

Goller, Ágota N.

**Пародия и цитация в "Сентиментальных повестях" М.
Зощенко**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V
Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [357]-362

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132397>

Access Date: 08. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk
University provides access to digitized documents strictly for
personal use, unless otherwise specified.

ПАРОДИЯ И ЦИТАЦИЯ В «СЕНТИМЕНТАЛЬНЫХ ПОВЕСТЯХ» М. ЗОЩЕНКО

Агота Н. Голлер (Будапешт)

Одной из основных характерных черт творчества М.Зощенко является ориентированность на чужие литературные и нелитературные письменные тексты. В то время как другая существенная форма зощенковской наррации, особенности его комического сказа, были анализированы весьма детально, с указанием на их влияние на жанр новеллы, характеристика его пародии в большинстве случаев ограничивалась перечислением пародированных авторов и произведений. На цитаты, скрытые в этих текстах, как на дополняющие элементы этой пародии, пока еще не обратили должного внимания. Среди произведений М. Зощенко «Сентиментальные повести» предлагают лучшие возможности для исследования пародии и цитации, этих интертекстуальных отношений, примененных автором.¹

Система текстов состоит из восьми повестей, которые организуются в условное единство фиктивной литературной личностью, рассказчиком.² В этом тексте мы различаем две подгруппы: раздельная черта проходит после повести «Страшная ночь», с учетом того, что повести следуют в порядке их возникновения. В первую группу входят: «Коза», «Аполлон и Тамара» и «Страшная ночь». В критике уже было сказано, что они состоят в интертекстуальном отношении с некоторыми произведениями Гоголя и Достоевского, как прототекстами. В анализе поэтики Зощенко Чудакова предполагает и при наличии гоголевской отправной точки пронизывание в текст точки зрения ранней прозы Достоевского.³ Принимая такое утверждение, нам хочется подчеркнуть, помимо мотивов внешнего характера, общие принципы моделирования героев Достоевского и Зощенко. Герои Достоевского (особенно в случае рассказов «Слабое сердце» и «Господин Прохарчин»), так же как герои Зощенко, характеризуются ложной иллюзией, основанной на невер-

1 Термины употребляются по книге: Толић, О.: *Dubravka. Teorija citatnosti*. Zagreb 1990.

2 Зощенко, М.: *Сентиментальные повести*. В кн.: Зощенко, М.: *Собрание сочинений в трех томах*. Т.2. Ленинград 1986.

3 См. Чудакова, М.: *Поэтика М.Зощенко*. Москва 1979.

ной оценке ими своего положения, и несчастным концом судьбы, вызванным в конце концов этой иллюзией.⁴

Здесь мы не распространяемся на сопоставление сюжетной схемы рассказов и повестей, нам хотелось бы лишь обратить внимание на слово «вдруг», с которого часто начинается ситуация осознания героем своей неверной оценки.⁵ Нам кажется это слово важным знаком потому, что последующие изменения всегда воспринимаются героем как несчастный и иррационального масштаба случай своей жизни. Персонажи повестей, по мнению автора, не могут отдать себе отчет в отношениях, скрывающихся за случаем и на которые рассказчик только мимоходом намекает. Все, что происходит в макром мире, всплывает в его намеках, как будто они ничего общего с жизненными событиями героя не имеют. Исторические события часто перечисляются им в одном ряду с каждодневными делами этого маленького человека.

Подобное восприятие отношения исторических и обыденных событий, точнее, проявление восприятия «обыкновенной истории», характерно уже для рассказчика господина Синебрюхова в начале писательского пути Зошенко и продолжается в историческом табло «Голубой книги». Автор смотрит на своих героев с иронией, смешанной с сожалением, в должной мере пародируя при помощи рассказчика проявление их неверного сознания, в то же время сам рассказчик дискредитируется собственным словом. В итоге пародийное отношение автора к традиционному пониманию маленького человека осуществляется в этом слове таким образом, что рассказчик сам становится предметом пародии, ведь он не является аутентичным с точки зрения ав торских ценностей.

Из автобиографических фрагментов и комментариев, разбросанных в повестях, создается фигура рассказчика, который хочет угодить требованиям литературной критики и считает себя по своим стремлениям пролетарским писателем. Часть его агрессивных выска зываний, в которой он отмежевывается от описания биографии, внеш ности, мыслей своих персонажей, относится к психологическому ро ману. В некоторых абзацах все-таки звучит «ровный, чистый», не сказового стиля голос автора или рассказчик «вынужден» применять эти презренные им литературные средства. В оценке авторской точки зрения же нам нужно учесть еще два обстоятельства: 1) отношение маленького человека к истории с большой буквы, как к силе, переступающей его, было и для автора уже пережитым положением, 2) между психологическим романом XIX

4 См. Király, G.: *Dosztöjevskij és az orosz próza*. Budapest 1983. 204.p.

5 См. анализ в статье Голлер, А. Н.: *Studia Slavica Hung.* 38/1-2. 1993.

века и зощенковской пародией зародился психологический роман второго ранга, который предпочитал ложные заключения в связи с судьбой маленького человека. По этому настоящим предметом пародии можно считать именно эту прозу.

Другое направление пародии, осуществленное в ситуациях, предметном мире, персонажах повестей - литература символизма. Здесь хотелось бы привести в качестве иллюстрации несколько примеров. Повесть «Аполлон и Тамара» связана многими нитями с началом века. Хотя имя Тамары намекает на связь с демоническим, что излучается на нее романтической героиней Лермонтова, этот женский образ, ставший в начале века соблазнительным и роковым — характерный символ модернизма. Он обычно связывается с мотивом напрасно надломленной жизни и попорченной любви.⁶ Он появляется уже в одном из первых т.н. рукописных рассказов Зощенко, тогда еще без малейшего следа пародии.⁷ Имя Аполлона тоже не без намек дано автором своему главному герою, указывает на бывшее название журнала и важный символ модернизма.

В сцене бала в повести, которая может соотноситься с балом из произведений Гоголя и Толстого, Аполлон находится в подчиненном положении, но он комическим способом компенсирует свою подчиненность. О Тамаре мы уже знаем, что мужчины сравнивали ее с булочкой, пончиком, пампушкой.

Важную роль играет в повестях «Аполлон и Тамара» и «Страшная ночь» музыка. Аполлон работает тапером, но и сам пишет музыку; его собственные сочинения - романтический вальс и неоконченная «фантази реаль». Котофеев играет в городском симфоническом оркестре на музыкальном треугольнике. Их отношение к музыке как искусству, довольно банальное, в то же время рассказчиком преувеличено. Это пародийное отношение имеет своим отправным текстом роль музыки в искусстве символизма.

Символы, мотивы символизма уже в 10-ые годы были использованы бульварщиной и перекочевали в «легкое чтение» 20-ых годов. Таким образом, Зощенко выступает против своих прежних излюбленных произведений и против современной ему литературы, когда называет два произведения Аполлона. Они, по заглавию, сентиментальные про изведения как лже-цитаты, служат подчеркиванию пародии.

6 См. Кшицова, Д.: *Феномен сецессиона в русской и австрийской драматургии конца 19- начала 20 веков*. Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 36, 1990, 101.

7 Зощенко, М.: *И только ветер шепнул*. В кн. *Неизданный Зощенко*. Париж 1976. 27–29.

Музыка для Аполлона и Котофеева теряет свое эстетическое качество, когда они перед несчастьем пытаются пользоваться ею как средством коммуникации. Слова не удовлетворяют их, Аполлону остается «рев» на кларнете, Котофееву же «гудящий звон набата», как возможность для сигнала. Зоценко разрушал и отбрасывал скомпрометированные символы и пытался создавать новые знаки для обозначения беззащитности.

В последних трех «Сентиментальных повестях» мы сталкиваемся с произведениями другого типа, чем предыдущие. Это следующие повести: «О чем пел соловей», «Веселое приключение», «Сирень цветет». Кроме основной общей черты, структурообразующей функции слова рассказчика, можно установить существенные различия между ними. Две важные различительные особенности следующие: а) качество слова рассказчика изменяется; б) герой другого типа действует в иных событиях.

Персонажи соответствуют беззастенчивым обывателям, знакомым по комическим рассказам Зоценко, по своему поведению они являются представителями «агрессивной некультурности».⁸ Их биография с социальной точки зрения связана с прежним героем писателя, господином Синябрюховым. Они как бы продолжают его жизнь, когда они попали после войны в город и приспосабливаются к обстоятельствам «мирного быта». На такую связь указывает отрывок из биографии главного героя «О чем пел соловей», который повторяется три раза в вариантах: «Былинки, человек ... побывавший на двух фронтах»; «побывавший на всех фронтах»; «человека, ... обстрелянного тяжелой артиллерией»⁹.

Рассказчиком по-прежнему остался фиктивный писатель, а между его словом и героем его рассказа произошло известное сближение. Изменения, происшедшие в типе героя и сюжета, приблизили этого героя к рассказчику. Слово рассказчика в первую очередь по словарному составу в высшей степени огрубело, стало речью, выражающей совершенно примитивный взгляд на жизнь. Местами слово героя и рассказчика объединяются. Такое сближение еще больше усиливает роль стилизованного устного слова, в слове рассказчика господствует сказ.

Относительно этих повестей можно установить, что они отошли от конкретных произведений Гоголя и Достоевского, их тексты

8 Щеглов, Ю.: *Энциклопедия некультурности*. (Зоценко. Рассказы 20-ых годов и «Голубая книга».) В кн. Жолковский, А., Щеглов, Ю.: *Мир автора и структура текста*. Статьи о русской литературе. Эрмитаж, 1986, 53–85.

9 Зоценко, М.: *Сентиментальные повести*. 112, 114, 115.

как «чужие», в отдельности не являются структурообразующими для Зощенковских.¹⁰ Интертекстуальность в них направлена в целом на тексты Гоголя, Достоевского и других писателей. Отдельные мотивы свидетельствуют еще о иных направлениях, однако общие особенности сюжета, мелодраматический характер ситуаций, дискредитированные символы, окружающие персонажей — все это пародирует литературные тексты начала века и современности.

Упомянутые ситуации, которые часто фигурируют в развлекательной литературе, преобладают. Напр. «девушка у рояля», «соловей поет на ветке», «влюбленный преподносит свое стихотворение», и т.д. Птица, названная в заглавии повести «О чем пел соловей», в этом же тексте намекает на «Соловьиный сад» Блока¹¹ и по этой же линии восходит к Фету, если не шагнуть дальше, вовлекая в круг отношений сцену из «Ромео и Джульетты», а именно, рассвет после вместе проведенной ночи. По словам персонажа у Зощенко, соловей «Жрать хочет, оттого и поет». Комический эффект превращает символ с серьезным значением в смешное и разрушает его.

Одна из типических ситуаций повести «Сирень цветет» подтверждает наше высказывание. Влюбленная пара сидит на скамейке у берега озера и над ними «цветет сирень». В описание этой ситуации, обрывая наррацию, рассказчик включает по своему пониманию сентиментальное описание природы. Оно является стилистической пародией, которая «остраивает» сцену и придает комическое звучание самому рассказчику. Вдобавок, по его же словам, ему не удастся «художественное» описание, он жалуется на трудности творчества. В этот момент он переходит на грубость: «А ну его к черту!» После имитированной сентиментальной сцены эта манера «выражаться» (как устная речь) воспринимается еще более сильной эстетической провокацией.

В этой же сцене к стилистической пародии прибавляются т.н. пустые цитаты, лже-цитаты из стихотворений Пушкина и Блока.¹²

В слово рассказчика повестей включаются два круга мыслей из текстов вне эстетического качества, преследуя полемическую цель. 1) Утопия, которая вмещает в себе, по мнению автора, мысли о любви, рождении, смерти, одним словом, главные вопросы жизни. Эти экзистенциальные вопросы при помощи интерпретации рассказчика

10 См. о структурообразующем прототексте: Schmid, W.: *Sinnpotentiale der diegetischen Allusion*. „Wiener Slawistischer Almanach“, Sonderbd. 11, Wien 1983.

11 Блок, А.: *Соловьиный сад*. В кн.: Блок, А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 3. М.-Л. 1960, 240, 585.

12 Зощенко, М.: *Сентиментальные повести*. 159.

пародируют, подобно романам Ильфа и Петрова, такие черты русского романа XIX века, как универсализм, философичность¹³. На этих местах чувствуется стремление автора истолковать свою фикцию. 2) Воззрения на понимание литературного героя, которые тесно связываются рассказчиком с мнением о нравственности реальных людей. Следующая пародийная цитата обнаруживает скепсис автора: «А то все знаете, красота, да величие, да звучит гордо». Хотя контекст цитаты ссылается на «кисоображение человека» и «гуманизм» как на лозунги литературной критики, нельзя забывать, что последние слова являются цитатой из Горького, настолько уважаемого Зощенко. Пародия утопического мышления завершается у Зощенко в повести «Мишель Синягин».¹⁴

Автор «Сентиментальных повестей» в слове своего рассказчика хочет связать литературу с реальностью. В выше упомянутой наррации он располагает их в один ряд, при помощи рассказчика вставляет реальность в самую фикцию.

Интертекстуальность «Сентиментальных повестей» на основе нескольких существенных особенностей можно отнести к типу авангардного характера¹⁵: нормы предыдущей и современной литературы ставятся под вопросительный знак. Пародия как вид интертекстуальности выполняет функцию переоценки всех ценностей. При этом часто применяются провоцирующие средства с целью деэстетизации (грубые слова и т.д.). С другой стороны, в литературный текст встраивается публицистика, стилизованная как примитивная устная речь, с целью создания пародии. В общей сумме возникает сложная структура пародии, в которой даже цитаты обладают тем же авангардным характером.

13 См. об этом: Щеглов, Ю.: *Романы Ильфа и Петрова*. „Wiener Slavistischer Almanach“, Sonderbd. 26/1. Wien 1990, 60, 98.

14 См. об этом: Голлер, А. Н.: *Прошлое и будущее в повести М.Зощенко «Мишель Синягин»*. Альманах инст. Венг. Русистики. 1993 (В печати).

15 См. краткую характеристику русского авангарда: Flaker, A.: *Die russische Avantgarde*. In.: *Gloddarium der russischen Avantgarde*. Graz-Wien, 1989. 11–47.