: иной раз представляется, будто то же свойство присуще и Левинсону, а ведь Левинсон не рефлектирующий интеллигент, по крайней мере не должен им быть, и нисколько не похож в этом отношении на Мечика»[10].

Однако если одни критики не рекомендуют новым людям — и представляющим их литературным героям — «отмечать» и «расценивать» собственные «мысли и поступки», то другие ставят психологизму ограничения прямо противоположные: это *отрицательному* герою автору не годится заглядывать в душу на глазах у зрителя. Один из таких критиков, говоря о «Разгроме», ссылается на то, что «Толстой остерегался подходить «изнутри» к тем типам, которые он хотел представить, как отрицательные (например, к Бергам). *И это понятно: иначе неизбежна двойственность.* Мечик, несомненно, играет роль отрицательного типа: осуждение его автор произносит устами Левинсона. ⟨...⟩ Для того, чтобы выполнить свой замысел с наибольшей убедительностью, Фадеев должен был бы подойти к Мечику извне. Нельзя сатирическое по существу задание выполнять при помощи приемов, основанных на чувствовании. В результате читатель не очень-то верит Левинсону, когда тот выносит свой жестокий приговор Мечику, и автору, когда он заставляет Мечика превратиться в мерзавца и шкурника»[11].

Итак, те, кто продолжал связывать свое представление о литературе в новом обществе с традицией, обозначали ее именно словом *психологизм* (= «Толстой»).

---

[9] Об этом говорилось даже в связи со стихами. В 1930 году Б. Соловьев («по поручению группы «Третий подъем») писал о «третьем этапе» развития пролетарской поэзии, «едва еще только намечающемся»: «это — боевой, *не знающий рефлексии, психоложества*, ударный стих, поднимающий и организующий эмоции строителей социализма!» (За творческий метод Маяковского // Владимир Маяковский. Однодневная газета Ленинградского отдела Федерации объединения советских писателей. 24 апреля 1930 г.)

[10] *Полонский Вяч.* А. Фадеев (1929); цит. по: *Полонский Вяч.* О литературе. М., 1988. С. 193–195.

[11] *Лежнев А.* Современники. Критические очерки. М., 1927. С. 177–178.

При этом «Толстой» не обязательно связывался с *психологизмом* — акцент мог быть и на размахе действия, на погруженности в исторические события: одна из самых первых статей о «Тихом Доне» (первая часть которого только что вышла отдельным изданием) озаглавлена «Казачья «Война и мир». Автор статьи (П. Максимов) рассказывает, как при чтении мемуарного и иного материала о гражданской войне на Северном Кавказе «невольно думалось ⟨...⟩, что все это — только сырой материал для будущего, большого художника: когда-нибудь придет он, новый Лев Толстой, и напишет новую «Войну и мир». Конечно, Шолохов — не Толстой. Но — уже предтеча нового Толстого»[12]. Оппоненты поклонника «Тихого Дона» остаются в кругу этого же сопоставления: «...Предупреждаем, что голая некритическая переимчивость приемов Толстого приводит к тому, что хороший писатель становится плохим прототипом (sic!) великого классика»; «Все, что дано в романе, это есть просто неудачное фотографирование. Вспоминаются герои Л. Толстого — вот подлинно живые люди. С шолоховскими героями их даже и сравнивать нельзя»[13].

С другой стороны, те из литераторов, кто все более и более осознавал текущую литературу как создаваемый заново специальный идеологический конструкт, предпочитали минимизацию традиции = психологизма.

Наконец, третьи, продолжая мыслить чисто литературно, по-прежнему преследовали цели эстетического обновления и стремились «изжить» психологизм, действуя в духе литературной эволюции, разрешая ее задачи. И Зощенко, и лефовцы — Брик (как бы он ни был политизирован; будет правомерным оставить этот аспект за пределами нашего рассмотрения), С. Третьяков и гораздо более сложный В. Шкловский оставались людьми литературного поиска — противниками «красного Льва Толстого»[14].

«Изжить» его, однако, литературе не удается — в середине 1930-х Зощенко с неудовольствием отмечает, что «у нас *до сих пор* идет традиция прежней интеллигентской литературы, в которой главным образом предмет искусства — психологические переживания интеллигента». «Психологизм» к этому времени закреплен, во всяком случае, за героем-интеллигентом (нередко связанным с интеллигентом-автором, прямо объединяющим себя с таким героем или невольно просвечивающим сквозь него). Тот, в свою очередь, осознан как герой устаревший (независимо от его оценки каждым из авторов), но все никак не покидающий литературного поля. Еще в 1928 году О. Брик писал, что «вся фигура Мечика целиком списана с чеховского интеллигента», да к тому же «этот интелигент ⟨...⟩ играет чуть ли не центральную роль во всем романе и ⟨...⟩ определяет собой всю композиционную структуру и стиль романа»[15]. Брик трезво разглядел, что желание уйти «от голой агитки» приводит формирующуюся советскую литературу к нарочитому, декоративно-оживляющему психологизму — к эпигонству. Но, ясно видя одну сторону луны, он не видит (как все почти лефовцы) другой и продолжает верить, что в данной социальной ситуации, при все более жестких цензурно-идеологических условиях остается возможность создания новой литературы не эпигонскими средствами.

Социальный вектор указывал на выход за границу литературы — в социальное пространство — в сущности, в соответствии с традицией русской интеллигенции, привычно

[12] Молот, 16 сент. 1928.

[13] *Васильев А.* Кривое зеркало; *Бокачев Г.* Однобокая картина // Молот, 14 окт. 1928.

[14] См.: *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 78–79.

[15] *Брик О.* Разгром Фадеева // Литература факта. Первый сб. работников Лефа. М., 1929. С. 91–93.

относившейся к литературе как к «жизни». Эта эстетическая привычка оказалась полезна новой власти и ею консервировалась (суды над героями литературы, например, просто стали на какое-то время частью комсомольской работы) — тогда как привычка рефлектировать и философствовать дискредитировалась и вытравлялась. Правила обращения автора с его героями диктовались правилами обращения с людьми в социуме. Литература должна была совместно с государством воспитывать этих людей. Психологизм мог мешать этой ее функции — например, признанием у врага (классового) душевных переживаний.

2

С судьбой *психологизма* в литературе советского времени были связаны такие аспекты поэтики прозы, как:

повествование «от первого лица»,

использование или отказ от использования автобиографического материала (причем его разные по отношению к Октябрю хронологические пласты вводились в литературу рассматриваемого периода в разное время), жанр — актуализация традиционных жанровых форм и полемичность (или ее отсутствие) по отношению к ним.

Напомним (см. прим. 6), что мы рассматриваем явления литературного процесса как возникающие в советское время только и исключительно на пересечении двух векторов — литературного (т. е. вектора литературной эволюции, как ее понимали формалисты) и социального — т. е. передающего направление давления власти на те или иные составляющие литературного процесса (и, следовательно, на рождающееся в его недрах литературное произведение).

В начале 20-х годов давление материала (только что завершившейся революции и гражданской войны) было столь сильным, что он стал организующим, формирующим литературным фактором: стали писать о *только что* происшедшем, очевидцами и участниками которого являлись сами пишущие. Материал мгновенно историзовался — т. е. мыслился как принадлежащий эпическому прошлому. (Эта самоочевидная, «объективная» историзация сопровождалась историзацией «вторичной» — т. е. повседневной идеологической, цензурно вмененной обществу интерпретацией, предполагавшей истинность ее на как угодно далекое будущее.)

Позиция очевидца и участника толкала к форме *записок* (с полемичностью — или без нее — по отношению к жанру *романа*) с прозрачным *автобиографизмом* повествования *в первом лице*.

Это — то, что происходило в поле действия литературной эволюции. Между тем уже зарождалась социальная боязнь прямой рефлексии от лица автора или его alter ego — и в обратной пропорции возрастала литературная привлекательность этой позиции. Недаром одним из первых печатных выступлений Булгакова в Москве в 1922 г. стали «Необыкновенные приключения доктора»: молодой автор верно почувствовал жанровую свежесть формы дневниковых записей героя, рискованно близких к собственной авторской *биографии*. К близкой форме — с уже нескрываемым автобиографизмом (очень сложно мотивированным тогдашней личной ситуацией автора) — прибегнул годом позже Шкловский («Сентиментальное путешествие»).

В то же самое время социальный вектор указывал на *избирательность* в использовании автобиографического материала. Новые социально-политические обстоятельства императивно потребовали от литературы — и особенно от той ее части, которая стро-

илась в автобиографическом аспекте, тем более в повествовании от первого лица, — отсечения *давнего*, т. е. дореволюционного прошлого, неминуемо включающего «социальное происхождение» автора (по Маяковскому: «А ваши *кто* родители? Чем вы занимались *до* 17 года? — Только этого Дантеса бы и видели»). Практически изъято было *детство*, европейской прозой XIX века узаконенное в качестве полноправного и «естественного» фрагмента общелитературной топики. Литературные права получал только материал, подобный тому, что лег в основу «Детства» Горького («свинцовые мерзости»), написанного до революции и ставшего образцом теперь. (На повесть о *хорошем* детстве решился один Пастернак, да и то нарядившись, — в соответствии, правда, с вкусами эпохи, — в девочку)[16].

В эту же сторону толкал и раннесоветский регламент, сводившийся на этом этапе к двум главным требованиям: *не хвалить прежнюю Россию, не хулить Октябрь*. В социальном смысле писать на вышеуказанном материале в течение этих первых советских лет было (или казалось) сравнительно легко: социальный вектор указывает в *тематическом* отношении в сторону революции и гражданской войны и в определенной степени совпадает с направлением вектора литературной эволюции, учитывающего давление материала. Труднее других было положение убежденного противника и Февраля, и Октября: у Булгакова были огромные трудности с печатанием — и «Записок на манжетах», и романа «Белая гвардия».

Таким образом, социум лишил литератора свободы отношения к своему личному прошлому. И это не осталось лишь цензурным (в узком смысле) ограничением. Нередко действие социального вектора включало механизм литературной эволюции. В прозе оказались приведены в движение тектонические пласты: соотношение *настоящего* и *прошедшего* в повествовательном потоке.

Знаменательно, что эта новая динамика обозначилась в первую очередь в прозе поэтов. Н. Берковский отметил в 1929 году: «В советскую прозу сейчас лучшие вклады несут поэты. (...) Поэтический триумвират Мандельштам — Пастернак — Тихонов в мастерстве прозаической речи идут, быть может, первыми»[17]. «Шум времени» (1923) Мандельштама стал едва ли не первой попыткой обратиться к материалу *до*-революционному — в рискованном автобиографическом аспекте и в первом лице.

Рассказ от первого лица неминуемо связан в тогдашней литературной традиции с формой *воспоминания*, повествования о прошлом («Я жил тогда...»). Способ введения *мемуарного элемента*, его чередования с настоящим временем определяет существенные особенности прозы. Еще важнее способ рассказа от первого лица о *настоящем*.

[16] «Детство Никиты» А. Толстого попало в советскую печать лишь в качестве въездного документа автора: ностальгия в описании дореволюционного дворянского детства обелялась только тем, что могла сойти в официальной интерпретации за ностальгию эмигранта-возвращенца. Нам уже приходилось писать (Новый мир. 1988. № 9. С. 250) об этом и о том, что «Детство Люверс» Пастернака было вызовом, почти загипнотизированно принятым критикой: столь мощно переключался в повести прежний (толстовский) психологизм на психологизм иного толка (немаловажно, что рассказывалось о предреволюционном детстве девочки — это исключало опасную для судьбы повести мысль о возможном скором будущем кадета или юнкера, — что фамилия была нерусская и т. п.). Д. С. Мирский пишет о «Детстве Люверс» как о «психологической» истории девочки, поясняя при этом: «Но «психология» этого рассказа отнюдь не «психологична». Она не занимается ни чувствами, ни мыслями, а исключительно представлениями и их реакциями...» (Современные записки. 1925. № 25. С. 544).

[17] *Берковский Н.* Указ. соч. С. 287.

У Мандельштама есть специальное — хотя и кратчайшее — обоснование этой своей работы: «Должно быть, величайшая дерзость беседовать с читателем о настоящем в тоне абсолютной вежливости, которую мы почему-то уступили мемуаристам» («Путешествие в Армению»). Беседовать — т. е. говорить «от себя», в первом лице. К обобщениям (философствованию) на дистанцированном (и потому открытом для рефлексии) материале *прошлого* русская проза и ее читатель привыкли. И «дерзость» заключалась именно в сочетании *первого лица* (связанного, как правило, с рефлексией — самоанализом, а не перечнем одних лишь *действий*, что вполне возможно при описании в третьем лице, когда внутренний мир героя может быть закрыт для повествователя) с *настоящим временем*; так, в «Шуме времени»: «Вглядываясь в лицо юноши Надсона, *я изумляюсь* одновременно настоящей огненности его черт...» — и т. д. (ср. «Я изумлялся...» — для уяснения очевидной разницы).

Существует безмолвная презумпция того, что *настоящее* никому не принадлежит и, следовательно, размышляющий в первом лице *о* и *в* настоящем времени «берет на себя» — т. е. выступает в роли авторитетной инстанции. К тому моменту настоящее время было захвачено победителями. В речевой внелитературной сфере захват проявлялся в бесконечных докладах партийных функционеров о «текущем моменте» (текстах, выражавших единственно возможную интерпретацию этого момента); как бы далеко они ни отстояли от литературы, они (социальный вектор!) воздействовали на нее, бросая тень недозволенности на отличный от языка ортодоксии способ высказывания в *настоящем времени*. В этом смысле Мандельштам, двигаясь в русле литературной эволюции — т. е. занятый поисками новых средств выражения, — идет наперерез вектору социума. В «Египетской марке» он выделит специальную, раскрепощающую ценность первого лица: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды». Добавим, что в 1922–23 гг. уже обозначилась тенденция к размыванию авторитетного слоя — и тем самым *слова*, с которым мог бы отождествить себя автор либо читатель (демонстрации этого размывания посвятил свое литературное дело М. Зощенко).

В *жанровом* отношении социальный вектор указывает в сторону, противоположную вектору литературной эволюции, — *от* мемуара-дневника-исповеди. Однако именно мемуарная и околомемуарная проза от первого лица остается литературно-актуальной повествовательной формой. «Писатели начали писать в форме мемуаров то, что раньше вылилось бы у них в форму романа», — оценивал свой и чужой опыт Шкловский[18]. Политические антиподы и резко расходящиеся в литературных вкусах Булгаков и Шкловский оказались близки в направлении этих поисков. Результатом стал, условно говоря, антироман — мемуары нового толка: о текущем или едва протекшем времени, с оксюморонно-одновременной установкой и на *литературность*, и *на факт*, а не вымысел («Записки на манжетах» Булгакова, «Сентиментальное путешествие» Шкловского, «Заметки из дневника», мемуарные очерки и книга о Толстом Горького). Скомпонованное из писем «Zoo» Шкловского Тынянов даже назвал романом («Литературное сегодня», 1924). О своих же «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара» он в 1928 году выскажется так: «...Не совсем повесть и совсем не роман». А Булгаков в прозе 1929 года сходно определит сочинение, за которым легко угадываются «Записки на манжетах»: «...Сочи-

[18] *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 205.

нил нечто — листа на четыре примерно печатных. Повесть? Да нет, это была не повесть, а так, что-то такое вроде мемуаров» («Тайному другу»). Это формулируется в сочинении, которое, в свою очередь, можно было бы определить столь же неопределенно.

В этой жанровой форме, которую условно можно назвать антироманом, сюжетно главенствовала (как в лирике) *личность автора* и *автобиографические реалии* — в противовес «старому» роману, описывающему «людей, которых не было и которые ничего этого не делали» (Л. Толстой). Но ни у Булгакова, ни у Шкловского не было признаков «самоотчета-исповеди»; автор вообще почти не касался своего *прошлого*, но создавал картины только что с ним случившегося: «Сгинул город у подножья гор. Будь ты проклят...» — город, но не я, автор-герой («Записки на манжетах»). Шкловский декларирует отказ и от такой оценки: «... Я не хочу быть критиком событий, я хочу дать только немного материала для критика. Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя для потомства препарат» («Сентиментальное путешествие»). Центр повествования — человек во время социального катаклизма.

При этом роман как таковой сохранял свою притягательность: «Понижение культурных навыков, неизбежное при революции, сделало старые формы заманчивой довоенной нормой»[19]. В начале 30-х годов и возобладала традиционная эпическая, *от третьего лица* повествовательная форма. Это была романная традиция — но с постепенным редуцированием психологического и автобиографического материала. Разрыв с традицией второй половины XIX века совершался таким именно образом. Во многом усилиями Федина был создан романный конструкт. Одно из ответвлений этой формы повело свое начало от «Разгрома»: нащупанная Фадеевым эпигонская «толстовская» фраза дала пышные побеги, дотянувшиеся до конца советского времени, — наиболее буквально в беллетристике Симонова, затем романах Ананьева 70-х годов.

3

В течение 20-х годов накапливалось и усиливалось давление социума, его требований к автору — тех самых, о которых говорится в начале нашей статьи. Но в глубине литературы — так же, как и в глубинах телеологии власти, — накапливалось и давление неудобосказуемого в советской печати, загнанного внутрь. Давило в первую очередь на самих авторов, но в какой-то степени создавало и дискомфорт для власти.

К середине 20-х власть стала интересоваться степенью *искренности* литературы, формирующейся «сочувствующими» (официально принятый в 20-е годы вариант ответа беспартийного на анкетный вопрос о «партийности»), или «попутчиками».

Возник интерес официоза к *подоплеке* декларированного в произведении. Эти новые явления зафиксированы П. Романовым в рассказе 1926 года (напечатан в 1927) «Право на жизнь, или проблема беспартийности».

П. Романов вычерчивает диаграмму положения среднего литератора в первое советское семилетие. Герой рассказа — дореволюционный литератор. В первые год-два после Октября он не пишет, зарабатывает себе на хлеб не литературой.

«*Наконец повеяло теплым ветром.* Было обращено сугубое внимание на сохранение культурных ценностей, на облегчение жизни культурных деятелей. Леонид Останкин получил надежду на возвращение к жизни. (...) Он *опять стал писать* и поселился в одном из больших домов, где ему дали комнатенку по ордеру. (...) А потом пришли наконец и *совсем легкие времена*. Петь

[19] *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1928. С. 125.

«Интернационал» уже не заставляли, на работы не гоняли, собрания стали реже. Тут он получил в журнале штатную должность секретаря.

Леонид Останкин почувствовал, что день ото дня укрепляются его права на жизнь. И в тот же миг он *почувствовал необыкновенную симпатию к революции*. Совершенно искренно, до холодка в спине, почувствовал, что он л ю б и т революцию. (...) И сам радовался, что он высказывает такие мысли вполне искренне. (...) Ему только иногда обидно было, когда он видел, что какой-нибудь заведующий отделом ехал на автомобиле, а он, п и с а т е л ь, шел пешком».

Однако у него уже появился хороший костюм и ощущение, что «тебя уже никто не остановит и не спросит, почему так хорошо одет и из какого ты класса.

Если бы кто-нибудь спросил его, почему он таким щеголем ходит, Леонид Останкин с удовольствием ответил бы ему давно приготовленной на этот случай фразой:

— Я горжусь тем, что Республика Советов может так одевать с в о и х писателей».

Но эта конвенция с властью еще не стабилизирует самоощущение литератора. Постоянная нестабильность и была важной предпосылкой превращения его — в *советского* литератора.

«...И только иногда у него мелькал испуг: вдруг что-нибудь может пошатнуться, — переменится политика по отношению к писателям или еще что-нибудь. Это жило в нем как смутное ожидание (...) внешних толчков не было. Но при малейшей тревоге у него все-таки каждый раз екало сердце». И наступает день, когда от громкого вопроса сотоварища — «Читали?» — его охватывает тревога. Речь идет о газетной статье. «Но когда он прочел статью, у него отлегло от сердца. (...) В статье говорилось *только о внутренней драме современного советского писателя*. Автор статьи говорил, что, если писатель не проявит себя активной силой, не сольется органически с новой жизнью и не будет питаться ее соками, он неминуемо погибнет. А то писатели пишут, описывают, а к т о стоит за этим описываемым — неизвестно. Ничего не видно. Человек без наружности. Вся и разница между ними в стиле да в манере». Останкин успокаивается. «Ни о каких устрашающих мерах не было ни слова».

Однако он чувствует себя так, словно его «действительно в чем-то уличили», а вместе с тем сознает: «Я решительно ни в чем не виноват». Далее — важное для нашей темы пояснение: «Фактически он действительно не знал за собой никакой вины, никакого преступления перед Республикой Советов.

Но было несомненно, что он в чем-то виноват».

Но вот редактор вызывает его к себе — по поводу уже набранного рассказа. «Редактор развернул перед собой корректуру, несколько времени смотрел на нее молча, потом взглянул на Останкина и сказал:

— Где ваше лицо?

Тот от растерянности машинально провел ладонью по щеке.

— Совершенно не видно лица! — продолжал Рудаков. — Все *темы* у вас только о революции и о рабочих, но когда *не видишь вашего лица*, то воспринимаешь это как *фальшь*, потому что теперь «так нужно» писать.

— Я пишу вполне искренне, — сказал Останкин, покраснев.

— Верю! Но чем искреннее вы пишете, тем больше читатель, не видя вашего лица, воспринимает это как подделку и подслуживание: *почему это вдруг все шагу не ступят без того, чтобы о революции или о рабочих не написать*?

Останкин стоял за креслом Рудакова и чувствовал, что не только щеки, но и уши начинают гореть у него как от ветра. (...)

— Революционное художественное произведение можно писать, ни слова не упоминая о самой революции, — сказал Рудаков (...). Останкин вдруг почувствовал какое-то холодное равнодушие и безразличие, какое чувствует человек, убедившийся в своем полном провале».

Рассказ подчеркнуто иллюстративен, «документален». В монологе редактора зафиксирован сдвиг в содержании цензурных требований к литературе, произошедший в

середине 20-х годов. Стало недостаточно: 1) соблюдать запреты; 2) выбирать актуальные *темы*; 3) давать им *нужное* освещение («так нужно»). Логика формировавшегося тоталитарного социума требовала все большей и большей интериоризации своих правил, полноты и «искренности» подчинения им. При этом кураторов литературы, видимо, начала беспокоить та трещина между «революционным» материалом произведения и «образом автора», которая ощущалась во все большем и большем количестве произведений *средних* литераторов, совершающих овидиево превращение в советского писателя.

Останкин жалуется знакомому литератору на нарушение властью едва заключенной негласной конвенции (он не учитывает *телеологии* власти, ее постоянного *саморазвития*).

«— Только было стало налаживаться, все стали жить по-человечески, нет, опять к вам лезут в душу и смотрят, что у вас там. Ведь вы знаете, каких я левых взглядов, и все-таки им мало. Покажи им свое лицо.

— С лицом — беда, — сказал Гвоздев».

Он задает вопрос знакомой интеллигентной даме — «Что вам ценнее всего в писателе? ⟨...⟩ — Как вам сказать... для меня лично ценнее всего за материалом *чувствовать его самого*, как невидимого судью жизни. Я не люблю *новой литературы*, потому что, когда читаешь, то такое впечатление, *точно все пишут на заданные темы и не имеют своей темы*.

— Что же, значит, вам дороже всего... *лицо писателя*? — спросил иронически Останкин.

— Вот, вот! Вы очень тонко это выразили. Именно лицо.

Леонид Сергеевич от этой похвалы своей тонкости почувствовал полный упадок духа ⟨...⟩.

— Почему вы, писатели, так не любите показывать его и нас, простых смертных, не допускаете в свое «святые святых»? А ведь только *лицо писателя* делает вещь вполне ценной. ⟨...⟩ Почему же вы не показываете своего лица? Что это — скромность?»

Читательское восприятие, согласно П. Романову, фиксирует *то же самое* явление, которое фиксируется официозом: *внешность* описываемого по отношению к автору, исчезновение личного, объединяющего все повествование начала. Раздвоение личности автора приводит, среди многих последствий, к распаду драгоценного для творчества слоя *прошлого* — той памяти о детстве и отрочестве, которая составляет пласт подсознательного и сложно участвует в творческом процессе. Необходимость вытеснения из памяти этих слоев приводит к уплощению текста. В это же время усиливается декларативная часть. Создается впечатление, что чем больше автор-повествователь говорит, тем больше он *недоговаривает*. Отсюда неудовлетворенность читателя и вполне правомерная с определенной точки отсчета подозрительность официоза.

Регламент дополняется новыми пунктами, следовать которым гораздо труднее.

Герой рассказа П. Романова меж тем, по примеру героев раннего Достоевского, переходит от страха, близкого к мании преследования, к дающей облегчение мысли о том, что «ведь живут же настоящие преступники по несколько лет, и их не могут обнаружить, а я разве преступник?! И сейчас же его охватила живейшая радость жизни при этой мысли».

Останкин переделал, наконец, забракованный редактором рассказ «и остался им совершенно доволен. Он построил его на безоговорочной бодрости и вере в революцию.

— Так писать может только самый передовой коммунист, — сказал он себе. — И я написал это вполне и с к р е н н о. ⟨...⟩ Придя в редакцию, он подал рассказ редактору и, когда тот прочел, спросил его: — Ну, а теперь как? ⟨...⟩

— Вы как-то уж очень повернули. То было полное безразличие, пребывание где-то в сторонке, а то уж сразу — ура.

— Да, но лицо-то теперь есть?

— Какое ж тут к черту лицо? Стертый пятак. Этак десятки тысяч пишут»[20].

Замечательно, что, требуя единомыслия, власть сохраняет требование индивидуальности. Насильно мил не будешь — старая мудрость оказывается либо забытой, либо, скорее, как бы забитой.

Именно неудовлетворенность результатами собственного давления, — которые, казалось бы, и не могли быть другими, — привела, среди прочих факторов, в начале 30-х годов к повороту социального вектора в сторону мастерства: за счет «мастерства» надеялись сделать несвободное искусство более «художественным»; но это тема особая, оставленная за пределами данной работы.

Через несколько лет после выхода в свет рассказа П. Романова, встретившего дружный, практически единодушный отпор советских критиков, это недоверие власти к литературному поведению «перестроившихся» (еще один термин советского обихода) получает в прозе детальную разработку.

Герой повести Як. Рыкачева «Величие и падение Андрея Полозова» (1931), классический приспособленец, пишет просоветские статьи на общественные темы. «Глубокий психологический анализ *бюрократизма* с острым сатирическим привкусом дан был Полозовым в статье, озаглавленной «Бюрократизм как мировоззрение». Эта статья стала известна в широких кругах»; другая была «любопытна главным образом с точки зрения *психологии творчества*» и называлась «Техника приспособления»; автор повести демонстрировал две страницы этого сочинения. Наибольшую славу принесла его герою статья под названием «Душа попутчика», которую, как и предыдущие, Полозов пишет, маскируясь под глубоко советского литературного критика:

«Попутчик говорит на языке революции, как иностранец, усвоивший фонетику чужого языка, но не постигший его глубочайшей внутренней сути. Иностранец многие годы живет в чужой стране, его произношение безупречно, его словоупотребление точно, он успел даже полюбить этот прекрасный, звучный, порою варварски выразительный язык, и все же он является для него лишь механическим средством общения ⟨...⟩. У иностранца есть свой родной язык — язык его класса. ⟨...⟩ Этот язык уже не механическое средство общения — он имеет все три измерения и связан тончайшими нитями со всей эмоциональной и интеллектуальной жизнью иностранца. Вот на этот язык, единственно для него звучащий, бессознательно переводит иностранец чужие слова, подставляя в них иные, несвойственные им смыслы. Ему скоро начинает казаться, что он близок к постижению чужой культуры. ⟨...⟩ Он научился с полуслова понимать своих собеседников, и у него нет никаких оснований полагать, что сам он остается непонятым. ⟨...⟩ Но вот иностранец возвращается домой и в поучение соотечественникам пишет книгу о стране, в которой прожил много лет и которую, как ему кажется, добросовестно изучил. Книгу он пишет, естественно, на своем родном языке — уже не плоскими, двухмерными словами чужого наречия. Книга попадает в ту страну, которой она посвящена, к тем людям, которые поражались некогда глубине постижения иностранцем чужой культуры. Магия слов кончилась. Со страниц книги колышет широкими своими ветвями бессмертия развесистая клюква».

Приспособленец преуспевает; «*видный товарищ* ⟨...⟩ воздал должное таланту Полозова», но, правда, в конце разговора, «как-то холодно прищурив глаза, возьми да и

[20] *Романов Пантелеймон.* Избр. произведения. М., 1988. С. 261–262, 252–254, 258, 264, 268, 269, 274–275.

скажи совершенно непонятную в подобных обстоятельствах фразу:—⟨...⟩ Кстати, не припомните ли вы, в каком из последних своих романов Герберт Уэллс, обращаясь к лидеру консерваторов Болдуину, восклицает: «Мистер Болдуин, уберите вашу трубку, мы хотим видеть ваше лицо!» (напомним слова редактора у П. Романова: «Где ваше лицо?»). Герой гонит от себя мысль, что он разгадан («Не ясновидец же в конце концов *видный товарищ*!»), но с какого-то момента ему становится все труднее скрывать свое истинное лицо.

Психологическая его реакция на это рисуется довольно изощренно.

«Страх перед *разоблачением* гнал Полозова домой, усаживал за рабочий стол и заставлял его силой выжимать из себя гневные революционные фразы, насыщенные благородной ненавистью и злым сарказмом. Полозов продолжал *разоблачать*. При помощи какого-то странного и трудного психологического выверта он ухитрялся всю силу своей ненависти против советской современности обращать против ее врагов. Сложный и опасный человек Андрей Полозов!» Он «стремится за рубеж» и надеется рассказать там «в словах гневных и горьких обо всем, что ему пришлось пережить и перечувствовать за тринадцать лет революции. Это будет удивительная, потрясающая повесть о юноше, который в окружении врагов, под пристальным наблюдением миллионов глаз, облачившись в личину лжи и лицемерия, отстаивал свою личность и самую свою жизнь против развращающего воздействия вульгарной революционной идеологии и растленного революционного быта. ⟨...⟩ Но тут, в разгаре этих пламенных мечтаний, Полозова вдруг резнуло по сердцу воспоминание о сделанных им *разоблачениях*. В его памяти возникли образы людей, погубленных его острым и патетическим пером ⟨...⟩. Полозову стало страшно. Он почувствовал себя загнанным в какой-то темный угол жизни, в какую-то безвыходную щель между революцией и контрреволюцией. Разве простят ему *там* его грехи? ⟨...⟩ На него будут указывать пальцем: вот Иуда, предавший интересы своего класса за тридцать сребреников *советской* системы и *советского* хлеба!» Полозов решает, что «этот *литературный жанр* — повесть о добродетельном буржуазном юноше, спасающемся от козней пролетарской революции, — для данных обстоятельств не подходит. Здесь нужен иной *жанр — покаянная речь* блудного сына, возвратившегося после бурных скитаний в лоно своего *родного класса*».

Следующая главка названа «Покаянная речь Андрея Полозова». Это—редкий в литературе тех лет жанр «самоотчета-исповеди», но данный сквозь призму осудительного отношения автора к стопроцентно отрицательному герою.

Автор использует первое лицо героя:

«Когда я впервые явился в Москву завоевывать себе место в жизни, я верил в основные заповеди коммунистического евангелия. Разумеется, это была *условная* вера. Даже *не вера*. Это был просто весьма распространенный психологический феномен, известный каждому из его повседневного душевного обихода. Человек с той или иной целью, с тем или иным более или менее длительным расчетом сознательно суживает свой кругозор, фиксирует внимание на известной точке, *задерживает* себя на какой-*либо* мысли или ощущении. Создается некая временная *портативная* личность, специально приспособленная *для боя* и в достаточной мере прочная и эластичная. Такая *искусственная* личность может существовать, творить и бороться многие годы, совершенно ничем не выделяясь из ряда, так сказать, *естественных* личностей. Вот в таком именно смысле и следует понимать механику того, что я назвал *советской личностью*, а равно и упомянутую мою *веру* в коммунизм. Должен прибавить еще, что подобная *искусственная* личность, при некоторой способности к *самовнушению*, может пустить довольно глубокие корни и в *подсознание*. Правда, она и там останется как бы *изолированной*: создается нечто в роде *искусственного подсознания*. В применении к данному частному случаю — в отношении к моей *советской* личности — подобный психологический феномен, особенно в первые месяцы по прибытии моем в Москву, не раз имел место; за авангардом своего *советского сознания* я уверенно и спокойно ощущал тогда присутствие мощных резервов *советского подсознания*».

Как видим, «психологизм» использован весьма интенсивно — для разоблачения маскирующегося врага. В конце повести герой-враг «стал жертвой собственной *неосторожности*. Прежде чем гильотинный нож неотвратимой социальной *закономерности* успел опуститься на его шею — грубый *случай* сгубил его столь счастливо начатую карьеру»: Полозов ведет дневниковые записи и случайно оставляет несколько листков в рукописи приспособленческой статьи, они попадают на стол «*видному товарищу*» — и далее уже экспертиза устанавливает авторство Полозова. Последние строчки повести выводят за пределы литературы непосредственно в социум: «Несмотря на некоторое *формальное своеобразие* своего произведения, автор, увлекаемый естественной человеческой склонностью, *поторопился* соблюсти одну старую *литературную традицию*, весьма трудно искоренимую: *наказание порока*. И напрасно. Жизнь проделала бы ту же самую операцию не столь поспешно, зато более мудро и более литературно»[21].

Повести Рыкачева, к одной из которых мы еще обратимся, свидетельствуют, что к рубежу 20–30-х годов самоанализ и рефлексия рассматриваются социумом только в качестве атрибута человека, ведущего двойную жизнь, и тяготеют к *преступлению*. *Дневник*, где человек фиксирует — не прилюдно, на собрании, а *тайно*, только для себя — свою рефлексию, рассматривается только в качестве свидетельства его порочности: непорочному какая же нужда что-то скрывать от общественности? «Гильотинный нож» — почти не метафора.

В некоторых произведениях 1930–31 гг. двуслойность душевной жизни приравнивается к убийству и даже превосходит его с точки зрения социального вреда.

В романе А. И. Воиновой «Самоцветы» (М.-Л., ЗИФ, 1930) также фигурирует *дневник* героя, у которого одна твердо определенная функция — служить вещественным доказательством на следствии и суде, причем суд мыслится неизбежным (подобно представлениям христиан о Страшном суде) — но не для всех, а лишь для непролетариев (деление на грешников и праведников производится уже в *этом* мире).

«...Я достал одну из своих *бесчисленных* (!) тетрадок и стал записывать впечатления дня. Я аккуратно вел дневник, исключительно рассчитанный на случай моего ареста, так как *был уверен, что настанет день, когда каждый из нас, специалистов, предстанет перед нелицеприятным судом советской власти и даст ответ не только за свои ошибки, но и за ошибки своих отцов* (вариации на библейские темы[22]. — *М. Ч.*), и тогда дневник должен был стать моим верным защитником. Я приспособлял его к тому небольшому, но избранному кругу любознательных читателей, *коим надлежит судить не только поступки наши, но и мысли* (также аналогия со Страшным судом. — *М. Ч.*), и каждый раз, садясь писать, живо представлял себе ту обстановку, где будут прочитываться мои предусмотрительно составленные записи» (с. 26).

Герой Воиновой, как и герой Рыкачева, допускает оплошность: в этом нарочитом дневнике после просоветских записей он делает приписку, которая выдает его дистанцированность от советского социума.

Все три автора прибегают к значащим фамилиям: Останкин — *оставшийся* от прежнего времени (и в конце повести погибающий в новом — *останки*), Полозов — от «полоз» (не только полоз саней, но большая змея), т. е. *ползущий* по новой жизни, извиваясь и пресмыкаясь, и, наконец, Окромешков — наиболее затейливая фамилия, соединившая «окрошку», «окромя» и «кромешника».

[21] *Рыкачев Як.* Сложный ход. М.: Сов. писатель, 1935. С. 23, 54–56, 59, 70, 72–74, 78–79, 84–85.

[22] Ср.: «делать со мною по грехам моим и грехам отцов моих» (Тов. 3,5); «наказывает нас за грехи наши и за грехи отцов наших» (Иудифь 7, 28).

Роман начинался такой мотивировкой: «Теперь, когда я остался один со своими воспоминаниями, события последнего времени проходят предо мной бурной и несколько даже жуткой вереницей. Я все стараюсь разрешить вопрос: кто был виноват в этой неожиданной катастрофе? Я ли, старавшийся перемудрить всех, или роковое стечение обстоятельств?» Далее дается схема поведения «интеллигента», старающегося приспособиться к новым обстоятельствам, — это поведение неизбежно обременено психологическими сложностями, одиозность которых незыблемо детерминирована:

«Надо сказать, что «русская душа», которая и раньше отличалась сложностью и вообще была способна на черт знает какие вывихи, теперь, в связи с нашей вулканической и, я бы даже сказал, драматической эпохой, приняла особенно извращенные формы. Моя социальная принадлежность к этой несчастной межклассовой прослойке интеллигенции, конечно, известным образом отразилась на моей психологии. Я был глубочайшим скептиком, внутренне дрожал за непрочность своего существования, а внешне старался держаться гордо, как подобает каждому специалисту. ⟨...⟩ У меня выработалась привычка строить всевозможные комбинации и интриги, никогда не быть искренним и вытравлять из себя все проявления человечности» (с. 3–4).

Под влиянием неустанных провоцирующих действий героя начальник оставляет свою жену — товарища по дореволюционному подполью — и женится на секретарше (которая сразу вслед за этим оказывается, к его ужасу, дочерью бывшего сенатора). Окромешков же, от лица которого ведется повествование, продолжает всех подначивать и провоцировать. В конце романа секретаршу убивает ее первый муж, а убийцей называет Окромешкова (и совпадение обстоятельств делает это правдоподобным). Окромешкову удается вынудить у него признание и спастись от тяжкого обвинения. Тем не менее именно он оказывается в центре судебного процесса. Самое интересное в аспекте нашего рассмотрения разворачивается на трех последних страницах. Они целиком отданы выступлению прокурора, который поясняет, что «факт убийства Еланиной хотя *формально и осуждается* советским законом, но *по существу* не представляет особого интереса для широких кругов нашей общественности» (с. 514), — в противовес, как можно понять из его речи, так сказать, преступлению в мыслях, совершенному Окромешковым.

«Когда все наши силы брошены на производственный фронт, мы вынуждены особенно энергично бороться против *болезненных* искривлений *старой замкнутой психики. Личные переживания,* оторванность от коллектива, *самоанализ, рефлексия* — это для нас то же самое, что заболевание в организме, известное под названием «самопроизвольной гангрены» ⟨...⟩. Процесс внутреннего разложения проявляется у него ⟨Окромешкова⟩ еще глубже в семейных отношениях, чем в служебных. ⟨...⟩ Непревзойденный циник, он подвергает неслыханным унижениям свою жену, ⟨...⟩ обнаруживает полный нравственный маразм и неспособность к какому бы то ни было возрождению.

Окромешков — это *новое* и *самое опасное* явление в нашей жизни, это тайный вредитель, который работает в *тончайшей области разложения человеческой психики* и извращения морально-бытовых основ нашей действительности. ⟨...⟩ Окромешков нас учит, с какой максимальной бдительностью и чуткостью каждый сознательный пролетарий должен относиться к окружающим его людям и уметь распознавать своих врагов, не полагаясь на их советскую оболочку. ⟨...⟩ Наша задача — разоблачить его, морально изолировать и, как очаг заразы, уничтожить» (с. 514–516).

Это — последняя фраза романа.

4

В сочинениях, представленных в предыдущей главе, — проекция дискомфорта власти. При этом Рыкачев и Воинова, подыгрывая подозрительности власти, свидетельствуют (точнее — лжесвидетельствуют) об отсутствии *внутренней* коллизии: тот, кому пришлось загонять что-то внутрь, — враг, для них коллизия этим исчерпана.

Дискомфорт самой литературы, потребность в выведении на литературную поверхность вытесненного автобиографического материала — в личном тоне и первом лице — достигла своего пика на рубеже 20-х — 30-х годов.

В 1930 году в романе П. Скосырева «Бег» идет спор между героями о *первом* и *третьем* лице.

«...Мне не нравится Ваша манера рассказывать о себе в третьем лице. «Человек идет, человек спит...» Собеседник-писатель объясняет: «В наше время сказавший «я» солжет. За местоимением «я» стоит неминуемо лирика и усиленная рефлексия, и индивидуализм, и мечтания об анархической свободе — словом, все то, что вы, коммунисты, так настойчиво искореняете. Переименовывать — так переименовывать. Если Россия стала СССР, то и «я» нужно заменить чем-то». Писатель записывает в дневник: «Критики — ослы, — писал он. — От нас они требуют идеологически выдержанных вещей. Почему бы им не почитать Фрейда? Мы же в себе накопили такое количество хлама и старья, привитого нам старым строем, что, покуда в наших произведениях это старое не изживет себя, мы не сможем честно и непредвзято смотреть вперед.

Если бы мы, так называемые попутчики, сразу начали с чистопробного пролетарства, мы рисковали бы на каком-то году начать совершенно неподходящими вещами.

Так случилось с В. Ивановым, Леоновым и другими. После «Барсуков» и «Бронепоезда» они внезапно переходят к «Вору» и «Тайному тайных». Так будет и с другими. С сознанием и воспитанием шутить нельзя. *Дайте нам высказаться честно, откровенно и до конца — тогда мы ваши, без камня за пазухой.* Мы *сперва* покажем людей, *какими они жили в нас еще до революции. Потом* мы сумеем создать и живых людей — граждан новой эры»[23].

Выделенные нами фразы — как бы программа для ряда книг, которые появятся в эти годы.

В феврале того же 1930 года Олеша записывает в «Чукоккале»: «Теперь главное: самым решительным образом в этой знаменательной книге утверждаю: беллетристика обречена на гибель. Стыдно сочинять. Мы, тридцатилетние интеллигенты, должны писать только о себе. Нужно писать исповеди, а не романы». Исповедь оказалась тяжела, плохо ложилась на бумагу (по вышеописанным причинам) — рукописи Олеши это зафиксировали наглядно. В рассказе «Цепь» (1929) почти перейден предел самоуничижительного анализа. Тем не менее автор все более говорит с читателем «от себя» и обращается к материалу детства и юности (хотя и не без критики буржуазности родительского дома).

В течение двух-трех лет было создано несколько самых заметных в литературном процессе (или же вовсе оставшихся за его пределами, не попав в печать) произведений, написанных в этом именно не поощряемом социумом ключе: Пяст — «Встречи», Булгаков — «Тайному другу» (не закончено), Мандельштам — «Четвертая проза», А. Белый — «На рубеже двух столетий», Г. Чулков — «Годы странствий», Пастернак — «Охранная грамота», Шкловский — «Поиски оптимизма», Б. Лившиц — «Полутораглазый стрелец» (1933; автор начал работу в 1929 г.).

[23] Скосырев Петр. Бег. [М]: Молодая гвардия. 1930. С. 13–14, 325–326. Книгу иллюстрировал В. Милашевский.

Изменилась хронология вводимого биографического материала. Теперь авторы обращаются далеко не только к революции и гражданской войне, а к двум иным хронологическим пластам. В большинстве своем они отдают свое внимание литературно закрытым до сего времени 1890–1910-м годам, т. е. времени детства и юности главных участников литературного процесса советского времени. Это происходит как раз в то время, когда официальная историография предреволюционной России уже догматизировалась.

Обгоняя других, еще в 1923 году обратился к этому времени — в актуальном жанре «так, что-то такое вроде мемуаров» (Булгаков) — Мандельштам. (В какой-то степени сопоставимы с замыслом Мандельштама писавшиеся в то же самое время А. Белым «Воспоминания о Блоке» и «Начало века» — в первой редакции, — открывшие серию его сочинений мемуарного характера.) Знаменательно (в свете дальнейшего), что, по воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, такую книгу ему заказал И. Лежнев — для журнала «Россия», «но, прочитав, почувствовал самое горькое разочарование ⟨...⟩». Рукопись кочевала по журналам, «и все отказывались печатать эту штуку, лишенную фабулы и сюжета, классового подхода и общественного значения. Заинтересовался Георгий Блок ⟨...⟩»[24]; он же и напечатал рукопись в издательстве «Время». Возможно, Г. Блок был и автором аннотации в каталоге «Времени» (май 1925 г.), интересной, среди прочего, и попыткой охарактеризовать жанр: «Это беллетристика, но вместе с тем и больше, чем беллетристика — это сама действительность, никакими произвольными вымыслами не искаженная. ⟨...⟩ Книга Мандельштама тем и замечательна, что она исчерпывает эпоху». Значащим представляется то, что по меньшей мере за год до Мандельштама Г. Блок сам написал мемуарную прозу «Из петербургских воспоминаний» (для несостоявшегося в Нижнем Новгороде журнала). Отмечалось ее «стилевое и мировоззренческое сходство» с «Шумом времени»[25]. Отметим и тематическую (вплоть до множества деталей) близость — 90-е годы (характерно начало — «Эти годы принято называть «временем реакции»; ср. начало «Шума времени»: «Я помню хорошо глухие годы России — девяностые годы ⟨...⟩», где определение «глухие» — без кавычек, т. е. без дистанцирования от *принятого*, в отличие от Г. Блока).

Критика упрекнула Мандельштама в «комнатном, кабинетном восприятии жизни», «несовременности», но отметила «характеристики 80-х и 90-х годов и периода реакции», которые «сделаны хотя и односторонне», но «во многом несомненно верны». В этих колеблющихся определениях различимы, под нашим углом зрения, и попытки закрепить в советской печати возможности приближения литературы к материалу минувшей эпохи, до сих пор негласно полузапретному. Зафиксирован — в качестве авторской удачи — мотив, который станет главенствующим для кураторов печати (в качестве пропуска в печать): изображение девяностых годов как эпохи «общественного упадка, вырождающегося народничества, обреченности, нытья, бессилья «сочувственно тлеющей» интеллигенции!» (А. Лежнев). Невозможность вычленить этот мотив в сочинении Г. Блока, видимо, и послужила препятствием к его публикации. Между тем в «Шуме времени» его вычленил и сочувствующий советскому эксперименту Д. Святополк-Мирский, так определив первые главы книги: «...Их можно было бы назвать «культурно-историческими картинами из эпохи разложения самодержавия». Это чувство разложения, провинциализма, эпигонства и грубой второсортности эпохи — главный лейтмо-

[24] *Мандельштам Надежда.* Вторая книга. М., 1990. С. 278.

[25] Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 166.

тив книги...»[26]. Один из самых тонких *советских* (и крайних советских — рапповских) критиков в 1929 году говорит об этом еще более определенно: «Мандельштам в своей прозе — компетентный подводитель итогов культурного прошедшего; итог у него получается с компетентным знаком минус»[27].

Книга говорила *от* первого лица — о том, как «мальчики девятьсот пятого года шли в революцию»; относительно же детства и отрочества автор пояснял: «...Память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведеньем, а над отстраненьем прошлого». В 1925 году подобные декларации о нелюбви к своему буржуазному детству еще принимались во внимание.

Цветаева язвительно определила «Шум времени» (в отзыве 1926 года, оставшемся при жизни обоих неопубликованным) как *исповедь* «революционера с колыбели, наконец дорвавшегося до революции», и осудила автора «за то, что подтасовал свои тогдашние чувства, за то, что оплевал то, что — по-своему, по-обывательскому, но все же — любил»[28]. Суть была не в тексте, а в социально-литературном контексте — «компетентный минус», выведенный Мандельштамом эпохе своего детства-отрочества, многократно увеличивался от наведенной на него лупы советского регламента («не хвалить прежнюю Россию») и становился — или мог казаться — ангажированным.

Через несколько лет появляется и *заведомо* ангажированное, но имеющее черты определенной выразительности описание той же эпохи, и главное — сделанное от лица человека этой эпохи: повесть Як. Рыкачева «Человек тридцати пяти лет» (1931). Это — своего рода перепев Мандельштама или Г. Блока (при понятном совпадении самих значащих для современников фактов описываемой эпохи) и в какой-то степени — «Зависти» Олеши. Главные мотивы повести — осуждение дооктябрьского времени, покаяние в грехе зараженности той эпохой — и признание безнадежности для человека оттуда попыток овладения новым мироощущением.

«Я в равной мере вскормлен материнским молоком двух эпох. Для меня одним из любопытнейших литературных героев современности является человек тридцати пяти лет. Мое детство пришлось на самый конец прошлого и на первые годы нового столетия. (...) Всемирная выставка, процесс Дрейфуса, премудрость Макса Нордау, торжество «русского начала» в государственном управлении, style russe в монументальном искусстве, вечная дружба с Францией, похождения корнета Савина (...). Это были первые образы социальной жизни, представшие моему сознанию. Они казались мне естественным дополнением к сытой, благополучной и уютной домашней жизни. А дома было хорошее, сухое тепло, большие, прозрачные окна, желтый блеск паркета, Вальтер Скотт, стихи Надсона, подаренные ко дню именин, сливочный крем на третье.

Какое пустое, суетное, дрянное время! Как глубоко уверен был мир в прочности своего существования! (...) Подлинной б е з д н о й казалась лишь такая, в которую можно у п а с т ь; звездное небо — менее глубоким, чем лестничный пролет двухэтажного дома. (...) Эпоха усыновляет меня. Я отказываюсь от своего шага, я иду в ногу с миллионами. Я скидываю с плеч груз своего прошлого, я с великой радостью оставляю на пороге о б щ е с т в а б у д у щ е г о весь тот огромный запас эмоций и представлений, который мое сознание скопило за первую четверть века моей жизни. Я отказываюсь от всех и д е й своего века».

Герой-повествователь в виде практической реализации этого отказа пробует писать книгу для юношества — о детстве пролетария, выковавшегося в «п р и м е р н о г о борца

[26] Цит. по: *Мандельштам Осип.* Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 380, 384 (комментарии П. Нерлера).

[27] *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 302.

[28] Цит. по: Здесь и теперь. 1992. № 2. С. 227–229.

за социальное переустройство мира»,— но вскоре бросает перо: он сам уловил в своей речи «мелкобуржуазный акцент. ⟨...⟩ Я не хочу прививать новому поколению яд старой культуры. Я кладу четыре листка моей повести на железный лист перед печью и подношу к ним зажженную спичку».

Но и другой писатель, герой гражданской войны, но тоже «выходец из мелкобуржуазной среды», не сумел найти новых слов: он «писал о великой драке за новую жизнь, за новую культуру такой же прозой, какой Потапенко писал о похождениях провинциальных иереев или Немирович-Данченко о балканских войнах. Образы старого мира проводили его до самой могилы, легли с ним в гроб». Происхождение столь же безусловно, как первородный грех. Примечателен мотив *крови*, трижды возникающий на последних страницах повести: в чьей-то надгробной речи («Покойный писатель знал, за что дрался. Он *сознательно поливал своею кровью* ту почву, из которой — знал он — родится и вытянется к солнцу новый человек»), затем — в мысленном обращении повествователя к покойному («Бедный мой, смелый и самоотверженный современник. *Твои заблуждения останутся при тебе. Твою же кровь история направит туда*, куда стремится великий поток современности») и, наконец, в последних строчках повести — «Я понял: и к р о в ь — не всегда достаточная цена за новое мироощущение. ⟨...⟩»[29],— звучащих зловеще.

Мотив *итоговости* ставил эту повесть — подобно ее герою, «вскормленному молоком двух эпох»,— на границе двух хронологических пластов, поднимавшихся в качестве автобиографического материала в литературе 1929–1931 гг.

Вторым хронологическим пластом стало истекшее десятилетие — советский опыт.

Но подвести его итоги *печатно* вне ангажированных форм было невозможно. Итожащие размышления Булгакова (с первых же литературных опытов нащупавшего жанр *записок* о только что истекшем отрезке биографии), кратко намеченные в письмах правительству и Горькому 1928–1929 гг., воплотились в оставшемся неоконченным повествовании «Тайному другу» и в законченной и тщательно отредактированной исповедально-инвективной публицистике «Письме правительству СССР» (1930); адресат резко укрупнял повествовательную позицию *от первого лица*. Еще большая инвективность (и такая же непечатность) — в «Четвертой прозе» Мандельштама. Еще раз подчеркнем — это не ожидаемое социумом *покаяние*, а наоборот,— *инвектива*, но в *форме* исповеди, в духе клюевского (1932–1933):

Я гневаюсь на вас и горестно браню,
Что десять лет певучему коню
. . . . . .
Вы не дали и пригоршни овса
И не пускали в луг, где пьяная роса
Свежила б лебедю надломленные крылья...

5

Повествование от первого лица с личностью автора в центре и мемуарно-аналитической жанровой установкой, достигнув пика, резко пошло на спад. Остававшийся литературно-актуальным жанр натолкнулся на непреодолимый (без саморазрушающего

[29] *Рыкачев Як.* Сложный ход. М., 1935. С. 86–87, 102, 113, 114,117, 115,118.

идеологического приспособления к условиям печати) барьер социума. Исчерпавши свои *печатные* возможности, он был вытеснен «эпосом»[30].

В 1936 году, когда первое лицо уже вымыто из литературы почти полностью, Олеша пишет рассказ «Полет». С автором-повествователем не происходит в воздушной дороге ничего примечательного. Но сама ситуация полета на самолете еще не стала полностью стандартной. Она описана с легким остранением и состоит из непринужденного перечисления увиденного автором — железнодорожных путей, зданий, «каких-то бассейнов», о которых ему ничего не известно. Рассказ держит только необычность (для сложившегося литературного контекста) непосредственной близости автора от читателя — его «первое лицо», уверенное в важности и интересности своих непритязательных, но *личных* наблюдений[31]. Никакого значительного материала, как и самоанализа вне жестких регламентирующих рамок, присоединить к этому первому лицу было уже невозможно.

Н. Островский, вступая в литературу, напротив, почувствовал установившееся в ней к концу 20-х представление о *нескромности* первого лица («Единица — вздор, единица — ноль»). Письмо, которое он прилагает, посылая в январе 1932 года рукопись в журнал, делает очевидным, что он сам ощущает противоречие между сугубой автобиографичностью материала и повествовательной формой. Он объясняет, что хотел «дать нашей молодежи *воспоминания*, написанные в форме книги, которую даже *не называю ни повестью, ни романом*, а просто "Как закалялась сталь"...» (Само название не было новацией: в 1928 году в издательстве «Московский рабочий» вышла под заглавием «Закалялась сталь» книга рассказов пролетарского писателя А. Бусыгина, связанных общей — также автобиографической — темой борьбы красного бронепоезда с белыми.)

За два месяца до смерти автор признается: «Раньше я решительно протестовал против того, что эта вещь автобиографична, но теперь это бесполезно. В книге дана правда без всяких отклонений. Ведь ее писал не писатель»[32]. Обсуждение того, что такое «правда», оставим в стороне. Но слово «исповедь» возникало у читателей — и современников, и более поздних. «Вчера залпом прочел книгу Николая Островского «Как закалялась сталь» ⟨...⟩ Думал о том, как читают книгу Островского. Это исповедь — раз в жизни» (дневниковая запись Вс. Вишневского от 8 апреля 1937 года). «...Недаром после выхода книги ошеломленно молчала профессиональная критика. Она столкнулась с исповедью на самой высокой и искренней ноте: строки, созданные, в сущности, приговоренным, "в ночь перед казнью" ⟨...⟩»[33]. Как увидим далее, это последнее суждение, относящееся к началу 1987 года, передает — незаметно для самих его авторов, журналистов, готовивших материалы «Круглого стола» по Н. Островскому к печати, — нечто относящееся к судьбе «самоотчета-исповеди».

В эти же годы победы безличного повествования (1936–1937) пишутся — не для печати, но и не для ящика письменного стола, а для чтения вслух в достаточно широком кругу ценителей, — «Записки покойника» Булгакова — от первого лица, с alter ego автора в центре, с подчеркнутой мемуарной подоплекой (для той, однако, части предполагаемой слушательской аудитории, которая знакома с прототипическим фоном) и не

[30] См. об этом в 7-м разделе 7-й главы «Поэтики Михаила Зощенко» (в наст. изд.).

[31] Об этом: *Чудакова М.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 76–85 (гл. 8 — см. в наст. изд.).

[32] Цит. по: *Аннинский Л.* «Как закалялась сталь» Николая Островского. М., 1971. С. 26–27.

[33] Его героический жребий. Судьба книги в судьбах поколений. Материалы «Круглого стола» подготовили В. Каширская и Т. Шубина // Литературная учеба. 1987. № 4. С. 5, 12.

менее подчеркнутой беллетризацией. Несмотря на огромную дозу юмора и автоиронии повествователя, «Записки покойника», во-первых, очевидным образом непечатны (и останутся таковыми почти на тридцать лет), а во-вторых — остаются незаконченными. Не исключим, что заголовок был избран Булгаковым полемически — в ответ на «Записки *современника*» И. Лежнева, опубликованные в 1934 году его бывшим редактором, ставшим одним из наиболее ярких персонажей «Записок *покойника*».

Книга Лежнева, которую автор, высланный в 1926 году за границу и в 1930-м вернувшийся в СССР с разрешения ЦК, просил рассматривать в качестве «расширенного заявления» о приеме в ВКП(б) (и получил в результате санкцию Сталина — его рекомендацию в партию), точно легла в лузу требований социума к поведению интеллигента-литератора[34].

б

Советский автор литературного произведения не имел, как мы поясняли, права на рассказ о своем контрреволюционном и даже только буржуазном или дворянском прошлом — из-за его несмываемости. С. Ауслендер, «прощенный» властью (возможно, в обмен на какие-то обязательства), тем не менее не собирался описывать, как он разъезжал по Сибири в качестве едва ли не пресс-секретаря адмирала Колчака. Это было невозможно даже при условии ретроспективных авторских проклятий в адрес адмирала. И. Лежнев, которому разрешили вернуться из ссылки и который прекрасно понимал при этом, что не имеет индульгенции на отпущение всех прежних грехов и может быть в любой момент арестован, поступил рискованно и нетривиально..

В главе «Моя тема» он пояснял, что пишет о «внутренней эволюции автора» и претендует на некую особую *литературность*: книга «должна явиться опытом "*сюжетной* публицистики"»)[35].

Он намечал *варианты* внутренней перестройки интеллигента. Адаптация вне перестройки — «*беспринципное* шарлатанство». С возмущением говоря о тех, кто боролся с «писаревщиной», а сегодня, «не перевооружившись идейно», смеет комментировать «для печати труды шестидесятников», Лежнев видит «безмерную пошлость» в том, «что люди *сохраняют физическую жизнь* (вот что должен был особенно оценить Сталин! — *М. Ч.*) и тогда, когда их эпоха безвозвратно отошла уже в прошлое» (7). Он обещает препарировать — на своем примере — представителя поколения 1890-х годов (он родился в 1891 г.): «...Добросовестный *клинический* опыт вскрытия мира идей такого интеллигента-современника, мне кажется, может рассчитывать на внимание советской общественности» (7). Если Шкловский намеревался «приготовить из себя для потомства препарат» (см. выше), отвлекаясь от мира идей, то Лежнев погружался в него — приняв, разумеется, большевистскую (сталинскую) точку зрения.

«Как происходило и происходит идейное перерождение прежней мелкобуржуазной интеллигенции? Каков его действительный и *интимный* процесс? Как достигается в *мучительной* борьбе с самим собой новая классовая правда (...)? (...) Всякая попытка нарочито типизировать приемами художественного обобщения и сюжетного вымысла, как это делает *беллетристика*, была бы здесь неуместна и звучала фальшиво. Такую

[34] См.: *Чудакова М. О.* Письмо И. Г. Лежнева Сталину // Шестые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига—Москва, 1992. С. 247–250.

[35] *Лежнев И.* Записки современника. Т. I. Истоки. М., ГИХЛ, 1934. С. 6 (далее указываем страницы в тексте).

задачу можно разрешить, привлекая на подмогу *самоанализ*, в основном опирающийся, конечно, на анализ социальный» (7–8).

Итак, установка — на искренний рассказ о фактах собственной жизни. И наконец-то допускается самоанализ. Той «объективности», «какая и необходима для *клинического* исследования», помогает «дистанция времени»: «Перелистываешь пожелтевшие от времени тетради с собственными записями и думаешь: ты ли это был или кто другой? И пишешь о себе, как о чужом» (8).

Чтобы получить право литературно и от первого лица описывать свои заблуждения, да еще прибегая к самоанализу, — надо разорвать с ними в такой степени, достигнуть такого от них отчуждения, чтобы взирать на себя тогдашнего как на *чужого*. Единство личности должно быть расплющено — или раздроблено. В этом и состоял риск — Лежнев стремился найти способ изменить уже сложившееся, закрепившееся официозное представление о единстве и неизменности личности-биографии — от происхождения до первых и всех последующих политических шагов. Нужно доказать самим повествованием читателю (в его случае прямо — власти, точнее — главнейшему властителю), что идеологически неполноценное, *ошибочное* прошлое относится не к иному этапу жизни *этого же* человека, а к *другому* человеку. Среди многих качеств, отделяющих этот текст от религиозной исповеди[36], — то, что она пишется в поучение другим: «иные из моих сверстников, совершавшие свой путь безотчетно, призадумаются» (9).

Так И. Лежнев предложил свой литературно-политический рецепт реакции на тот живой напор литературы, который П. Скосырев вложил в уста одному из своих героев («Мы *сперва* покажем людей, *какими они жили в нас еще до революции*»), а Олеша высказал «от себя», но лишь в альбомной записи: «...Мы, тридцатилетние интеллигенты, должны писать только о себе» (он был на восемь лет моложе Лежнева и, в нашем смысле, относился к тем, кто замыкал литературное поколение 90-х, охарактеризованное в нескольких наших работах). Была предложена полная полит-деформация пути поколения — в духе, соответствующем сегодняшним политическим потребностям партии. Это как бы набросок — в «свободной», окололитературной форме и применительно к личности интеллигента — будущего «Краткого курса истории ВКП(б)» (1939); здесь найден оказавшийся самым удачным угол деформации.

Возвращался жанр мемуарного «антиромана», остававшийся актуальным в течение десятилетия — и вытесненный, как уже говорилось, из печатного литературного процесса в начале 30-х. Но возвращался уже в форме «самоотчета-исповеди», основанной на политическом покаянии.

«Записки современника» были задуманы как камертон *подходящей* в середине 30-х годов для *печати* литературной обработки вытесненного в течение советского времени автобиографического материала. Есть основания утверждать, что так они и были оценены дирижерами печатного литературного процесса. Менее чем через год после их выхода Лежнев был назначен редактором отдела литературы газеты «Правда» и пребывал в этой должности до 1939 года. Его книга осталась единственной в своем роде.

[36] Само по себе письменное изложение не было противопоказано исповеди. Ср.: «Я своих духовных чад прошу исповедоваться письменно. Когда мы пишем свои грехи, то очищается память и зрение, и глубже продумаем свои ошибки. Словесно исповедаться легче — это как бы прогулка, а написать труднее — это подвиг!» (*Схигумен Савва.* Семена слова для нивы Божией. Избранные поучения на исповедях, молебнах и панихидах. Ч. 1. [Пермь], 1996. С. 33). О «самоотчете-исповеди» в западном христианстве см.: *Бахтин М.* Указ соч. С. 127).

7

Задолго до книги Лежнева «самоотчет-исповедь» был вытеснен из литературы. Но *куда* он вытеснялся?

Герой повести М. Козырева вечерами садится «писать мемуары. Часов в одиннадцать мне приносили анкету, где услужливо написано было мое имя, фамилия, а от меня требовалось только, чтобы согласно вопросам я дал отчет обо всех событиях своего трудового дня. Этот обычай очень понравился мне; я писал, ничего не скрывая, обо всем: и что я делал, и о чем я думал (был и такой вопрос)». В его комнате неожиданно появляется политруководитель дома, имеющий ключ от каждой квартиры. « — Я доставляю вам анкеты и беру их обратно, — сказал он. — Делается это для того, чтобы никто не мог прочесть вашего дневника. ...Ведь правда, неприятно, если ваши интимные излияния прочтет посторонний человек. — Я не понимал: — Но ведь вы читаете их? — Хе-хе! Это моя обязанность! Как в ваше время можно было *обо всем говорить священнику*, так теперь можно обо всем говорить мне. Вы можете положиться на мою скромность...»[37].

«Самоотчета-исповеди», необходимо несущей в себе элемент покаяния, в литературе первого советского десятилетия не существовало, хотя герои ее нередко каялись. Как известно, церковное покаяние требует *личного* переживания своей вины. Важное условие таинства покаяния — оно должно быть полным. Необходимо «исповедать все свои грехи», по крайней мере тяжкие. Если опущен — не случайно забыт, но утаен — хотя бы один такой грех, исповедь недействительна, ни один грех не прощен. Другое условие — сердечное и полное раскаяние (без малейших попыток самооправдания) при искренней и твердой решимости никогда не повторять грехов, принимать все меры исправления и стремиться к тому же возместить причиненный ближним вред.

Все эти требования в советское время было распространены — с постепенно набиравшей силу полнотой и последовательностью — на раскаяния в «политических ошибках». Не привившись в литературе, «исповедь» набирала силу в устной словесности эпохи.

Началось это еще в середине 20-х — упомянем, в частности, заявление шести лидеров оппозиции, среди них трех «вождей» (Троцкого, Зиновьева, Каменева) с признанием своей вины в нарушении партийной дисциплины («Правда», 17 октября 1926 г.), после чего последовало отнюдь не братание, а жесткие — пока еще внутрипартийные — санкции. Пиком демонстрации этого нового речевого жанра для первого послеоктябрьского десятилетия было публичное покаяние нескольких членов «новой оппозиции» в декабре 1927 г., на XV съезде правящей партии. Постоянным мотивом партийных собраний любого калибра стало — «разоружиться перед партией». На «чистках» нередко признавались во лжи, в сокрытии каких-то фактов биографии, т. е. в отсутствии до сих пор должного покаяния. Так родился и укрепился жанр нового — светского (= советского) *публичного* покаяния, подобного одному из двух видов покаяния в апостольские времена[38] (оно вменялось и по суду), — но при этом без полного очищения от грехов и возможности исправления и возрождения.

Биография и ее оценка самим субъектом и другими лицами стала постоянной темой устных выступлений. К ним добавлялись и письменные тексты речей (в виде газетных отчетов о различных собраниях и печатных стенограмм съездов), ко второй половине

[37] *Козырев М.* Ленинград // Возвращение. Вып. 1. М., 1991. С. 41,43.

[38] Иоанн Кронштадтский ввел в практику православной церкви еще общую исповедь, когда кающиеся не исповедовались тайно священнику, а громко сознавались в своих грехах.

30-х годов все более наполнявшиеся бичеванием и самобичеванием. Обязательное признание автором «исповеди» личной вины, раскаяние в ней и соответствующей идеологической (политической) ереси, а также непременное указание на тех, кто разделяет его вину (или даже виноват еще несколько более, чем кающийся)[39], — без этого раскаяние, особенно на партсъездах и партконференциях, считалось неполным, — почти ничего, однако, *не меняло* в судьбе того, кто каялся, а было лишь непременной частью действа, предуготовлением к наказанию, немедленному или отсроченному. *Искренность* раскаяния предполагалась как императив. При этом она потеряла в подобных текстах всякое прямое значение и связанную с ним более или менее позитивную оценку (хотя заметим, что в последующие десятилетия советской власти «неискренность» на партийном языке обозначала преступление перед партией — за него могли лишить партийного билета). «Чистосердечное раскаяние», принимающееся во внимание при осуждении преступников, не могло смягчить наказания.

Словесные явления общественного быта влияли на массовую литературу — как сами по себе, так и в качестве элемента социального регламента, проводником которого была дидактическая критика. Это, собственно, и были «ближайшие соседние ряды» в смысле Опояза — специфически советские, что или не до конца осознали, или, во всяком случае, не могли печатно отрефлектировать формалисты[40].

И. Лежнев учел опыт политических покаяний; для него, надо думать, были особенно важны их письменные версии. Такой текст написал под следствием Н. Н. Суханов, автор известных «Записок о революции» (1922–1923), «хороший наблюдатель и талантливый писатель» (П. Н. Милюков), что важно в плане нашего рассмотрения. Он был привлечен в 1930–31 гг. к фальсифицированному процессу «Союзного бюро ЦК меньшевиков». Защищавший его адвокат И. Д. Брауде говорил на процессе:

«...Нет сомнения, что, даже при наличии глубочайшего перелома, с таким трудом срываются с уст у этого самолюбивого и самоуверенного человека слова раскаяния, слова, которые могут быть восприняты некоторыми, как слова малодушия. Но там, в тюрьме, сидя над листом бумаги, сидя над своими показаниями для передачи следователю, он переживал огромнейший сдвиг. Есть вещи, которые легче писать, но не всегда легко их скажешь. А Суханов так пишет: «Как социалист в течение почти 30 лет, я *счастлив* ныне сознаться в том, что я совершил ошибки в своей работе против социализма и революции. Но я глубоко *несчастлив* в том, что я осознал эти ошибки слишком поздно». Когда так говорит Суханов (...), то это свидетельствует о явлениях глубочайшего сдвига, о глубочайшем внутреннем переломе»[41].

Затем *исповеди* расцвели страшными, уже на грани романов ужасов, цветами на процессах 1936–1938 годов. И наконец (отчасти одновременно) ушли под землю — в

[39] Тогда как церковная исповедь предполагает рассказ только о своих грехах, без упоминания кого-либо другого. Ср.: «Вину за это тяжелое преступление, за эти крайние контрреволюционные выводы несет весь меньшевизм; солидарную вину за все эти крайние выводы несем мы — русские меньшевики, принявшие их. Вину несет и заграничная делегация, (...) вину несет II Интернационал, который в своей деятельности поощрял и инспирировал подобные контрреволюционные установки» (Процесс контрреволюционной организации меньшевиков. 1 марта — 9 марта 1931 г. Стенограмма судебного процесса, обвинительное заключение и приговор. М., 1931. С. 428).

[40] Некоторые соображения по этому поводу — в нашей работе «Утопия Тынянова-критика» (Тыняновский сб. Вып. 10. М., 1998; см. в наст. изд.).

[41] Процесс контрреволюционной организации меньшевиков. 1 марта — 9 марта 1931 г. М., 1931. С. 365 (выделено в источнике).

поток, шедший параллельно подземному руслу *рукописной литературы* (проложенному еще в середине 20-х произведениями, написанными для печати, но в нее не попавшими), нигде с ней не пересекаясь, — в пыточные протоколы, тюремные показания писателей.

8

21 июня 1939 года, через три недели после ареста и серии допросов, Бабель начинает писать собственноручные показания (которые затем используются следователем как материал для составления протоколов его последующих допросов).

«Схема» покаяния (исповеди), удивительным образом внедренная, как говорилось ранее, в советскую общественную жизнь, ясно различима и в этих и подобных им текстах.

Как уже говорилось, начиная с ранних 20-х социальный вектор был обращен *против* дореволюционного автобиографического материала в литературе — поскольку авторское отношение к нему нуждалось в корректировке с точки зрения общепринятого мировоззрения (грешны все, кроме партии и ее авторитетов данного, текущего момента). Тем более сомнительно было описание такого материала от первого лица, в дневниково-мемуарной форме, в исповедальном ключе. Позднее вектор социума неуклонно обращался против описания в литературе сложностей внутренней жизни автора-повествователя в течение уже *советского* времени. Любой непрямой путь духовной эволюции был неудобоописуем. Вместе с тем писатели в основной массе не были пролетариями, они были выходцами из привилегированных, образованных слоев, их путь в лоно советской литературы не мог быть прямым. На протяжении всего первого цикла литературного процесса советского времени (1918 — нач.1940-х) перед поколением 1890-х годов — главными действователями этого цикла — стояло два вопроса: «что случилось?» и «как быть?» А вектор социума в течение 30-х годов все отчетливее указывал в сторону лишь одного-единственного способа рассказа о сложностях душевного и духовного пути — полного и безоговорочного покаяния самого автора. В идеальном случае каждый поступок должен был быть вне всякой рефлексии вменен самим «исповедующимся» в вину себе самому. Но в этом случае жизнь тех, кто мыслились помощниками партии, должна была предстать читателю в виде нагромождения ошибок и заблуждений. Нельзя было допустить в литературу такой *соблазн*. С другой стороны, перечень проступков, сопровождающийся рефреном «Грешен...», уже не мог быть литературой.

Требования социума к литературе вошли в противоречие с ее сутью.

Только в камерах Лубянки требования власти и рефлексия писателей оказались во взаимосоответствии. Идеальная ситуация достигнута: список «грехов» арестованного — бесконечен (заключенный понуждается к припоминанию новых и новых) и лишь условно ограничен обвинением.

«...О чем говорил я многочисленным литераторам и кинематографистам, обращавшимся ко мне за помощью и советом? Говорил о так называемой теории «искренности», о необходимости идти по пути углубления творческой индивидуальности, независимо от того, нужна ли такая индивидуальность обществу или нет. «Книга есть мир, видимый через человека», — и чем неограниченнее, чем полнее раскрывается в ней человек, каков бы он ни был, тем выше художественные достоинства его произведений. Ни моральные, ни общественные соображения не должны стоять на пути к раскрытию человека и его стиля; если ты порочен по существу — то

совершенствуй в себе порок, доводи его до степени искусства; противодействие общества, читателей должно толкать тебя на еще более упорную защиту твоих позиций, но не на изменение основных методов твоей работы[42].

Идеи эти, отвлеченные по внешности и глубоко реакционные, контрреволюционные по сути — извращали вопрос об общественном воспитании писателя, извращали задачи писательской работы в СССР...»[43].

Вот где заканчивались споры о психологизме и самоанализе, и многолетняя борьба литературы с социумом, в том числе за право самораскрытия без ограничений, снималась. Наконец можно было потребовать от писателя — в отсутствие читателя — любой степени откровенности относительно сложностей его творческой жизни в советских условиях. Возможно, что-то подобное мерещилось Бабелю еще в 1935 году, когда он отвечал в Париже Б. Суварину — не без советского юродства — на вопрос, существуют ли в Союзе «ценные литературные произведения, которые не могут появиться из-за политических условий»: «Да! В ГПУ», и пояснял: «Когда интеллигента арестовывают, когда он оказывается в камере, ему дают бумагу и карандаш и говорят: "Пиши!"»[44].

11 сентября 1939 года, через четыре месяца после ареста, за четыре месяца до расстрела Бабель пишет заявление главе НКВД Берии, в котором просит: «разрешить мне набросать хотя бы план книги в беллетристической форме о пути моем, о пути, приведшем к падению, к преступлениям против социалистической страны»[45]. Это — замысел, однородный лежневскому, но зеркально противоположный: о *нарастании* заблуждений и конечном прозрении, которое не может уже повлиять на судьбу автора (хотя он продолжает на это надеяться).

В подследственных текстах Бабеля советский «самоотчет-исповедь» приобретает черты идеального образца (достигающего метаописательного уровня).

«Я хотел написать книгу о коллективизации, но весь этот грандиозный процесс оказался растерзанным в моем сознании на мелкие несвязанные куски.

Я хотел написать о Кабарде и остановился на полдороге, потому что не сумел отделить жизнь маленькой советской республики от феодальных методов руководства Калмыкова»[46].

---

[42] Цит. по: *Шенталинский В.* Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. М., 1995. С. 57. По поводу этих показаний, которые публикатор называет «подневольное изложение своего творческого кредо», он же пишет, что, может быть, Бабель и «излагал его потому, что предчувствовал — другого случая не будет, с тайным дальним расчетом: вдруг когда-нибудь его записи прочтет и другой читатель, не только следователи?» (С. 58).

[43] Из неопубликованной части показаний.

[44] *Суварин Б.* Последние разговоры с Бабелем // Континент. 1980. № 23. С. 359.

[45] Цит. по: *Шенталинский В.* Указ. соч. С. 70.

[46] Там же. С. 38. То, как описывает Бабель свою попытку сочинять книгу о коллективизации, сопоставимо со свидетельством Пастернака (в письме В. Ф. Асмусу от 3 марта 1953 г.) о том, что он испытывал в 1935 г.: «Мне хотелось чистыми средствами и по-настоящему сделать во славу окружения, которое мирволило мне, что-нибудь такое, что выполнимо только путем подлога. Задача была неразрешима, это была квадратура круга, я бился о неразрешимость намерения, которое застилало мне все горизонты и загораживало все пути, я сходил с ума и погибал. Удивительно, как я уцелел, я должен был умереть тогда...» (*Пастернак Б.* Собр. соч. в пяти томах. Т. 5. М., 1992. С. 510).

9

В эти годы в застенках НКВД подбивались некоторые итоги I-го цикла. Недаром эти годы — предшественники *конца цикла,* обозначившегося в начале 1940-х.

О тяге победителей к «прикладной литературе» — тяге, в которой сами они не хотят признаться, — предупреждал в свое время проницательный Лунц. Второе, что они требовали от писателей — саморазоблачения (с теми самоограничениями, о которых уже шла речь), покаяния и уверений в лояльности — причем *внутри* самого произведения. Третье — требовался при всем этом хотя бы минимум художественности. На протяжении всего I-го цикла писатели старались соединить все три малосоединимых требования. Это было трудно и мучительно.

В застенках кончилась изнурительная борьба с самим собой, и из хорошо известного материала — критики, собственных речей на съездах, пленумах и т. д. — были построены *цельные, лишенные, наконец, художества* тексты — прикладные в прямом смысле. И как предвещал сам Бабель в «Конармии» — «облегчили старика».

«Десять тяжких лет были истрачены на все эти попытки, и только в последнее время *наступило для меня облегчение* — я понял, что моя тема, *нужная для многих, это тема саморазоблачения,* художественный и беспощадный, правдивый рассказ о жизни в революции одного «хорошего» человека. И эта тема — впервые — давалась мне легко. Я не закончил ее, форма ее изменилась и *стала формой протоколов судебного следствия...*»[47].

Так была найдена форма для прямой реализации требований социума, представленных в течение двадцати пореволюционных лет в призывах и инвективах официальных речей, «дискуссий», сочинениях критиков. Именно здесь, в собственноручных показаниях писателей (что очень важно, хотя и может показаться неважным в ситуации пыток, — рука профессионального литератора, как бы ни была она направляема палачом[48], все равно выписывает нечто, добываемое из разных пластов его собственного сознания и из недр подсознания) оказалась представлена «в чистом виде» искомая словесность[49].

[47] *Шенталинский В.* Указ. соч. С. 70.

[48] М. М. Бахтин писал: «Чистое ценностно одинокое отношение к себе самому — таков предел, к которому стремится самоотчет-исповедь (...) на пути к этому пределу *другой* бывает нужен как судья, который должен судить меня, как я себя сам сужу, не эстетизуя меня, нужен для того, чтобы разрушить его возможное влияние на мою самооценку, чтобы путем самоунижения перед ним освободить себя от этого влияния его оценивающей позиции вне меня и связанных с этой вненаходимостью возможностей (не бояться мнения людей, преодолеть стыд)» (Указ соч. С. 124; курсив Бахтина).

[49] Подобные же собственноручные тексты были созданы в 1937 г. П. Васильевым, С. Клычковым, В. Наседкиным (Растерзанные тени. Избранные страницы из «дел» 20–30-х годов ВЧК-ОГПУ-НКВД... / Сост. Ст. Куняев, С. Куняев. М., 1995), еще ранее — в 1931 г. — И. Терентьевым (см. работу С. В. Кудрявцева и Н. А. Богомолова: Минувшее. Кн. 18. М.—СПб., 1995).

Часть III

УТОПИЯ ТЫНЯНОВА-КРИТИКА

Видите ли, мы стараемся жить мимо большевиков.
В. Шкловский, 1922

1

1. В 1914 г. Маяковский в статье «Два Чехова», которая вполне могла бы претендовать на значение одного из первых опоязовских документов, обозначил два российских взгляда на литературу и литератора: «защитник униженных и угнетенных» или тот, кто «первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помои — безразлично».

В первые пореволюционные годы две России «двух Чеховых» оказались, с точки зрения Опояза, разделены государственной границей. Именно это, в сущности, зафиксировано Шкловским в газетной статье 1922 г. (републикованной А. Ю. Галушкиным): «Странное дело, мне кажется, что заграничная Русь перестала воспринимать литературу». Рецензенты, по его мнению, «пользуются теми обрывками, которые переползают через границу, как *иллюстрацией* к советскому быту» (курсив в цитатах здесь и далее наш. — *М. Ч.*). Далее — важное гордое утверждение: «В *России* такие рецензии выводятся, и *там* относятся к произведению литературы как к факту искусства, а не как к иллюстрации. Ведь вообще беллетристику пишут не для того, чтобы написать, что вот плохо жить»[1] (Россия — «там», поскольку Шкловский бежал из РСФСР в марте 1922 г.).

Опояз видел в изменении российского взгляда на искусство непременный атрибут революционизированного общества, и даже вообще одно из главных достижений революции. Шкловский в статьях 1922 г. — противник большевистского правительства: «радоваться, глядя на все это, я не могу» (286); для него большевики пришли *на готовое*; они были правительством, отнявшим и присвоившим общую для всех социалистов власть. Он уверен — «революция не дала ни культуре, ни искусству ничего» (в том смысле, что «пролетарской культуры в России нет» — 284). Однако он констатирует как одно из следствий закрепление вызревшего до революции, не ею порожденного нового отношения к искусству — ими же, опоязовцами, в первую очередь и утвержденного в пореволюционной печати.

Шкловский говорит о, так сказать, *культурно доминирующей* в российской, т. е. советской, печати позиции — хотя рядом уже существует репрессивная дидактика вместо критики. Он имеет в виду определенную данность: самая авторитетная критика (для

[1] *Шкловский В.* Письма. Статьи // Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения. Рига — Москва, 1994. С. 287. Далее указываем страницы этой публикации в тексте.

кого авторитетная?.. Зощенко своим литературным делом заявил об отсутствии в данном месте и времени какого-либо авторитетного слова, авторитетной позиции) — это та, что разрушила общественнический взгляд на литературу. Она его отмела вместе с прежней Россией — и в этом была революционна. Решительное для русской культуры изменение шло в русле *инерции обновления* и параллельно набиравшей обороты новой *инерции подавления* (ср. Шкловский в письме 1922 г.: «Большевики в России очень крепки (...) не идеей и не поддержкой масс, а отсутствием сопротивления».— 284). «Старый» же взгляд на литературу возрождается, по непосредственным наблюдениям Шкловского, в «заграничной Руси».

2. Причина была, по-видимому, в том, что «заграничная Русь» почувствовала острее, чем отечественные (или ориентированные на отечественную жизнь, как Шкловский) наблюдатели, что советская власть вот-вот изменит сложившиеся в конце XIX — начале XX вв. связи литературы с реальностью.

Отечественный литературный процесс уже обнаруживал в 1921–1922 гг. новые тенденции.

Во-первых, внехудожественная информация о реальности была поставлена под контроль и в значительной мере вообще пресекалась, заменяемая агитацией и пропагандой, что не могло не влиять и на словесность художественную.

Во-вторых, одновременно дидактическая критика требовала «большого жанра», «красного Льва Толстого» (в такой пародийной и точной форме эти требования были сформулированы ее оппонентами — Зощенко, Шкловским и Третьяковым — во второй половине 20-х гг.), а кроме того — отражения, конечно же, реальности, но в нужном идеологическом освещении. Реальность начала исчезать из литературы.

Сами литературные обстоятельства благоприятствовали этому.

Те, кто искал в прозе новые формы, претендовали скорее на новое *слово*, а не на картину реальности.

Именно это, возможно, имеет в виду — полемически — Лунц (в письме Горькому от декабря 1922 г.), ощутивший своеобразную недостаточность, неполноценность в становящейся новой реальности — погони за новыми формами: «По-моему, голая лирика, голые словечки, короткие анекдоты надоели. Надо писать большие вещи, хотя бы не такие совершенные. (...) Прочел я «Хождение по мукам» Толстого. Очень понравилось. Вот тоже доказательство, что роман не умер»[2] (имелась в виду первая часть романа, напечатанная в Берлине).

Примечательно, что «психология и быт», чей союз («роман») казался Мандельштаму в 1922 году главным тормозом развития прозы, изменили свое значение. И до того, и до другого было все труднее и труднее дотянуться, и вскоре многие немало бы отдали за роман с реальной психологией и с реальным бытом — он стал невозможен в печати. Уже с начала 1930-х годов за право демонстрировать печатно хотя бы результаты «литературной учебы», плоды «мастерства» писатели отдавали «содержание», в том числе «быт» и «психологию». Только в конце 1950-х молодые литераторы стали пытаться разбить зеркало мастерства, в котором давно не отражалась реальность[3].

---

[2] Письмо А. М. Горького Л. Н. Лунцу и письма Лунца к Горькому // Неизвестный Горький: к 125-летию со дня рождения. М., 1994. С. 146.

[3] Об этом см: *Чудакова М.* Еретик, или матрос на мачте // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 517–518; подробнее: *Ее же.* Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 255–256, 261 (см. в наст. изд.).

В-третьих, власть сама создавала такую реальность, которую не покрывает опоязовская теория взаимоотношений литературы и не-литературы.

Эта теория имела в виду *сложную* связанность литературы с социумом — такую, от которой исследователь словесного искусства может абстрагироваться. А новый социум, радикально упрощая эту сложность, активно создавал ту новую литературу, которая ему была нужна (т. е. — принципиально не автономную), от теоретиков же требовал — «не абстрагироваться».

2

Статьи Тынянова и Шкловского 1924 г. о современной литературе зафиксировали с лабораторной тщательностью их представление о том, как должна бы оцениваться эта литература и ее перспективы при допущении, что она, как при Пушкине или (тем более) в начале XX века, управляется законами литературной эволюции.

Стоит обсудить вопрос о том, как работало это допущение.

Один из ярких, методологически чистых фрагментов статьи Тынянова «Литературное сегодня» — иронический анализ романа Вересаева «В тупике» (1923).

«Роман отличается необычайною интеллигентностью...» В этой фразе сознательно, для красоты слога, но отнюдь не бессмысленно сведены два значения слова «интеллигентность»: роман представлен как часть общественнической традиции, как продолжение той романистики, которая служила готовым иллюстративным материалом для «Истории русской интеллигенции» Иванова-Разумника (в уничтожающем оппонировании которому — как репрезентанту господствующего гуманитарного направления — зарождалась методология Тынянова), и в то же время как написанный слишком «интеллигентно» для современной реальности. «...При всем напряжении фантазии трудно представить, чтобы дело шло о современности, хотя все в этом смысле как будто обстоит благополучно (есть даже расстрел — впрочем, очень интеллигентный)...»

В том же году в том же «Русском современнике» (1924. № 3. С. 232) Шкловский пишет о недавно умершем Льве Лунце: «Как каждый мальчик, Лунц увлекался Дюма, Стивенсоном, капитаном Мариетом. Каждый мальчик под ⟨...⟩ давлением традиции отказывается от этой детской литературы и переходит к Тургеневу и Вересаеву. Лунц выбрал — остаться».

Тургенев и Вересаев здесь — единочитаемые знаки непрерывности общественнической традиции в русской литературе.

Роман Вересаева считался контрреволюционным начиная с момента его представления в печать. Только устроенное редактором издательства чтение в присутствии Сталина и Дзержинского позволило его опубликовать[4]. В. Эджертон говорит об интеллектуальной честности Вересаева и о том, что «он был представителем старомодного критического реализма в лучшем смысле слова»[5].

Именно действуя старыми (с точки зрения Тынянова — автоматизованными) способами, автор сумел дать, например, портрет чекиста, прототипом которого был Дзержинский. Молодой героине, которая огорчена по поводу уничтожения «совершенно невинных, по одному подозрению, даже без всякого подозрения, просто так», начальник-че-

[4] *Вересаев В.* В тупике // Огонек. 1988. № 3. С. 30.

[5] *Эджертон В.* Актуальность романа В. В. Вересаева «В тупике» // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 215.

кист отвечает: «Бесспорно. Но тут лучше погубить десять невинных, чем упустить одного виноватого. А главное — важна эта атмосфера ужаса, грозящая ответственностью за самое отдаленное касательство. Это и есть террор... Бесследное исчезновение в подвалах без эффектных публичных казней и торжественных последних слов» — и т. д., столь же саморазоблачительно. Как справедливо комментирует исследователь, «революция здесь — фетиш, и ее надо защищать даже от масс»[6] и т. п.

Без страсти и идеологической (диалогической?) объемности Достоевского, но в романе — все-таки продолжение работы «Бесов» (в тот момент, когда предвосхищения Достоевского реализовались — а их осмысление именно по причине реализации худших ожиданий великого романиста стало весьма затруднительным). Речь идет о моральных постулатах и практических путях русской революции, теперь уже реализовавшейся, когда, по слову одного из героев, «жизнь — изжита, впереди — ничего. Революция превратилась в грязь. Те ли одолеют, другие ли — и победа не радостна, и поражение не горько. Ешь собака собаку, а последнюю черт съест».

Главный удар Тынянова-критика направлен как раз на образцы «старомодного критического реализма» — на Вересаева и Сергеева-Ценского. Между тем именно работа в этом старомодном ключе меняла свое значение.

В то время, когда телеология социального давления так или иначе требовала в первую очередь в *любой* форме разрыва с традицией, особенно с тем крупным разговором о бытии, который велся в романах второй половины XIXв.[7], — именно в «уютном кузове идейного романа 90-х годов» («Литературное сегодня») этот разговор и мог продолжиться.

Повышалось значение старых форм как возможных средств передачи *информации*, изымавшейся из внехудожественных каналов (хотя, конечно, существовала и возможность противоположная — *дезинформации* в том же уютном, т. е. имеющем у российского читателя некоторый кредит доверия, кузове). Это явление на долгие годы стало специфической частью литературного процесса советского времени: информацию о коллективизации или Второй мировой войне искали в повестях; осмысление пути России к революции завязывалось в романные «узлы» «Красного Колеса».

Новый процесс в его зарождении не был ухвачен критиками Опояза. Они, как и многие, продолжали просто находиться в неосознанной, по-видимому, уверенности, что «крупный разговор» русской литературы так или иначе никуда не денется и найдет себе новые формы, — и не озабочивались его сохранностью.

Тынянов решительно заявлял: «Стерлась психологическая повесть с героем, который думает, думает. ⟨...⟩ На смену мы вызываем фабулу, крепко свинченную. Стало

---

[6] *Эджертон В.* Указ. соч. С. 227. Пользуемся случаем восстановить наконец одну из тех — немногих! — купюр, которых не удалось избежать в течение четырехлетнего противоборства с советским редакторатом середины 1970-х при издании тома работ Тынянова — в цитате из романа «В тупике»: «Все-таки — верю в русский народ! Верю! *Вынес он самодержавие — вынесет и большевизм!*» (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 152; на месте фразы, набранной здесь курсивом, в издании — многоточие в квадратных скобках; далее ссылки на это издание даются в тексте, сокращенно: ПИЛК, с указанием страниц).

[7] Формы, в которые выливалось это требование, могли быть и изощренными: «Мы ждем от наших советских писателей философского подъема, ждем *повышенной философии*. Мы ждем романа, который стоял бы на высоте философской культуры марксизма» (*Берковский Н.* О социальном романе: В порядке постановки вопроса // Жизнь искусства. 1929. 4 августа. № 31. Цит. по: *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 48. Курсив автора).

быть — фабульный роман» («Литературное сегодня»). Об этом же пишет он в 1925 году в берлинском журнале[8].

Эту мысль о *долженствующем* в современной русской прозе разделяли с Тыняновым Лунц, Замятин, Мандельштам. «...В течение нескольких лет, — скажем, от книги Эйхенбаума «Молодой Толстой» (...) — прогноз скорого появления нового авантюрного романа, смены психологической прозы фабульной был общеопоязовским приложением представлений школы о литературной эволюции к текущей литературе»[9]. Лунц первым и с единственной в своем роде последовательностью стремился разрушить *глубинный слой* связей русской литературы с идеологическими заданиями — и тем самым также и обезопасить ее от *удобного*, проникающего в заранее готовую ячейку воздействия государства. Судя по статье «Об идеологии и публицистике» (1922) он раньше Опояза ощутил масштаб этого воздействия в советских условиях[10]. Он успел понять, что новому государству нужно особое искусство и что оно скрывает это — потому что хочет сделать таковым, для специальных целей предназначенным, *все* искусство. И разгадав эту тайну, он бросил им эту разгадку в лицо — в конце упомянутой нами статьи: «Скажите, наконец, откровенно, что вам нужно только прикладное искусство». (И именно этой догадки, мы полагаем, ему не простила советская власть и полвека спустя после его смерти). Формалисты не пошли так далеко.

Вернемся к их отношению к традиционному роману.

По тем, кто попытался продолжить на новом материале старую классическую традицию и вывел вперед наследие «лишнего человека» и героев Достоевского — Толстого (*думающий* герой), ударили с двух сторон одновременно.

С одной стороны — Тынянов, критика Опояза, отчетливо фиксировавшая задачи литературной эволюции в условном «безвоздушном» социальном пространстве. С другой — сам социум с его очень быстро возраставшим до несовместимости с нормальной литературной жизнью давлением воздействовал через официозную критику. Она добилась, например, к началу 30-х годов запрещения (и изъятия из библиотек[11]) романа Вересаева и изменения *самого характера* творчества его и Сергеева-Ценского (у которого в середине 30-х также были огромные цензурные трудности).

Это совпало с отъездом за границу такого сильного прозаика-аналитика, каким был Замятин. Вытеснялся из литературы *думающий автор*[12]; с героем же, который «все думает, думает», к этому времени было покончено.

Его заменил — после «Разгрома» Фадеева и первых томов «Жизни Клима Самгина» Горького (по слову Шкловского — разросшаяся «Зависть») — отрицательный герой-интеллигент, который «думает» и оттого способен к предательству. Советская власть была не против жанра романа. Наоборот, она его культивировала, но именно в каче-

[8] См. републикацию: Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига — Москва, 1995–1996. С. 93.

[9] *Тоддес Е. А.* Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 93.

[10] Подробнее о том, как спор о фабульности сложным, но безошибочным построением выводил к гораздо более общей для России проблеме секуляризации литературы, см. в нашем предисловии к публикации писем Лунца к Горькому (Неизвестный Горький: к 125-летию со дня рождения. М., 1994. С. 138–139).

[11] *Эджертон В.* Указ соч. С. 230.

[12] *Чудакова М.* Еретик, или матрос на мачте // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 512–514, 517–519.

стве большого и — все более тщательно контролируемого — идеологического конструкта. Другой вариант — пародия на размышляющего интеллигента в «Золотом теленке» («Может быть, так надо. Может быть, именно в этом великая сермяжная правда» — это именно пародия на «думанье»).

Таким образом, самая квалифицированная на тот момент (1922–1924) опоязовская критика помогала, — не задумываясь об этом, стремясь лишь оставаться в рамках автономной, спецификаторской методологии, — официозу: с неожиданной стороны она придавала литературную авторитетность его позиции.

3

1. «Содержание» неожиданно стало важнее «формы». Старые формы могли играть вышеописанную роль как *узнаваемые*. Это был честный разговор на старом языке. Почему не на новом? Художество деформирует сообщение — выдвигая вперед *слово*. Но в старом «уютном кузове» была также — и нарастала какое-то время — внутренняя оппозиционность: консерватизм рос в цене; на этом во многом строилась работа Булгакова, потому и проигнорированная Опоязом[13].

2. Формалисты, обратившись к современному материалу, абсолютизировали, излишне стабилизировали свою концепцию. Они сузили *ее же* возможности: у них ведь предусматривалась динамика жанра, оживление старых форм, появление новых функций этих форм, взаимообмен центра — периферии и на синхронном срезе и т. д. Объяснение можно найти, в частности, в том, что опоязовцы были не только научной школой, но и литературной группой, и здесь действовали, по-видимому, еще и *вкусы* — именно во вкусах присутствовала установка на *обновление* жанра.

Весьма важное замечание Тынянова в статье «О литературной эволюции» (1927) — «Ясно, что эволюционное значение таких явлений, как "дилетантизм", "эпигонство" и т. д., от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям — наследство старой истории литературы» (ПИЛК. С. 272) — осталось в пределах материала 1820–1830-х годов и сносочного петита.

3. Как прогнозисты, на современном материале формалисты проиграли дважды:

а) авангардные формы, на которые они ориентировались, которые считали наиболее перспективными, оказались не нужны новому обществу;

б) реальность изменилась настолько, что их основные теоретические положения оказались неприложимыми к текущей литературе. В некоторых же случаях эти положения оказались вывернутыми и примененными против них. Так, советская власть с удовольствием заменила *быт — формой*, которая получила имя *мастерства*.

4. «Промежуток» (1924) в меньшей степени утопичен и «оторван от реальности» — из-за свойств поэзии. Но и здесь — моментальный снимок последнего мига перед тем, как обнаружатся «последствия последствий» («Доктор Живаго»). Тынянов делает, например, важное наблюдение над стихом Маяковского, который «всегда на острие комического и трагического», но еще не предощущает, что этот стих расщепится на голую оду (шинельные стихи сотен стихотворцев) и голую сатиру (от Д. Бедного до Михалкова) и что эти жанры впитают постепенно без остатка подавляющую часть печатной поэзии.

[13] *Чудакова М. О.* М. Булгаков и опоязовская критика (Заметки к проблеме построения истории отечественной литературы XX века) // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 231–235.

Вернемся вновь к «Литературному сегодня» и резче поставим вопрос: почему все-таки оказалось возможным отвлечение от нового положения литературы, от все возраставшего на нее давления?

Во-первых, конечно, по сути самой доктрины. Формалисты продолжали противостоять мощной общественнической традиции, только социальные ряды и имевшей в виду и не допускавшей мысли об автономной жизни литературы. Отвлекаясь от социального давления, они надеялись, возможно, что, настаивая теоретически на автономии литературы, они способствуют ее автономизации на практике.

Новая власть, в свою очередь, уже насаждала дидактическую критику, которая должна была именем революционно-демократических традиций русской интеллигентской общественности требовать от литературы служения советскому обществу (одновременно бичуя любые интеллигентские колебания по этому поводу, «философию» и т. п.).

Во-вторых, уже действовал новый (использовавший старый) стереотип «марксистской» критики вкупе с литературоведением, смело устанавливавших грубо детерминированную связь творчества с «классовой принадлежностью» и упрекавших формалистов за игнорирование этой связи, — и этому они тоже сопротивлялись.

В-третьих, можно предположить, что, сталкиваясь с необходимостью так или иначе принять во внимание зависимость новейшей литературы от социума, Тынянов был ориентирован к моменту писания своих обзорных критических статей на ассоциации с пушкинским временем, в которое он уже глубоко погрузился в основных своих занятиях,— особенно на эпоху Николая I с ее сильным цензурным давлением. Эпоха же после 1905 года, время его собственной молодости (тем более самый свободный в России период с марта до ноября 1917 года), оказывалась в это смысле «неактуальной», попавшей в полосу исторического «отрицания». Здесь мы обращаемся к политическим представлениям Тынянова, о которых у нас слишком мало свидетельств. Е. Тоддес выделяет берлинское интервью Тынянова в 1929 году: «Едва ли не единственный раз в своих печатных текстах (хотя бы в изложении другого лица) Тынянов дает некоторое описание, беглое, но достаточно емкое, своего культурного поколения и среды — интеллигенции, не ангажированной непосредственно политически, но твердо приемлющей революцию и ее последствия в ранге непреложного и закономерного «естественно-исторического» феномена. Характерна вера в то, что в новых условиях писатель обретает некую социальную выгоду — «связь с народом», активный контакт с читателем, носителем изначальной художественной интуиции и природного здравого смысла, но одновременно просвещаемым через газету»[14]. Мысль об этом прибытке для писателя также могла мешать трезво оценить принципиально изменившиеся условия жизни литературы.

Неумолимая доминанта, неотклоняемый вектор развития советской власти в сторону тоталитарного устройства общества, очевидные ретроспективному взгляду, не были в середине — и даже в конце 1920-х столь очевидны взгляду современника, сохраняющего в виде презумпции уверенность в том, что Россия должна была — в принципе — подвергнуться коренной переделке. Ощущение неисчерпанности положительного социального потенциала этой переделки двигало, несомненно, — помимо чисто научных стимулов, — пером авторов тезисов «Проблемы изучения литературы и языка» и побуждало Тынянова писать Шкловскому из Праги: «Надо, по-видимому, снова делать Опояз» (ПИЛК. С. 533).

[14] Седьмые Тыняновские чтения. С. 91.

Возможно, занятия Пушкиным вместе со свойствами личности самого Тынянова приводили его к особому доводу, который можно было бы выразить так: «Но Пушкин же стал при этом Пушкиным!..». Личное противостояние новым условиям в качестве исследователя — гуманитария и писателя, стремление к победе над ними (и ощущение достижения ее) уводило от их холодной оценки. Так в начале 1980-х годов, в последний период советской цивилизации, люди яркого таланта уверяли порой себя и других: «А мне цензура не мешает! Я и при ней умею сказать все, что хочу!».

В любом случае новое цензурное давление, по-видимому, представлялось еще в старой, традиционной форме цензурных изъятий и запретов. Тынянов отвлекается от того, что современный ему нажим на литературу становился качественно иным, и эта тенденция все нарастала.

Статья «О литературной эволюции», напечатанная в 1927 году, задумывалась еще в 1924–1925 гг., и ее печатный текст скорее разворачивает ранний, основанный на проработанном историко-литературном материале замысел, чем стремится учесть новые социолитературные явления. Для Тынянова важно отмежеваться от стремящегося заместить и теорию, и историю литературы официозного социологизма, от эвфемистически обозначенного им «насильственного привлечения дальнейших, пусть и главных казуальных рядов». Что касается ситуации в *современном* ему литературном процессе — т. е. материала для *будущего* историка литературы, то если Тынянов и сумел увидеть после своих статей 1924 г., что социальный вектор приобретает особую, беспрецедентную роль, деформируя литературу *изнутри*, — в своих нехудожественных текстах он этого понимания, во всяком случае, не зафиксировал.

Так же эвфемистически (что само по себе говорит о силе воздействия социальных факторов) в том же 1927 году, в работе, тоже задуманной в 1924–1925 гг. («Литературный быт»), Эйхенбаум писал о «решительном сдвиге в области самого литературного быта, обнажившем целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий». (О положении формалистов в 1925 — конце 20-х годов в связи с попыткой Эйхенбаума повернуть доктрину в сторону «литературного быта», в частности, об их стремлении одновременно изучать литературный процесс и — в силу традиционного для России литературоцентризма и личной талантливости — участвовать в нем, что способствовало аберрации в его осмыслении, мешало увидеть качественно новые черты в отношениях литературы и социума, — см. в следующей статье данного раздела тома.)

4

1. Формалисты считали — заостряя (как и в большинстве случаев, плодотворно), — что факты литературной эволюции *всегда* обнажены. «...Любой современник укажет пальцем, что такое *литературный факт*» (курсив Тынянова) — т. е. что сегодня находится в стремнине литературной эволюции. Напротив, факты социума, воздействующие на литературу, не видны (кроме самых грубых, «механических», прямым образом влияющих на судьбу того или иного произведения или автора). Они не подверглись той проработке, которой формалисты подвергли литературный контекст; влияние «дальнейших рядов» — экономических, политических и прочих обстоятельств — на литературу не поддавалось прямому наблюдению и изучению.

Теперь и эти факты обнажились.

2. Еще недавно, в начале века, в России было достигнуто такое положение литературы, когда пишущие почти не думали о цензуре, ее в процессе писания не учитывали. Она не была темой для разговоров.

В начале 20-х годов о ней нельзя было не думать и не говорить.

30 декабря 1921 года группа писателей (Б. Зайцев, И. Новиков, В. Лидин и др.) обратилась с письмом к наркому просвещения Луначарскому с протестом против цензурных условий: «Дело идет не о цензуре политической литературы: раз в стране по принципу устранена политическая свобода слова, все последствия этого неизбежны. Но Всероссийский союз писателей говорит сейчас о цензуре над литературным творчеством, стоящим совершенно в стороне от политической борьбы, о цензуре над русской художественной и гуманитарной литературой. Ничего похожего на то, что установила сейчас новая цензурная практика, русские писатели не испытывали со времени самого большого цензурного гнета в первой половине прошлого века. ⟨...⟩ Нет никаких норм, которые были бы проведены между дозволенным и недозволенным. Все свелось уже к случаю и даже к вкусу цензора. ⟨...⟩ П. Лебедев-Полянский (руководивший цензурой в Госиздате и ставший вскоре заведующим Главлитом. — *М. Ч.*), читая в рассказе Вл. Лидина строчку «На завалинке сидели красноармейцы, командиры, сестры в белых платочках», полагает решение: выбросить сестер вовсе или указать, что белогвардейские. Интимно-лирический рассказ Бориса Зайцева «Уединение» запрещен за неподходящее настроение, за «отсутствие действенности в рассказе», как объяснил сам цензор автору»[15]. Теперь при чтении автором нового произведения мысль «напечатают — не напечатают» являлась у слушателей одной из первых. Автора же она все чаще преследовала и во время писания. Булгаков описывает в «Записках покойника» некого наивного начинающего автора, который читает приятелям свой первый роман. «Все слушатели, как один, сказали, что роман мой напечатан быть не может по той причине, что его не пропустит цензура. Я впервые услыхал это слово и тут только сообразил, что, сочиняя роман, ни разу не подумал о том, будет ли он пропущен или нет». Герой-рассказчик — осколок прежних отношений между литературой и властью. Далее следует сцена подробного обсуждения цензурных перспектив романа, причем оказывается, что все слушатели имеют об этом свое суждение.

То есть появились те, кто мог, перефразируя Тынянова, «указать пальцем», что такое *социальный факт*, — не только советские чиновники, осуществляющие прямой и косвенный контроль над печатью, но подавляющее число литераторов и большая часть читателей. Затем появились спецы по этому вопросу — как Алоизий Могарыч в «Мастере и Маргарите», который «с потрясающей точностью, как бы присутствуя при этом, рассказал все замечания редактора, касающиеся этого романа. Он попадал из ста раз сто раз. Кроме того, он совершенно точно объяснил мне, и я догадывался, что это безошибочно, почему мой роман не мог быть напечатан. Он прямо говорил: глава такая-то идти не может...».

Иными словами, подобно тому, как, повторим (и развернем предположительно), тыняновский «современник» указывал пальцем: «Сейчас можно (нужно, модно) писать так, а заниматься бытописью или «психологией» — нельзя», — появились и современники, столь же легко указывающие пальцем на то, что можно (удастся) печатать, и на то, что автору вряд ли удастся увидеть в печати.

[15] История советской политической цензуры: Документы и комментарии. М., 1997. С. 425–426.

Появилось качество *непечатности* — согласное понимание этого признака у части общества.

Два-три десятилетия спустя в литературе сложился особый агломерат «советскости» — по одному отколупнутому куску (абзацу) можно было угадать советскую продукцию.

Фраза «Читал новую повесть Трифонова (Белова, Распутина)? Хорошая повесть!» — была результатом очень сложной операции. Открывая отечественный журнал и видя в нем повесть отечественного писателя, каждый из нас, прежде чем начать чтение, мгновенно проделывал в уме операцию отсечения — отсекался длиннейший список того, чего мы заранее не рассчитывали там найти. Оценка вырабатывалась на основе этой конвенции[16].

3. Социум выдвинул фигуру редактора (один из вариантов или этапов цензуры), функцией (профессией) которого стало определять наличие или отсутствие в произведении или его фрагменте качеств *печатности — непечатности* (позже это стало называться в разговорной речи проходимостью — непроходимостью) и, главное, добиваться от автора выполнения идеологических требований, что принципиально отличало советского редактора от прежнего.

В зафиксировавшем эту именно ситуацию рассказе 1926 г. — еще прошедшем в печать! — редактор предлагает автору «совсем небольшие изменения, в плане чисто художественном. — Изменения?» Само это предложение пока еще неприятно изумляет опытного, с либеральным дореволюционным стажем литератора. «— Вы понимаете — все у вас, конечно, очень хорошо... Но как-то *со стороны*... Видно, что вы не вошли в самую гущу ... ⟨...⟩ Здесь вы описываете революционера? Да? Так зачем же он у вас такой? Ну, *несимпатичный*... Бросает жену, сходится с девушкой, и ту бросает... *Какой же это революционер?*»[17]

4. «Дальнейшие», «социальные» ряды — это все, что не литература и не речь (через которую литература соотносится с бытом — «ближайшим рядом»). В этом смысле и общественная мода на обличительство, и «розовый террор» 1890-х — это тоже «дальнейшие ряды». «Розовый террор» был далеко от литературы — конечно, гораздо «дальше» социального давления советского времени: этот «террор» нес в себе только моральные требования той, а не иной идеологической направленности. Вектор советского социального давления уже в 20-х годах непосредственно касался литературы, *прикасался* к ней: он стремился регулировать жанр, сюжет, разработку героя, тональность произведения.

«Розовый террор» был *одной* из общественных тенденций (наряду, скажем, с черносотенной — гораздо более, впрочем, слабой). Предъявляемое к литературе требование обличительной тенденции было столь же факультативным, как требование тенденции патриотической. Во время Первой мировой войны никто *не предписывал сверху* писать патриотические стихи — на автора могло воздействовать лишь преобладающее общественное настроение. Власть могла не допускать в печать пораженческие сочинения — так же как призывы к ее ниспровержению, — но и только.

---

[16] *Козырев М.* Рассказ о собаке // Новая Россия, 1926, № 3.

[17] Об этом: *Чудакова М. О.* Пора меж оттепелью и застоем (Ранние семидесятые) // Россия/Russia. 1998. № 1[9]. С. 109–110.

Советская власть после Октября стала эксплуатировать привычку общества к тому, что литература *должна* выражать «передовые тенденции», — и обучила его тому, что это долженствование реализуется посредством многоступенчатой цензуры (моральный «розовый террор» втянулся — был преобразован — в реальный красный административный порядок управления литературой). Приспособленчество стало литературным ремеслом.

5. Успели ли формалисты понять, что «дальнейшие ряды» — *приблизились*?

Что создается невиданная, как бы лабораторно полученная возможность для их осмысления — в представленной советской властью крайней форме воздействия этих рядов на ряды литературные? Море свободы, и в том числе свободной самодовлеющей литературной эволюции, отхлынуло — и обнажились подводные утесы, остававшиеся прежде невидимыми и в основном нечувствительными, потому что над ними можно было проплыть беспрепятственно. Невидимое превратилось в видимое, препятствующее движению, заставившее литературу искать (и в какой-то степени находить!) свободные протоки.

Возможно, именно в том, что они, претендовавшие на понимание всей литературы, увидели вдруг, что литература, простирающаяся вокруг них, стала — именно в указанном смысле — *другой*, и надо искать разгадку *загадки их кризиса*.

6. Проясним наше предположение.

Доктрина формалистов претендовала на объяснение всей европейской — хотя сами они сосредоточились на русской — литературы нового времени: в этом смысле они не разделяли XVIII, XIX и XX века. Рефлектируя о XX веке, они опирались на свое понимание и знание современной литературы — и способность в ней непосредственным образом участвовать. Когда они почувствовали, что современность ускользает из-под объяснительной силы доктрины, — возникла неуверенность, внутренний заслон развитию самой доктрины.

К тому же усиливался фактический запрет изучать прошлую литературу опоязовскими методами — с начала 1930-х о Достоевском вряд ли удалось бы написать (и напечатать) то, что в 1921-м. Выбивали из рук и тот материал, без которого трудно было обойтись, — поэзию первой четверти XX века.

Напомним описанное нами в свое время представление о норме новейшего времени, «о некотором культурно-нормативном интервале после смерти писателя — перед началом активных действий по освоению его наследия». Эту дистанцию, необходимую для новой оценки (творчества уже в качестве наследия), этот пробел во времени мы назвали *культурной паузой*[18]. В советское время вместо внутренним движением культуры обусловленной паузы — декретированное забвение, предполагаемое *вечным*[19]. В него погружалось постепенно все то, что получило отказ (обоснованный идеологически

[18] «...Именно во время паузы во внимании общества к данному рукописному тексту и совершается главным образом гибель потенциальных памятников культуры и источников. Тенденция новейшего времени — по мере возможности эту паузу сокращать» (*Чудакова М. О.* Рукопись и книга. М., 1986. С. 130–131).

[19] Об этом явлении был наш доклад «Литература советского времени в постсоветском литературном пространстве» на симпозиуме в Иерусалиме «Русская литература после падения советской власти» (29 марта — 2 апреля 1998).

и политически) в советской санкции, в том числе — с посмертным возвышением Маяковского (уже в виде издавна пугавшей его самого «мумии», с «хрестоматийным глянцем») — футуризм, на материале которого и при участии которого вырос Опояз.

Сегодня есть, наконец, возможность продолжить реализацию огромных историко-литературных задач, обозначенных формалистами, — не на материале XVIII–XIX вв., а на материале XX-го, перед которым они остановились.

СОЦИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА, ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ И ЛИТЕРАТУРА В НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ ЭЙХЕНБАУМА И ТЫНЯНОВА

1

Пока еще полностью остается в силе вопрос о том, что же именно произошло с теоретической работой опоязовцев во второй половине 1920-х годов и каким образом действовали на нее те факторы, которые привычно (и как мы постараемся показать, непродуктивно) противополагаются как «внутренние» и «внешние». Если весь набор внешних более или менее известен (здесь необходимы главным образом публикации документов), то внимательное рассмотрение внутренних, а главное — интериоризации внешних, должно обогатить и уяснить всю картину.

В нашей статье попытка такого прояснения делается на материале преимущественно научной биографии Эйхенбаума (к чему побуждает, среди прочего, и обилие его самоописывающих текстов).

В некрологе по Б. М. Эйхенбауму П. Н. Берков писал, что ученый был движим «своеобразно понятым чувством истории»[1]. История как императив, как ощущаемая реальность — важнейший феномен и в определенном смысле фантом, с которым Эйхенбаум не только постоянно оперировал в работе, но который, как позволяют предполагать разнообразные его тексты, неустранимо стоял перед ним и в повседневной жизни.

Сближение с ОПОЯЗом в 1917–1918 гг. было внутренне обусловлено и облегчено среди прочего и гипертрофированным ощущением «необходимости», надличностности литературных (и не только литературных) процессов. К. А. Шимкевич, рецензируя книгу Эйхенбаума о Лермонтове, отметил, что автор «вообще не склонен принимать случайное как данное, оно у него почти всегда необходимо. Почему, например, на развалинах классической эпохи русского стиха "должен" был возникнуть блеск эмоциональной риторики? — Это увлекательно, но опасно»[2]. Тот же детерминизм, но в отношении к формированию личного поведения, в наибольшей мере обнаружился осенью 1921 г. в статье «Миг сознания»[3].

«Каждому поколению отведен свой участок времени»[4], после которого «вдруг (и всегда с жуткой внезапностью) наступает момент, когда видит оно, что ⟨...⟩ уже стало след-

---

[1] Ученые записки МГУ, № 295. Сер. филол. наук, 1960, вып. 58, с. 204.

[2] Русский современник, 1924, № 4, с. 262.

[3] Книжный угол, 1921, № 7.

[4] Ср. в предисловии к книге «Анна Ахматова. Опыт анализа» (Пб., 1923): «Десять лет — цифра сакральная: именно столько дарит история каждому поколению» (цит. по: *Эйхенбаум Б.* О по-

ствием. Что оно уже в цепях Истории, с которой так дерзко и беспечно заигрывало... Миг сознания и возмездия ⟨...⟩ К такому мигу сознания подошло сейчас поколение людей, которым 35–40 лет», и в момент, когда «уже ходят по улицам новые юноши, которые держат экзамены, влюбляются и беспечно смотрят в лицо Истории», для тех, «которые были юношами около 1905-го», начинаются муки сознания и жуткие вопросы. «Нужен ли я кому-нибудь?» В эти моменты писатели пишут свои «авторские исповеди», где и каются, и надрывно кричат, и гневно требуют». В эти «исповеди», вызванные *мигом сознания*, попадает последняя речь Блока: в этой же функции выступает и сама статья Эйхенбаума. Смерть Блока и не названного в статье современника Эйхенбаум сближает — и ставит в вину своему поколению (предвосхищая в этом написанную девять лет спустя статью Якобсона о современных поэтах): «совсем другой — спокойный, веселый, уверенный... И погибает совсем иначе... жестокая случайность? "Они"?.. — Но ведь все закономерно!!! Ведь Смерть, в каком бы облачении ни являлась она, приходит туда, куда посылает ее История. А История — это мы, мы все, мы сами».

Вспыхнувший для автора статьи «миг сознания» стал и моментом сопротивления тому, чтобы двигаться и в дальнейшем в потоке неведомых причин, приводящих к непредсказуемым следствиям. По-видимому, именно с момента работы над «Мигом сознания» утвердилась для Эйхенбаума тема истории, судьбы поколения, выбора дальнейшего пути, личной ответственности за поступки, вливающиеся в поток истории. Заметим, что в течение трехлетия, предшествовавшего *мигу сознания*, эти вопросы не были актуальны ни для него, ни для его друзей по ОПОЯЗу — или представлялись решенными: собственная творческая работа попадала в такт ходу исторических событий, как они их интерпретировали. Это хорошо видно в статье Эйхенбаума 1918 г. «Мысли о революции»: «Время ли теперь для мысли? Нужна ли она? Верю, что нужна. Революция — творчество. Без мысли, самой широкой и свободной, она — ничто. Без веры, самой смелой и безудержной, она — кипенье в действии пустом. ⟨...⟩ Не будем бояться истории, но и не будем ее обманывать — это безнадежно. Если мы пригласили ее смотреть величественную мистерию Революции — будем вдохновенны, будем артистичны, будем до конца призванными художниками, а не будничными ремесленниками!»[5] Вопрос о «нужности» мысли поставлен заново в «Миге сознания», названо и то явление литературы, которое привело или подтолкнуло его к этому пересмотру, — автобиографическая проза Белого в «Записках мечтателей» (1919, 1921 гг.), где «на первых же страницах, взволнованно, с напряжением всех мускулов говорит Андрей Белый о необходимости сохранить "тайную свободу" индивидуальности... ⟨...⟩ Переверните одну страницу — и вы услышите уже не глухой, а раздраженный голос, обращенный прямо к русским читателям: «Автор, стесненный в объеме, стесненный во всех возможностях отдаться своей единственной теме, будет бороться с условиями существования писателя для того, чтобы все-таки пробовать работать». ⟨...⟩ Прошло два года. И опять кричит Белый — кричит на всю Россию, надрывно, гневно, до исступления». И Эйхенбаум цитирует «Записки чудака» (1921): «Говорить о себе, своем личном, быть может, сейчас для нас, пишущих, — есть единственное социальное дело... дайте мне пять-шесть лет только минимум условий работы, — вы будете мне благодарны впоследствии...»

эзии. Л., 1969, с. 75; в этом издании почему-то опущено посвящение книги «другу Виктору», а на с. 82 выпущена цитата из декларации главы акмеистов вместе с именем ее автора).

[5] Голос труда, 1918, 16 (29) янв., № 5 (29), с. 2.

Редактор «Книжного угла» Виктор Ховин, печатая «Миг сознания», в том же 7-м номере не согласился с сочувствием Эйхенбаума к Белому, поскольку тот драму сегодняшней жизни «сумел уместить в перспективе своего рабочего писательского стола» (29). Для Белого и Эйхенбаума именно эта «перспектива» была важна — и тот, и другой прямо обращались к русскому читателю, одновременно подвергая переоценке свои с ним взаимоотношения. В. Ховин возражал: «мы давно перестали быть просто читателями и откровенно отказываемся от литературных судилищ над собой» (28). Но само возражение, фиксируя разрыв привычных связей между отечественным читателем и писателем, вторило, в сущности, точному, хотя и отвлеченному диагнозу Эйхенбаума: «Что же взывать к читателям, которых нет?» «Новым юношам» — Белый сейчас не нужен. Их черед играть с Историей»[6].

Примечательно, что Эйхенбаум обратил внимание на те самые страницы сочинения Белого, которые оказались, как мы полагаем, одним из объектов полемического переосмысления в «Сентиментальных повестях» М. Зощенко с их сетующим на свою судьбу «автором»[7].

Интерес Эйхенбаума к автобиографической прозе Белого 1919–1921 гг. показателен в свете дальнейших поисков исследователя: именно Белый и обозначил в ней одним из первых, если не первым, материал для будущей постановки проблемы «литературного быта», когда писал: «Перед нами встают роковые вопросы, неразрешимые приглашением нас читать лекции, заседать, председательствовать и т. д. *Было бы безумием Льва Толстого заставить служить; и безумием было бы Ибсена затащить в режиссеры*».

Это был тот самый вопрос «как быть писателем?», который спустя несколько лет поставит Эйхенбаум в своих работах. Постановка его отсрочилась до середины 1920-х годов — до того времени, когда к моменту спада теоретической продуктивности ОПОЯЗа (представлявшегося временным) активизировались и размышления Эйхенбаума об истории. Теперь феномен Истории получил доступ уже непосредственно к письменному столу историка и теоретика литературы.

Одно из первых и наиболее ярких свидетельств тому — письмо Эйхенбаума к Шкловскому от 25 июля 1925 г.: «⟨...⟩ Писать мне сейчас очень трудно: ⟨...⟩ История утомила меня, а отдыхать я и не хочу и не умею. У меня тоска по поступкам, тоска по биографии. Я читаю теперь "Былое и думы" Герцена — у меня то состояние, в котором он написал главу "Il pianto" (ему тогда тоже было 38 лет). Никому сейчас не нужна не только история литературы и не только теория, но и самая "современная литература". Сейчас нужна только л и ч н о с т ь. Нужно человека, который строил бы свою жизнь. Если слово, то — слово страшной иронии, как Гейне, или страшного гнева. Все прочее может пригодиться только для юбилея Академии наук — это знают даже издатели.

Я пишу тебе под страшный шум деревьев — над нами несется какой-то ураган. Вот такой шум у меня в душе»[8].

---

[6] Это развито будет Эйхенбаумом в статье «В ожидании литературы» («Так случилось, что русская литература не только потеряла своего прежнего читателя, но и лишилась своего прежнего почетного места», и т. д. — Русский современник, 1924, № 1, с. 280).

[7] Подробнее об этом см.: *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 72–75 и др. (Вспоминая в повести «Перед восходом солнца» о своих первых литературных годах, Зощенко почти буквально повторил слова Эйхенбаума: «Я не хочу писать для читателей, которых нет». — Октябрь, 1943, № 6–7, с. 86).

[8] Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 188–189.

Глава, упомянутая Эйхенбаумом, входит в часть пятую «Былого и дум»— «Перед революцией и после нее», во вторую тетрадь «Западных арабесок». В воспоминания об июльских днях 1848 г. вплетается тема 1792 г.; якобинцы не поняли, рассуждает Герцен, что для убеждения масс — после взятия власти — недостаточно правоты, а необходимо еще «мозговое равенство»: «Пока длилась отчаянная борьба, при звуках святой песни гугенотов и святой "Марсельезы", пока костры горели и кровь лилась, этого неравенства не замечали; но, наконец, тяжелое здание монархии рухнулось; ⟨...⟩ ворота отперты — и толпа хлынула, только не та, которую ждали. Кто это такие? Из какого века? Это не спартанцы, не великий populus romanus. ⟨...⟩ Неотразимая волна грязи залила все». Якобинцы, пишет Герцен, «сколько ни рубили голов, все-таки склонили свою собственную перед силою восходящего общественного слоя. Все ему покорилось, он пересилил революцию и реакцию, он затопил старые формы и заполнил их собой ⟨...⟩ Нас сердит, выводит из себя несправедливость этого факта. Как будто кто-нибудь (кроме нас самих) обещал, что все в мире будет изящно, справедливо и идти как по маслу. Довольно удивлялись мы отвлеченной премудрости природы и исторического развития, пора догадаться, что в природе и истории много случайного, глупого, неудавшегося, спутанного. ⟨...⟩ Сознание бессилия идеи, отсутствия обязательной силы истины над действительным миром огорчает нас. Нового рода манихеизм овладевает нами, мы готовы, par dépit, верить в разумное (т. е. намеренное) зло, как верили в разумное добро, — это последняя дань, которую мы платим идеализму. ⟨...⟩ Чему-нибудь послужим и мы. Войти в будущее как элемент не значит еще, что будущее исполнит наши идеалы»[9].

В цитированном нами письме Эйхенбаума 1925 г., имеющем отнюдь не только психологическое значение, очевидно, что миг сознания длится, захватывает новые социальные впечатления и ведет к желанию разглядеть, что именно «нужно» в данный момент той Истории с большой буквы, общее представление о которой он активно построяет еще с конца 1910-х годов. Жизнестроительной тенденцией письмо напоминает, пожалуй, страницы юношеских писем Эйхенбаума к родителям (огромный массив этой эпистолярии дневникового характера еще ждет публикации)[10] и зароняет мысль о неожиданно проявившемся некотором инфантилизме (или «ювенилизме»).

На фоне этого рода рефлексии, «тоски по поступкам» началась работа Эйхенбаума над проблемой литературного быта. Первый, по-видимому, ее документальный след — в дневниковой записи от 2 сент. 1924 г.: «На дачу приезжал Витя Шкловский — очень советовал взяться за работу по истории "литературного труда" в России, общий план которой я ему рассказал»[11]. Этот замысел должен был изменить сам характер исследовательской работы. 24 янв. 1925 г.: «Приехал Витя — собрались вечером у меня (Опо-

[9] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30 томах. М., 1956, т. 10, с. 119–120, 123.

[10] «Нужно найти себя, свое дело» (4 ноября 1905 г.) — это постоянная тема переписки с родителями; выдержки см.: Встречи с прошлым. М., 1984, вып. 5.

[11] Многочисленные фрагменты дневника конца 10-х — начала 20-х годов введены в научный оборот в комментариях в кн.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 (далее — ПИЛК); записи 1918 г. о работе над Толстым — в «Вопросах литературы», 1978, № 3 (публикация О. Б. Эйхенбаум и Т. Бек); обширная (но не совсем исправная) публикация дневниковых записей 1926–1959 гг., по большей части также связанных с толстовской темой, осуществлена С. А. Митрохиной: Контекст. 1981. М., 1982. Краткую общую характеристику дневника см.: *Чудакова М.* Беседы об архивах. 2-е изд. М., 1980, с. 150–151. Здесь и далее дневник цитируется по: ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245, 247.

яз). Витя хорошо говорит о том, что мы должны заново писать непонятные работы — как лисица, которая сворачивает резко вбок, а собака продолжает нестись дальше. Вот надо бы мне с физиологическими очерками сделать такую свежую работу — пусть разбираются. Не о сюжете, не о композиции, а о другом». Спустя более чем полгода он наметил план книги «Литературный труд» (дневник, 25 сент. 1925 г.). Запись, сделанная спустя несколько дней, 4 окт. 1925 г., поясняет черты научной ситуации, побуждавшие к этому типу изучения: «Подтверждается то, о чем я говорил на диспуте в Москве и писал в статье: марксисты возвратили науку к старому индивидуально-психологическому изучению (индивидуальная изменчивость)[12]. Надо взяться за работу по литературному быту — чистые и высокие темы надо оставить про запас, для себя. В этой работе надо показать тоже, как нет простой каузальности, — выяснять взаимную обусловленность».

Так намечаются несколько признаков (целей) предполагаемой работы: она должна быть написана иначе (по-иному «непонятно»), должна говорить «о другом» (не о поэтике), быть «свежей» (т. е. вводить новый материал и быть неожиданной по языку) — а в то же время отклониться от «чистых и высоких» (т. е. чисто теоретических) тем (но по-прежнему противостоять элементарным утверждениям о прямой социальной обусловленности). Проблемы выбора, поступка, о которых не раз еще пойдет речь, начинают сложно переплетаться с задачами тактическими.

Примерно в это же время Тынянов работает над вопросом о литературной эволюции (см.: ПИЛК, с. 518). Эйхенбауму виделся первоначально «сборник статей всех троих о литературной эволюции и истории литературы» (там же). Разработка вопроса всеми авторами мыслилась, видимо, идущей в одном направлении. Но публикации осенью 1927 г. статей «Литература и литературный быт» Эйхенбаума и «Вопрос о литературной эволюции» Тынянова (посвященной Эйхенбауму) в соседних номерах одного журнала («На литературном посту», 1927, № 9 и № 10) и сразу же вслед — статьи Эйхенбаума «Литература и писатель» (в вышедшем позже 5-м номере «Звезды» за 1927 г.) выявили, что пути разделились.

Этот факт не очевиден. Пока обратим внимание на следующее. Эйхенбаум выдвинул как новую «проблему соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта»[13]. Прежде она не рассматривалась, утверждал он, «просто потому (!), что самое положение литературы не выдвигало этих фактов». Движение теоретической мысли впрямую связывалось с наблюдениями за литературной современностью. А осознание работы современных писателей сблизилось с задачей осознания собственной работы.

Как стрелка компаса, «научный пафос» (о котором упоминает сам Эйхенбаум) дрогнул и стал менять «свое направление соответственно тому, как меняются самые соотношения живых литературных фактов и проблем». Логика развития научного знания уподобляется эволюционированию самих литературных явлений. «Настал момент» — характернейшее для Эйхенбаума определение ситуации и обоснование тех или иных действий личности — «когда пафос должен быть направлен» на «ввод» в теоретические

[12] Имеется в виду диспут о формальном методе в марте 1925 г. и статья «Вокруг вопроса о формалистах» (Печать и революция, 1924, № 5) или «В ожидании литературы».

[13] Литературный быт. — Мой временник. [Л.], 1928, с. 52 (далее статья цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте).

построения новых фактов. Кризис теоретической мысли связывается с удалением от фактов. «Момент» (синоним истории) также диктует обращение к *реке по имени Факт* (лефовские идеи носились в воздухе).

В литературной ситуации второй половины 1920-х годов не видно «динамики форм и стилей», литературная эволюция «как бы прервалась, остановилась». Формулируется, наконец, главное: вопрос «как писать» сменился или осложнился другим — «как быть писателем». Это был тот самый вопрос, который в первом, эссеистическом варианте возник в 1921 г. в статье «Миг сознания», но тогда еще не был выдвинут автором как *научно* актуальный.

Проблема социального статуса, профессионального самосознания с большой проницательностью была различена Эйхенбаумом в эмпирике многочисленных *вхождений* в литературу людей, до революции от нее профессионально далеких. Рекрутировалась новая армия, и пересматривало свое положение поколение уже наличествующих литераторов. Эйхенбаум стал подчеркивать, что обнажилась «зависимость литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий» («Лит. быт», с. 51), и нет нужды специально пояснять, сколь драматична была эта констатация в устах теоретика ОПОЯЗа. Он увидел также и встречу двух литературных поколений, из которых старшее «смотрело на смысл и задачи своей профессии не так, как другое, младшее» (52). Он сумел найти для описания этой ситуации, до тех пор описываемой лишь на языке газетных перебранок, отстраненные, аналитические определения. Однако литературная современность уже начинала влиять на его работу. Это хорошо видно и в статье о литературном быте — в подчеркивании роли «исторического долга» и т. п. Наиболее ответственным и опасным было обещание включить «в эволюционно-теоретическую систему, как она была выработана в последние годы, факт[ы] генезиса» — по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с «фактами эволюции и истории» (53). Намечалась, таким образом, область некоего *надгенетического* генезиса — снималось (хотя и вскользь) противопоставление эволюции и генезиса и вводилось неопределенное понятие «истории» (хотя здесь еще как будто синонимичное *эволюции*).

Как пойдет разработка проблем, обозначенных как научно актуальные, должно было показать будущее. В момент завершения статьи о литературном быте у самого автора, несомненно, не было ясности относительно перспектив этой разработки.

2

Литературно-общественная ситуация тех полутора-двух лет, когда обдумывалась проблема литературного быта, переживалась ее участниками как время выбора, имеющего биографическое значение. Об этом написана «Третья фабрика» (М., 1926) Шкловского[14], это отразили статьи Эйхенбаума и его дневник. 2 дек. 1925 г. он записал: «Вдруг наступил тот "промежуток", который я предвидел и которого так боялся. Стало ясно, что надо что-то в своей жизни и работе переделать — надо сделать какой-то переход, какое-то резкое и решительное движение. Отчасти это созрело под влиянием вчерашнего концерта Клемперера — поднялось со дна души все, что спало. То, чем я жил в годы

[14] «Нет сил сопротивляться времени и, может быть, не нужно» (с. 93) и т. д. О месте «Третьей фабрики» в литературно-общественной ситуации второй половины 1920-х гг. см.: *Чудакова М., Тоддес Е.* Прототипы одного романа [о «Скандалисте» В. Каверина]. — Альманах библиофила. М., 1981, вып. 10, с. 172–190.

1917–1922, кончено. Научная работа прежнего типа не привлекает — скучно и ненужно. О педагогической работе и говорить нечего — ее следовало бы бросить, оставив только кружок близких учеников. Во всей остроте и простоте стоит вопрос — что мне дальше делать в жизни? Куда направить свой темперамент, ум, силы? Как найти новое живое дело, которое увлекало бы и в котором я мог бы видеть для себя перспективу? ⟨...⟩ И вспоминаю с завистью к самому себе, как я в Павловске, в отчаянных условиях, писал "Мелодику стиха". Мне было тогда 34 года. А теперь уже давно (книга о Лермонтове — не в счет, она была написана холодно) я не испытывал этого. Неужто так и будет? Подумываю о работе в кино, но не верю в свои силы, боюсь сорваться. А дело ясное: либо цинично халтурить и карьерничать, как Т., либо засушиться и стать "профессором", как Ж., либо не форсировать научной работы, не принуждать себя, а перейти на другое, как Тынянов. Это — вопрос именно жизнестроения, жизнеповедения, а не очередной работы...»

Сразу далее — запись от 15 декабря 1925 г.: «Чувствую себя бодрее, но не потому чтобы нашел выход, — скорее потому, что перед глазами полная пустота, головокружительно. Читаю роман Тынянова — "Кюхля". Нервно, местами нетерпеливо и небрежно, но изящно, умно, остроумно и с хорошими акцентами. Это — прекрасный выход из жалкого нашего "профессорства". И как-то опять возвращаюсь к мысли о биографиях. Написать книгу, но не об одном, а о многих — не в психологическом и не в естественно-историческом плане (как у Оствальда), а в историко-бытовом. Сплести жизнестроение человека (творчество — как поступок) с эпохой, с историей. Написать что-то вроде: проблема жизни у людей начала XIX века, 30-х и 40-х годов, 50–60-х, 70–80-х и 90–900-х. Взять так 5 поколений, чтобы там были и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Достоевский и проч. Книга о людях, строивших культуру и свою жизнь (там же, например, Герцен). Тут дело окажется не только в "классиках" и в "романтиках", а в типе эпох, в возрастных отношениях и пр. Это мне было бы сейчас куда интереснее литературы! Постараться всеми силами упорядочить заработок, чтобы не было упадка, и засесть за эту работу, относясь к остальному как ко второстепенному. Мне чуется, что такая книга, поворачивающая к человеку, нужна исторически и необходима мне лично — это одновременно и работа, и поступок. К литературе можно будет вернуться потом[15] — свободнее будет ощущение себя. "Академическое" мне осточертело во всех видах и формах. И вот даже, оказывается, с большим удовольствием читаю лекции на курсах языков, чем в Университете, — потому что нужно читать в стиле публичных лекций, а не в качестве профессора по "формальному методу". Да, да, самое главное сейчас — сосредоточиться на вопросе о личном пути, об эволюции. Сделать свободный шаг — так, как в 1918 г. я пошел в "Опояз" и отвернулся от Жирмунского, от Никольского, от всей этой застывающей культуры»[16] (отношения с тем и другим, глубоко важные для Эйхенбаума в доопоязовский период, — отдельная тема).

Дневниковые записи конца 1925 г. делают очевидным, во-первых, далеко зашедшее в течение последнего года *внутреннее* разочарование в прежнем методе, шедшее навстречу *внешнему давлению* («*скучно» стало в немалой степени оттого, что «ненужно»*—

[15] «Литература» здесь — то изучение литературы, результаты которого были собраны Эйхенбаумом спустя год в итоговую книгу под таким именно названием.

[16] Запись частично цитировалась: *Чудакова М., Тоддес Е.* Указ. соч., с. 189 (с опечаткой в дате); *Чудакова М.* Беллетризация или осознание жанра? К 90-летию со дня рождения Юрия Тынянова. — Лит. газета, 1984, 12 дек. (№ 50), с. 7.

исчез подпор, то ощущение *нужности*, которое зафиксировано было в 1918 г.). Нельзя не отметить сказавшееся здесь и, по-видимому, органичное для отечественной культуры отвращение к преемственности, к *продолжению* как *скучному* занятию, едва ли не стихийную жажду обновления — даже и при достижении такого уровня, с которого это продолжение возможно и необходимо. Во-вторых, дневник засвидетельствовал готовность к вненаучной работе — Эйхенбаум перебирает существующие возможности. В-третьих, усиливаются размышления над вопросом о «личном пути»: ту «эволюцию», о необходимости которой Эйхенбаум писал Шкловскому 29 июня 1925 г., он уже готов, кажется, проделывать один, вне опоязовских связей. Наконец, четвертое, быть может, наиболее важное. Размышления об историческом облике поколения, впервые развернутые в «Миге сознания», в 1925 г. пробивают себе второе параллельное, прямо вторгающееся в профессиональные занятия русло: «тоска по биографии» — и замысел «книги о биографиях», желание «строить свою жизнь» — и писать «о людях, строивших культуру и свою жизнь». При видимой привлекательности такой *цельности* — с ретроспективной точки зрения она оказывается звеном в цепи тех причин и следствий, которые вели к свертыванию теретических поисков ОПОЯЗа.

Те же мысли о необходимости изменений — в дневнике за январь 1927 г. И вновь возникает, как возможность, литературный путь, по которому так успешно идет в это время Тынянов: «Надо постараться еще что-то сделать с этим материалом (накопленным по «лит. быту». — *М. Ч.*) — не попробовать ли беллетристику? Ведь тут нужно только повернуть энергию ума на новые рельсы...» (27 янв. 1927 г.). К весне 1927 г. (т. е. к разгару работы над первой статьей о литературном быте, шедшей одновременно с работой Тынянова над литературной эволюцией, — см. ПИЛК, с. 519) обозначившиеся год-полтора назад тенденции вполне оформились. Появилась надежда на новый путь жизни и работы. «Писать, писать! Я чувствую, что выбрался из своего кризиса, который начался еще тогда, когда я писал книгу о Лермонтове, — чувство, что все ясно. А теперь — не ясно, страшно и увлекательно» (10 марта 1927 г.).

В письмах к Шкловскому[17] весны 1927 г. эта тема нарастает: «Я чувствую себя как начинающий литератор: перевожу себя на другие рельсы. ⟨...⟩ Прошлое отвалилось, как корка с больного места. Не могу больше ни говорить, ни читать о «композиции». Теперь это, очевидно, для шпетов — тех, которые приходят позже (zu spät по-немецки — поздно, если помнишь)» (16 февр. 1927 г.). Через месяц: «Пишу статью, программную, но не тороплюсь — дело серьезное. ⟨...⟩ да, и в поход со своих деревень надо идти, надо еще 10 лет — еще поколение выдержать. ⟨...⟩ Я думаю писать книгу — надо бежать в сторону от всех этих «морфологий»: пусть ими занимаются теперь Шоры, Шпеты и Петровские[18]. Нам надо заметать теперь свои следы — как зверю, за которым гонятся» (22 марта 1927 г.) — он возвращает Шкловскому его же слова, запомнившиеся еще в ян-

[17] Фрагменты из переписки Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума введены в научный оборот в ПИЛК, а также в «Воспоминаниях о Ю. Тынянове» (М., 1983), где они по предложению и выбору Е. А. Тоддеса и М. О. Чудаковой присоединены были В. Б. Шкловским к его мемуарам; см. также обширную, но, к сожалению, ненадежную в текстологическом отношении и не оснащенную библиографически публикацию в «Вопросах литературы», 1984, № 12, с. 185–218. Здесь и далее письма (кроме вошедших в эту публикацию) цитируются по: ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 783, 722–724; ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 649; ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 441.

[18] Подробнее о полемическом отношении к ученым ГАХНа, авторам сборников «Художественная форма» и «Ars poetica» см. ПИЛК, с. 515–516.

варе 1925 г. (см. выше дневниковую запись от 24 янв. 1925 г.). Отвечающей жизнестроительному пафосу этого момента оказывается книга Шкловского «Техника писательского ремесла» (М.—Л., 1927), практически обучающая «как быть писателем»: «...Она прекрасна,—писал Эйхенбаум автору 13 апреля 1927 г.—В ней какой-то толстовский дух. Она меня окрыляет в работе над лит. бытом». Книгу высоко оценил и Тынянов: «Твоя "Техника" имеет среди молодежи хождение наравне с дензнаками. Прочел без отрыва, и интереснее и лучше рассказов» (март-апрель 1927 г.).

Договор на книгу о литературном быте был заключен 16 сентября 1927 г., и издательство ждало ее к марту 1928 г. Еще 3 октября Эйхенбаум пишет в дневнике о ней как о главной среди договорных работ, но вскоре рядом становится замысел книги о Толстом. 30 декабря 1927 г., сообщая Шкловскому: «С января сажусь за книги—о Толстом и о лит. быте», о второй из них, на которую явно не остается времени, Эйхенбаум говорит уже с неуверенностью («так, среди дела, по вечерам, наспех—не знаю, что выйдет»).

Замысел, который должен был вывести теоретическую работу на новый виток, начинал утрачивать свое самостоятельное значение. Теперь предполагалось «попробовать, как выйдет с литерат. бытом на Толстом» (запись от 15 февр. 1928 г.). Рукопись книги Шкловского («Матерьял и стиль в романе Льва Толстого "Война и мир"»), привезенная автором из Москвы («...я прочитал. Правильно»,—записывает Эйхенбаум 22 февраля), была еще одним стимулом. Книга о Толстом должна была, как видно, стать в определенном смысле пробной. Автор надеялся, что она откроет путь к осуществлению двух замыслов, остававшихся в его планах основными,—о литературном быте и о поколениях. Мало этого—будучи первой «новой» книгой, она тем самым должна была послужить и жизнестроению—стать именно той самой «работой», которая в то же время и «поступок». Именно это следует из записи от 1 марта 1928 г.: «Все мучаюсь над вопросом о том, как написать книгу о Толстом, чтобы она для меня имела значение». Он надеется «построить всю книгу на одной проблеме, которую проследить на Толстом. И проблему эту я чувствую—это, конечно, вопрос об эволюции, о поколениях, об историческом Толстом (с литературным бытом и пр.)».

В первые дни марта план и смысл книги уяснился автору—и работа сразу же пошла легко «и, главное, весело» (запись от 7 марта 1928 г.). Книга не только соединяла разные замыслы, но и снимала недавнюю альтернативу: «Пишу странно—совсем не так, как раньше: в стиле полубеллетристики или мемуара. Так и нужно. Я еще когда-нибудь и в самом деле напишу что-нибудь "беллетристическое"—не роман, конечно. Мне кажется, что Витя прав, и что сейчас беллетристика Вени (В. А. Каверин.—*М. Ч.*) или Юры—это более легкий путь, путь к удаче, к публике. Революционером остается все-таки Витя...» (7 марта 1928 г.).

Так начатая книга становится тем «выходом из "профессорства"», который видел он в конце 1925 г. в романе Тынянова или в работе в кино.

20 марта 1928 г. Эйхенбаум читает две первые главы быстро продвигавшейся книги в Институте истории искусств. В этот же день в его дневнике—первое свидетельство конфликта с Тыняновым. «Публика, по-видимому, изумилась новой манере—особенно первой главы. Это и надо. Огорчил меня очень Юрий и заставил задуматься о наших с ним отношениях в последнее время. Он слушал с мрачным, неподвижным (сделанным) и сухим лицом, что-то чертя в блокноте, не глядя на меня. Потом говорил—сухо, жестко, придираясь к мелочам, неприязненно—как чужой. Меня поразило. Что это—ревность к тому, что у меня продолжается научная работа?

Или такая «поза» гениальничанья, которая у него теперь появилась?»

В эти же дни (не позже конца марта) Тынянов пишет Шкловскому: «Боря читал своего "Толстого". Как был "молодым", так и остался. Впрочем, еще начало. Есть кокетство с биографией и незнание, что с ней делать. Незнание естественно, кокетство излишне».

Это, несомнено, была критика — и более принципиальная и острая, чем может показаться. «Как был молодым...» — т. е. не двинулся в теоретическом отношении далее книжки 1922 г. По начальным главам Тынянов ясно увидел редукционистскую (по отношению к опоязовской проблематике) тенденцию новой работы, увидел тревожащие очертания конкретного применения положений, провозглашенных в статьях осени 1927 г. Вопрос о биографии и ее отношении к литературе был для него самого в методологическом плане неразрешенным вопросом («незнание»), не допускавшим именно по этой причине никакого «кокетства».

Свое огорчение и удивление отношением Тынянова Эйхенбаум передает и в письме к Шкловскому от 20 марта 1928 г.; так же, как в дневнике, объяснения этому он ищет чисто психологические и так же, как в дневнике, пишет о радостном ходе работы: «Пишу с таким увлечением, какого давно не было — прямо прет». В ответном письме Шкловского от 31 марта (почт. шт.) еще нет тех сомнений (они, как увидим, возникнут позже), которые зародились у Тынянова: «Я счастлив, что тебя откупорило с Толстым, вернее, Толстой откупорил книгу о литературном быте»; письмо окрашено примирительным тоном: «Юрий переживает свой запоздавший успех. Не будем мешать его первой ночи со славой». В это время в «Звезде» допечатывался роман о Грибоедове, в 1-м номере «Красной нови» появился «Подпоручик Киже».

Весна 1928 г. — момент наибольшего за три-четыре года подъема в работе Эйхенбаума. Это состояние многократно фиксирует дневник. «Писал с огромным увлечением — как никогда. ⟨...⟩ Получается, по-моему, значительно — так, как ни в одной прежней работе. Главное — полная свобода и размах. Я чувствую себя прямо счастливым» (30 марта 1928 г.). «Если бы было можно — не вставал бы из-за стола» (9 апреля). Все больше определяется для него промежуточный жанр книги, который представлялся новым и продуктивным: «Пишу в стиле не то мемуара, не то романа. Меньше всего похоже на исследование» (письмо к Шкловскому от 15 апр. 1928 г.).

22 апреля 1928 г. Эйхенбаум выехал в Москву, где прожил до 26-го у Шкловского. Результаты обсуждения с ним перспектив работы нашли отражение в письме Тынянова к Шкловскому (мы датируем его началом мая 1928 г.): «Он теперь сидит и все перестраивает. Москва его расшевелила, и он знает, кажется, что делать. Слава богу, что ты выбил из него немецкую книжку о поколениях и возрастах. Эти штуки для домашнего стола и то надоедают».

Эти вскользь брошенные замечания передают большое внутреннее напряжение в отношении Тынянова к поискам Эйхенбаума и, по сути дела, неприятие выбранного им пути, а в то же время — надежду на то, что сегодняшние попытки будут промежуточным этапом или трамплином для последующей совместной теоретической работы на новом ее этапе. Наиболее неприемлемым для него, как, видимо, и для Шкловского, оказывается замысел «книжки о поколениях» (словцо «немецкая» стилизовано в духе словоупотребления пушкинского времени). К «домашнему столу» Тынянов мог бы добавить и беллетристику — на метафоре поколений он совсем недавно построил пролог к «Смерти Вазир-Мухтара». Ироническое отношение к педалированию даже и в «домашних» разговорах темы поколений иллюстрирует эпизод, рассказанный Л. Н. Тыняновой:

«Как-то N в разговоре с Ю. Н. все повторял: "ваше поколение... наше поколение..." И вдруг Ю. Н. сказал: "нет никакого «нашего» и «вашего» поколения. Мы — поколение, а вы — по колено». Мрачный каламбур повторен в письме Тынянова к Эйхенбауму от 2 янв. 1941 г.: «Пока ты работаешь — наше поколение (resp. — околение тож) в порядке»[19].

В письмах Тынянова к Шкловскому первых месяцев 1928 г. то глубокий пессимизм, то вспышки уверенности в добытых результатах и веры в продолжение работы (см. ПИЛК, с. 536, 570). Итогом десятилетней параллельной работы Тынянова, Эйхенбаума и Шкловского должно было стать, как предполагали они, во всяком случае вплоть до осени 1929 г., совместное широко задуманное исследование по истории русской литературы XVIII–XIX вв. «Усиленные занятия Тынянова теорией в конце 20-х годов мыслились им как преддверие к большому систематическому труду по истории русской литературы» (ПИЛК, с. 570). В том же письме от начала мая, где речь шла о Эйхенбауме, Тынянов писал Шкловскому: «Письмо твое (последнее) — полная программа истории литературы. Сводить искусственно не будем, но будем следить за прослойками, за самой работой («черновики», «журналы», материалы и т. д.), а не только за результатом, и ущупаем» (ПИЛК, с. 570). Это — та сфера генезиса, к которой выходил Эйхенбаум в книге о Толстом, что должно было обострять внимание Тынянова к ходу его работы.

Неслучайно все весенние записи Эйхенбаума в дневнике говорят о гораздо более затрудненном ходе работы над книгой о Толстом, чем до апрельской поездки к Шкловскому и майского обсуждения с ним (см. ПИЛК, с. 519–520) перспектив совместной истории литературы.

10 июля книга о Толстом была закончена. 14 июля в Ленинград вновь приехал Шкловский, и 15-го Эйхенбаум записал: «Волнуется за мой "биографизм" в книге — нет ли чересчур больших уступок. Я иначе все это чувствую».

На этой записи, сделанной перед отъездом на лето на Кавказ вместе с Тыняновым, обрывается дневник 1928 г. Возобновлен он был только спустя много лет, поэтому дальнейшие «литературно-бытовые» подробности эволюции Эйхенбаума и взаимоотношений опоязовцев в переломные 1928–1929 гг. восстанавливаются главным образом по их переписке.

Опасения Шкловского относительно пути Эйхенбаума, возникшие, как можно предполагать, еще во время их апрельского свидания в Москве, к осени утвердились. Они впервые отчетливо сформулированы в письме к Тынянову, написанному по прочтении статьи Эйхенбаума «Литературная карьера Л. Толстого» («Красная газета», вечерний выпуск, 10 сент. 1928 г.): «Статья Борина о карьере Толстого написана с тургеневской легкостью. Так хорошо писать не умеет у нас никто, но в этой статье *не видны следы инструмента, она не проверяема*, в ней нет сопротивления материала, и она значит то, что значит, не давая вращения мысли». Тут же намечены с обычной для Шкловского конструктивностью и пути выхода: «Боре нужно написать роман про Толстого. Для этого из его статей нужно будет выскоблить кавычки. Мыслит же Боря сейчас каламбурами. Толстой как стратег, неудача Наполеона, удача Толстого, борьба за власть. Очень здорово. Вообще Боре нужно побрить голову и бороду, сделаться таким молодым, как молодо его тело, и начать второй круг».

На этот раз уже Тынянов, отзываясь на оценку Шкловского, не поддерживает критику, а высказывается миролюбиво: «У Бори статья была действительно сверх-Боря.

[19] См. публикацию Е. А. Тоддеса (Лит. обозрение, 1984, № 10, с. 111).

Очень хорошо, что "если б Наполеон состарился победителем, то изобрел бы непременно непротивление". Это даром не говорится. И, конечно, Тургенев. Книги — романы Т⟨ургене⟩ва, а статьи — рассказы. Но ведь Т⟨ургене⟩вский рассказ — есть русский рассказ XIX в. и замечателен. Вообще, если правду говорить, я доволен, что живу среди вас».

Разбираясь в научных спорах опоязовцев, следует постоянно иметь в виду сугубо личный аспект — их тесную дружбу, взаимное восхищение талантливостью, которая радовала их и в работах, с которыми тот или другой не соглашался, то чувство пожизненной привязанности («А новых друзей в нашем возрасте уже не приобретают, только соседей в поезде»; Тынянов — Шкловскому, 31 марта 1929 г., ПИЛК, с. 569), которое заставляло Тынянова даже в момент раздражения первыми главами книги Эйхенбаума о Толстом писать Шкловскому: «Все-таки я его очень люблю».

В тех оценках статьи Эйхенбаума, которыми обменивались Тынянов и Шкловский, обратим внимание на уподобление ученого — писателю, обычное для их разговоров и переписки. Приведем, например, еще один отзыв Тынянова о «Технике писательского ремесла» в письме от 9 мая 1927 г.: «Книжка о писательском ремесле — лучшая проза в теперешней литературе». Это была высшая похвала. Они все время гляделись в зеркало литературы, она была критерием оценок.

Настоящий разговор начался только после выхода книги о Толстом. В следующем (после оценки статьи Эйхенбаума) письме Тынянову, уже адресованном в Берлин, куда он поехал для лечения, в ноябре 1928 г. Шкловский писал: «Боря выпустил книгу, местами очень интересную. С Прудоном положительно не выходит (Эйхенбаум предположил воздействие на главный замысел Толстого книги Прудона «Война и мир». — *М. Ч.*), и все устройство книги идет по солнцу, т. е. смена глав мотивирована "и когда настал следующий день". Эта книга, в сущности говоря, *предкнижье*», *т. е. материалы к книге*, которою могла стать работа типа «Молодого Толстого», если бы соответствовала новому уровню теоретичности.

Через полторы недели Шкловский с нескрываемым раздражением, не сглаживая резкости оценок, пишет о статье Эйхенбаума о П. В. Анненкове. Остановимся прежде на истории статьи. Эйхенбаум обратился к ней без желания. 17 февраля 1928 г. он замечает в дневнике, что эта работа — одна из нескольких, которые нужно срочно завершить, — «не по пути и неинтересно». 28 февраля он записывал с некоторым сокрушением: «Все, что ни делаешь, страшно ответственно у меня выходит — даже такая пустяковая статья. Я совсем не могу писать общих фраз и не то, что в данный момент думаю. Статья об Анненкове вышла на тему о поколениях — и было трудно писать, п⟨о-тому⟩ ч⟨то⟩ это новые для меня мысли». Он писал статью в том же ключе, что и книгу. Именно эта подгонка под «тему о поколениях» и вызвала критику Шкловского — он сомневался в верности оценок *биографии* и *судьбы* (Эйхенбаум вводил их в этой статье как новые и важные понятия) Лермонтова, Гоголя, Бакунина, Огарева. Диагноз его был точен, а прогноз пессимистичен: «Тот метод полубеллетристического повествования, который ты берешь, при твоей талантливости, при умении найти слова, дает ошибки красноречивые и непоправимые (мышление каламбурами уже не радует. — *М. Ч.*). Нужно *или писать роман, или оставлять следы инструмента в работе* ⟨...⟩» (27 ноября 1928 г.). В сущности, это, конечно, была оценка и книги о Толстом, о которой он не хотел высказываться с такой же резкостью. В том же письме: «Книгу твою ⟨...⟩ я прочитал очень внимательно, книга хорошая, самое интересное в ней не о Толстом, а вокруг него. Удачей книги является то, что это вокруг переходит в Толстого без толчка, что

он правильно показан точкой пересечения силовых линий. В общем построении книга очень интересна, кровь времени показана. Возражения у меня — метод написания книги, т. е. не преодоленная биография. Может быть, нужно было показать, что из биографии не включалось в произведение, почему биография включалась сходная с другими или сходно различная».

В этот же день Шкловский написал Тынянову: «Просмотрел книгу Бори ⟨...⟩ Книга не плохая, но недожаренная, красноречивая, а если я начну писать ему об этом подробно, то получится, что я его ем». Примечательно, что, призывая в этом письме «быть вместе и работать вместе» и «издать сборник максимальной теоретичности», Шкловский высказывается следующим образом: «Статьи найдутся у тебя, Романа, у меня, м. б. Поливанова» — Эйхенбаума в этом подсчете нет, тогда как несколькими днями ранее, 23 ноября, Шкловский писал Р. Якобсону: «Я очень много читаю и собираюсь с Тыняновым и Эйхенбаумом написать историю русской литературы с нашей точки зрения». В следующем письме от 5 декабря, когда речь уже идет о возрождении ОПОЯЗа или об «обществе под новым названием», — Эйхенбаум в счет, разумеется, идет, но со специальной (и в контексте всех документов повышенно значимой) оговоркой в скобках: «книга о Толстом его мне не нравится» (ПИЛК, с. 532). И Якобсон, и Тынянов в письмах зимы 1928–1929 гг. из Берлина и Праги неизменно включают Эйхенбаума во все планы возрождения ОПОЯЗа. Характерны, однако, и слова Тынянова в письме конца 1928 г., уже после составления тезисов, накануне прощания с Якобсоном: «Если бы не история с географией, то ты, он и я еще много бы сделали вместе» (Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 196), и Шкловского — в письме Якобсону от 16 февраля 1929 г. относительно «восстановления коллективной научной работы»: «Представь себе, что нас двоих недостаточно (т. е. Тынянова и Шкловского. — *М. Ч.*). Борис Михайлович в последних работах разложился до эклектики. Его лит. быт — вульгарнейший марксизм[20]. Кроме того, он стал ревнив, боится учеников и вообще невеселое. ⟨...⟩ Вывод: Опояз можно восстановить только при твоем приезде, так как Опояз — это всегда трое» (см. ПИЛК, с. 533; ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 477). Укажем на значение письма Р. Якобсона Шкловскому от 14 ноября 1928 г., где он писал: «По-настоящему работа формалистов только должна была начаться и это не в смысле детализации и сотых примеров и не в смысле опоры для суммирующих учебников, а просто — раньше работали наощупь, это для всех нас были годы учебы, а теперь, когда проблемы стали обнаженно ясны, — вдруг разброд. Страх перед проблемой, нелепое желание объяснить один ряд другим...» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 795).

Пражские тезисы 1928 г. были, среди прочего, и актом полемики (необъявленной) со статьями Эйхенбаума 1927–1928 гг. Напомним строки из воспоминаний Р. Якобсона (написанных по личной просьбе В. Каверина для сборника воспоминаний о Тынянове и цитированных в ПИЛК) о совместной работе с Тыняновым над тезисами: «Мы с Тыняновым, как я писал Трубецкому, "решили во что бы то ни стало восстановить Опояз и вообще начать борьбу против уклонов вроде эйхенбаумовского..."» (Selected Writings,

[20] Стоит иметь в виду стоявшие за этой аналогией конкретные суждения тогдашних оппонентов формализма — речь шла о тех же, в сущности, явлениях, которые в письме Б. Л. Пастернака к П. Н. Медведеву того же 1929 г. получили наименование «дешевого гибридного марксизма» (Лит. наследство, т. 92. Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. Новые материалы и исследования. М., 1983, с. 709).

v. 5, p. 560). Полемичность тезисов была, конечно, верно прочитана Шкловским, что, возможно, повлияло на резкость его оценки Эйхенбаума в цитированном письме Якобсону.

К моменту сочинения тезисов Тынянов, находившийся за границей, видимо, еще не читал только что вышедшей книги Эйхенбаума, не знал суждений о ней Шкловского. Впечатлений от работы Эйхенбаума предыдущего года было ему достаточно для осознания ее как *уклоняющейся* от теоретического пути; это было, несомненно, одним из предметов пражских бесед с соавтором и нашло отражение в тезисах. Когда в 8-м тезисе соавторы говорят, что вопрос о конкретном выборе из нескольких теоретически возможных путей эволюции «может быть решен путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами»,— в этом они заодно с Эйхенбаумом, который и погружен в этот анализ. Но далее прямой полемикой с ним (вряд ли они стали бы спорить по таким вопросам и в таком документе с «традиционными» оппонентами) звучит концовка тезиса: «Методологически пагубно рассмотрение соотнесенности систем без учета имманентных законов каждой системы»— этой опасностью Эйхенбаум открыто пренебрег.

Эта же полемика отразилась в известном шуточном послании Тынянова Пушкину, начинавшемся словами «был у вас Арзамас. Был у нас Опояз и литература», а кончавшемся перечнем инстанций и институтов, после чего следовало заключение: «Это ж все Быт, Быт литературный»[21] (ср. строку в письме Языкова «журнал в быту литературном»— словоупотребление, с удовлетворением отмеченное Эйхенбаумом в «Моем временнике», с. 85). Категория, удобная для живой группировки историко-литературного материала, но не выявившая своего теоретического потенциала, оказывалась в применении к современности удачным эвфемизмом— и именно благодаря этому легко поддавалась комической дискредитации.

Тынянов и Якобсон полагали, что разработки, подобные эйхенбаумским, не просто бьют мимо, но заслоняют эволюционную проблему (важнейшую в теоретическом плане) «вопросами эпизодического, внесистемного генезиса как литературного (так называемые литературные влияния), так и внелитературного», и призывали весь используемый в литературе материал рассматривать «под углом зрения функциональным». Для авторов тезисов это означало, во-первых,— в плане использования этого материала в конструкции произведения, во-вторых— в плане участия его в историко-литературном (эволюционном) процессе.

Эйхенбаум же, в сущности, писал то, что В. Н. Перетц предлагал называть «l'histoire littéraire» (в отличие от «l'histoire de la littérature»), и предлагал видеть в этом результат «эволюции литературоведения». При этом в предисловии к книге о Толстом он декларировал, что «книга ⟨...⟩ не полемическая и даже не "методологическая". Основное значение в ней имеют материал и его сопоставление. Это сделано ⟨...⟩ сознательно и принципиально». Такая постановка вопроса была неприемлема для авторов тезисов (при том что они вполне понимали известную внешнюю ее обусловленность), поскольку она не вела к выяснению эволюционного значения фактов. Эйхенбаум останавливался на уровне такого «генезиса», который служил импульсом, стимулом,— давал материал и только. Он устранялся от той сложной комбинаторики, к которой устремлены

[21] Первая часть экспромта (без обыгрывания «литературного быта») была вписана Тыняновым 21 мая 1927 г. в «Чукоккалу» с пояснением: «Надпись на статье "Пушкин и архаисты", подаренной Эйхенбауму» (Чукоккала. М., 1979, с. 342–343).

были научные мечтания соавторов и которой ожидали они от своих коллег. Так получалась «непреодоленная биография» — генезис в его сырьевом, внесистемном виде.

Независимо от того, «прав» ли был Эйхенбаум относительно Прудона как источника «Войны и мира», справедливым было — в теоретическом плане — и возражение Шкловского (в письме автору книги от 11 декабря 1928 г.): «Философское сочинение источником романа быть не может»[22], т. е. отмечалось, что в историко-литературный (эволюционный) ряд этот факт, пусть даже точно наблюденный, не втягивается. И когда Эйхенбаум стремится объяснить, что «Прудон мне важен ⟨...⟩ как толчок к "военной эпопее"» и т. п. (письмо от 24 декабря 1928 г.), то он и сам, по-видимому, сознает, что не выходит за рамки «внесистемного генезиса» («толчок»).

Для Тынянова «литературный быт» вряд ли был новым и плодотворным понятием. Для него самого этот «быт» в смысле Эйхенбаума, *на том этапе осмысления*, который был достигнут опоязовцами ко второй половине 1920-х годов, был уже отведен вместе со всей сферой генезиса в биографическую беллетристику и тем самым выведен за пределы исследовательской работы. Именно в романе, где вопрос — любовью ли, расчетом ли была для героя и Нина Чавчавадзе, и кавказская земля — остается открытым, именно там полагает Тынянов — в тот самый момент, когда Эйхенбаум работает над книгой о Толстом, — место всем попыткам обосновать творчество биографией и историей. Именно литературе оставляет он свободное, не претендующее на роль научного суждения обращение с внелитературными рядами — и «ближайшими» (быт, частная жизнь), и «дальнейшими». Теоретическое осознание раздельности дела поэта и его биографии оказалось столь сильным, что, как бы тесно ни приближалось в его романах одно к другому, как бы ни были многочисленны перебрасываемые автором мостки между этими двумя сферами, — берега не смыкаются[23].

Путь, открываемый блестящей книгой Эйхенбаума о Толстом, был для Тынянова давно пройден и известен — это и был путь *романа о писателе*, но только неправомерно (с точки зрения и Тынянова, и Шкловского, говорившего, как помним, о необходимости для Эйхенбаума «выскоблить кавычки» из статей и «писать роман про Толстого») заключенный в рамку исследования. «Непреодоленная биография» — это биография, годная для романа, но не отпрепарированная для истории литературы.

Можно предположить, что именно ознакомление с книгой Эйхенбаума по возвращении из Праги в начале 1929 г. (и раздражение ею) повлекло за собой те размышления Тынянова над биографией в теоретическом ее аспекте, которые отразились в письме к Шкловскому от 5 марта 1929 г. в сжатой, весьма содержательной и богатой, но никогда более не развернутой им формулировке, начинающейся словами: «Необходимо осознать биографию, чтобы она впряглась в историю литературы, а не бежала, как жеребенок, рядом. "Люди" в литературе...» и т. д. (см. ПИЛК, с. 513).

3

Зададим вновь вопрос, поставленный в начале этой работы: каков же механизм замедления или порчи хода теоретической мысли формалистов?

---

[22] *Шкловский В.* Поденщина. Л., 1930, с. 220. Эпистолярные фрагменты в этой книге не являются, как и следует ожидать, точным воспроизведением подлинных писем; цитированная фраза совпадает с текстом письма.

[23] См. об этом: *Чудакова М.* Дело поэта. — Вопросы литературы, 1973, № 10, с. 68–69 и др.

Обстоятельства социального порядка во второй половине 20-х годов поставили таких вдумчивых участников культурного процесса, какими были Эйхенбаум и его друзья, перед необходимостью выбора жизнеповедения. Задача такого выбора, в сущности, не вставала перед ними в собственно опоязовские годы (в своей биографии Эйхенбаум их не раз четко определяет: 1918–1922). Тогда ясно осознавалась связь того «обновления русской филологической науки» (Г. О. Винокур), которое было их целью, с «радикальным изменением социокультурной ситуации в целом»[24]. Они оказались в некой готовой социальной рамке (осознанной Эйхенбаумом в 1918 г. как «мистерия творческой борьбы») и на пороге нового общества могли отдаться построению новой науки; этот своеобразный социально-научный комфорт («в года мытарств, во времена немыслимого быта», по словам поэта) был исчерпан к описываемому нами времени. Поведение в социуме стало проблемой, оно было связано с активным выбором нравственно-самосохранных ориентиров, что хорошо показывают цитированные страницы дневника Эйхенбаума, его мысли о «личности», о «поступке» и т. п.

На ситуацию воздействовали два обстоятельства. Во-первых, возникали организационные затруднения на пути продолжения работы в прежнем направлении (это сказывалось и в возможностях преподавательской деятельности, и в журнальных резкостях, и в отсутствии специального органа для обсуждений теоретических вопросов). Вопрос «как писать» (вопрос внутренних, методологических трудностей и разногласий) корректировался вопросом «как быть». Второе обстоятельство относилось к современной литературной ситуации (по которой настраивает свое исследовательское зрение Эйхенбаум) и состояло в том, что в отечественной литературе первых пореволюционных лет постановка (и решение) определенных литературных задач совпала во времени и сплелась с задачей выработки определенного социального поведения. Перед исследовательским взглядом оба процесса предстали главным образом в составе одного и того же объекта — в литературном тексте. «Литература великого десятилетия (1917–1927; И. Владиславлев) дает серию решений[25]; к концу десятилетия эта в высшей степени напряженная литературная деятельность осознается и как актуальный объект для науки о литературе (сближенной, как уже отмечалось, с текущей критикой). Свидетельством этого — *и вместе с тем объектом воздействия этого процесса* — и является ход работы Эйхенбаума в 1924–1929 гг. над проблемой литературного быта. «Вопрос о том, "как писать", сменился или, по крайней мере, осложнился другим — "как быть писателем". Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонилась проблемой писателя. Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование» (с. 51). Вопрос поставлен с большой остротой. При этом суждения исследователя сильно напоминают его же дневниковые характеристики своей ситуации.

«Ты настроен против истории литературы, — писал Эйхенбаум Шкловскому 25–29 июня 1925 г. — Да, ей нужен какой-то практический характер — уяснения современности через прошлое. Это должно сказываться и на выборе тем, и на построении работ. Я, собственно, стремился к этому, когда писал Лермонтова (думая то о Тихонове, то о Пастернаке)...» «Современность» толкает к повышенному вниманию к генезису («лит.

[24] *Тоддес Е. А.* Указ. соч., с. 111.

[25] Подробнее об этом см.: *Чудакова М. О.* Опыт историко-социологического анализа художественных текстов (на материале литературной позиции писателей-прозаиков первых пореволюционных лет). — В кн.: Чтение: проблемы и разработки. М., 1985 (см. в наст. изд.).

быту»), что должно сформировать новый этап историко-литературных изучений, а обогащенная таким образом история литературы должна дать ключ к уяснению современного литературного процесса. При этом такой «практический» характер исследований должен быть заранее в них заложен (писать о XIX веке, думая о современниках). Это сближение историко-литературных изучений с «современностью» (как и «работы»—с «поступком») любопытным образом проявляется лексически—в двойном употреблении ключевых слов. В том же рубежном письме к Шкловскому Эйхенбаум писал: «Ты начинаешь повторяться и не совсем знаешь, что делать дальше. А основной для нас вопрос—в э в о л ю ц и и. Нам надо суметь перейти к тем вопросам, которые мы совсем не ставили или ставили парадоксально, потому что так нужно было».

О какой «эволюции» идет здесь речь? По-видимому, об эволюции самих опоязовцев. Но в том же письме говорится о замысле коллективного сборника статей о «литературной *эволюции* и истории литературы» (вскоре они уже обсуждали, как мы видели, перспективу коллективной истории литературы), о том, что Тынянов «начал интересно работать над общим вопросом об *эволюции*». Личная «эволюция» сплетается, а то и меняется местами с изучением «эволюции литературы».

Та же двойственность обнаруживается в употреблении слова «литература». В названии сборников Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924) и «Литература» (1927), в языке дневника («К *литературе* можно будет вернуться потом...», 1925) это слово обозначает объект изучения. Но вот объект начинает оказывать влияние на исследователя. В одном из писем 1928 г. Эйхенбаум с удовлетворением сообщает Шкловскому: «Говорят, что моя книга о Толстом вышла очень злободневной—много аналогий. У нас здесь вся литература занялась изображением писателей. Лавренев описал С. Третьякова... Беллетристы уже ориентируются на мемуар—вот до чего дошло» (30 ноября 1928 г.). Характерен здесь переход от книги о Толстом к «литературе». Но и сам он, по его собственным словам в письме Шкловскому за полгода до этого, писал книгу о Толстом «в стиле не то мемуара, не то романа» (см. ранее). Поэтому ему так легко включить свою монографию в текущую литературу.

Эта одновременность обдумывания двух задач—«эволюции» и «эволюции», «литературы» и «литературы», науки и социального поведения (которое все больше и больше осознается как поведение литератора)—стержневое явление в биографии Эйхенбаума начиная с середины 1920-х годов. Научные занятия становились своего рода средством полулитературного выражения, начинали отражать поиски социального места; проблема социального выбора стала внедряться в проблемы научной методологии, подавлять их, путать карты. Дистанция между предметом изучения и исследователем утрачивалась. Объект вплотную придвинулся к субъекту. Увидеть, как именно это происходило, можно на примере статьи «Литература и писатель». 10 марта 1927 г. Эйхенбаум описывает в дневнике свои затруднения, связанные с журнальными требованиями: «Ведь в основе-то моей работы лежит совершенно научный, теоретический вопрос, не для журнала—как ввести в историю литературы материал литературного быта, т. е., иначе говоря, проблема соотношения эволюционного ряда с рядом генетическим. Статью надо написать в связи с современным положением писателя (см. статью Шкловского в «Новом Лефе»)[26]—но как ввести историч⟨еский⟩ материал?» Отсутствие специа-

[26] *Шкловский В.* О писателе. — Новый леф, 1927, № 1 (главы из книги «Техника писательского ремесла»).

лизированного органа, условия печатания в литературно-художественных журналах толкают к введению материала, отклоняющегося от развития «совершенно научного, теоретического вопроса», но, будучи введенным, этот материал начинает влиять и на методологию работы, и на эволюцию автора. В предыдущей статье («Литература и литературный быт») Эйхенбаум писал, что «факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем». Но эту в общем виде определяемую «значимость» он делал опорной для пожеланий и наставлений современному литератору — переходя, вслед за Шкловским, уже к задачам литературной учебы на историко-литературном материале (с той разницей, что автор «Техники писательского ремесла» ясно обозначал свои цели как обучающие, а не исследовательские). Обращая по журнальным условиям разработку важного для автора обеих статей теоретического понятия к современному литератору и преодолевая сопутствующие методологические затруднения, исследователь приноравливал ход мысли к этому воздействию «литературного быта» (им же и описываемого!) как постоянному фактору и, безостановочно двигаясь, оказывался на другой стороне ленты Мебиуса, сам того не заметив. Уже нельзя было различить, где анализируется проблема «как быть писателем», а где дается практический ответ на этот вопрос, заданный самому себе (или услышанный).

Стремясь в 1918–1922 гг. объективировать литературный процесс, Эйхенбаум далее в тех же целях все чаще апеллирует в феномену Истории, выступающему в нерасчлененном, неаналитическом виде, в том числе и как «момент», «современность» и т. п.

Это было уже не историко-литературное движение как предмет изучения, а особое понятие, пригодное в таком виде скорее философу или культурологу, чем историку и теоретику литературы. Оно все сильнее проникало в работу, не только служило исследователю, но и воздействовало на него самого, мешая выстраиванию концепции эволюции литературы — неразличением субъекта и объекта. Это была та же субъективность, с которой воевал ОПОЯЗ, только вошедшая с другого хода.

В тезисах Тынянова и Якобсона предполагалось, что выходу к внеположенным литературе социальным (историческим) рядам будет предшествовать системное изучение этих рядов. Работы Эйхенбаума 1928–1929 гг., богатые по материалу и проникновенные по языку («красноречивые»), через эту задачу перешагивали, что с некоторым ужасом и ощущением безнадежного «общего оползня Опояза» (Р. Якобсон) было замечено и Тыняновым (еще при чтении Эйхенбаумом первых «толстовских» глав), и Шкловским — при чтении книги о Толстом.

Чем «лучше» («так хорошо писать не умеет у нас никто»), чем с большей «тургеневской легкостью» писал Эйхенбаум, тем более пугало это его друзей; в этом блестящем многописании все очевиднее был конец их общей теоретической работы. Недаром Шкловский неустанно подталкивает Эйхенбаума в сторону прозы — на те же темы, о том же Толстом; недаром Тынянов, как пишет Эйхенбаум Шкловскому, «настаивает на работе для кино» (8 мая 1927 г.) — в этом было стремление к разведению полюсов, к освобождению исследовательской работы от беллетризации.

Если бы исследовательский полюс при этом оскудел, истощился — это было бы, по-видимому, для них более приемлемым: многописание Эйхенбаума делало кризисное состояние наглядным; если попытаться довести их невыраженные желания до *предела*, то они, пожалуй, предпочли бы пустое, незаполненное место, строительную площадку, свободную для будущих теоретических построений. Эйхенбаум же хотел, чтобы

«читатель видел, что работа на самом деле движется, что остановки — нет». Хотелось непрекращающегося участия в «современности» — т. е. в потоке «истории»; зримых, прекрасным эйхенбаумовским языком изложенных результатов. Развести полюса Тынянову было в известном смысле легче и потому, что у него было «только» два языка — литература (проза и письма), дополнением к которой был язык кино, и наука. У Эйхенбаума же, при ограниченных возможностях его языка литературы и при изначальной художественности (в определенные годы им с усилием ограничиваемой) языка его науки, имелся в наличии третий язык — язык дневникового и эпистолярного самоописания. Особая тема — воздействие этого языка (и самого *количества* самоописывающих текстов) на его позицию конца 1920-х годов.

Эйхенбаум понимал, что положение, занятое его друзьями, — иное. В его письме к Шкловскому от 7 мая 1929 г. выразилось тонкое (хотя, конечно, не исчерпывающее) понимание позиции, избранной в эти годы Тыняновым: «положение его, и личное и историческое, очень серьезное. Но ведь он гениальный дипломат, и позиция его сейчас остроумная. Он окружен уважением и даже страхом, как таинственная неожиданность (не говоря о зависти). О нем скоро будут ходить рассказы и легенды, а он сидит себе дома, в мещанской обстановке, с "пурпурными" картинками на стене, и плюет на современность. У него есть сила больного и гордого человека — сила Гейне, что ли. И он и ты — "литературные личности", но противоположно. А я стану литературной личностью на одре смерти — не раньше».

Время осмысления литературной личности Шкловского и возможно более полной оценки его роли в литературной современности, от которой он не только не отворачивался (ср. слова Эйхенбаума о Тынянове), а как бы *стал* ею («Ты испытываешь давление времени и напрягаешься давить на него ⟨...⟩ На тебя жалуются как на несправедливость судьбы, п. ч. чувствуют твое дыхание в самом воздухе», — писал ему Эйхенбаум), — еще только наступило. Пока ограничимся одной из его автооценок: «Я, если бы попал на необитаемый остров, стал бы не Робинзоном, а обезьяной, так говорила моя жена про меня, я не слыхал никогда более верного определения ⟨...⟩. Я умею течь, изменяясь, даже становиться льдом и паром, умею внашиваться во всякую обувь»[27].

На этом острове Эйхенбаум и был Робинзоном Крузо — составлял реестр наличного инвентаря, приручал диких животных, вскапывал землю, готовился жить, озабоченный тем, чтобы учесть требования обстоятельств применительно к собственной натуре. Окультуривание окружающей среды было при этом важнейшей задачей, постепенно втягивавшей все большее количество сил. «Ведь я работаю, в общем, с 9 утра до 1, а то и до 2-х ночи почти без перерывов. Издание Толстого, Тургенева и Гоголя — это то, что делала прежде вся Академия в течение 10 лет, и плохо делала», — пишет он Шкловскому 20 марта 1928 г. (и это в разгар работы над книгой о Толстом); «Вторая профессия» надавила так, что я пишу и не знаю, что делать» (к нему же, 24 декабря 1928 г.)[28].

Отказавшись с момента встречи с ОПОЯЗом от прежней модели мира и литературы, где в центре все-таки *личность* и ее отношение к бытию и искусству (как показывает его литературно-критическая работа 1910-х годов, еще не только не собранная, но

[27] *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания. 1917–1922. Москва—Берлин, 1923, с. 238. Подробнее об этой книге, о некоторых аспектах биографии и чертах литературной личности автора см. в нашей статье «Поиски оптимизма. К 90-летию В. Шкловского» (Сов. культура, 1983, 22 янв.).

[28] Вопросы литературы. 1984, № 12, с. 201.

и не вполне учтенная), Эйхенбаум к середине 1920-х годов, по-видимому, возвращается к этим, вытесненным горячей работой с новым инструментарием в руках, представлениям. Вопрос не «как писать», а «как быть писателем» в его постановке оказался во многом чужд Тынянову — по-видимому, как явное проявление дуализма. «Писать» это и значило для Тынянова «быть». Все иное затемняло картину, смещало центр, нарушало равновесие. (При этом Тынянов говорил, по свидетельству Л. Я. Гинзбург, «о необходимости социологии литературы».) Шкловский же недаром организовал встречную работу над «бытом» со своими московскими учениками — провоцирующий характер его сообщения об этом был с обидой, судя по одному из писем, встречен Эйхенбаумом. Шкловский определял социальную практику скорее всего как правила поведения в предлагаемых обстоятельствах («внашиваться во всякую обувь»). При этом он оставался несравненным дегустатором и научной мысли, и литературы — с какого-то момента и до конца жизни его устные и эпистолярные оценки шли отдельно от его работ, параллельно его *пути*, оставаясь неизменно точными; эта особенность личности Шкловского, хорошо знакомая его собеседникам и слушателям, недостаточно известна и осознана.

Сами же предлагаемые обстоятельства не были пристально рассмотрены, осознаны и оценены, по-видимому, никем из троих. Этого рода интеллектуальная деятельность (как аналитическая) была в значительной степени оставлена в стороне — поскольку она, из-за отсутствия возможности практического применения, не могла стать «второй профессией», она, возможно, мыслилась в разряде дилетантских занятий, для которых жизненного времени не оставалось или, вернее, не выделялось. Затруднение же методологического характера заключалось здесь в том, что исследователи не могли *дистанцироваться* от возможного объекта наблюдения и анализа, сблизились с ним и почти слились.

Это сказалось и в их поисках методологических основ анализа современного литературного процесса. В рассматриваемое время они, с одной стороны, сами полагают себя учеными-теоретиками, с другой — слишком сильно сращены с литературой. Это срастание происходит, среди прочего, под воздействием традиционных представлений о ее особом месте в отечественной культуре, внушающем веру в то, что в ее кругу решаются основные, универсальные, коренные, в том числе и жизнестроительные проблемы, а затем — под одновременным (!) воздействием неуклонного повышения ее ранга на шкале профессиональных занятий, получающих официально подтвержденное признание (настойчиво внедряемый Шкловским тезис о «второй профессии» должен был, по-видимому, противодействовать развитию этого процесса). Теоретики ОПОЯЗа стремятся быть в литературе, а вместе с тем берут на себя функции наблюдателей, фиксаторов, исследователей. Выступив как принципиальные спецификаторы, они сливают теперь поведение и наблюдение, утрачивая границу между жизнеповедением и описанием, историей и современностью, личной биографией как цепью поступков и внеличным осознанием современности.

Подойдя к задаче построения теоретической истории литературы к концу 1920-х годов, Эйхенбаум и его коллеги перед этой задачей и остановились. Если позволительно применить к этой ситуации вопрос преодолеваемой ими старой науки «почему?», то можно ответить, что было, с одной стороны, еще рано, а с другой — уже поздно. Было трудно осуществлять аналитические задачи, связанные с социальными, историческими рядами, в момент, когда история творилась на глазах, трансформировались понятия

и люди, и это гипертрофировало внимание исследователя к собственному действию — вместо дистанцированного наблюдения и анализа; провоцировалось стремление не только разглядеть в *современном* литературном процессе его будущий историко-литературный облик, но и воздействовать на формирование еще только *имеющей быть* истории, придать *будущий* исторический облик и современным событиям, и своей биографии. От наблюдаемых (и еще ни в малой мере не систематизированных) социальных рядов совершался несколько судорожный переход к личному социальному поведению, к рефлексии о п о с т у п к а х, не отделяемой от собственно научной рефлексии. Социальное самоопределение, решаемое главным образом в рамках профессиональной деятельности, отвлекало все большее количество интеллектуальной энергии и воли. В 30-е годы их теоретические поиски потеряли определенность, равно как и окончательно исчерпалась их коллективность, а научное единство осталось только прошлым фактом.

ОПОЯЗ давно уже стал частью истории отечественной культуры в целом — поведение его участников не менее интересно и поучительно сегодня, чем их собственно научные взгляды. Если концепции опоязовцев давно вошли в современную филологическую науку и в значительной мере осмыслены, то их социальный опыт, оказавший большое воздействие на формирование социального облика отечественной интеллигенции, почти не уяснен. Их блуждания в поисках самоориентации в современной культуре связи с живой литературой — все нуждается в осознании и описании. В этом будущем описании отразится и значение для них феномена Истории, и *работа* как символ и как двигатель жизни. Внедрение этого символа в значительной степени было связано с деятельностью Шкловского; в жизни Эйхенбаума это представление о самодовлеющей ценности непрекращающейся работы сыграло особую роль.

«ТАК ЯРЫЙ ТОК, ОЛЕДЕНЕВ...»

Несколько строк из дневника — 16 октября 1964 года, сразу после вечера, посвященного 70-летию Тынянова, в Большом зале ЦДЛ, под председательством Шкловского:

«Шкловский:

— Я прошу сказать — здесь ли находится автор единственной книги о Тынянове Белинков?

И тонкий звучный голос раздался:

— Да, здесь.

И Белинков прошел в президиум.

В это время не у одного лишь N, наверно, екнуло где-то в желудке, не один лишь он смутно о чем-то пожалел».

Помню, что называется, как сейчас, как черноволосый бледный человек, похожий издалека на Грибоедова, пошел из задних рядов по длинному проходу, устланному ковром, к сцене, со слегка откинутой назад головой, нескрываемо горделиво. И весь зал, вывернув головы, смотрел, как он идет. Это было зрелище реальной, не дутой, заслуженной славы, которая должна была неизбежно вызвать чувство зависти — не к славе вообще, а к славе неофициальной, подлинной, возможной и для кого-то из сидящих в зале, но не угаданной ими, малодушно упущенной из рук.

Кто сидел на вечере памяти Тынянова? Конечно же, прогрессивная, как принято было говорить, часть Союза писателей, в той или иной степени — люди оттепели. И никто, в сущности, из пишущих о литературе (о драматургах или поэтах — речь иная) не сделал такого прорыва, как Белинков, никто не сумел выжать все возможное из ситуации, просуществовавшей всего несколько лет. А теперь они чувствовали, что уже — поздно. С конца 1962-го начало подмораживать, а в тот день, когда я впервые увидела Белинкова, мы узнали из газет, что кончилось хрущевское десятилетие, и будущее стало неясным.

Для сегодняшнего читателя стоит сказать хотя бы коротко о биографии Белинкова. Он родился в Москве 29 сентября 1921 г., в годы войны учился в Литературном институте; воспользуемся воспоминаниями его сотоварища по институту: «Внешне жизнь Аркадия складывалась сравнительно благополучно. В его семье никого не раскулачили, никого не лишили, никого не арестовали, не было и родственников за границей. Он был единственным сыном, за его спиной стояли не только родители, но и бездетные дядюшки и тетушки. Отец его, Виктор Лазаревич, был крупным экономистом Госплана; мать, Мирра Наумовна, занимала видное положение в Научном центре Детской книги («видное» — быть может, не самое удачное слово для такого не очень уж видного учреждения. — *М. Ч.*) — отсюда его раннее знакомство с такими писателями, как Шкловский, Корней Чуковский, с художественной интеллигенцией. Дом был наполнен

хорошими книгами, не обо всех мы даже и слышали. Ну, а знать живого писателя — не каждый из наших студентов мог этим похвастать. Как настоящий писатель, он работал только на машинке». Для тогдашних студентов Литинститута машинка была недоступной роскошью. Он выделялся среди них своим видом, своими рано сложившимися привычками — «с бородкой, с длинными волосами, в галстуке, в шляпе, в костюме от портного, в узконосых туфлях — все на нем ладно пригнано»[1]. По-видимому, он держал себя снобистски — в этом слилось и раннее осознание своей жизненной задачи, отделившее его от многих сотоварищей, и то, что он с детства страдал тяжелой болезнью сердца, что, в свою очередь, тоже отделяло его от сверстников.

В институте он написал в качестве дипломной работы роман «Черновик чувств». Защитить диплом Белинков не успел — он был арестован и пробыл под следствием до 5 августа 1944 г., после чего получил восемь лет лагерей. Тот же мемуарист (арестованный два с половиной месяца спустя, свидетельствует: «Многие наши студенты восприняли его арест со злорадством»[2]. Белинков успел побыть участником небольшой литературной группы «необарокко»; в нее входили еще четыре человека; всех, кроме одного, ожидали в недалеком будущем лагеря.

Его литературное становление пришлось на начало 40-х годов. Именно в эти годы отечественная литература внутренне приблизилась к рубежу нового цикла. Ожидание обновления обострилось в годы войны — особенно в переломном 1943 году. «Перед восходом солнца» Мих. Зощенко, поэма «Зарево» Пастернака — обе эти вещи, совершенно необычные для тогдашнего литературного контекста, появились было в печати и были остановлены; Пастернаку даже отсоветовали продолжать поэму.

Но стимул первой, несостоявшейся оттепели или «зарева» 1943 года, не ставшего заревом рассвета, не исчез бесследно, он формировал сознание тех, кому суждено было стать реальными участниками реальной оттепели.

В 1956-м году, вернувшись в Москву, Белинков в течение нескольких месяцев закончил Литературный институт и начал писать книгу о Тынянове.

22 октября 1958 г. он напишет Г. Горчакову (еще остававшемуся в ссылке на Колыме), что более всего благодарен людям, тепло его встретившим после возвращения, за то, что они его «методически пилили, точили, сверлили (...), убеждая в необходимости писать не только в стол».

Возможности ситуации в нашей стране всегда (или, точнее, начиная с 1956 года — с наступлением «вегетарианского времени») можно было проверить только наощупь, собственными руками.

Устами неведомых нам добрых советчиков говорила сама телеология времени. С 1953 года, спустя десятилетие после рано погасшего «зарева» 1943 года, после второй попытки «оттепели» в начале 1946 года, поднималась третья волна обновления.

---

[1] *Г. Горчаков.* «Век — волкодав» и Аркадий Белинков. — «Русская мысль», 6 ноября 1992 г., № 3953, с. 11–12.

[2] *Г. Горчаков*, указ. соч., «Русская мысль», 20 ноября 1992 г., № 3955, с. 11. Моя статья была впервые напечатана в «Русской мысли» от 28 сент.–4 окт. 1995 г., а в следующем номере (от 5–11 окт.) Г. Файман начал ценную публикацию документов из следственного дела Белинкова 1944 года (позднее, в апреле–мае 1996 г., там же — из его дела 1951 г.).

В 1967 году Аркадий сказал мне во время одной из встреч у него дома: «Мариэтта, я прошу вас запомнить — меня посадила Галина Шергова». Имя я услышала впервые, но, конечно, запомнила. Может быть, время выполнить долг перед его памятью, назвав это имя.

Снова делалась попытка объединить два потока отечественной словесности — публикуемый и непубликуемый, вывести на поверхность печатной жизни замыслы, подобные тем, воплощению которых с середины 1920-х годов суждена была участь «Собачьего сердца» или «Реквиема»: существование в памяти немногих слушателей или в рукописном виде в ящике письменного стола автора, откуда рукописи частично перекочевывали на полки НКВД.

Новый напор середины 50-х породил литературу оттепели.

Белинков не только чувствовал телеологию времени, но вполне отчетливо и прагматически ее осознавал. Об этом свидетельствует его письмо к тому же корреспонденту — из Москвы на Колыму — в январе 1959 года: «В 1959 можно писать книги, которые стоят того, чтобы их писать»[3]. Это — четкое и главное, совершенно точное определение времени. Письмо представляет собой настойчивый совет своему коллеге и товарищу по судьбе, и анализ времени носит практический характер. Аркадий поясняет, что даже неудача с книгой будет означать «только то, что я или немного поспешил, или немного переборщил. Если что-нибудь случится, то я не повешусь и не перестану писать дальше. Я переделаю (не очень) книгу и подожду (немного). Я живу с твердым литературоведческим и физиологическим убеждением, что пришло время решительных, резких, недовольных и остро профессиональных книг»[4]. Дело было именно в его — оказавшейся в то время уникальной — уверенности в том, что «пришло время» резких книг, именно резких, а не частично, не половинчато отличающихся и от недавнего, и от складывающегося контекста. Он был одним из первых лагерников, кто захотел не мимикрировать, не слиться с фоном «вольняшек» (то, что называлось вернуться в строй), а выбиться из этого фона, не забыть о том, что с ним произошло, а превратить в фундамент своей литературной позиции. Адресат Белинкова справедливо пишет о писателях — бывших лагерниках: «...Переберите то, что они печатали в это время. Я не берусь их осуждать, но с удивлением узнавал, что авторы этих книг имели лагерную судьбу»[5]. Через несколько лет Солженицын, сливщий свою судьбу со своим творчеством, заставил забыть об этой характерной для второй половины 50-х неслиянности. Аркадий Белинков был, пожалуй, первым, кто стал навязывать отечественной печати новую авторскую позицию — не в статье, не в очерке — на пространстве большой книги.

Процитируем дальше письмо января 1959 года — драгоценное свидетельство его анализа ситуации: «Я думаю, что написанная книга и особенно книга, над которой я работаю сейчас (скорее всего — книга об Олеше. — *М. Ч.*), должна пройти (с трудом и при влиятельном неудовольствии), потому что в истории русской литературы уже начался процесс исчерпанности метода, который удовлетворял общественную потребность на протяжении последних 25 лет.

После многолетней прострации и апоплексии формы пришла как неминуемая догадка, что вред от нее (формы) значительно преувеличен и вообще что-то в ней, наверное, все-таки есть. Это первое.

Второе заключается в том, что после длительного скольжения по холодному льду общих проблем и общих мест на коньках общих слов появился повышенный интерес к атомам образования явления. Становится важным материал, деталь, быт, мелочь, по-

[3] Письма Аркадия Белинкова. — «Русская мысль», 27 ноября 1992 г., № 3956, с. 11.

[4] Там же, с. 12.

[5] *Г. Горчаков,* указ. соч. — «Русская мысль», 27 ноября 1992 г., № 3956, с. 11.

дробность, точные знания, а не только одна правильная идеология. Нужны исторически реальные люди, а не человеческие эквиваленты правильных соображений. Наконец, надо разрушить никогда не существовавшее равенство — хороший человек = хороший писатель (художник, полководец, общественный деятель etc.). Вы, конечно, понимаете, что все это не частные вопросы, а вопросы с серьезными последствиями и важными выводами, вопросы методологии, поэтики, характера материала наших книг и героев их».

Белинков описывает то, что стало желаемым публикой (изголодавшейся по плоти исторических явлений — будь то лица или события), допустимым со стороны официоза — и в то же время возможным и даже императивным со стороны самих предполагаемых исполнителей. Он почувствовал и взялся выполнить заказ времени на обновление языка (как способа описания) литературоведения и подходов к объекту. Десятилетием раньше один из тех немногих, по книгам кого Белинков учился писать о литературе, свидетельствовал: «Думаю, что надо пока оставить помыслы о научной книге. Этого языка нет — и ничего не сделаешь. Язык — дело не индивидуальное. Литературоведческого языка нет, потому что научной мысли в этой области нет — она прекратила течение свое (...). Могу сейчас заняться только идейной биографией (Толстого. — *М. Ч.*) — и то в свободной, почти художественной форме» (9 декабря 1949 г.); «У меня, очевидно, своего рода травма; научный стиль и жанр стали мне противны. Я перехожу к другому — похоже на то, как поступил Ю. Н. (Тынянов) в конце 20-х годов: «Смерть Вазир-Мухтара» вместо научной книги о Грибоедове. Поверх доказательств» (27 декабря 1949 г.). Это отношение к научному стилю и жанру продлится несколько лет («Современный язык — камни с надписями, из которых ничего не сделать» — письмо к В. Шкловскому в марте 1950 г.; писать о Толстом и Чернышевском «не для кого. И языка такого сейчас нет» — дневниковая запись — от 4 июля 1952 г.; «Писать "терминами" не могу, а языка теперь нет» — запись в дневнике от 13 марта 1953 г.)[6]. Белинков как бы переймет это отношение из рук предшественника — и начнет искать новый, иной язык литературы о литературе, обратится от чисто литературоведческих задач к описанию писательского дела в его сложной соотнесенности с личностью писателя. В сущности, он займется той самой «идейной биографией», на которую укажет почти за десятилетие до начала его работы над «Тыняновым» Эйхенбаум как на единственно возможный в сложившихся условиях жанр. Строить язык литературоведения как собственно науки было гораздо более опасно — здесь вступали в силу квазиметодологические ограничители: входящий в эту область сразу претендовал на конкуренцию с «марксистско-ленинским литературоведением», вел подкоп под него. Область гуманитарной науки была заповедной зоной — вход в нее охранялся, там должна была консервироваться пустота.

Б. Эйхенбаум успел очень восприимчиво прореагировать на изменение воздуха социума; уже через несколько месяцев после смерти Сталина, 18 июня 1953 г., он запишет в дневнике: «Заметил, что стал несколько легче писать». По своим возможностям он был, пожалуй, единственным из старшего поколения отечественных литературоведов (начинавших в 20-е годы новую филологию, которой суждено было стимулировать всю мировую гуманитарную мысль), кто был способен деятельно участвовать в создании нового языка литературоведения — с частичной, достаточно умеренной (почему — это отдельный разговор) реанимацией того, что было погублено к началу 30-х. Но жизненного времени не хватило. Эйхенбаум умер в конце того самого 1959-го года, в на-

[6] *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987, с. 29.

чале которого Белинков заявит, что именно в этом году «можно писать книги, которые стоят того, чтобы их писать». Он первым из нового поколения сделает широкий шаг в сторону обновления «литературоведческого языка»— хотя повторим, не в строго научном, а в ином, им же самим и конструируемом жанре.

Впечатление от книги Белинкова «Юрий Тынянов» (подписана к печати 7 октября 1960 г. — таяние снегов еще идет довольно бурно) было огромным. Обращусь вновь к свидетельству современника: «Книга вызывала не только восторги, но и, несомненно, завистливость. Оказывается, научную книгу можно было написать не обычным волапюком, а живым ⟨...⟩ языком»[7]. Зависть, продиктованная вот этой неузнанностью ситуации, ее действительных возможностей (как будто они могли быть постигнуты иным путем, кроме как экспериментом на самом себе! Как будто ситуация не деформировалась, поддаваясь давлению, — такому, образец которого и дал Белинков!), как видим, совпадает с наблюдением современницы из процитированной в начале этого текста дневниковой записи 1964 года.

К творческим биографиям стали обращаться в те годы пишущие о литературе, чтобы сделать что-то живое (это сохранится надолго — книги серии ЖЗЛ будут опережать не только историческую науку, но в какой-то степени и историко-литературную). Взять на себя единолично задачу преодоления мертвого языка советского литературоведения было почти никому не под силу — до поры до времени. В конце 50-х, во всяком случае, эта пора и это время еще не наступили.

До книги Белинкова, во второй половине пятидесятых годов, быстро сформировался стиль, пользующийся официозным советским словом (привычно двусмысленным, нередко десемантизированным, переполненным эвфемизмами) в осторожно-антиофициозных целях (под девизом «бить врага его же оружием», опровергать ортодоксов, оснащенных цитатами из Ленина, — другими, более раритетными цитатами из него же); так рождалась двусмысленность второй степени. Приведем один из многочисленных ее образчиков — для уразумения предмета наших рассуждений сегодняшним читателем: «Исторической заслугой XX съезда КПСС было разоблачение культа личности. ⟨...⟩ Вождь был слугой народа, но, когда миллионы хозяев вставали при одном упоминании имени слуги, в этом было что-то очень чуждое тем демократическим традициям, в которых мы воспитаны революцией и советским общественным строем. ⟨...⟩ Административный стиль руководства искусством не способствовал (вместо «подавлял».— *М. Ч.*) развитию индивидуального стиля художника. Упор делался не на стиль, а на метод. ⟨...⟩ Теперь уже не секрет (обычный оборот тех лет! — *М. Ч.*), что наше театральное искусство переживает серьезный застой. Люди понимающие поговаривали об этом и раньше, но в период, когда принято было рассматривать наше движение на любом участке только как сплошной победный марш без остановок и обсуждений, их быстро призвали к порядку» (в последней фразе уже очевидна близость к тому обдуманно иронизирующему стилю, который Белинков отшлифует до сияния); это — отрывок из очень продвинутой, если воспользоваться постсоветским речением — калькой с английского, статьи А. Крона «Заметки писателя», появившейся в 1957 г. в также очень продвинутом альманахе «Литературная Москва», детище оттепели.

Рядом рождалось новое, прямое слово — главным и почти единственным его образцом стал язык очерка В. Померанцева «Об искренности в литературе», напечатанного

[7] *Г. Горчаков,* указ. соч. — «Русская мысль», 6 ноября 1992 г., № 3953, с. 11.

в конце 1953 г. в № 12 «Нового мира». (Недаром Белинков так выделит этот очерк в книге об Олеше.) Но этому слову не было суждено развиться. Только девять лет спустя, уже не в очерке, а в литературе, возникнет неуклончивое, но остраненное сказом, то есть дистанцией от автора, слово повествователя «Одного дня Ивана Денисовича» — и обозначит наконец бесповоротно (дважды, в 1943 и в 1946-м отсроченное) начало нового, второго цикла развития литературы советского времени.

Но за два года до этого на дрожжах тыняновского слова в «Смерти Вазир-Мухтара» Белинков своим «Юрием Тыняновым» поднял отечественное печатное слово на еще одну ступень двусмысленности — ироническую.

Напомню, что именно во второй половине 50-х годов созревало открытие для многих пишущих о литературе: обнаруживалось, что можно писать с увлечением, с запалом — и не о том писателе, которого принято считать хорошим, а о том, которым ты непосредственно увлечен.

Были ли увлечены своим объектом те, кто писали до нас, вступивших в печатную жизнь в начале 60-х, о Павленко, Бабаевском, Панферове, Кочетове, писали в соответствии с давно принятым, детально разработанным в течение послевоенного семилетия — последнего этапа сталинского режима — регламентом? Об этом должны были бы рассказать они сами; можно предположить, что это была увлеченность совсем иного рода, чем у следующего за ними поколения. Немало людей заканчивает жизнь, не догадываясь о том, что такое любовь; так литературоведы 40–50-х годов имели совсем иные, чем Белинков, отношения со своим объектом.

Да, нужен был запал. Питать его могла только энергия рождавшегося сопротивления. Белинков сумел воплотить эту энергию в формируемом им способе повествования о страстно увлекавшем его предмете. Его изощренный — с двойным, тройным смыслом каждой фразы — стиль, сложившийся в первом издании книги о Тынянове и еще усложнившийся и обострившийся во втором (1965), не требовал от читателя полного досконального понимания; пожалуй, и не был на него нацелен. Язык «Юрия Тынянова» был рассчитан не на понимание, а на воздействие, на заразительность зрелища разрушения догм, в том числе — и догматического стиля.

Что волновало в 1960 году читателей «Тынянова» — итээров и гуманитариев — в одинаковой, пожалуй, степени? Прежде всего — беспрерывное, на протяжении всего пространства книги не рвущееся, не опадающее, не перемежающееся пошлостями или пустотами напряженное размышление об избранном предмете. Какой редкостью была в те годы независимая мысль, весьма трудно сегодня объяснить.

Быть может, особенно сильным был эффект от этой книги в негуманитарной аудитории. Более или менее свободомыслящие инженеры, физики, математики, биологи наконец-то получили написанную современником-гуманитарием книгу, которую можно было читать (в течение пятнадцати послевоенных лет такой книги в отечественной печати не появлялось).

Подтекст, аллюзии, ирония с огромным спектром адресов и оттенков — все было обращено к посвященным, к способным понять. Это, во-первых, повышало самоуважение читателя. Оно подогревалось к тому же захватывающим чувством превозмогаемой опасности, ощущением, что вместе с автором ты, как понимающий тайну его замысла и стиля, до некоторой степени посвященный, морочишь редакторов, цензоров и прочих непосвященных — и объединяешься в этом с другими читателями, тебе неведомыми, но в процессе чтения становящимися твоими и автора сообщниками. И — как следствие —

такое чтение, во-вторых, цементировало читательскую аудиторию в некую общность — зарождалась общественность, не существовавшая до середины 50-х годов, замененная еще в 20-е годы своим официозным антиподом — «советской общественностью».

Заслуга Белинкова в этом одном из важнейших общественно-культурных процессов «оттепели» — неоценима.

Слово книги о Тынянове оказалось, во всяком случае, на гребне письменной речи эпохи — оно сложно соотнеслось с беллетристической традицией, быть может, даже послужило катализатором для кристаллизации иронической прозы (которую возглавил В. Аксенов). Книга же об Олеше дописывалась тогда, когда ироническую прозу уже сменяла деревенская, когда в чести был пафос, когда вновь стремилось конституироваться прямое слово (Ю. Домбровский). И на многих страницах последней книги Белинков заговорит не зыблющимся, размывающим собственный смысл, но, однако, воздействующим (и очень сильно!) словом «Тынянова», а впрямую, от первого лица, с суровым пафосом пророка или трибуна — или, еще точнее, разящим словом политического памфлета, не столько иронического, сколько саркастического: «Я утверждаю, что нет таких обстоятельств, при которых душа была бы менее существенна, чем самые дорогие сорта колбасы».

С середины 60-х годов наша словесность (и литература, и литературоведение, и другие области гуманитарного знания) вновь расплелась на две плети, два потока.

Книга Белинкова об Олеше станет последней отчаянной попыткой воздействия (как в конце 50-х — книга о Тынянове — и каким сильным, каким стимулирующим оказалось это воздействие!) на отечественный печатный процесс, попыткой уничтожить границу между рукописным и печатным, между советским и западным печатными станками. Будто последняя волна перед отливом выплеснет на советскую отмель конца 60-х — в разгар «пражской весны», за несколько месяцев до наших танков на улицах Праги — два обломка этой книги в далеком от метрополии журнале «Байкал», и грохот этой волны разлетится по всем интеллигентским кухням огромной страны, а те, кто были лично задеты еще в «Тынянове», кинутся печатно сводить счеты с автором.

Пригодным здесь будет, пожалуй, и другой вариант сравнения — если усилить (вполне правомерно) личный, субъектный характер события. В уже сомкнувшиеся, затягивающиеся еще почти не видимой ряской застоя (через пять-шесть лет он станет «ясным до галлюцинаций») воды отечественного печатного литературного процесса, начавшего исторгать из себя все лучшее в Самиздат и Тамиздат, Аркадий Белинков метнул свой опус, совершенно непечатный, и взбаламутил эти воды до дна (и долго потом оседал песок, долго мыкались без работы с треском уволенные редакторы злополучно прославившегося журнала). Сам Аркадий в это время был уже вне пределов досягаемости его гневных критиков и советской власти — через одну из «братских стран» он эмигрировал и вскоре оказался за океаном.

От того года в нашем домашнем архиве сохранился грустный документ — газетная вырезка: «Письмо в редакцию. В журнале «Байкал» №№ 1 и 2 за 1968 год помещены этюды критика А. В. Белинкова о творчестве Ю. Олеши со ссылкой, что они являются частью рукописи, подготавливаемой к публикации в издательстве «Искусство».

Издательство «Искусство» сообщает, что эта ссылка не соответствует действительности. Договорные отношения с автором — т. Белинковым А. В. были прекращены в 1967 году. Выпуск этой книги в издательстве не планируется. Е. Савостьянов, директор издательства «Искусство» (Книжное обозрение, 1968. 15 июля. № 24).

Его неудача в Америке (слухи о которой дошли скоро) была, быть может, одним из самых выразительных свидетельств о том железном занавесе, который, едва приподнявшись в 1957–1963 годах, опустился второй раз — и теперь прошел уже не по границе, а по глубинным слоям рефлексии и способов словесного высказывания.

От стремления к ясности мысли и адекватности выражения мы безнадежно ушли в течение шестидесятых годов к языку обиняков, многозначительных и многозначительнейших недомолвок и экивоков. Именно в литературе о литературе этот способ выражения сказался губительным образом и все еще дает себя знать, но это — тема особая. Еще одна особая тема — разрушительные последствия языка аллюзий 1950-х годов для осмысления досоветской и советской истории России. Быстро нащупан был (и усилиями Белинкова едва ли не в первую очередь) способ подцензурной критики советского режима, показавшийся многим (среди них, скажем, публицистам «Нового мира» тех лет) единственным и удачным, — путь обличения «царской России», за которым каждый читатель должен был угадывать Россию советскую. Так наращивался новый слой лжи — нечувствительно для многих пишущих и читающих. Белинков (разрушая одни конвенции, создавая и укрепляя другие) пошел дальше — он со страстью, неизбежно ему сопутствовавшей, стал писать о преемственности худших черт русского общества — страха, раболепства, притерпелости к насилию — и российской самодержавной власти в советском государстве, в этом видя главные его пороки. В то самое время, когда в работах Ханны Арендт и Раймона Арона демонстрировались и анализировались особенности тоталитаризма как невиданного в истории строя, в самом Союзе эта тема была полностью погребена под аллюзиями, совершенно размывавшими, во-первых, границу между Россией перед Первой мировой войной и Россией пушкинского и едва ли не петровского времени, а во-вторых, границу между тем правовым государством, которым была, при всех ее дефектах (и приведших в конце концов к революции), Россия 1910-х годов, и советской «империей зла». В последний год жизни Белинкова — уже зарубежной — в спор с ним на эту тему вступил Роман Гуль («...Скажите, Аркадий Викторович, Вы всерьез это написали? О традиционной подлости русского интеллигентского общества? Или у Вас так, неврастенически сорвалось что-то неудачное?»[8]), бросивший ему и Н. Белинковой, уже после смерти Аркадия, обвинение в «русофобии». Один из истоков (помимо общеизвестных грязных) нынешних мутных полемик — в *языке аллюзий* далеких уже лет.

Эзопов язык — необычайно изощренный — был войной против простецкого советского языка, в своем роде тоже эзопова («отдельные недостатки», скажем, не подразумевали прямого смысла, а, напротив, стремились вытеснить из сознания представление об общем упадке).

Продолжением (и завершением) дискурса Белинкова и его коррелята — языка официоза — стал дискурс Горбачева: он обладал искусством говорить так, чтобы на слушателя действовал не смысл слов (его порою не было вовсе), а какие-то околотекстовые материи.

---

[8] *Р. Гуль.* Об инсинуации и русофобии. В кн.: *Р. Гуль.* Одвуконь. Советская и эмигрантская литература. Нью-Йорк, 1973, с. 225; см. также: *А. Белинков.* Страна рабов, страна господ... — Новый колокол. Лондон, 1972 — и примечание редакции, где поясняется среди прочего: «статья А. Белинкова печатается в том виде, в каком она была написана в первом варианте, рассчитанном на советскую оппозицию» (с. 365, выделено нами. — *М. Ч.*).

...Прошло два года; по хрипящему приемнику, сквозь дикое завывание глушилок, голос с характерной «эмигрантской» интонацией прокричал, что в Соединенных Штатах, в Нью-Хейвене скончался известный советский литератор Аркадий Белинков. Хотелось увидеть в этот день его незнакомых мне родителей; Аркадий был не просто единственным сыном, но их кумиром. Немыслимыми экивоками договорившись по телефону со знавшим их Володей Глоцером, я встретилась с ним на какой-то далекой станции метро. Очень холодным, помнится, майским вечером мы двинулись, то и дело оглядываясь — нет ли слежки, к незнакомому мне дому.

...Вспоминался Тарту в июне 1967 года, 1-я Блоковская конференция, где я познакомилась с Аркадием, его холодным тоном прочитанный страстный доклад «Олеша и Блок» — и то, как мы, распаленные осуществленным на этой конференции прорывом легальных возможностей публичного слова, собрались на обратном пути в купе у Аркадия и Наташи Белинковых[9]. Вспоминалось и его трогательное, совершенно детское бахвальство — в своей московской квартире, показав нам на безобразный деревянный клин, которым собственноручно забита была дыра от вынутого замка, он абсолютно серьезно объявил: «Знаете — у меня золотые руки!» Это вошло потом в нашу домашнюю семантику... Вспоминалась жесткость его суждений и мягкость его дружеского общения.

Еле двигаясь по комнате, мать Аркадия пыталась показать нам альбом с его детскими фотографиями. Похожий на отставного военного отец старался держаться.

3 ноября 1975 г. мне позвонил Шкловский. В какой-то момент разговора как всегда с ходу заговорил о моей работе и после комплиментов заявил[10]: «Но у Вас слишком много задора ... И еще — я не могу простить вам вашего романа с Аркадием». Прошло пять лет после смерти Белинкова, а он все еще воспринимал наши с А. П. Чудаковым дружеские отношения с ним как предательство: он знал, что следующая обличительная книга Аркадия должна была быть о нем, Шкловском — и что только судьба помешала этому. «Видите ли, — продолжал он, — в университете (я не сразу поняла, что в американском) Аркадий продержался один семестр. Жену его оставили, а его нет. Потому что там это оказалось никому не нужно. Меня как-то спросили: — Как себя чувствуете? — Как живая лиса в меховом магазине. — Так вот, там все — лисы, там это не надо. И здесь он слишком много кричал. Знаете, у Глеба Успенского есть рассказ: мужик входит в буфет и громко кричит:

— Бутельброду!

Так ему объясняют, что надо говорить тихо. Вот так и Аркадий...

— Но он кричал, когда никто не кричал... (Что не совсем правда. Впрочем, действительно — уже утихало.)

— Все равно. Это неприлично. Аркадий — не литературовед. А Вы — литературовед. Вам не нужен этот задор». (Я включаю некоторые реплики, относящиеся ко мне, для того лишь, чтобы показать, как белинковский «задор» продолжал глубоко задевать Шкловского — хотя книга об Олеше со справедливыми и несправедливыми словами и о нем тоже ходила только в самиздате!)

---

[9] Чтобы не повторять слов о маленьком, но характерном эпизоде обратного пути в Москву, отошлю к своему «Постскриптуму» к воспоминаниям А. П. Чудакова «Слушаю Бонди» (Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения. Рига—Москва, 1994, с. 414.)

[10] Далее в кавычках цитирую без изменений свою дневниковую запись от 7 ноября 1975 г.

Возможно, до Шкловского дошел уже «Новый колокол», изданный Н. Белинковой в Лондоне в 1972 г., и в его словах был отзвук ее собственных признаний в эссе «Хождение по свободе», посвященном «Памяти Аркадия Белинкова, моего мужа, моего учителя жизни»: «Наши заявления, наши оценки, наши способы выражения определены нашей эпохой и нашей страной. Мы принесли на Запад раздражающую категоричность суждений, неуместную здесь открытость души, непривычно форсированный звук голоса. Иногда мы говорим громче, чем нужно, потому что нас не всегда хотят слушать».

Что имел в виду Виктор Борисович под «задором»?

Аркадий разрушил конвенцию, заключенную было во второй половине 50-х — начале 60-х годов между «прогрессивной» частью литературоведов — и властью и между ними же — и читателем. Эта конвенция заключалась в свою очередь в том, чтобы считать действенной и защищающей искусство конвенцию между советским писателем и советским читателем: читатель знал, чего он не может найти даже у лучших советских писателей — и не должен искать. Белинков в книге об Олеше (резко отмежевавшей его от таких поклонников его книги о Тынянове, каким был, например, Шкловский и другие литераторы близкого ему поколения) обнажил условность этих сложившихся связей — и стал оценивать творчество Олеши и его современников помимо них. Он обнажал остов литературных явлений — как бы и не замечая порой, что речь идет уже не о литературе, а о поведении человека в невиданных прежде условиях тоталитаризма.

Отечественная история литературы советского времени в те годы все еще находилась в зачаточном состоянии. Эпоха «оттепели», выгрузив на стол пишущих о литературе немало нового материала, после 1956 года годного к печатному употреблению, породила вместе с тем немало новых литературоведческих мифов — одним из них был миф о «Гудке» как Афинах советской литературы 20-х годов, как инкубаторе талантов. Разрушение этого мифа — одна из историко-литературных заслуг автора книги об Олеше. В 20-е годы верили (точней, на время поверили), что литература обретается сегодня в малом жанре — либо прямо ориентированном на реальную ситуацию (газетный фельетон), либо работающем «под анекдот» (Зощенко). Леф вполне последовательно доказывал, что если исчезла прежняя роль русского писателя — роль властителя дум, теперь перешедшая к партии, то пишущие люди должны оставить романы и сосредоточиться на работе в газете, став прямыми и открытыми проводниками линии партии; в перспективе же все обучатся писать в газете, писатель как особенная фигура исчезнет из социальной жизни. Если говорить о тенденции печатной словесности — лефовцы определили ее вполне точно, но говорили об этом откровенно — в этом и было главное расхождение с официозом. Одна из главных черт тоталитаризма — не открывать своих истинных целей; официоз принял другую версию — оставить писательский цех как по видимости преемственный по отношению к привычной роли писателя в русском обществе, но только служащий (по велению души) делу партии как делу народа. Эту писательскую роль стал разрабатывать оппонирующий Лефу Горький.

Газета была заведомо политизированным, в целом поставленным на службу советской власти учреждением. Само печатание в ней было отметкой о благонадежности, а работа в штате — как у Ильфа, Олеши, Булгакова — тем более. Говорить о том, что все они «выросли» из работы в газете, не гнушались даже и критики самые прогрессивные — они видели в этом вполне простительную уступку официозу, позволяющую маргиналам эпохи конца 30-х — начала 50-х годов занять достойное место во вновь устанавливающейся в эпоху «раннего реабилитанса» иерархии. Белинков разрушал и эту —

новую — иерархию. Его книга развеивала предрассудок «работы в газете», как и ряд других.

Под «задором» Шкловский понимал, я думаю, и эмоцию ненависти. Ненависть Аркадия Белинкова к стране Советов была сосредоточенной и неутихающе-яростной. Можно без всякого преувеличения сказать, что она не покидала его ни на минуту. Он без конца искал новые и новые формы ее выражения, и особенности его работы способствовали этой непрерывности.

Он объяснял мне, что у него всегда в машинке — чистый лист бумаги. Как только ему — чем бы он в этот момент ни был занят — приходит в голову фраза, абзац, удачное выражение, он подходит к машинке, пропускает две чистые строки — и печатает этот кусок текста. Потом, в процессе уже последовательной работы, он разрезал эти листы и обдумывал, в какое место текущей работы годится тот или иной абзац.

Его перо истекало сарказмом. Сарказм был основным художественно-риторическим средством Белинкова. К тому же он обладал редким, почти не встречавшимся в русской публицистике со времен Салтыкова-Щедрина темпераментом. Концентрация яда в его устных и письменных текстах была немыслимо высока. Конечно, приходят на ум некоторые знаменитые русские журналисты, оказавшиеся после Октябрьского переворота или поражения в гражданской войне вне России, но их накал ненависти и сарказма сохраняется на протяжении сравнительно узкого пространства фельетона; вспоминаются и отдельные страницы «Окаянных дней» Бунина, но в них гораздо больше задыхающейся ненависти, чем изощренного сарказма. У Белинкова и ненависти, и сарказма хватает на сотни страниц.

Последняя его книга — об Олеше — многословнее предшествующих. В отечественном издании она сокращена, но и то трудно поручиться, что каждый открывший ее дочитает до конца. Непрерывное на протяжении сотен страниц обличение так же может утомлять, как и прекраснодушие. Но многословие было уже необходимо автору; оно было производным от его вцепчивости, от неутолимости и детальности его ненависти к деспотизму. Он убеждает читателя, что деспотизм «надо ненавидеть непрерывно, неутомимо, неумолимо, и не отвлекаясь ничем (! — *М. Ч.*). Не исправляйте его и не старайтесь войти в положение, не пытайтесь понять, не стремитесь простить, посмотреть на него по-новому, переосмыслить и переоценить. ⟨...⟩ Необходимо пристально и пристрастно исследовать фашизм и его всемирные модификации, его пути и его героев, чтобы узнавать его под самым привлекательным именем». Не теряя запала и накала, он наступает на читателя, стремясь его убедить, что «если цветут фанатизм, ханжество, ненависть и самодовольство, если государство вмешивается в частную жизнь людей, если правит бесчеловечность, мстительность, сыск, кара и казни, если народу внушают надменную уверенность в превосходстве его над другими народами, то это фашизм, тирания, деспотизм, и их надо ненавидеть страстно, самоотверженно, самозабвенно и не отвлекаясь ничем».

Но можно ли внушить самозабвение, можно ли принудить кого-то ненавидеть не отвлекаясь?.. Заметно было, что и в личном общении неутомимость ненависти Аркадия некоторых утомляла своей монотонностью. Вступая на зыбкую почву рассуждений о национальном (много-много лет назад Сергей Аверинцев на одной из своих лекций о средневековье на истфаке сказал, сокрушенно разведя руками, со своим особенным легким завыванием: «Национальный вопрос — это такой вопрос, где что ни ска-а-жешь, все будет глу-у-пость...»; ничего более верного об этом предмете я с тех пор так и не слы-

шала), выскажу предположение о возможном национальном оттенке этой неутомимости и непримиримости. Русский человек чаще всего в конечном счете смиряется со злом, на долгую и упорную ненависть ко злу его не хватает. Я не берусь оценивать, я только размышляю. Да, русский, в общем-то, все готов принять, как-то адаптировать — и самому адаптироваться, он все — даже самое ужасное — способен как-то умять в своих широких объятиях. Может, когда-то фермент непримиримости и содержался в нашей крови (Писарев, Салтыков-Щедрин — разве не русские это характеры в своей безудержности и неутомимости отрицания?), но постепенно оказался вымытым в результате ряда колоссального масштаба чисток — судить не берусь. Знаю только, что, с того времени, как я познакомилась с Аркадием и до сей поры, мне казалась его злость необходимым, дополняющим элементом к нашей «всемирной отзывчивости», к этому умению опадать как тесто, гениально изображенному Гончаровым. Наша российская ситуация все еще такова, что не очень-то поощряет к рассуждениям на эти темы, да и сами российские евреи больше всего не любят, чтобы их выделяли по каким бы то ни было признакам (они хорошо знают, что именно бывало связано с любым их выделением из общей среды сограждан). Но, может быть, стоит и здесь стать свободнее?.. Аркадий, во всяком случае, таких разговоров не боялся. Помню его решительные слова, обращенные к нам с А. П. Чудаковым:

— Ну, какие вы русские? Вы тоже евреи!

— Я русский... — вяло, но твердо возразил Чудаков.

— Евреи, евреи! Раз вы против этой власти — значит, евреи! Все русские интеллигенты — евреи!

...И все-таки его неутолимое презрение доплеснуло до наших дней.

Он писал о том, как всегда «появляются тучи защитников деспотической системы — в эпохи, когда государство превращается в шайку преступников, связанных страхом за свои преступления. ⟨...⟩ У ног этой шайки ползает бездарность различных специальностей, и она защищает шайку, хорошо понимая, что если придет другая шайка или, что уж совсем катастрофично, у власти окажется демократическое государство, то она (эта бездарность) потеряет приобретенное убийствами, предательством, лицемерием, унижением, бесчеловечностью, угодливостью, ханжеством, ложью и другими способами благополучие».

Дойдут ли до сегодняшнего читателя напоенные гневом строки, будут ли восприняты? Быть может, читатель отпрянет от зрелища этой когда-то клубившейся и обжигавшей, а сегодня застывшей эмоции?

Эпиграф из Баратынского, избранный Тыняновым для романа «Смерть Вазир-Мухтара», по-видимому, любимого Белинковым и пристальным образом описанного им, может послужить предуведомлением к чтению его книг, написанных несколько десятилетий назад, в этой же самой и совсем другой стране:

Взгляни на лик холодный сей,
Взгляни: в нем жизни нет;
Но как на нем былых страстей
Еще заметен след!

Так ярый ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид.

СПИСОК ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЙ

Часть I

Мастерство Юрия Олеши. М.,1972.

Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.

Заметки о языке современной прозы // Новый мир. 1972. № 1.

Часть II

Опыт историко-социологического анализа художественных текстов [на материале литературной позиции писателей-прозаиков первых революционных лет] // Чтение: Проблемы и разработки. М., 1985.

Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературе 20–30-х гг. // Новый мир. 1988. № 9.

Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4.

Чехов и французская проза XIX–XX вв. в отечественном литературном процессе 20–30-х годов // Чеховиана. Чехов и Франция. М., 1992.

Заметки о поколениях в Советской России // Новое литературное обозрение. № 30 (2/1998).

Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени: 1920-е — конец 1930-х // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999.

Часть III

Утопия Тынянова-критика // Тыняновский сборник. Вып. 10. 1998.

Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.

«Так ярый ток, оледенев...» [предисловие] // Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. М., 1997.

Мариэтта Омаровна Чудакова

ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ПРОШЛОГО

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Наталии Прокуратовой и Сергея Жигалкина

Корректор Г. А. Мартынова

Подписано в печать 10.11.2000. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. изд. л. 38,055. Заказ № 839

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6–105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
http://postman.ru/~lrc-mik

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).