

ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА ДУШЕВНОЙ ПРОСТОТЫ М.М. ЗОЩЕНКО

Александр К. Жолковский

Речь пойдет о рассказе Зощенко *Душевная простота* (1927; Зощенко 1987: 392-93¹; далее сокр. – ДП) и в связи с ним о ревизии некоторых принятых представлений о его авторе. Эта комическая миниатюра, относящаяся к первому, сравнительно веселому, десятилетию зощенковского творчества, при ближайшем рассмотрении обнаруживает скрытое родство с написанными в 30-е и 40-е годы мрачноватыми книгами, посвященными темам физического и душевного нездоровья и самолечения, – *Возвращенной молодостью* (1933) и *Перед восходом солнца* (1943).

На первый взгляд, в ДП нет никаких признаков психопатологии.

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

Рассказ отмечен многими типичными чертами зощенковского стиля. Это и краткость (чуть больше страницы печатного текста); и предварение собственно повествования „философскими рассуждениями” (занимающими треть рассказа); и глуповатость рассказчика (впрочем, невольно отражающая иронию российской судьбы) – готовность видеть в неграх представителей

1 Дальнейшие ссылки на это издание ограничиваются указанием тома и страниц, а на другие издания Зощенко – указанием года, тома и страниц.

высшей – европейской – цивилизации;² и общая сатирико-морализаторско-культуртрегерская нацеленность рассказа (не надо наступать на ноги); и причастность перволичного рассказчика к грехам «мещанской» стихии (ведь именно он впадает в грех «некультурности»); и нарочито примитивное, амебейно-тавтологическое повествование („Идет и идет. А я сзади его иду. А он спереди идет... И так мы, знаете, мило идем. Аккуратно. Друг другу на ноги не наступаем” и т.д.); и наивно-бесконфликтная развязка сюжета (в духе таких

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

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

„В 1926 году в Ленинградском цирке на арене, превращенной в сцену, выступал негритянский джаз-банд под управлением Сема Вудинга совместно с «Негро-опереттой». Спектакль назывался «Шоколадные ребята». В проспекте (...) говорилось: «Немало людей мечтательно вздохнуло этой ночью, уносясь душой к милой сердцу «культурной» Европе. Не удивительно. Негритянская оперетта, в которой, к слову сказать, нет никакой оперетты, являет собой не что иное, как сконденсированный европейский шантан (...).”

Это написано не без доли ханжества. Обыватели ахали и восторгались элементами шантана (...) Но настоящие ценители видели самобытный спектакль. «Шоколадные ребята» прежде всего были блистательными артистами, равных которым в жанре ритмических песен и танцев мы еще никогда до их приезда не видели. Среди них была поразительная актриса Форест (...) изумительной женственности, танцовавшая, казалось бы, в невозможных темпах (...) Эти «шантаные» артисты исполняли замечательные негритянские «спиричуэлс», которые навряд ли могли исполняться в шантанах (...) [Это] был негритянский свадебный праздник, по ходу которого (...) разыгрывали друг друга, а некоторые «подвыпившие» гости проделывали немислимые для трезвого человека трюки” (Поляков 1976: 82).

За сведения о негрооперетте я благодарен П.В. Дмитриеву, Б.А. Кацу, А.А. Ореловичу, Н.В. Перцову и Ю.В. Томашевскому.

концовок, как „И тут мы, взаимно полюбовавшись друг другом, расходимся“).

Однако лобовое прочтение рассказа в «культурно-социологическом» ключе³ – как эзоповски приглушенной сатиры на грубость советских нравов – представляется не отдающим должного этому маленькому шедевру. Прежде всего потому, что для сатиры необходима мало-мальски яркая мишень, на роль которой поведение рассказчика просто не тянет. Это отличает ДП от таких рассказов, как, скажем, *Страдания молодого Вертера*, где мелкое нарушение со стороны рассказчика вызывает неоправданно грубую реакцию блюстителей порядка, хотя дело и кончается миром и благостными рассуждениями рассказчика о недалеком светлом будущем.

Но в более общем плане чувствуется как глубинное родство обоих типов рассказов, так и их несводимость к установке на исправление нравов. Трудно поверить, чтобы их устойчивый успех держался исключительно на осмеянии культурной – языковой и поведенческой – несостоятельности героев. Ощущается потребность в более основательном литературном и экзистенциальном объяснении зощенковского феномена.

Попытка взглянуть на Зощенко с новой точки зрения была сделана в недавней книге Кэти Попкин (Popkin 1993: 53-124). На материале Гоголя, Чехова и Зощенко автор выявляет тенденцию русской прозы к эстетическому освоению «незначительного». И через обе главы, посвященные Зощенко, эмблематическим примером «эстетики незначительности» проходит ДП.

Зощенко превращает «неповествовательное» («Я, недостаточное для рассказывания») в «неупоминабельное» ([...] «чрезмерное я»). Незаметное становится невыносимым (...) Его «смешные анекдотики» разоблачают множество так называемых «мелких» неудобств советской жизни. Каждая мини-сага настойчиво демонстрирует то или иное негативное

3 Под рубрикой «культурно-социологического» подхода я объединяю широкий круг работ, где Зощенко рассматривается как избалованный нравов и дискурса определенных культурных слоев советского общества (в более вульгарных образцах этого подхода, отождествляемых с неким «мещанством»); см. Чудакова 1979, Щеглов 1986, Жолковский 1985, 1986.

явление: [следуют примеры, А. Ж.] (...) и как людям повсюду наступают на ноги (*Душевная простота*) (там же, 64-65).

В контексте «гигантских шагов [вперед]» советского общества, несколько неуверенных (...) шажков [персонажа] не достойны внимания. Но Зощенко именно удостаивает их внимания и делает это неукоснительно. В реальной жизни (в отличие от мира партийной риторики), намекает он, человек, наступивший вам на палец, является более ощутимым врагом, чем все враги социализма вместе взятые (...) Зощенковский сюжет напоминает предположение Ивана Карамазова о том, что вот такое случайное отдавливание ноги может навсегда атрофировать реакцию на чужую боль [следует отсылка к роману Достоевского, А. Ж.] (там же, 68).

Нога присутствует в рассказах Зощенко повсеместно, во-первых, в качестве центрального элемента сюжета, во-вторых, в качестве риторической виньетки. Нахальное наступание на пятки, как мы видели, находится в центре *Душевной простоты* (...) (там же, 86).

«Замечаемость» становится для Зощенко показателем событийности и повествовательности. Поэтому особенно характерно, что образцовый пешеход, которому наступил на ногу рассеянный рассказчик (...) *Душевной простоты*, ничего не замечает и следует дальше как ни в чем не бывало. Это незамечание чего-то принципиально заметного искусно используется Зощенко в качестве мощного резервуара эффектов. Начать с того, что рассказ как раз «замечает» (...) этот случай (...), разыгрывая в свернутом виде знаменитый пешеходный поединок на Невском проспекте – бой, даваемый подпольным человеком ради того, чтобы быть замеченным (...) и оказаться на равной ноге с высокомерным офицером» [следует отсылка к Запискам из подполья, в свою очередь, отсылающим к Что делать?, А. Ж.] (там же, 95-96).

Беспорядок и нарушения являются тут нормой; неудивительно, что рассказчик *Душевной простоты* так подробно распространяется о гладком, без толкотни, проходе по улице – именно это-то, а не наступание на ноги, является необычным (там же, 99).

Подход К. Попкин представляет собой своего рода утонченный вариант «культурно-социологического» метода. Мишенью зощенковского дискурса по-прежнему объявля-

ется «некультурная советская действительность» с тем, однако, усовершенствованием, что все внимание уделяется теперь технике провокационного смещения нарративного фокуса на «незначительное, низкое, ноги, обувь, уличное не-событие и т. п.». Эта поправка вовсе не тривиальна, хотя и находится в общем русле культурно-социологического подхода с его постоянным интересом к сказу, остранению и другим аспектам зощенковского стиля.

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

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

Может показаться, что нагружать коротенькую *Душевную простоту* мощными интертекстами значит стрелять из пушек по воробьям. Особенно шатко, на первый взгляд, выглядит отсылка к *Братьям Карамазовым*: в конце концов, речь идет даже не об эпизоде романа, а всего лишь о гипотетическом примере, в котором слова о ноге занимают самое скромное место и более не повторяются. Однако в том же рассуждении Ивана есть еще ряд переключек с ДП.

(...) Потому, например, что от меня дурно пахнет, что у меня глупое лицо, потому, что я раз когда-то отдал ему ногу (...) он (...) лишает меня (...) своих благодеяний и даже вовсе не от злого сердца. Нищие, особенно благородные нищие, должны были бы наружу никогда не показываться, а просить

милостыню чрез газеты. Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда. Если бы все было как на сцене, в балете, где нищие (...) появляются (...) в шелковых лохмотьях и рваных кружевах и просят милостыню, грациозно танцуя, ну тогда еще можно любоваться ими. Любоваться, но все-таки не любить (...) (Достоевский 1976: XIV: 216)

Помимо отдавливания чьей-то ноги перволичным рассказчиком, здесь налицо также «душевный» элемент: „даже вовсе не от злого сердца”; ср. у Зошенко: „Тут, я вам скажу, злого умысла нету (...) Одним словом, душа в душу идем. Сердце радуется (...) [Д]ушевная простота. Злобы нету”; мотив «смотрения на нищего»; ср. у Зошенко: „И вдруг, не помню, я на какого-то нищего засмотрелся. Или, может быть, на извозчика. Засмотрелся я на нищего и со всего маху моему переднему гражданину на ногу наступил”; и рассуждение о сцене, балете и костюмах; ср. зошенковский зачин о „негрооперетте” (и фактическое содержание спектакля, см. прим. 2), а также сугубо балетное, пантомимическое, без слов, „па-де-де” рассказчика и его антагониста.

К этому можно добавить развиваемую Иваном проблематику «любви/нелюбви к ближнему/дальнему», которая предвосхищает знаменитую главу „Любовь к дальнему” из *Так говорил Заратустра*, наверняка хорошо известную Зошенко, пережившему сильное увлечение Ницше.⁴

Что касается эпизода из *Записок из подполья* (Достоевский 1973: V: 128-132), то и там параллели к ДП оказываются неожиданно богатыми. Это (вдобавок к неоднократно подчеркнутой ситуации «незамечания») такие мотивы, как:

– злоба:

[Я(...)] предпочел озлобленно ступешаться (...) [Я] (...) смотрел на него со злобою и ненавистью. (...) Злоба моя даже укреплялась и разрасталась с годами (...) Иногда злоба меня просто душила (...) Я упивался моей злобой, на него глядя, и (...) озлобленно перед ним сворачивал;

4 В русской рецепции Ницше эта глава (ч. 1, гл. 16) заняла особое место благодаря посвященной ей статье С. Л. Франка (1903).

– *душевный страх:*

Не думайте, впрочем, что я струсил офицера от трусости: я никогда не был трусом в душе, хотя непрерывно трусил на деле (...) Я испугался не (...) того, что меня прибьют (...) но нравственной храбрости не достало. Я испугался того, что меня (...) осмеют (...) [Гуляя на Невском,] я чувствовал (...) конвульсивные боли в сердце”; ср. у Зошенко: „И даже я замер тогда в испуге (...) Думаю: развернется сейчас этот милый человек и влепит в ухо (...) Замер, я говорю, в испуге, приготовился понести должное наказание, и вдруг ничего;

– *«физическое превосходство» антагониста и акцент на «плечах»:*

он взял меня за плечи и молча (...) переставил (...) Был этот офицер вершков десяти росту (...) Я испугался не десяти вершков росту (...) [П]росто не посторониться, состукнуться с ним, не так, чтоб очень больно, а так, плечо о плечо (...) Вдруг (...) я неожиданно решился (...) и – мы плотно стукнулись плечо о плечо! (...)”; ср. у Зошенко: „Идет, представьте себе, гражданин по улице. Плечистый такой, здоровый парень;

– *«умилненные фантазии» по адресу антагониста:*

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

– *художественные формы преодоления ситуации:*

человек из подполья желает заговорить с антагонистом „языком литературным (...) о пункте чести”, пишет о нем „абличительную повесть”, обдумывает письмо к нему с

вызовом на дуэль и, наконец, успешно состукнувшись с ним на улице, „торжестовал и пел итальянские арии“; ср. у Зошенко роль „негрооперетты“ как культурного эталона.

Все это говорит в пользу отмеченных К. Попкин интертекстуальных связей ДП, но не обязательно в пользу их общей «антисоветской» – и, шире, «культурно-социологической» – интерпретации. Напротив, акцентированные этими параллелями зощенковские мотивы работают на совершенно иной кумулятивный эффект. Эффект этот располагается на самом видном месте, но в силу «культурно-социологической» ориентации зощенковедения проходит незамеченным. Чтобы его констатировать, необходимо отказаться от принятого взгляда на Зошенко как на критического реалиста (а la Гоголь по-белински) и увидеть в нем писателя, сосредоточенного на «вечных» проблемах человеческого существования. Каких именно, подсказывается известным принципом единства поэтического мира автора, – тех же, что и в наиболее серьезных, откровенно экзистенциальных произведениях Зошенко.

В других местах я уже писал о «страхе» и комплексе связанных с ним «душевных» мотивов, специально рассмотренных самим Зошенко в *Перед восходом солнца*, но подспудно пронизывающих все его творчество, не исключая комических рассказов. Я позволю себе отослать читателя к этим работам,⁵ а здесь лишь кратко суммировать суть такого подхода монтажом из высказываний самого Зошенко:

Как говорится, и скучно, и грустно, и редко кому руку можно пожать. В минуту душевной невзгоды (I: 529).

Не жизнь создала искусство, а искусство создает жизнь (...) Прежние творцы воспроизводили «вещи», а новые творцы воспроизводят свои душевные состояния (1994: 109-114).

В психической жизни две основные эмоции – страх и радость (1994: 118).

5 См. Жолковский 1987, 1994, 1995абв. Об автопсихоаналитической повести Зошенко см. Kern 1974, Masing-Delic 1980, Ходж 1994 [1989], а о ее переключках с комическими рассказами – Von Wiren 1967, Hanson 1989, Scatton 1993.

Этот путь нашел отражение в моей литературе (...) страх и желание уничтожить его (...) (III: 586).

И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой (1991: 585).

Фраза у меня короткая. Доступная бедным (1991: 586).

Возвращаясь в этом свете к нашему рассказу, я полагаю, что его идейную структуру можно выявить, подойдя к нему не как к фельетону на тему общественных нравов, а как к воплощению волнующих автора личностных проблем, представленных, выражаясь по-гоголевски, „в разжалованном виде из генералов в солдаты”.

Букет мотивов, высвеченных интертекстуальными параллелями к ДП, характерен для Зоценко. Тут и общая озабоченность «душевым состоянием», и «страх», и «сознание вины»,⁶ и «фиксация на нищем»,⁷ и «грозный антагонист» с его «карающей рукой»,⁸ и «идиллическая мечта» об избавлении от этих фобий и обретении здоровой простоты, в частности, с помощью искусства.⁹ Особенность рассказа в том, что и в этом плане он предстает как бессобытийный.

6 „Я не виноват”, „Я сам виноват” – заголовки двух фрагментов *Перед восходом солнца* (III: 533-34; 509-10).

7 „(...) Тогда я перелистал свои сочинения, книги. Нет сомнения, тема нищего меня весьма интересовала. Но это был [казалось бы] нормальный интерес литератора к социальному явлению (...) [С]нова передо мной был образ нищего. Однако на этот раз нищий был я сам (...) И вот почему образ нищего устроил меня” (*там же*, 588, 591). О теме «нищего» см. подробно Жолковский 1995б.

8 О «карающей руке» см. подробно Жолковский 1995ав.

9 «Культурные», в частности «театральные», начинания и их «провал» – инвариантный мотив Зоценко; см. Щеглов 1986, Жолковский 1986. Именно такова конспективно заданная в начале рассказа роль „негритянской негрооперетты”: „Так эти негры очень (...) хвалили нашу культуру и вообще все начинания” (ср. прим. 2). Из более специфических потенциальных соотношений между сюжетом рассказа и «опереточной» заставкой к нему можно назвать: «душевность» – негры поют не что иное, как „спиричуэлс”; «ножной» элемент – негры виртуозно танцуют; и (...) свадебно-эротические мотивы, начисто удаленные из зоценковского рассказа, если не считать характерной для Зоценко архетипической ситуации «страха перед мужчиной-соперником». О зоценковском амбивалентном стремлении к «варварской простоте» см. Жолковский 1986.

Действительно, душевные переживания не принимают клинических масштабов, как в других рассказах (например, во *Врачевании и психике*, 1933),¹⁰ а сводятся к восторгам по поводу шагания „душа в душу”. Боязнь нищего и амбивалентное самоотождествление с ним, богато разработанные в автопсихоаналитической повести и ряде рассказов (*Нищий*, *Няня* и др.), оставляют свой след лишь во фразе „засмотрелся на нищего” (хотя и интригующей самой по себе и даже повторенной после нерешительного отрицания: „или, может быть, на извозчика”). А сознание вины, в духе навязчивой темы «я сам виноват», проходящей через *Перед восходом солнца* и многие рассказы,¹¹ и кульминационное ожидание карательного удара, столь часто постигающего зощенковских персонажей, разрешаются ничем.

Правда, именно эти зощенковские инварианты несут на себе весь сюжет: шагание душа в душу образует отказное идилическое затишье перед бурей; нищий служит мотивировкой трагической вины героя; сознание вины обостряет его страх и обезоруживает его перед лицом опасности; ожидание возмездия и его высокая вероятность доводят напряжение до максимума; а ненаступление возмездия истолковывается как торжество желанной, хотя и несколько циничной, более грубой, чем мечталось, душевной простоты. И все же, не подрывается ли «нулевой развязкой» цельность и убедительность «невротического» прочтения рассказа?

10 Вопрос о перекличке этого рассказа с *Перед восходом солнца* поставлен в пионерской в этом смысле работе Von Wiren 1967.

11 См. прим. 6. Один из характерных зощенковских мотивов состоит в том, что недовольство ситуацией рассеивается по установлению иной – «справедливой» – причины: подпись в виде крестика объясняется не неграмотностью, а опьянением (*Ошибочка*); грубо эксплуатируемая мужчиной старуха оказывается не его прислугой, а матерью (*Гримаса няня*); изгнание героя из ресторана мотивировано не его рабочей одеждой, а учиненным им пьяным дебошем (*Рабочий костюм*). Параллель к этим трем сюжетам – подглавка „Это недоразумение” в *Перед восходом солнца* (III: 540-41), где «я» сначала огорчается из-за полученной единицы, а затем радуется, узнав, что она была поставлена ему за незнание не произвольного текста, а заданного стихотворения. Щеглов трактует такие иронически «справедливые» развязки как «благодарную некультурность» (Щеглов 1986: 64).

Следует сказать, что несовершенство центрального «акта некультурности» – воровства, растраты, мордобоя, супружеской измены и т. п. – вовсе не редкость в зощенковских рассказах. Но оно в упор не замечается критикой, ибо противоречит бытующему представлению о Зоценко-сатирике. Так, даже пронизательный Ходасевич строит свою статью о Зоценко на статистике описанных им безобразий и, говоря о вороватости „уважаемых граждан”, в рассказе *Случай*, в частности пишет:

Недаром они постоянно друг друга подозревают. Позвал хозяин студента ВУЗа дрова колоть (...) Вот «студент дрова носит, а хозяйка по квартире мечется – вещи пересчитывает – не спер бы, боится. А сын ее, Мишка, у вешалки польты считает. Ах, думаю, чертова мешанка! А сам я пальтишко свое снял, отнес в комнату и газетой прикрыл» (Ходасевич 1994[1927]: 142).

Но дело в том, что ожидаемого воровства в рассказе как раз НЕ происходит, так что персонажи подозревают друг друга именно „даром”. Ходасевич исходит из материалистического воззрения, что искусство отражает жизнь („вещи”), а в самой жизни подозрения вызываются реальными опасностями. Зоценко же, напротив, изображает не столько „вещи”, сколько свои собственные „душевные состояния”.

На несбывающемся ожидании воровства построен и рассказ *Гости*: „вором” оказывается сам хозяин, предусмотрительно вывинтивший лампочку, чтобы ее не украли гости.¹² Подобных ситуаций много в рассказах Зоценко, а главное, им отыскивается почти точная параллель в детстве того «авторского я», от имени которого повествуется *Перед восходом солнца*.

Перед сном „Леля говорит: – Сегодня придут воры (...) Я кричу (...): – (...) Не забудьте закрыть двери! (...) Все спят. Но мне не спится. Двери, конечно, закрыты (...) [Я] (...) ощупью нахожу крючок на окне (...) что-то со звоном (...) падает на пол. Я слышу испуганный голос мамы: – Что! Кто там?... Воры! – Где, где воры? – кричу я матери. В доме переполох

12 Об этом рассказе, «невротической» трактовке гостей и воровства и общем комплексе «недоверия» см. Жолковский 1995б.

(...) Мать успокаивает меня. И я снова (...) закрываюсь с головой одеялом” (III: 534-35).

[Я] – мальчик, а потом юноша и взрослый – кричал: «Закрывайте двери» (...) [и] тщательно проверял (...) запоры на дверях, на окнах (...) ставил стул и на стул укладывал чемодан (...) с надеждой, что они упадут и разбудят меня, если кто-то попытается войти в мою комнату (III: 604).

Как видим, «я» сам виноват – «подозрения» реальнее «воров» уже в его младенческом опыте.

«Напрасные подозрения в воровстве» (см. еще *Мокрое дело, Загадочное происшествие* и мн. др.) – лишь частный случай более общего мотива «недоверия».

Через историю выигрыша по облигации рефреном проходят слова жены героя: „я (...) непременно знаю, что произойдет какое-нибудь такое, благодаря чему я скорей всего не увижу этих денег”; так и случается (*Трагикомический рассказ про человека, выигравшего деньги; Голубая книга*).

Пассажирка просит кого-нибудь посмотреть за ее младенцем, пока она поест на станции. Она долго не возвращается, вызывая подозрение, что она подкинула ребенка (*Происшествие; Голубая книга*).

«Недоверие» легко принимает панические масштабы и приводит к «неадекватным ответным действиям», причем самые обстоятельства сюжета свидетельствуют об интересе автора к психопатологической тематике.

– Рассказчик разговаривается в поезде с интересным пассажиром, а узнав, что тут едут „психические”, бросается отнимать нож у одного из соседей, как раз „нормального” – как и он сам (*Мелкий случай из личной жизни; Голубая книга*).

– Публика, „[н]атерпе[вш]ись (...) страху” из-за слухов о бешеных собаках, дико набрасывается на пробегающую собаку; ее пристреливают, когда появляется хозяин, скрывавшийся от выстрелов, и объясняет, что она нормальная (*Бешенство*).

– Увидев, что пациент, расстроенный отсутствием заболевания (и значит, повода для отпуска), сунул руку в

карман, врач поднимает крик, что его убивают; пациента хватают, обыскивают, „а только ничего такого, кроме махорки, не на[ходят]” (*На посту*).

Вокруг центральной фобии «необоснованного недоверия» развивается целый комплекс вариаций: «принятие превентивных мер» (*Гости, Каторга*); «невольное воровство» (*Фокин-Мокин, Бедный человек, Сапоги*); и конструкция «сам пострадавший – виновник, реальный или потенциальный, если не данной кражи, то какого-нибудь другого преступления» (*Интересная кража, Узел, Часы, Ночное происшествие*).

Все эти мотивы, каждый по-своему, реализуют общую тенденцию поместить локус преступления не «вовне», в объективном социальном пространстве, а «внутри» – в психике субъекта. Герой Зоценко все время ожидает наказания за свой первородный грех. *Душевная простота* вполне укладывается в очерченный круг сюжетов, но и среди них выделяется своей бессобытийностью. Действительно, в большинстве рассказов, если не кто-то из окружающих, то хотя бы сам рассказчик совершает достаточно интересные комические поступки – прячет от гостей и раздавливает лампочку, набрасывается на соседей по вагону, пытается зажигать чужую зажигалку (*Фокин-Мокин*). А герой ДП всего лишь наступает впереди идущему на пятку и даже не получает сдачи.

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

– Рассказчик любит людей, но не встречал бескорыстных, кроме разве одного парнишки, который на пустынной дороге догнал его, несмотря на его опасно ускоренный шаг, чтобы указать более короткую дорогу. Впрочем, проскальзывает у рассказчика подозрение, может быть, он просто хотел „папироску (...) стрельнуть” и вообще не идти без попутчика (*Встреча*; 1981: 67-70).¹³

13 Этому сюжету находится автобиографическая параллель: „Пожалуй, самая светлая черта советского человека – это доброжелательство. Я вспомнил Крым. Человек бежал за мной: «Не ходите, там обвал»” (1994: 126).

– Публика высказывает различные догадки о преступлении, совершенном гражданкой, которую ведет под руку милиционер, пока не выясняется, что тот просто прогуливается со знакомой (*Уличное происшествие*).

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

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

В связи с предлагаемым пересмотром взгляда на Зощенко встают два вопроса. Один – насколько можно доверять невротическому автопортрету, нарисованному в *Перед восходом солнца*, другой – как соотнести «фобiocентрическую» модель его творчества с «культурно-социологической» и, в частности, с традиционно рассматриваемой в ее рамках проблематикой зощенковского стиля.

Что касается первого вопроса, то, действительно, следует остерегаться наивного отождествления перволичного рассказчика с реальным авторским «я». Однако есть и косвенные свидетельства, скажем так, душевной непростоты Зощенко, в частности – в период написания ДП. Рассказ появился в № 32 „Бегемота” (см. I: 549), т.е. в августе 1927 года. А вот что, среди прочего, записывает о Зощенко в своем дневнике 5-го августа этого года К. Чуковский:

Поздоровел (...) на всем лице спокойствие, словно он узнал (...) великую истину (...) «Нужно (...) подняться душою над дрязгами, и болезнь пройдет сама собой!» – вкрадчиво проповедует он (...) Но из дальнейшего выясняется, что люди ему по-прежнему противны (...) что он ограничил круг своих

близких тремя людьми (...) что по воскресеньям он уезжает из Сестрорецка в город, чтобы не видеть толпы (...) (1991: 46).

Сходную картину нелюбви к дальним, да и ближним (напоминающую рассуждения Ивана Карамазова и переживания человека из подполья) рисует и запись от 26-го ноября того же года:

А люди (...) если они придут ко мне в гости, я сейчас же надеваю пальто и ухожу (...) – (...) У нас так условлено с женою: чуть придет человек, она входит и говорит: Миша, не забудь, что ты должен уйти (...) – Значит, всех ненавидите? Не можете вынести ни одного? – Нет, одного могу (...) Мишу Слонимского (...) Да и то лишь тогда, если я у него в гостях, а не он у меня (...) (1991: 52).

То же продолжается в следующем году:

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

Тяжелая депрессия, мизантропия и одновременно наивные надежды преодолеть это душевное состояние автопсихотерапией, простотой, творческой работой и любовью к людям – набор, хорошо знакомый нам по *Перед восходом солнца*, ДП и ее интертекстам из Достоевского.

Второй поставленный выше вопрос, в сущности, сводится к тому, каким образом в формат «энциклопедии некультурности» оказывается упакованной «энциклопедия страха». Говоря очень кратко, характер зоценковских фобий – «страхов по поводу нарушения границ личной сферы» человека – заранее делает его идеальным писателем на «советскую тему подавления личности, всего частного, рiвасу, и т.д.». А стилистическим коррелятом «страхов» является «беспомощность» зоценковского повествования, которое и во „взрослых” вещах описывает мир глазами, так сказать, растерянного ребенка – героя автопсихоаналитической повести.

ЛИТЕРАТУРА

- Hanson, K.
1989 *Kto vinovat? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood*, в: *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam and Philadelphia 1989: 285-302.
- Kern, G.
1974 *Afterword*, в: Zoshchenko M., *Before Sunrise. A Novella*, trans. G. Kern, Ann Arbor 1974: 331-66.
- Masing-Delic, I.
1980 *Biology, Reason and Literature in Zoshchenko's „Pered vosxodom solnca”*, “Russian Literature”, 1980: 8: 77-101.
- Popkin, K.
1993 *The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol*, Stanford 1993.
- Scatton, L.H.
1993 *Mikhail Zoshchenko. Evolution of a Writer*, Cambridge 1993.
- Von Wiren-Garczynski, V.
1967 *Zoshchenko's Psychological Interest*, “Slavic and East European Journal”, 1967: 11(1): 3-22.
- Достоевский, Ф. М.
1973, 1976 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л. 1973: V; 1976: XIV.
- Жолковский, А. К.
1985 *Искусство приспособления*, „Грани”, 1985: 138: 78-98 (перераб. Жолковский 1992: 35-64).
1986 *Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции*

- ции, „Синтаксис”, 1986: 16: 103-28 (то же: „Вопросы литературы”, 1990: 4: 54-76; Жолковский 1992: 154-76).
- 1987 *Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе*, „Беседа”, (Париж) 1987: 6: 144-77 (перераб. в: Жолковский 1992: 288-313).
- 1992 *Блуждающие сны. Из истории русского модернизма*, М. 1992.
- 1994 [1988] *Аристократка*, в: Томашевский 1994: 331-39.
- 1995a *Essola!* (Заметки о некоторых подтекстах Зоценко), в: *Сборник к 90-летию Н. И. Харджиева*, сост. М. Б. Мейлах и Д. В. Сарабьянов, М. (в печати).
- 1995b *Невидимые миру страхи. Зоценко-юморист в сумеречном свете „Перед восходом солнца”*, в: *Материалы конференции, посвященной 100-летию Зоценко, Москва, июнь 1994г.*, сост. Е. Н. Пенская, Ю.В. Томашевский (в печати).
- 1995в *Рука ближнего и ее место в поэтике Зоценко*, „Новое литературное обозрение”, 1995 (в печати).
- Зоценко, М.М.
 1987 *Собрание сочинений в трех томах*, Л. 1987.
 1991 *Уважаемые граждане. Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии*, подг. М. З. Долинский, М. 1991.
 1994 *Критические статьи. Из тетрадей и записных книжек*, в: Томашевский 1994: 74-134.
- Кузмин, М.А.
 1926 *Негры*, „Красная газета”, 1926: 108 (10 мая): 4.
- Поляков, В.С.
 1976 *Товарищ смех*, М. 1976.

- Томашевский, Ю.В. (сост.)
1994 *Лицо и маска Михаила Зоценко*, Олимп-ППП, М. 1994.
- Франк, С. Л.
1903 *Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему»*, в: *Проблемы идеализма. Сборник статей*, ред. П.И. Новгородцев, 1903: 137-195.
- Ходасевич, В.Ф.
1994 [1927] *Уважаемые граждане*, в: Томашевский 1994: 140-48.
- Ходж, Т.П.
1994 [1989] *Элементы фрейдизма в „Перед восходом солнца“ Зоценко*, в: Томашевский 1994: 254-78.
- Чудакова, М.О.
1979 *Поэтика Михаила Зоценко*, М. 1979.
- Щеглов, Ю.К.
1986 *Энциклопедия некультурности. Зоценко: рассказы двадцатых годов и „Голубая книга“*, в: А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов, *Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе*, Hermitage, Tenafly NJ 1986: 53-84 (перепеч. в: Томашевский 1994: 218-238).