

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-3-108-119

© МЭЙПИН ЯНЬ (КНР), © Е. И. КОЛЕСНИКОВА

БЛОКОВСКИЙ КОНТЕКСТ РАССКАЗА М. М. ЗОЩЕНКО «ДРОВА»

Организирующим компонентом поэтики рассказа М. М. Зощенко «Дрова» служит эпиграф «И не раз и не два вспоминаю святые слова — дрова», состоящий из перефразированных строк А. А. Блока,¹ в 1919 году записанных поэтом «на злобу дня» в альбом Д. С. Левина. Шуточное стихотворение документировало жизнь Дома искусств, причудливым образом объединившего приметы Серебряного века и черты нарождающейся советской литературы.

Как элемент текста эпиграф полифункционален. В данном случае он выполняет как классическую задачу предварения основного содержания рассказа (в прямом смысле далее речь пойдет о дровах), так и маркирует имплицитный дискурс эпохи модерна. Поскольку фикциональному повествованию предшествует эпиграф, относящийся к реальному событию, создается мощный потенциал для восстановления контекста его возникновения. Рассмотрим некоторые из возможных его ракурсов.

Во-первых, композиция рассказа стала способом не прямой репрезентации словесной и эстетической идентичности автора: «пролетарский» писатель дворянского происхождения. Приведенная в эпиграфе цитата несет след участия самого Зощенко в работе студии К. И. Чуковского при издательстве «Всемирная литература»,² в группе, которая через несколько месяцев оформится в «Серапионово братство»,³ личного знакомства с Блоком, а также воспоминаний о быте сотрудников издательства «Всемирная литература» в условиях холодной зимы 1919–1920 годов в промерзшем здании Дома искусств.

К 1925 году, когда появилась первая публикация рассказа,⁴ у Зощенко уже сложился его неповторимый стиль. В значимости мемориум-контекста убеждает разворот блоковских строк от фразы с безличным сказуемым в будущем времени («будут писаться слова: „Дрова“») к личному высказыванию в настоящем времени: «вспоминаю святые слова — дрова». Если рассматривать блоковскую цитату как интертекстуальное включение, то авторский грамматический сдвиг можно считать метатекстовым комментарием, обозначившим идейно-эстетическую дистанцию между эпиграфом и нарративом. Актуализируется имплицитный автобиографический дискурс, который с годами будет становиться все более значимым для писателя. Жизнетворческая

¹ Опубликованный в Собрании сочинений вариант выглядит так:

Enjambements
Давид Самуилыч! Едва
Альбом завели, — голова
Пойдет у Вас кругом: не раз и не два —
Здесь будут писаться слова:
«Дрова».

(Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 5. С. 85). Несмотря на неточность воспроизведения, при первой публикации рассказа Зощенко указал А. Блока автором строк эпиграфа.

² В Студии писательское мастерство преподавали также Е. Замятин, М. Лозинский, В. Шкловский.

³ Кроме М. Зощенко в литературную организацию войдут: М. Слонимский, Л. Лунц, В. Познер, И. Груздев, Е. Полонская, В. Каверин, Н. Никитин, К. Федин, Н. Тихонов, Вс. Иванов.

⁴ Зощенко М. Дрова // Смехач. 1925. № 1. С. 7. Здесь и далее текст рассказа цитируется по этой публикации. Поскольку текст рассказа размещен на одной странице, она не указывается.

логика его личного и литературного пути будет подчинена формированию в себе писателя нового типа и выработке новаторского языка.

До занятий в студии Чуковского, т. е. до 1919 года, Зощенко писал вычурно и заумно.⁵ Сказалось влияние артистической семьи, дружеского гимназического и студенческого окружения, «принципиально ориентированного на модернистский культурный контекст»,⁶ в том числе массовую литературу Серебряного века: «...умами молодежи в то время властвовали Арцыбашев, Вербицкая, Анатолий Каменский и некоторые другие писатели, в произведениях которых пропагандировался „культ земных наслаждений“, „культ тела“, чувственная любовь и прочее в этом духе. И то, что писал Зощенко, было как бы данью еще не ушедшей моде».⁷

Содержательно произведения Зощенко также были обращены к кругу проблем Серебряного века. Сильное впечатление в это время произвели на молодого писателя идеи Ф. Ницше, которые будут осмысляться им на протяжении всего творческого пути. В. В. Зощенко приводит выдержки из писем супруга: «Зима 1918 года прошла „под знаком Ницше“ (и позднее, в марте 1920 года, писал он мне: «...посылаю тебе две любимейшие мои книги — конечно, Блок и, конечно, Ницше»)». Здесь же подтверждалось влияние Ницше на замыслы писателя: «Тут и стиль, и мысли — все от Ницше. Идея поэмы: боги позволяют лгать, чтобы человек мог казаться себе человеком. А фон опять тот же: любовь, любовь...».⁸

Философия Ницше, ставшая для Зощенко отправной точкой, была плодотворной как для ранних символистов, затем акмеистов, так и для представителей Пролеткульта. Эпоха была насыщена разнообразными идеями, тем не менее имеющими типологическую проективную общность. Поскольку литературные направления рубежа XIX–XX веков выходили далеко за рамки эстетики, являясь мировоззренческим комплексом, созидательно-преобразующая устремленность писателей была обращена как во внешний мир, так и на собственную биографию. Символистское жизнетворчество, авангардистское жизнестроительство, акмеистская активная конкретность «здесь и теперь» были неотъемлемой частью художественного проекта. Эта же черта унаследована советскими писателями с их утопией сотворения не просто «нового мира и нового человека», но и «нового человека в себе», когда художники слова стремились стать «пролетарскими писателями». Разумеется, тема преобразования жизни и себя «была утрирована и упрощена под давлением вульгарного утилитаризма и прагматизма», порой была для многих советских писателей «конъюнктурной», но для Зощенко она стала «экзистенциальной».⁹

Именно «мотив преобразования жизни и человека» и «поиск нового типа художественного творчества, которое бы отражало современную жизнь»,¹⁰ по мнению исследователей, определяет линию взаимодействия Зощенко с Блоком и модернизмом. В набросках к учебной критической работе «На переломе», в которой молодой автор собирался дать обзор литературы 1910–

⁵ Ср.: «Пришла тоска — моя владычица, моя седая госпожа...»; «И только ветер шепнул — куда идешь, прохожий, принц или паяц?» (цит. по: Зощенко В. В. Так начинал М. Зощенко // Вспоминания Михаила Зощенко / Сост. и подг. текста Ю. В. Томашевского. Л., 1990. С. 12, 14).

⁶ Балашова Ю. Б. Тема судьбы и случая в творческой эволюции М. Зощенко // Известия Уральского федерального ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2014. № 1 (124). С. 227.

⁷ Зощенко В. В. Так начинал М. Зощенко. С. 9.

⁸ Там же. С. 15.

⁹ Белая Г. А. Дон Кихоты революции — опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. М., 2004. С. 152.

¹⁰ Васильева Е. О. Творчество А. А. Блока в книге критических статей М. М. Зощенко «На переломе» и в повести «М. П. Синягин» // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 197.

1920-х годов, заметен целый комплекс разнообразных влияний. Будущий писатель интенсивно ищет свой путь в литературе. Прежде всего проступают классовые идеи Пролеткульта, боровшегося со старой дворянской культурой и ратовавшего за новое пролетарское искусство, а также лексические маркеры теоретиков пролетарской культуры: «мертвые люди», «индивидуализм» и др.: «Зощенко как бы ставит крест на всей литературе начала века, он чувствует, что она изжила себя, что она была нереальной, „придуманной“, что ей суждено умереть вместе с породившим ее и уходящим в историю больным и изломанным классом, на смену которому пришел другой класс, сильный и цельный новый человек».¹¹

Вероятно, под влиянием дискуссий времени в работе «На переломе» ведется разговор о преодолении индивидуализма. Главная идея проекта — создание нового искусства, потому что «жизнь окончательно ушла из литературы».¹² Блок изначально был в фокусе внимания. В первых набросках Зощенко занял по отношению к нему разоблачительную позицию. Поэт оказался в ряду авторов-индивидуалистов, изображающих «неживых людей»: «Вся почти литература наша современная о них, о безвольных, о неживых или придуманных, — Зайцев, Гиппиус, Блок, Ал. Толстой, Ремизов, Ценский — все они рассказывают нам о неживых, призрачных, сонных людях».¹³

Здесь поэт назван «трагическим рыцарем»,¹⁴ выступающим прежде всего «как эпохальный характер, определивший культуру интеллигенции до Октября».¹⁵ Но далее в набросках Блок выделяется из когорты поэтов сначала как стоящий «на переломе», а затем как «победивший индивидуализм» через создание поэмы «Двенадцать».¹⁶

Под влиянием модернистской традиции работы со словом Зощенко филигранно стилизовал язык под современный ему советско-мещанский новояз («Если я искажаю иногда язык, то условно, поскольку мне хочется передать нужный мне тип — тип, который почти что не фигурировал раньше в русской литературе»¹⁷). А себя самого старательно шлифовал под пролетарского писателя: «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. <...> Я только пародирую. Я временно замещаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям».¹⁸

Вставая на место «пролетарского» писателя, Зощенко как бы давал ему слово, которым тот еще не владел, позволяя высказаться «безъязыкой улице». В этом писатель видел воздаяние своего класса, что впоследствии засвидетельствует, например, его повесть «Возмездие», идейно ориентированная на одноименную поэму Блока. Написанная от лица бывшей прислуги, повесть оказалась в сложной жанровой позиции. Сюжет, реализующий советскую идеологию о кухарке, управляющей государственными структурами, изложен языком рассказчицы — разговорно-сниженным, перемежающимся

¹¹ Зощенко В. В. Так начинал М. Зощенко. С. 23.

¹² Там же. С. 20.

¹³ Там же. С. 18–19.

¹⁴ Там же. С. 17.

¹⁵ Васильева Е. О. Творчество А. А. Блока в книге критических статей М. М. Зощенко... С. 196.

¹⁶ Зощенко В. В. Так начинал М. Зощенко. С. 17, 19.

¹⁷ Зощенко М. М. Уважаемые граждане: Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные пьесы / Изд. подг. М. З. Долинский. М., 1991. С. 585.

¹⁸ Там же. С. 586.

советскими газетными штампами, отчего произведение воспринималось как пародия. Этот зазор между стремлением лексического обновления и, как следствие, неизбежным фельетонным содержанием образов стал отличительной чертой стиля Зощенко. Вспоминая первые учебные работы в студии, Чуковский зафиксировал генетический исток его поэтики, не случайно опробованной на характеристике поэзии Блока: «Как-то в самом начале занятий я поручил <...> представить к такому-то сроку краткие рефераты о поэзии Блока. <...> реферат не имел ни малейшего сходства с обычными сочинениями этого рода и даже как бы издевался над ними. С начала до конца он был написан в пародийно-комическом стиле. <...> Здесь впервые наметился его будущий стиль: он написал о поэзии Блока вульгарным слогом заядлого пошляка Вовки Чучелова,¹⁹ физиономия которого стала впоследствии одной из любимейших масок писателя. Тогда эта маска была для нас литературной новинкой, и мы приветствовали ее от души».²⁰

Вероятно, не дошедший до нас реферат был написан языком того массового читателя Блока, который восторгался поэмой «Двенадцать». По признанию Зощенко, он вырабатывал манеру, ориентированную именно на ее стиль,²¹ насыщенный голосами улицы: «Тут уж новые слова, новое творчество, и не оттого, что устарели совершенно слова, и мысли, и идеи наши, нет, оттого, что параллельно с ними, побочно, живет что-то иное, что, может быть, и есть пролетарское».²²

Сатирик представил слово советским «уважаемым гражданам», взяв за образец поэму, по его мнению, отражающую время. Проективная установка Зощенко, наследовавшего романтическим линиям модернизма, в условиях расширения читательской аудитории за счет советского всеобуча и резкой смены лексического наполнения коммуникативного пространства, дала адекватную времени языковую картину мира. Его язык «выхвачен <...> прямо из жизни — из той, что кипела вокруг в то время, когда он писал. Это живая, свежая, неподдельная речь, которая зазвучала тогда на базарах, в трамваях, в очередях, на вокзалах, в банях. Зощенко первый из писателей своего поколения ввел в литературу в таких широких масштабах эту новую, еще не вполне сформированную, но победительно разлившуюся по стране внелитературную речь и стал свободно пользоваться ею как своей собственной речью. Здесь он — первооткрыватель, новатор».²³

Осознавая откровенное обеднение и снижение советской речи, «он стал писать так, чтобы быть понятным и нужным новому читателю, потому что он считал нелепым писать для „читателя, которого нет“».²⁴ Вхождение в новую лексическую среду и присвоение дискурса советского обывателя помимо расширения эстетического представительства в культурном пространстве выполняло также когнитивную функцию,²⁵ что было необходимо для достоверного воспроизведения характера «нового человека». «...У нас, по-видимому, нет иного способа описания прожитого (и проживаемого) времени, кроме как в формах нарратива. <...> По сути, один из наиболее важных

¹⁹ Герой «Трагикомического рассказа про человека, выигравшего деньги» (это наиболее часто используемое название, печатался также под заглавиями «Трагикомедия», «Морока»; впервые: Зощенко М. М. Морока // Крокодил. 1933. № 34).

²⁰ Чуковский К. И. Из воспоминаний // Вспоминая Михаила Зощенко. С. 35.

²¹ Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 23–24.

²² Зощенко В. В. Так начинал М. Зощенко. С. 23.

²³ Чуковский К. И. Из воспоминаний. С. 49.

²⁴ Зощенко В. В. Так начинал М. Зощенко. С. 8.

²⁵ В повести «Перед восходом солнца» Зощенко, опираясь на методики З. Фрейда и И. П. Павлова, произведет, по сути, нарративный самоанализ в психотерапевтических целях, опередив метод нарративной терапии, возникший на рубеже 1970–1980-х годов.

способов охарактеризовать культуру — выявить предлагаемые ей нарративные модели описания хода жизни. <...> С психологической точки зрения такой вещи, как „жизнь сама по себе“, не существует. Жизнь есть рассказ, нарратив, сколь бы несвязным он ни был.²⁶ Через рассказ «Дрова» Зощенко позволил высказаться очередному не имевшему до той поры голоса городскому обывателю.

Если все произведение через эпиграф отсылается автором к блоковскому контексту как источнику замысла, то центральный нарратив соотносится с газетной хроникой («Газеты мелким шрифтом в отделе происшествий отметили, что случилось это там-то и тогда-то»), т. е. литература оказывается противопоставлена бульварной прессе. За счет сложной повествовательной структуры безымянные образы внутренних нарраторов предстают не единичными, а типичными представителями массы. Обращение к газетному разделу происшествий как художественный прием использовалось и Блоком. Еще в начале 1900-х годов поэт испытал художественный потенциал новой медийной реальности, изобразив криминально-бытовые сюжеты в стихотворениях «Из газет» (1903), «Сказка о петухе и старушке» (1906) и отчасти «На железной дороге» (1910) в русле «сенсационного» жанра («Утром страшно мне раскрыть / Лист газетный»²⁷), основанного на взятых из прессы описаниях «убийств, отравлений, пожаров, подлогов».²⁸ На рубеже XIX–XX веков медиасреда, помимо традиционных информационно-политических, охватывала все прочие уровни жизни — от культурной до обыденной. Газета была более доступна, чем «высокая литература» — как по содержанию, так и по стоимости, более оперативна в плане отражения сиюминутных событий. Для медиасреды характерна повышенная коммуникативность — газетный текст одновременно интегрирует большое количество читателей в процесс осмысления, обсуждения одной и той же информационной повестки, порождающей дальнейшую общественную рефлексию.

Заметим, что журнал «Смехач», с которым сотрудничал Зощенко и где был опубликован рассказ, придерживался редакционной политики, стимулирующей активное взаимодействие с читателями. Существовала «Страничка читателей», где приветствовалось поступление «рабкоровских писем и сигналов». Также журнал практиковал переложение материалов из других изданий, когда тексты «писались <...> по заметкам советской прессы».²⁹ В подобных условиях, когда автор и читатель обитают в едином информационном пространстве, создаются условия для «навязанного извне» диалога. В 1912 году Блок отмечал влияние медиа на литературу, которая «все более проникается общим духом газеты...».³⁰ Был сделан шаг в сторону массовой литературы, нарратором и адресатом в которой был условный газетный читатель — любитель криминальных хроник и сплетен. Этот неизбежный этап соприкосновения литературы с медиасредой обозначил отказ от символистской абсолютизации эстетического (по словам рассказчика «Дров», «жизнь много важнее литературы») и требовал новых художественных решений.

Активная диалоговая интенция рассказчика «Дров», аттестующего себя в стиле бульварного хроникера, задает читателю соответствующий горизонт

²⁶ Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. 2005. № 1 (2). С. 11, 13, 28.

²⁷ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 28.

²⁸ Матвиенко И. А. Восприятие «сенсационных» романов У. Коллинза в России второй половины XIX века // Филология и человек. 2013. № 2. С. 105.

²⁹ Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать 1917–1963. М., 1963. С. 302.

³⁰ Блок А. А. Искусство и газета // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 476.

ожидания: он пообещает разобраться во всех деталях происшествия и затем изложит пародию на журналистское расследование («...я — человек любопытный. Я не удовлетворился сухими газетными строчками»). При этом, сообщив о времени действия («это подлинное происшествие случилось на Рождестве»), представит его в форме календарного памфлета: «...итак, извольте слушать почти святочный рассказ». Подобная пародийная компиляция жанров несла на себе отпечаток времени. Бытование святочного рассказа на рубеже XIX–XX веков исследователи тесно связывают с расширением медиасреды: «Окончательное становление и расцвет его (святочного рассказа. — М. Я., Е. К.) наблюдается в последней четверти XIX века — в период активного роста и демократизации периодической печати и формирования так называемой „малой“ прессы. <...> Именно периодическая печать <...> становится основным поставщиком календарной „литературной продукции“, и в том числе — святочного рассказа».³¹

Распространение святочного рассказа можно объяснить изначальной рубежностью символики праздника, поддерживающей ощущение кризисности и грядущих перемен: «Страсти, инстинкты, „похоть“ <...> выходят на поверхность в переходные исторические эпохи, и задача художника — не просто гармонизировать разбуженный хаос, но уловить эти „новые стихии“ и дать им „голос“».³² Особенностью зощенковской мистерии является ее инверсионность: как идеальные подразумеваются реальные события и сниженно подаются вымышленные. В этом можно увидеть воздействие трансформированного «святочного бума»,³³ на рубеже веков породившего поток текстов-рефлексий, что означало «осознанность этого жанра и его освоенность, а иногда — и изжитость».³⁴

В подобном литературном изводе можно видеть след более широкой волны религиозной деформации рубежа веков, тесно связанной с модернистской ревизией картины мира. Именно модернисты «раздвинули рамки праздничной литературы <...> привлекли в ее круг новые, до того не использованные источники и <...> создали новаторские образцы прозы, порывающие со старыми нормами».³⁵ Большое влияние оказала поэтика поэмы «Двенадцать», в которой исследователи видят «целый парад народной праздничной театральности. Прежде всего, поэма несет на себе отпечаток святочного карнавала».³⁶ В то же время поэма наследует европейским традициям, являясь «современной мистерией с характерным взаимопроникновением двух планов — священного и профанного, с пародированием священного, с вытеснением его в область бытового или комического, несет память о наследии западноевропейской мистериальной драмы и может быть рассмотрена как своего рода модернистский аналог *parodia sacra*».³⁷

В рассказе Зощенко обыгрывается устойчивая семантика жанра с использованием как карнавальных, так и мистериальных приемов. Рождественский «огонь» замещается взрывом и пожаром. Вместо рождения происходит смерть: «Жертв была одна. Серегин жилец — инвалид Гусев — помер

³¹ Душечкина Е. В. Святочный рассказ // Искусство. 2007. № 23 (см.: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200702305>; дата обращения: 31.08.2021).

³² Грякалова Н. Ю. Поэма «Двенадцать» и жанр «городских видений» в творчестве Александра Блока // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 2020. С. 10.

³³ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. С. 2.

³⁴ Там же. С. 208.

³⁵ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 306.

³⁶ Лотман Ю. М. Блок и народная культура городов // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 664.

³⁷ Грякалова Н. Ю. Поэма «Двенадцать» и жанр «городских видений» в творчестве Александра Блока. С. 15.

с испугу. Его кирпичом по балде звездануло». Вместо традиционного реквизита рождественского действия — вертепа — в его изначальном библейском значении, местом действия становится вертеп в его секулярной сниженной семантике. Это советское жилище, в котором процветают воровство, ложь, совершается убийство. Необходимый «веселый финал» компенсируется бодрым карнавальным тоном рассказчика, без тени раскаяния повествующего о своем преступлении, чем создает атмосферу ужаса («не дай Бог попасть в нее»³⁸).

За травестированным памфлетным сюжетом кроется важная социально-философская проблема: оправдывает ли цель средства, которыми она достигается? Заостряются традиционные вопросы классической литературы, в их ракурсе раскрывается позиция «нового человека». Совершив преступление, превосходящее по тяжести воровство, герой представляет себя вершителем справедливости, считая свои действия благом для общества (подобно героям «Двенадцати» с их рефреном «мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем»), и жаждет публичной славы: «И только одно обидно и досадно, что теперича Мишка Власов приписывает, сукин сын, себе все лавры. Но я на суде скажу, какие же, скажу, его лавры, если я и полено долбил, и патрон закладывал? Пущай суд распределит лавры».

Как в становлении, так и в искоренении календарных жанров пресса сыграла определяющую роль. Так, например, журнал «Смехач» антирелигиозную пропагандистскую линию выдвигал на первый план. Технологической особенностью этой кампании было заимствованное у представителей Серебряного века палимпсестное использование христианских канонов, наполняемых новым содержанием. Например, рассказ Зоценко был опубликован в январском («рождественском») номере. Сакральные коды для важных идейно-художественных решений Зоценко встроил в официальную медийную идеологическую нишу. Упомянув о Рождестве в сниженном контексте, писатель, с одной стороны, получил пропуск в печать, а с другой — придал излагаемым событиям мистериальную символичность, соединив реальный и вымышленный планы.

Многоуровневость повествования задавала повышенный коммуникативный модус произведению. Писатель учитывал практику символизма, дающую рецептивный инструментарий для последовательного декодирования смыслов. Эти свойства актуализируют другую функцию эпиграфа, направленную на репрезентацию имплицитного содержания, «которое, не имея непосредственного выражения, выводится <...> в результате его взаимодействия со знаниями получателя текста...».³⁹ Как метатекстовый знак в начале беседы двух рассказчиков повторяются блоковские слова о ценности дров: «Дрова, — сказал мой собеседник, — дело драгоценное. Особенно, когда снег выпадет да морозец ударит, так лучше дров ничего на свете не сыскать. Дрова даже можно на именины дарить. <...> Дрова — дело драгоценное и святое».

В зависимости от степени осведомленности, читатель постигает богатый контекстный пласт, более очевидный для тех современников Зоценко, кто был включен в литературную жизнь начала XX века или же знаком с нею по воспоминаниям. Тяжесть существования упомянутой морозной зимы 1919–1920 годов компенсировалась шутивными экспромтами, наскоро вписанными в альбомы Д. С. Левина и К. И. Чуковского. Особенно много шуток было

³⁸ Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. III. М., 1997. С. 78.

³⁹ Федосюк М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте: Учеб. пособие по спецкурсу. М., 1988. С. 12.

про дрова. Первым в альбом Левина про дрова сделал запись Н. С. Гумилев,⁴⁰ затем появились строки Блока:

Enjambements
 Давид Соломоныч! Едва
 Альбом завели Вы — кругом голова
 Пойдет Ваша: сто раз — не раз и не два —
 Здесь будут писаться святые слова:
 «Дрова».

Ал. Блок

21.XI.1919.⁴¹

В этом первоначальном варианте Блоком было искажено отчество адресата. Листок с ним был вырван из альбома Левина и вклеен в «Чукоккалу».

В альбоме же Левина появился второй, исправленный вариант:

Enjambements
 Давид Самуилович! Едва
 Альбом завели, — голова
 Пойдет у Вас кругом: не раз и не два
 Здесь будут писаться слова:
 «Дрова».

Ал. Блок

21.XI.1919.⁴²

Альбомы запечатлели игровую перепалку поэтов, в которой Чуковский выступает взыскующим ментором по отношению к приземленным поклонникам быта:

О милые поэты!
 Ужель не стыдно вам
 Фабриковать куплеты,
 И оды, и сонеты
 Березовым дровам?⁴³

И в другом стихотворении:

Ты ль это, Блок? Стыдись! Уже не роза,
 Не Соловьиный сад,
 А скудные дары из Совнархоза
 Тебя манят.⁴⁴

Шутливые записи организовали подборку, где проступают основные темы эпохи, устойчивые лексические и строфические приемы. Впоследствии

⁴⁰ См. стихотворение «Левин, Левин, ты суров...»: *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 4. С. 79.

⁴¹ Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979. С. 216. К слову «кругом» Блоком было сделано примечание под звездочкой: «Правильно следует произносить *к*ругом, но размер не выйдет».

⁴² См.: Альбом Д. С. Левина как элемент литературного быта Петрограда в первые годы советской власти / Публ. Д. М. Климовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2005–2006 годы. СПб., 2009. С. 782.

⁴³ *Левин Ю. Д.* Поэты о дровах // Прометей. 1967. № 4. С. 417.

⁴⁴ Там же.

сын Давида Самуиловича, Ю. Д. Левин, дал литературоведческую оценку альбому: «Всемирно известен распространенный прием пародистов, когда избирается некая тема, которая затем разрабатывается в манере разных писателей. Альбом Д. С. Левина представляет собой своеобразный и весьма редкий эксперимент, когда подобная разработка более или менее единой темы создавалась не пародистом, а самими поэтами».⁴⁵

Журнал «Смехач» выходил при редакции газеты «Гудок», возглавляемой с 1923 года Д. С. Левиным, продолжившим заполнять «дровяной» альбом. Как предполагают некоторые исследователи, именно его тексты могли придать форму замыслу Зоценко. Несовпадение строк эпитафии из стихотворения Блока с записанными в альбом рождает версию, что их «Зоценко, знакомый и с Блоком <...>, и с Левиным, <...> знал по изустным пересказам».⁴⁶ Однако Чуковский считал, что это он подсказал эпитафию: «...я кладу перед ним (Зоценко. — М. Я., Е. К.) „Чукоккалу“, которая нередко смешала его. Он даже позаимствовал из нее несколько строк для своего известного рассказа „Дрова“».⁴⁷ В этом случае Зоценко намеренно изменил известный ему доподлинно блоковский вариант.

Две сходные ситуации, лежащие в основе контекста эпитафии и текста рассказа, связанные с выживанием в экстремальных условиях, сопоставленные на бытовом уровне, демонстрируют в поведении героев разницу не только сиюминутных бытовых целенаправлений, но и культурных кодов. «Это <...> не девятнадцатый год!» — звучит фраза в середине рассказа, работая на непосредственный сюжет (дела, мол, не настолько плохи, как в 1919 году), она одновременно служит очередным метатекстовым маркером, связанным с эпитафией. Персонажи контекста и актуального нарратива живут в разных мирах. Будто автор «хочет испытать, каковы все эти вещи, если их опрокинуть».⁴⁸ Если представители Серебряного века (сотрудники «Всемирной литературы») в дровах способны были увидеть наследие «роц друидических»⁴⁹ (Гумилев), вдохновляющих на творчество, то читатели советской бульварной хроники употребляют дровяное полено как орудие разрушения. Сначала поленом бьют по голове, затем из него делают взрывное устройство. В сознании читателя рассказа создается объемное представление об эпохе начала XX века, вместилище и язык высокой поэзии, и пришедшую на смену речевую картину мира «уважаемых граждан». Фраза Блока продолжает сквозь время работать как метатекстовый генератор, отсылая к новым открывающимся подробностям повседневности Серебряного века. Для современного читателя это знание дополняется публикациями Ю. Д. Левина,⁵⁰ Т. А. Кукушкиной,⁵¹ Д. М. Климовой, комментариями М. З. Долинского и др.

⁴⁵ Там же. С. 416.

⁴⁶ Долинский М. З. Комментарии и дополнения // Зоценко М. М. Уважаемые граждане. С. 611.

⁴⁷ Чуковский К. И. Из воспоминаний... С. 73. По содержанию вариант из «Чукоккалы» ближе к эпитафии Зоценко.

⁴⁸ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 234.

⁴⁹ Из стихотворения «Ответ» («Чуковский, ты не прав, обрушась на поленья...»), см.: Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 80.

⁵⁰ Левин Ю. Д. 1) Поэты о дровах // Прометей. 1967. № 4. С. 414–422; 2) Николай Гумилев и Федор Сологуб о дровах // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 1996. Т. 50. С. 646–648.

⁵¹ Кукушкина Т. А. 1) Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов (Альбомы В. А. Сузугиной и Р. В. Руры) / Публ. Т. А. Кукушкиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 341–402; 2) «Всеобъемлющий и широко гостеприимный...» Дом литераторов (1918–1922) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998–1999 год. СПб., 2003. С. 77–95.

Обитатели Дома искусств ко времени сюжетного действия «отошли в сторону»; «ударивший морозец» сразил Гумилева и Блока. Герои же рассказа — глупые, жадные, жестокие, трусливые — продолжают добывать и сохранять дрова, искать справедливость так, как умеют... «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».⁵²

На смену «спящим» людям пришли зощенковские «новые люди» (вспомним изначальную установку писателя на отрицание интеллигентского искусства), при этом рассказ дает не просто социальную картину, но и ее оценку. Несмотря на едкую сатиру, она далеко не однозначна. Писатель никогда не занимал бескомпромиссную позицию. Эти жалкие обыватели — то, что осталось от сильного человека, «человека-зверя», о котором вслед за Ницше писал Зощенко в учебной работе «На переломе» и который способен произвести радикальные разрушения ради некоей благой цели.

Заданная в рассказе установка на мистериальную повторяемость событий укрупняет сюжет и снимает культурную антиномию между героями условного «пещного действия»⁵³ скрытого и реального нарративов, что позволяет их не только противопоставить, но и провести между ними параллель. «Морозец ударяет» теперь по антиподам поэтов Дома искусств. Пережившие «неживых людей», теперь они сами стоят на пути советского железного катка, который грозил смести культуру и самого человека. В том же 1925 году, когда писались «Дрова», в рассказе «Страшная ночь» выражена тревога за выхолощивание не только культуры, но и самой жизни: «...так и все в нашей жизни меняется. Сегодня, скажем, отменили чистописание, завтра рисование, а там, глядишь, и до вас достучаются. <...> — И живет, скажем, человек, к пуповинке привязанный, а пуповинка рвется, хе-хе... Все меняется, милостивые государи».⁵⁴ Наметившееся расчеловечение под влиянием внешних обстоятельств, емко обозначенных Блоком как «нехватка воздуха», оказало влияние на идею жизнетворчества и самосовершенствования.

В дальнейшем в произведениях Зощенко все острее проявляется экзистенциальная проблематика. Судьбе поэта — блоковского эпигона — посвящена повесть Зощенко «Мишель Синягин» (1930). «В своей частной жизни герой действует как бы под диктовку блоковской поэзии»,⁵⁵ но его «идея жизнетворчества <...> терпит фиаско».⁵⁶ Исследователями отмечался параллелизм судьбы героя как с фактами биографии Блока, так и судьбой другого поэта начала века — Александра Тинякова, которого Зощенко описал также в повести «Перед восходом солнца». В этих произведениях ставится важный и для самого автора вопрос о возможности компромисса. Продолжаются размышления над противостоянием «неживых людей» и «зверей», начатый в набросках 1918 года «На переломе». В ранней неоконченной работе «Конец рыцаря печального образа» (1918), посвященной Блоку, Зощенко по-ницшеански отказывался от пассивной позиции. Но, противопоставляя ей от имени своих сатирических героев и «смердяковского» образа Тинякова главенство инстинкта самосохранения, ставит неоднозначный вопрос о цинизме

⁵² Зощенко М. М. М. П. Синягин (Воспоминания о Мишеле Синягине) // Зощенко М. М. Рассказы и повести. М., 1959. С. 475.

⁵³ Литургическая драма рождественского цикла, входившая в состав богослужения русской церкви до конца XVII века.

⁵⁴ Зощенко М. М. Страшная ночь // Ковш. Литературно-художественный альманах. Л., 1925. Кн. 1. С. 140.

⁵⁵ Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. С. 178.

⁵⁶ Васильева Е. О. Творчество А. А. Блока в книге критических статей М. М. Зощенко... С. 201.

и достоинстве, о месте «звериного» и «культурного» начал в самом себе.⁵⁷ «...Если человек не признается в том, что ему нужна „сладкая и вкусная пицца“, а пишет про то, что он — „сын трудового народа“ или что-то в этом роде, — это тоже цинизм. Но много хуже. Циничнее.

Тиняков вполне мог „сделать“, „сляпать“ карьеру советского борзописца. Не стал... Выдал тайну „советской культуры“ — и встал с протянутой рукой».⁵⁸

Решать вопрос о достоинстве Зощенко пришлось не только на страницах произведений. Пройдя через жернова постановления 1946 года, когда судьба уже могла быть более благосклонной, будь он чуть сговорчивей, Зощенко откажется от любого нравственного компромисса. Его речь на встрече с английскими студентами в 1954 году, целью которых было увидеть опальных Ахматову и Зощенко, ломала все выстраданные установки на элементарную выживаемость. На вопрос об отношении писателей к известному постановлению, Зощенко, в отличие от Ахматовой, царственно с ним согласившейся, яростно возражал, встав на защиту собственного достоинства. Этот жизнетворческий жест спровоцировал его дальнейшую травлю, но в последующие годы стал мифопорождающим. Исследователи справедливо отмечали разницу претензий: Ахматову обвиняли в неактуальности, Зощенко же вменяли трусость, называли пасквильантом на советскую действительность. Ахматовское соглашательство объяснялось еще и тревогой за сына, находящегося в тюрьме. К тому же, признание несоответствия своего творчества советским стандартам могло быть проявлением «тайной свободы» в блоковском смысле.

Речь Блока 1921 года, посвященная памяти Пушкина,⁵⁹ породила много художественных поворотов в литературе XX века и стала провидческой по отношению ко многим реальным судьбам. Типологическую ситуацию, связанную с растянувшейся со времен Пушкина полемикой о тайной и явной свободе, изобразил Виктор Пелевин в романе «Чапаев и Пустота». Опираясь на упомянутую речь Блока, писатель-постмодернист путем смещения времени, контаминации писательских биографий, их общеизвестных публичных выступлений, отрефлексированных научным дискурсом и устными преданиями, сузил ее до проблемы выбора интеллигенцией своей жизненной позиции: «Могу вам рассказать, что это такое на самом деле — тайная свобода русского интеллигента. <...> — Год, кажется, назад в Петербурге был преинтересный случай. Знаете, приезжали какие-то социал-демократы из Англии — конечно, их ужаснуло то, что они увидели, — и у нас была с ними встреча на Бассейной. По линии Союза поэтов. Там был Александр Блок, который весь вечер рассказывал им про эту самую тайную свободу, которую мы все, как он выразился, поем вослед Пушкину. <...> Потом он ушел, и англичане <...> стали допытываться, что же это такое — *secret freedom*. И никто толком не мог объяснить, пока какой-то румын, который почему-то был с англичанами, не сказал, что понимает, о чем речь».⁶⁰

Приведенная цитата показывает систему взаимодействия различных форм культурной памяти, запечатлевших яркие жизнетворческие стратегии. Соединив в один проблемный узел речь Блока и ситуацию с выступлением Зощенко и Ахматовой перед англичанами, гротескно утрируя образ человека-зверя-животного, современный писатель обрисовал сложную тему амбивалентности советского и современного российского интеллигентского сознания,

⁵⁷ См.: *Кадаш Т. В.* «Зверь» и «неживой человек» в мире раннего Зощенко // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 38.

⁵⁸ *Елисеев Н. Л.* Что не дозволено ученому. Просто напоминание по ходу текста // Новый мир. 1998. № 7. С. 207.

⁵⁹ Выступление состоялось в Доме литераторов на Бассейной ул. 11 февраля 1921 года.

⁶⁰ *Пелевин В.* Чапаев и Пустота. М., 1999. С. 302.

когда за внешним высказыванием скрываются многочисленные «фиги в кармане» (Л. Леонов) и считаются дополнительные скрытые смыслы. Позиция Зоценко, презревшего инстинкт самосохранения, была озвучена героем, рассказавшим притчу о так называемой тайной свободе: «Он сказал, что в румынском языке есть похожая идиома — <...> буквально „подземный смех“. Дело в том, что в средние века на Румынию часто нападали всякие кочевники, и поэтому их крестьяне строили огромные землянки, <...> сгоняли свой скот, как только на горизонте поднималось облако пыли. Сами они прятались там же <...>. Крестьяне, естественно, вели себя под землей очень тихо, и только иногда, когда их уж совсем переполняла радость от того, что они так ловко всех обманули, они, зажимая рот рукой, тихо-тихо хохотали. Так вот, тайная свобода, <...> — это когда ты сидишь между вонючих козлов и баранов и, тыча пальцем вверх, тихо-тихо хихикаешь. Знаете, это было настолько точное описание ситуации, что я в тот же вечер перестал быть русским интеллигентом. Хохотать под землей — это не для меня. Свобода не бывает тайной».⁶¹

Подобная художественная репрезентация историко-литературных фактов «воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы. Свобода привносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают».⁶² Обращение Пелевина к идеям и судьбам писателей начала XX века создает картину активного диалога, делая их актуальной частью современного литературного процесса.

Таким образом, блоковский контекст задал направление формирования творческой индивидуальности Зоценко. Особое влияние оказала поэма «Двенадцать», балаганно-сказовый строй которой стал камертоном его стиля. К этой поэме генетически восходит рассмотренный рассказ «Дрова», чей фарсово-пародийный жанр определяет слияние медийной шаблонности с экспрессивным косноязычием повествователей. Эпиграф рассказа вступает в отношения дополнительности с основным повествованием, помогая воссоздать запретные в раннесоветское время факты из жизни поэтов Серебряного века, а также обозначает жизнетворческие стратегии автора. В рассмотренном рассказе через символику жанровых форм ставятся этические проблемы, связанные с дальнейшей эволюцией зоценковского героя, которые будут носить экзистенциальный характер и для самого писателя.

⁶¹ Там же.

⁶² Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 235.

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-3-119-127

© А. М. ГРАЧЕВА

А. А. БЛОК В НЕИЗДАННОЙ КНИГЕ А. М. РЕМИЗОВА «С. П. Р<ЕМИЗОВА>-Д<ОВГЕЛЛО>»

13 мая 1943 года в жизни А. М. Ремизова произошло событие глобального масштаба: скончалась его жена — Серафима Павловна Ремизова-Довгелло (далее — С. П.). Она являлась центром личного «универсума» Ремизова: его любовью, музой, ближайшим другом и помощницей. С начала 1900-х годов С. П. была для писателя тем единственным человеком, кто понимал и принимал его полностью, без многоликих «масок» организатора и участника