

Михаил Зощенко перед заходом солнца

Михаил ОСОВЦЕВ

Более полувека минуло с конференции драматургов, о которой я, тогдашний корреспондент газеты «Вечерний Ленинград», хотел бы рассказать. Это случилось накануне знаменитого постановления ЦК ВКП(б) о ленинградских журналах «Звезда» и «Ленинград». Писатель и драматург Михаил Зощенко еще не был вычеркнут ни из жизни, ни из литературы.

Летом 1946 года Ленинградское отделение ВТО совместно с Союзом писателей решило провести региональную конференцию, посвященную основным проблемам современной советской драматургии. К участию в конференции привлекались драматурги, режиссеры, театральные критики Ленинграда и Москвы. Пригласительные билеты обещали выступления ведущих советских драматургов. В алфавитном изображении это выглядело так: А.Е. Корнейчук, А.А. Крон, Б.А. Лавренев, Н.Ф. Погодин, Л.Н. Рахманов, А.М. Файко, Е.Л. Шварц, В.В. Шкваркин и ряд других.

Михаил Зощенко к тому времени был автором нескольких драматических произведений. И если они, за немногими исключениями — например, «Парусинов портфель», — не стали событиями театрального репертуара, то это не значило, что его комедии не были достойны лучшей участи.

К одной из ранних комедий Зощенко, «Уважаемый товарищ» (1930), примеривался Вс. Мейерхольд, на центральную роль намечал Игоря Ильинского. Но постановка была запрещена Главреперткомом.

Такая же участь постигла сатирическую комедию «Опасные связи» (1939), которую намеревался поставить Малый театр. Журнал «Литературное обозрение» в статье «За идеюную большевистскую принципиальность» предьявил автору стандартное обвинение в грубом искажении светлого облика советского человека («в пьесе что ни персонаж, то идиот»).

С таким невеселым опытом вышел на трибуну межрегиональной драматургической конференции самый популярный, самый обожаемый массовым читателем сочинитель уморительно веселых юмористических рассказов.

Как потом оказалось, то было последнее публичное выступление писателя перед приснопамятным постановлением ЦК, вычеркнувшим Зощенко из литературы, а потом — из жизни... Содержательная речь Михаила Михайловича о некоторых

важнейших принципах его драматургической эстетики оказалась напрочь забытой: дорогу в печать ей перекрыло грянувшее постановление, а из участников совещания никого уже не осталось в живых...

В президиуме, на просцениуме, сидели именитые театральные критики: Юзовский, Гурвич, Альтман, Бояджиев, Малюгин. Почти все они вслед за Зощенко через два-три года будут подвергнуты ostracismu, ошельмованы как «космополиты», «антипатриоты», «беспачпортные бродяги в человечестве». Одни надолго, а иные навсегда исчезнут с театрального горизонта...

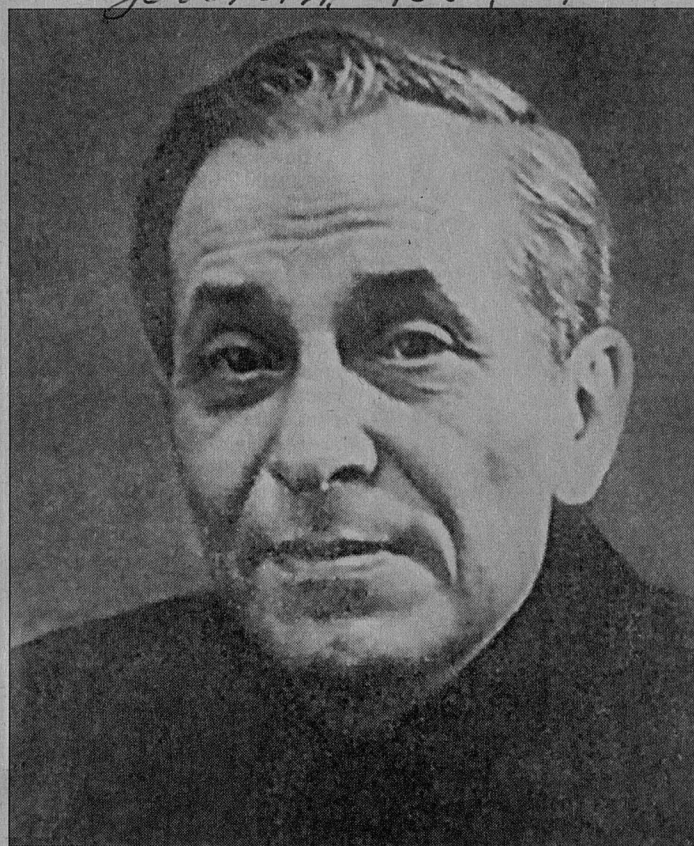
Слева от президиума — официальная кафедра. К ней и направился тихим, осторожным шагом М.М. Зощенко. Мне показалось, что он чувствует себя на ней неуютно. Сойдя с кафедральной подставки, он продолжал речь, вернее, беседу, стоя рядом. Говорил он тихо, как-то застенчиво, словно опасаясь утратить собрание своей особой. Он ни разу не засмеялся, даже не улыбнулся, хотя иной раз оперировал гримасами тогдашней вполне анекдотической цензурной практики.

Впрочем, насколько мне помнится, слово «цензура» Зощенко ни разу не произнес. Да это и неудивительно. Цензуры у нас вроде бы и не было вовсе. А слово «горлит» не сыскать ни в одном из тогдашних толковых словарей, ни в энциклопедиях. Зощенко предпочитал эвфемизм — «редактор». Это якобы он, редактор, внушал писателю:

— Слушайте, там у вас на сцене санаторий — какой же это санаторий, пусть самый скромный, если в нем всего-навсего три человека? Это медвежий уголок, а не санаторий. Зачем вы так сделали? Зачем такой маленький домик взяли?

Что оставалось писателю? Ничего, кроме как попытаться объяснить блюстителю «правды жизни» эстетические взаимоотношения искусства и действительности:

— А может быть, у меня таких четыре десятка домиков. А как же их уместить на одной сцене? У искусства есть освященная веками осо-



бенность — оно ограничивает. И я вполне сознательно ограничил множество единством. Мало ли что есть еще в санатории: и бухгалтерия есть, и медпункт есть, и, извините, опять же без уборной не обойтись...

До Зощенко речь держала Р.Д. Мессер, критикесса не слишком даровитая, шаблоно мыслящая и, насколько помнится, никогда не плывшая против течения. А воздух уже был насыщен флюидами теории бесконфликтности, лакировки и прочих прелестей атмосферы последнего пятилетия сталинского царствования. Недалекая, но конъюнктурно дальновидная критикесса все же выгодно отличалась от залихватского «братишки» Вс. Вишневского, обличавшего Зощенко в газете «Культура и жизнь», имея в кармане наметки постановления ЦК.

Мессер упрекала Зощенко за «измельченно-сатирическую линию, направленную в адрес мещанства». Писатель, мол, откапывает своих героев среди мелкого жулья, обывателей, мужей, обманывающих и собственных жен, и любовниц. Приговор дословно звучал так: «Зощенко

герои снижены интеллектуально, не блещут ни умом, ни остроумием, ни подлинной веселостью. Они безнадежно тупы, какие-то бурбоны. При этом автор уверяет, что это — советские люди. Способен ли он отобразить подлинного советского человека, человека новой морали, с новыми формами проявления социальной культуры?..»

Я вынужден цитировать Мессер пространнее, чем она того заслуживает, ибо это вынудило выступавшего следом Зощенко дать ей, говоря словами шолоховского Щукаря, «отлуп»:

— Я не считаю себя мастером драматургии. Это искусство необычайно трудно для прозаика. Пришлось переучиваться. Когда 25 лет назад я писал первые рассказы в манере Чехова, я вскоре ощутил вред подражания. Чеховская форма уводила меня от современной трактовки темы, от современного языка. Я спохватился. Пытался соединить жанры. Я взял облегченную форму: юмористический рассказ в реалистической манере. Я взял живых людей, дал им живые реалистические

характеры, поместил их в реальную обстановку. Так получился рассказ, который вы знаете. То же самое проделал я с языком.

Но когда я подошел к драматургии, дело оказалось значительно сложнее. Я не ставил задачи создать нового «Ревизора». Это не в моих силах, да и историческая ситуация другая, иная ситуация и в литературе. Сатирическая критика общественных явлений ныне не характерна. Я и не стремился к сатирическому изображению еще, быть может, и потому, что я не считаю сатиру высшей ступенью литературы. Во всяком случае, у меня была задача иная — написать легкую комедию, в которой была потребность у общества и которую я ощущал как художник. Задача оказалась необычайно трудной, потому что в русской драматургии не было традиции той легкой комедии, которую знают французы и другие народы. Мы же знаем горькие комедии Сухово-Кобылина, Чехова... Я пробовал внести некоторые элементы водевиля, но так, чтобы они не раздирали ткань реалистической комедии. Так же, как в рассказе, я попытался в облегченной комедии сохранить реалистическую обрисовку характеров. Это относится к «Парусиновому портфелю», в котором я наделал изрядное количество ошибок. Я допустил некоторые крайности, переизбыток водеvilных положений, которые чуть не увели комедию к фарсу. Эти водеvilные элементы, по-видимому, и ввели в заблуждение критику.

Театры были шокированы этой реалистической комедией, возможно, потому, что мною были допущены упомянутые крайности. И все-таки комедия была поставлена на сцене, публика ее приняла хорошо. Реакция зрителей убедила меня, что я все же был на верном пути, что скрещение жанров дает какую-то гармонию. Но это был опыт, эксперимент, ученическая работа, и я не считал ее завершенной. Иная проблема встала передо мной во второй комедии («Очень приятно»). В спектакле по «Парусиновому портфелю» я ощущал провалы, паузы столь большие, которые комедии противопоказаны. Опять-таки не было традиций, не на что было опереться. На первых порах проблему приходилось решать чисто теоретически. Оказалось, что нет достаточной плотности сценического действия. Я называю плотностью сценического действия обилие комедий-

ных ситуаций, темп, стремительность в смене событий, которые необходимы в жанре легкой комедии и которые вовсе не обязательны в комедии, именуемой высокой... Я не стремился, как утверждает Мессер, к французской комедии. У меня — другая дорога. Но я хотел преодолеть вялость, недостаточный темп, недостаточную плотность сценического действия. И здесь я, по-видимому, впал в другую крайность — получилось изобилие событийных поворотов. Только в третьей комедии, которую я сейчас заканчиваю, эта крайность, надеюсь, будет преодолена.

Какие ошибки мы ни совершали бы, я убежден, что нашему театру нужен поиск, эксперимент. Старая манера для легкой комедии устарела. Стремительность была необходима для легкой комедии, и жизнь диктовала эту стремительность. На наших глазах, на нашей памяти люди научились быстрее катиться по дорогам, летать, и с каждым годом — стремительнее. Раньше, чтобы поехать на Кавказ, человек садился в экипаж, ехал месяц, оторванный от всех, со своими мыслями. Это создавало медлительную литературу, медлительное искусство, которое характерно для прошлого столетия. На фронте в 1914 году на один метр падала одна пуля. А сейчас военные специалисты говорят, что на один метр приходится 12—15 пуль. Эта плотность увеличения огня необходима повсюду — и в драматургии, и в литературе.

Я не боюсь воспроизводить выступление Зощенко об эстетических принципах его драматургии не в пересказе, а в форме прямой речи, ибо текст этот был согласован с писателем, одобрен им, и только пришло постановление ЦК отменить его в небытие...

После «приговора» (так Зощенко предпочитал называть ученическую над ним расправу) писатель пытался еще неоднократно довести до печати, а еще лучше — донести до сцены несколько вновь сочиненных им — как ему казалось, стерильных — драматических опытов. Трезвее всего предназначавшую ему судьбу спрогнозировал сам Зощенко: «Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации».

С драматургией Зощенко было покончено. А вскоре с помощью ряда провокационных проработок было покончено и с самим драматургом. Слава богу, не навсегда.