

УДК 82.09 (092)

Е.А. Худенко

**АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА М. ЗОЩЕНКО И М. ПРИШВИНА:
ВАРИАНТЫ ЖИЗНЕСТРОЕНИЯ**

Статья посвящена рассмотрению житнетворческих стратегий двух великих «классиков» советской эпохи – М. Зощенко и М. Пришвина. Автобиографические произведения Зощенко («Перед восходом солнца») и Пришвина («Кашеева цепь») становятся своего рода лабораторией для воплощения жизнестроительных задач, связанных с осмыслением изменений в эпохе, эволюцией собственной личности и мировоззрения.

Ключевые слова: житнетворчество, М. Зощенко, М. Пришвин, автобиография, стратегия.

Автобиографическая повесть М. Зощенко «Перед восходом солнца» (1943) и автобиографический роман М. Пришвина «Кашеева цепь» (1923–1953) не раз становились объектами исследования современного литературоведения. Так, повесть Зощенко рассматривалась как ключ к прочтению всего творчества писателя [1], изучалась в аспекте жанровых особенностей как исповедальное, просветительское, научно-художественное и мемуарно-публицистическое произведение [2; 3; 4], роман Пришвина рассматривался как философский и лиро-эпический [5; 6]. В жанровом аспекте особую значимость приобретает автобиографический характер произведений, на что указывают оба автора. В эпилоге повести Михаил Зощенко пишет: «Основной герой – это отчасти я... Обо мне, пожалуй, все сказано, что можно было сказать» [7. С. 688]. В дневнике Пришвина за 1953 г. – за год до смерти – помечено: «Я прямо открываю, что Алпатова (главного героя. – Е.Х.) создал из себя самого и вообще это я сам. Но только не пеший, а крылатый» [8. С. 569]¹. Автобиографическая основа обоих текстов тесно и напрямую связана с житнетворческими поисками, активно ведущимися писателями с начала 20-х гг. XX в.

Как известно, программа жизнестроительства в ее «эстетическом» варианте [9] воплотилась в поэтике символизма. Однако такое эстетическое «творчество жизни» не выдержало испытаний практикой: новое время требовало других, более жизнеспособных и действенных форм соединения искусства с жизнью с целью воздействия на нового читателя – человека советской эпохи. Время 30-х гг. исследователи определяют как время «практического житнетворчества, побудившего художественное сознание к поиску новых представлений о характере взаимоотношений искусства и действительности» [4. С. 12].

Это «практическое» житнетворчество ознаменовалось прежде всего фигурой М. Горького, «победительная» философия которого внедрялась в прак-

¹ Обращаемся к тексту именно этого (ставшего уже антикварным) собрания сочинений, т.к. состав первых пяти томов и расположение произведений в них были предложены самим Пришвиным при жизни; шестой том, составленный в основном из неопубликованных произведений, был подготовлен после смерти автора.

тику советской литературы [10. С. 73]. Тяга культуры к жизни развивалась по двум направлениям: преобразование окружающего мира («окультуривание» жизни) и преобразование себя (символистская традиция). Мемуарно-автобиографические произведения О. Мандельштама («Шум времени», 1925; «Египетская марка», 1928), В. Шкловского («Zoo, или Письма не о любви», 1925), Ю. Олеши («Зависть», 1927) сочетают эти две линии: в центр повествования помещается человеческое «я», через которое осмысляется время. Автобиографическая волна текстов этого периода представляет собой огромный интерес в связи с тем, что пестрота и многообразие мемуарно-автобиографических форм так или иначе сводится к одному: изучая глубины собственной личности, художник одновременно познает эпоху. Жанр автобиографии, актуализированный еще эпохой сентиментализма и особенно активно – романтизма, претерпел существенные изменения к 30-м гг. XX в.: сохранив интимное пространство диалога с читателем, «советская» автобиография в большей степени стала для авторов поиском собственной идентичности, иногда – возможностью через воспоминания сохранить контуры некогда цельной действительности (ушедшей в прошлое).

Не случайным в этом контексте становится факт «удерживания» произведением собственного автора: писатели то возвращаются к написанному, переделывая его, то присоединяют замысел к уже созданному. Так, Зощенко в 1935 г. говорит о создании научно-художественной трилогии, объединяя ранее написанные «Возвращенную молодость», «Голубую книгу» с только замышляемой повестью, которая первоначально называлась «Ключи счастья» [11]. При этом повесть Зощенко может быть лишь условно названа «повестью», ее композиционное оформление и хронологические характеристики явно связаны с жанром романа. Пришвин же в начале 40-х гг. возвращается к автобиографическому роману «Кашеева цепь» и дописывает в течение десяти лет концептуально значимые звенья – «Искусство как поведение» и «Как я сделался писателем», при этом усиливая лирическое начало текста, вводя диалоги с героем, комментарии, философские размышления. Такое «укрупнение» и «переделывание» автобиографий свидетельствовали не столько о муках идентификации, сколько о стремлении писателей осмыслить собственную жизнь как некий Текст, как Книгу жизни, где каждый поступок читался бы как Слово. Подобный тип жизнестроения в романе Пришвина «Кашеева цепь» приобретает сказочно-мифологические черты, а у Зощенко осмысляется в психоаналитическом ключе и претендует на новую антропологию (на самом деле напоминающую античную).

Поиск соединения искусства с жизнью Пришвин начал еще во времена заката модернизма, вырабатывая собственную теорию, отличную как от символистской, так и от пролеткультовской. Первая редакция романа «Кашеева цепь» появляется в 1922 г. и становится попыткой осмысления собственной судьбы через автобиографического персонажа – Алпатова. Автобиографический дискурс романа «Кашеева цепь» реализуется через слияние в единое целое трех основ пришвинского мира: женщины – природы – творчества. Именно такая последовательность закреплена в логике повествования. В первой части романа герой – маленький мальчик Курымушка – только предчувствует *ее*. Это предчувствие постепенно воплощается в образ сказочной

Марья Моревны - образ, совмещающий в себе начала матери и начала будущей Прекрасной дамы героя. Постепенная *сакрализация* детской мечты о сказочной царевне приводит к рождению нового образа пришвинской поэтики – **Сикстинской Прекрасной дамы**. Образ во всей полноте реализуется во второй части романа, в главе «Сикстинская мадонна», где автор ставит проблему соотношения идеала (*идола*) и действительности (*живой женщины*).

Глава имеет первостепенное значение в повествовательной стратегии автора, связанной с идеей жизнестроения. Ко времени посещения Дрезденской галереи, где Алпатов «застывает» перед «Сикстинской мадонной» Рафаэля, герой переживает муки безответной любви. Главка так рассказана автором, что помогает понять проницательному читателю, каковы причины несостоявшейся любви Алпатова к Инне Ростовцевой. При этом героя автор оставляет за рамками такого понимания, т.к. ему необходимо проделать путь к этому.

Путь рождения образа Сикстинской Прекрасной дамы *гиперболично литературен*: он синтезирован из биографической *сказки* (двоюродная сестра Пришвина – Мария Васильевна Игнатова), народной *сказки* (Марья Моревна), литературной *сказки* (Прекрасная Дама символизма), социалистической *сказки* (книга «Женщина будущего» А. Бебеля, которую автор переводит с немецкого в пору увлечения марксизмом) и живописной *сказки* (картина Рафаэля), заимствованной из *сказки* Вечной Книги (Библии). Желаемая женщина, таким образом, предстает как мечта, возведенная в N-ную степень¹.

Кроме того, в первой главке звена, где повествуется о встрече героя с картиной Рафаэля, автор вспоминает о Венере Милосской, сравнивая свое детское впечатление от рассказа Глеба Успенского «Выпрямила» и впечатление от скульптуры, увиденной в Лувре: «Безрукая каменная женщина, после сообщенной мне в детстве тайны («выпрямила душу» означает «спасла человека». – *Е.Х.*) и множества виденных фотографий, в оригинале не была мне большой новостью, сладость ее была выпита мною уже раньше, в детстве и потом в юности, в тысячах зеркальных отражений ее в музыке и поэзии. Венера в Лувре в сравнении с той, моей детской, *живой* Венерой показалась немножечко *идолом*» [13. С. 307]. Автор отстаивает право на то, чтобы образы прошлого оказывались более реальными, чем встреча с самой реальностью. Победительная сила мечты не нуждается ни в какой «реальной» корректировке.

Повествование актуализирует мифологическую историю о Пигмалионе и Галатее, делая ее важной частью всей жизнестроительной концепции автора. Пигмалион-Алпатов, постоянно «оживляя» в своем сознании произведения искусства и литературы, проходит мимо *живой* женщины, автоматически укладывая ее образ в привычную книжную схему, обращая ее в статую. В авторской жизнестроительной стратегии это звучит предупреждением художнику об опасности стирания границы между искусством и жизнью (книгой и реальностью). Пришвин ищет в жизнестроительстве «золотую середину», желая создать такое произведение искусства, которое будет *сказкой, ставшей правдой*. Это становится для Пришвина критерием *настоящего* пути в лите-

¹ Литературность пришвинской героини можно усилить, если учесть указание исследователя С.Г. Синенко о том, что в подтексте женских образов использована «Песнь песней» и, как следствие, традиции А.И. Куприна и его повести «Суламифь» (см.: [12]).

ратуре. И если, созерцая картины других мастеров, герой «узнавал свою невесту по какой-то детской сказке <...> и совершенно забыл, что она, живая, бродит где-нибудь тут возле него», то при встрече с «Мадонной» происходит *внутреннее чудо*: «<...> он узнал в ней что-то очень знакомое и совершенно простое и прекрасное. <...> Это было в жаркий день на опушке дубового леса, жнея подошла к люльке, висевшей под деревом, взяла ребенка, стала кормить и осталась в памяти святая, как и мадонна Сикстинская» [13. С. 362]. В этом смысле строительство собственной жизни признается Пришвиным сродни написанию картины великим мастером.

Мысль о реальной возможности воплощения идеала, о гармонии мешает увидеть Алпатову *живую* Инну. Алпатов пытается спасти идеальную женщину, порожденную его сознанием, от жизненной обыденности, пошлости и мещанства. Эта поведенческая стратегия впервые обыгрывается автором еще в описании отрочества Алпатова, когда герой пытается спасти мещаночку Алену от окружающей реальности, приводя ее *образ* в соответствие со своей мечтой. Насильственное соединение мечтаемого и действительного, по мысли Пришвина, всегда наказуемо (потерей).

Смысл погони за возлюбленной или, как называет автор, «брачного полета», открывается во всей полноте только в природе. Здесь герой *узнает* любовь как всеобщий закон бытия: «в любовном пробеге зверей и в брачном полете птиц узнавали бы свою любовь», природа является ему как «брачный пир». Глубинно понятая природная любовь восполняет идеалистически-ущербное чувство героя неотъемлемым, естественно-красивым вторым началом – плотским: «Она (Инна. – Е.Х.) бежала от меня наполовину с мечтой о женской свободе, как все живое бежит от самца, и наполовину с желанием, чтобы я догнал ее и овладел» [13. С. 450]. Пришвин приводит героя к Эросу как первозданной силе всего живого, не делающей различий между человеком и любой другой тварью. Эрос как концентрированное выражение любви соотносится с Танатосом, человеческий «брачный полет» разнообразнее и трагичнее природного: «У них не обращают никакого внимания на тех, кто погиб в непобедимом стремлении каждого, размножаясь, продолжать свое бытие: роман животных кончается браком. В человеческом же мире <...> свадьба не единственный конец, любовный пробег может стать смертным пробегом» [13. С. 415]. Путь героя автобиографии есть не что иное, как путь поиска настоящей женщины-друга, потерянной вследствие «любви для себя» – эгоистической, аскетической.

Возвращаясь к продолжению «Кашеевой цепи» в 40-е гг., писатель, умудренный и осчастливленный личным опытом, несколько меняет финал любовной истории Алпатова. Он утверждает мысль о том, что не идеал оказался недостижим, а женщина была *не та*, вернее, герой увидел ее не такой, какая она была на самом деле. В поздних дневниках Пришвин напишет о прототипе Инны Ростовцевой – Варваре Петровне Измалковой: «Я *творил* ее», она была «только повод к моему полету». Смысл образа Инны в судьбе Алпатова (и автора тоже) крылся как раз в ее недоступности: «Я <...> влюбился в призрак и потом, стремясь достигнуть этот призрак, стал делать к нему себе путь» [13. С. 570]. «Призрачный» путь оказался тупиковым, писатель возвращает героя к началу пути – детству, матери, природе. Возвращение это про-

исходит на новом витке: это мать как отечество. В заключительном звене романа «Кашеева цепь» происходит замыкание творческого пути автора в *круг жизни*: «Я делаю ее (мать. – Е.Х.) первым лицом в этом рассказе не потому только, что она меня родила. В этом человеке, кажется столь простым для других, я вижу, как в чистом зеркале, вот как Горький видел в своей бабушке, ту свою хорошую родину-мать, для которой стоит пожить на земле и постоять за нее» [13. С. 532].

Идея *действенной любви* пронизывает все последние (дописанные после войны) страницы романа, по-новому обогащая понимание заглавия. «Кашеева цепь» становится символом человеческих страданий и несчастий, предуготованных каждому на его жизненном пути. По Пришвину, человек обязан и может из них вырваться – разорвать «кашееву цепь» – и тогда в награду он получит Любовь и силу осознавать себя Творцом жизни, ее «победителем». Не случайно главы своего лучшего романа *о жизни* писатель назвал «звеньями» – это результат победительного жизнестроительства самого автора, уже разбившего оковы зла и страха. Жанровое наименование романа «сказкой» передает индивидуально-авторское отношение к сказке: для него это «оборотная» сторона правды, «спрятанная» правда, которую нужно *сделать жизнью*.

Идеи «практического» жизнестроительства, которыми Зощенко увлекается в том числе и под влиянием М. Горького, меняют его художническую позицию: из писателя-наблюдателя он превращается в писателя-практика. Повесть «Перед восходом солнца» воплощает медицинский эксперимент писателя над самим собой, который осуществляется в одной из самых сложных отраслей науки – психиатрической. Первые главы повести рисуют образ человека с «большим» сердцем – отравленного газами на Первой мировой войне, измотанного комплексами и неврозами, испытывающего отвращение к пище. Герой – alter ego автора – измучен, он «изнасилован» эпохой, приносит несчастье окружающим и задает себе вопрос «почему?». Интересно, что главный корень всех бед герой видит не в эпохе, разрушившей на самом деле его «райское» детство и безмятежную юность (или, скорее, разрушившей право на иллюзию этого). Причину всех несчастий он видит в себе самом – начинается процесс авторефлексии, поистине толстовский процесс самокопания, психоаналитического «расчленения» собственных видений и ощущений. Использование последних современных знаний о психике и физиологии, применение физиологического учения И. Павлова и психоаналитического метода З. Фрейда, философские познания о природе человеческого организма, просветительские идеи – все это становится элементами целостной жизнестроительской программы Зощенко как писателя-практика. Своей задачи автор и не скрывает: книга написана для всякой «страдающей личности», которая потеряла смысл жизни [7. С. 688]. Вследствие предпринятого на страницах книги «переустройства» личность должна обрести «ключи к счастью».

Сложная архитектура повести «Перед восходом солнца», во-первых, нацелена на диалог с читателем-интеллектуалом, мыслящим и способным к самопознанию человеком, во-вторых, создает ту непростую (диалогически-игровую) модель жизнестроения, которую практикует Зощенко с начала 30-х гг. По сравнению с ранними рассказами писателя, здесь происходят кардинальные перемены. Повышенная интертекстуальность повести создает осо-

бое игровое поле смыслов, заданное эпиграфом из трагедии «Антоний и Клеопатра» Шекспира: «За доброе желание к игре / Прощается актеру исполнение». Зощенко не просто моделирует «своего» читателя-интеллигента, но и задает ему определенные правила игры: с одной стороны, предлагает открыто следовать за своей мыслью, с другой – прячется за собственные сны, фантазии, инфантильные страхи, которые читателю вместе с автором предстоит разгадать. Автор проводит читателя по «лабиринтам» и «потемкам» собственной души. В связи с этим и композиционное строение повести по ходу повествования все более усложняется. Первые части текста стилизуют композицию классических романов: предисловие, пролог. Затем вводятся розановские мотивы¹: транслируется жанровая форма «Опавших листьев» с установкой на интимную исповедальность [3. С. 11]. Жанровая природа такого повествования восходит к философскому жанру жизнемысли²: «поток» жизни фиксируется через понятия и образы, создавая особый рисунок души автора.

Дневниковость и документальность повествования закрепляют «миги» жизни писателя: лаконичные рассказы воспроизводят моменты наивысшего эмоционального напряжения – это ситуации, связанные с болью, смертью, несчастьем, войной и т.д. За счет лейтмотивов происходит сквозное соединение глав: например, скреплены мифологемами рая и ада главки «В саду» и «Ад»; интертекстуальными мотивами – «слои» А. Чехова, Ф. Достоевского, А. Блока; исследовательскими – литературно-критические очерки автора об Э. По и Н. Гоголе. Некоторые главы связаны в цельное повествование, в основном же – это монтажные эпизоды, напоминающие ранние рассказы Зощенко: это бытовые анекдотические сценки, героем которых является теперь сам писатель³. Процесс «погружения» в свой внутренний мир напоминает ныряние в глубокий омут – воспоминания становятся все туманней, отрывочней, бессвязней. Не случайно самый опасный, самый травматический период, в котором был найден первоисточник страха, связан с глубоким младенчеством – до двух лет⁴ – это и есть период «небытия», это зона «перед восходом солнца», т.е. зона предвербального существования человека. Слово становится равным разуму (метафорически воплощая свет – в духе просветительской традиции).

С точки зрения житнетворческих поисков, которые так актуальны для писателя в этот период, Зощенко ставит важнейший эксперимент, исследуя глубины человеческой психики до их вербального оформления: «Маленькое животное, не умеющее говорить, не умеющее думать, встретилось с жизнью» [7. С. 563]. В этот период есть существование жизни, но в мозгу человека не за-

¹ Интересно, что фигура В.В. Розанова присутствует и на страницах пришвинского текста: гимназический учитель по кличке Козел показан как фигура неоднозначная – проницательная и недалевидная одновременно.

² Жанр жизнемысли зарождается во французской просветительской литературе, на сегодняшний день наиболее полное воплощение этот жанр получил в работах Г.Д. Гачева. Жанровой доминантой является соединение философских размышлений с рефлексией над событиями частной жизни.

³ А.К. Жолковский психоаналитически рассматривает это как игру в себя самого, но разного (этакий «театр одного актера») – разные маски, роли, комплексы, фобии [1].

⁴ Интересно было бы провести сопоставление возрастных кодов в книге М. Зощенко и книге К. Чуковского «От двух до пяти», тем более что последняя нацелена на детскую вербальность как доминанту повествования.

крепляются те формы, в которых она отражается. Следовательно, сама практика «выживания» жизнедеятельности в этот период может идти или по аналогии: всякое человеческое существо проходит одни и те же этапы развития (но это для Зощенко не годилось, т.к. он хотел победить *свои* страхи), или средствами общения с подсознанием, например через сны (по методу Фрейда). Не случайно именно в этом месте повесть-исследование была прервана в напечатании по идеологическим причинам. Изучение подсознания шло вразрез с идеологическими задачами, которые решала тогда вся страна: «ключи к счастью» были утеряны на тридцать лет – до возобновления печатания в журнале «Звезда» (1972. № 3).

Таким образом, Зощенко воплотил в повести стратегию практического жизнотворчества в терапевтических (медицинских), философских и просветительских формах. Такая практика строительства жизни через себя самого, через излечение страдающей души, через преодоление не только невротических детских страхов, но и страхов глобальных – страха старости и смерти – была, с точки зрения Зощенко, единственно полезной вещью для нового общества, тонущего в мучениях и войне. *Как же при этом меняется характер творимого (искусства), если меняется внутренняя организация его творца?*

Для Зощенко искусство всегда было синонимом болезни, недомогания, бессонницы. Так, при создании «Перед восходом солнца» писатель вынужден был работать по 16–18 часов в сутки в течение нескольких месяцев, страдая бессонницей и потерей аппетита (см.: [14. С. 712]), но при этом он делает попытку преодолеть литературу, созданную на страдании, искренне считая, вслед за Горьким, что жизнотворческое искусство может рождаться только в здоровье и гармонии. Как совместить это противоречие? В финале повести автор заявляет, что, избавившись от инфантильных комплексов и страхов, он приобрел «новое» искусство: «Моя рука стала тверже. И голос звонче. И песни веселей. Я не потерял мое искусство. И тому порукой мои книги за последние двенадцать лет» [7. С. 689]. Фраза выполняет функцию самовнушения – ритмически она выглядит как акцентный стих Маяковского, по содержанию – это голос глашатая-главаря, держащего в руках штык-перо. Что подразумевает Зощенко, говоря о последних двенадцати годах? С 1930 г. основное для него – это замысел научно-исследовательской трилогии, это «точка отсчета» нового Зощенко. Только «новый» ли это Зощенко? В жизнотворческой стратегии писателя происходит некое «выворачивание»: то, что ранее пряталось, было «внутри» («текст жизни»), теперь выходит наружу, а «текст искусства» уходит вглубь, вернее, его художественное «ядро» обрастает теперь новыми оболочками: естественно-научными, философскими (в духе античных стоиков), медицинскими. Если вначале, говоря языком Фрейда, искусство становилось зоной «вытесненных» страхов, зоной изживания комплексов, то теперь сам Зощенко превратился в писателя-фельдшера, «врачевателя» человеческих душ.

В итоге такой стратегии – не разгадка «тайны» жизни, а преклонение перед ней. Более того, Зощенко вскользь бросает странное замечание: «Мне показалось, что я стал людям приносить больше горя, чем раньше, когда я был скованный, слабый. Да, это было так...» [7. С. 627]. Очевидно, речь идет о неизбежном глубинном конфликте: победив страх силою Разума, став сво-

бодным, Зошенко стал менее нуждаться в человеческих «подпорках» – семье, дружбе, любви¹.

Он заканчивает свое аналитическое произведение как настоящий художник – не научным цитированием (которого немало на страницах книги), а блестящей художественной метафорой-эпитафией себе самому – это стихотворение греческой поэтессы Праксиллы². Осмысление этих строк идет в русле общей иронической природы текста: Зошенко переставляет местами «приоритеты» греческой поэтессы и вновь «играет» с читателем: указывает, что любит солнечный свет (заканчивая книгу о «сумеречном» состоянии собственной души), звезды и месяц «подменяет» искусством и разумом, а «гастрономический набор» античного автора (яблоки, дыни и груши) вообще переворачивает: из него убраны яблоки³, т.к. плод с дерева познания так и не сорван – человек, по Зошенко, в истории своего развития делает только первые шаги – он стоит *перед* восходом солнца (так что об автоэпитафии говорить еще рано).

В контексте советской литературы 40-х гг. эти два текста реализуют концепции поведения художника в различных аспектах. Пришвин, избегая нравственного дидактизма, уходит в сферу философских размышлений об экзистенциальной сущности бытия, желая мечту (сказку) о гармоничной жизни человека сделать правдой, воплотить ее в собственном творческом поведении. Повесть Зошенко являет собой модель практического жизнотворения: преодолеть «насилие» эпохи путем личного переустройства, усилием разума и воли изменить себя – это и будут «ключи» к счастью. Личное усилие не принесло, как известно, Зошенко ожидаемого результата, а мифологическая подоснова зошенковской антропологии подрывала прагматичность данной концепции. Писатель искал не только «ключи к счастью» отдельного человека и, вероятно, на фоне событий Второй мировой войны – всего человечества в целом, он пытался реализовать вековую мечту человечества о бессмертии и вечной молодости. Его повесть в контексте трилогии есть путь к некоему метафорическому (мифологическому) «просветлению» человечества через страдание – аналог античного катарсиса. Зошенко, преследуя те же цели, что и Пришвин, – избавление человечества от страданий и обретение счастья – пророчит начало новой эры и рождение нового человека, который уже увидит «восход солнца».

¹ Не случайно после написания повести «Перед восходом солнца» жена Зошенко считала, что он предал их отношения: «Он перед всем миром поставил меня в глупейшее ложное положение» (цит. по: [14. С. 722]).

² Греческая поэтесса Праксилла (V в. до н.э.) была известна своими застольными песнями, дифирамбами и гимнами. Зошенко приводит цитату из «Гимна к Адонису», в котором Адонис благодарит бога и перечисляет за что. Множество античных аллюзий и реминисценций, рассыпанных по страницам повести, дало основание утверждать, что истоки жизнотворческих идей автора связаны с античной философией и эстетикой [4. С. 8].

³ Вместо яблок Зошенко упоминает арбузы: происходит важная смена парадигматического ряда (фрукты – на ягоды) – любимый зошенковский прием подмены, этакая игра «в простачка»: автор как бы отказывается «искушать» читателя, при этом все равно искушая его. Кроме того, это самоцитация рассказа «Стакан» (1923), где поминки превращаются в драку из-за того, что деверю «арбуз в голову ударил». Интересно, что в переводе О. Фрейденберг, который Зошенко не использовал (у него перевод В. Вересаева), были «спелые смоквы, и яблоки, и груши». Экзотичность этого плода и длинный ряд библейских ассоциаций (восходящий к смоковнице, бесплодной смокве и т.д.) мешали Зошенко в диалоге с читателем, нацеленным на определенный результат.

Литература

1. *Жолковский А.К.* Михаил Зоценко: поэтика недоверия. 2-е изд. испр.: М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 392 с.
2. *Сатарова А.Т.* Философская проза Михаила Зоценко: (Повести 20–40-х годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. 17 с.
3. *Даренская Н.А.* Проза Зоценко в литературном контексте рубежа 19–20 вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000. 19 с.
4. *Черепанова О.П.* Искусство как жизнетворчество в повестях Зоценко 30–40-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 202 с.
5. *Агеносов В.В.* Творчество М. Пришвина и советский философский роман: пособие по спецкурсу. М., 1988. 117 с.
6. *Киселев А.Л.* Пришвин и русские писатели XIX в.: учеб. пособие по спецкурсу «Пришвин и русская литература. Предпосылки концепции «творческого поведения художника» в опыте писателей-классиков». Куйбышев, 1985. 69 с.
7. *Зоценко М.* Перед восходом солнца // Собр. соч.: в 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 447–693.
8. *Пришвин М.М.* Собрание сочинений: в 6 т. М., 1957. Т. 6. 865 с.
9. *Сарычев В.А.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж, 1991. 316 с.
10. *Дефье О.В.* Горький и «жизнетворческие» искания русской литературы на рубеже XIX–XX веков // М. Горький – сегодня: проблемы эстетики, философии, культуры: материалы междунар. конф. Н. Новгород, 1996. С. 73–76.
11. *Зоценко М.* О моей трилогии // Литературный Ленинград. 1935. 26 окт. № 49.
12. *Синенко С.Г.* Историко-культурные истоки творчества Пришвина и особенности образной системы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1986. 22 с.
13. *Пришвин М.М.* Собрание сочинений: в 6 т. М., 1956. Т. 1. 565 с.
14. *Зоценко М.М.* Собрание сочинений. Перед восходом солнца. М.: Время, 2008. 784 с.