

Е.А. Худенко

Алтайский государственный университет

**Жизнетворческие стратегии
в автобиографической прозе 1940-х годов
(М. Зошенко, М. Пришвин)**

Аннотация: Статья посвящена проблеме жизнетворческих поисков в литературе 40-х гг. XX века, ведущихся М. Зошенко и М. Пришвиным в жанре автобиографии. Рассмотрение жизнетворческих стратегий на материале повести «Перед восходом солнца» и романа «Кашеева цепь» приводит к тезису о различных (часто – противоположных) формах воплощения «творчества жизни»: это практическое жизнестроение М. Зошенко (в психотерапевтических формах) и натурфилософское М. Пришвина (мотив охоты). Цель же подобных жизнетворческих стратегий одна: созидание свободной творческой личности нового времени.

The article is devoted to the problem of the life-creating searches in the literature of the 40-ies of the XXth century that were done by M. Zoshchenko and M. Prishvin in the autobiographical genre. Considering life-creative strategies based on the material of the story «Before sunrise» and the novel «The Kashcheev chain» comes to the conclusion about the different (often opposed to each other) forms of the personification of «the creativeness of life»; that is practical style of life of M. Zoshchenko (in the psychotherapeutical forms) and nature-philosophical of M. Prishvin (the motive of hunting). The aim of the mentioned life-creating strategies is the following: the creativeness of the free creative personality of the new age.

Ключевые слова: жизнетворчество, автобиография, Пришвин, Зошенко, стратегия, мотив, психотерапия, охота.

Life-creativity, autobiography, Prishvin, Zoshchenko, strategy, motive, psychotherapy, hunting.

УДК: 882.

Контактная информация: Барнаул, ул. Димитрова, 66. АлтГУ, кафедра общего и исторического языкознания. Тел. (3852) 366379E-mail: helena-hudenko@mail.ru.

Автобиографическая повесть М. Зошенко «Перед восходом солнца» (1943) и автобиографический роман М. Пришвина «Кашеева цепь» (1923–1953) не раз становились объектами рассмотрения современного литературоведения. Так, повесть Зошенко рассматривалась как ключ к прочтению всего творчества писателя [Жолковский, 2007], изучалась в аспекте жанровых особенностей как исповедальное, просветительское, научно-художественное и мемуарно-публицистическое произведение [Сатарова, 1993; Даренская, 2000; Черепанова, 2005], роман Пришвина рассматривался как философский и лиро-эпический [Агеносов, 1988; Киселев, 1985]. В жанровом аспекте остановимся прежде всего на автобиографичности обоих произведений. В эпилоге повести Михаил Зошенко пишет: «Основной герой – это отчасти я... Обо мне, пожалуй, все сказано, что можно было сказать» [Зошенко, 1994, с. 688]. В дневнике Пришвина за 1953 год – год окончания работы над романом – 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» [Пришвин, 1957¹, с. 569]. Автобиографическая основа обоих текстов тесно и напрямую связана с житнетворческими поисками, активно ведущимися писателями с 20-х гг. XX века.

Как известно, программа жизнестроительства в ее «эстетическом» варианте [Сарычев, 1991] воплотилась в поэтике символизма. Житнетворчество младосимволизма начиналось как мифотворчество («аргонавтический кружок» А. Белого, софийный миф у А. Блока, «диониссийство» В. Иванова). Теургические стремления невольно приводили символистов к житнетворческой *maxim'e*: искусство в этом случае превращалось в эзотерическое действие, а функции художника становились похожими на жреческие. Однако такое эстетическое «творчество жизни» уже к началу 20-х гг. не выдержало испытаний практикой: новое время требовало других, более жизнеспособных и действенных форм соединения искусства с жизнью с целью воздействия на нового читателя – человека новой, советской эпохи. Время 30–40-х гг. исследователи определяют как время «практического житнетворчества, побудившего художественное сознание к поиску новых представлений о характере взаимоотношений искусства и действительности» [Черепанова, 2005, с. 12].

Это «практическое» житнетворчество ознаменовалось прежде всего фигурой М. Горького, «победительная» философия которого внедрялась в практику советской литературы. «Тяга» культуры к жизни развивалась по двум направлениям: преобразование окружающего мира («окультуривание» жизни) и преобразование себя (символистская традиция). Мемуарно-автобиографические произведения О. Мандельштама, В. Шкловского, Ю. Олеши сочетают эти две линии: в центр повествования помещается человеческое «я», через которое осмысливается 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.

Не случайным в этом контексте выглядит и стремление к «укрупнению» текстов-автобиографий. Автобиографии включаются в циклы, становятся частями более крупных замыслов. Так, Зощенко в 1935 г. говорит о создании научно-художественной трилогии: «Возвращенная молодость», «Голубая книга», «Перед восходом солнца» [Зощенко, 1935], а Пришвин в 1942 г. 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 повесть Зощенко может быть лишь условно названа «повестью», ее композиционное оформление и хронологические характеристики явно связаны с жанром романа. Таким образом, через постижение собственного «я» художники постигали глубинные противоречия и катаклизмы эпохи. По своей генеральной идее произведения М. Зощенко и М. Пришвина «сходятся» в одной точке: обновление личности должно привести и к обновлению мира (или принятию уже обновленного мира).

Важно, что оба автобиографических произведения долго «вынашивались» (у Зощенко – 10 лет, у Пришвина работа над романом с перерывами длилась 30 лет) и знаменовали собой «кризисные» периоды в истории страны. Так, именно в 1942 году, в разгар великой и страшной войны, Зощенко начинает воплощать свой замысел, а Пришвин в этом же году приступает к написанию третьей части романа – «Мы с тобой» (которая так и не была закончена). В этом «совпадении»

¹ Обращаемся к тексту именно этого собрания сочинений, так как 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.

сказалась особая философия писателей – восприятие ими искусства как «творчества жизни». С первого взгляда, оба текста по тематике были совершенно не связаны с войной (разве что воспоминания Зоценко о первой мировой), повествовали о чем-то сокровенном, личном – о человеке, себя созидающем, вырвавшемся из катастрофы (несчастной любви, неврозов, комплексов) к «радости» бытия, к здоровой и счастливой жизни. Общая направленность произведений знаменовала собой тенденцию к «сопротивлению», но не в масштабах армии и фронта, а в масштабах одной человеческой Личности, противостоящей угрозе уничтожения и самоистребления.

Идеи «практического» жизнетворчества, которыми Зоценко увлекается в том числе и под влиянием Горького, меняют его художническую позицию: из писателя-наблюдателя он превращается в писателя-практика. Повесть «Перед восходом солнца» воплощает медицинский эксперимент писателя над самим собой в одной из самых сложных отраслей науки – психиатрической. Использование современных знаний о психике и физиологии, применение физиологического учения И. Павлова и психоаналитического метода З. Фрейда, философские рассуждения о природе человеческого организма, просветительские цели – все это элементы целостной жизнетворческой программы Зоценко как писателя-практика. Своей задачей автор и не скрывает: книга написана для всякой «страдающей личности», которая потеряла смысл жизни [Зоценко, 1994, с. 688].

Сложная архитектура повести «Перед восходом солнца» была предназначена для диалога с читателем-интеллектуалом, читателем мыслящим и способным к рефлексии и самопознанию. По сравнению с читательской аудиторией, на которую были нацелены ранние рассказы Зоценко, здесь происходят кардинальные перемены. Повышенная интертекстуальность повести создает особое игровое поле смыслов, заданное эпиграфом из трагедии «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира: «За доброе желание к игре / Прощается актеру исполненье». Зоценко не просто моделирует «своего» читателя-интеллекта, но и задает ему определенные правила игры: с одной стороны, предлагает открыто следовать за своей мыслью, с другой – прятаться 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 его «Опавших листьев» с установкой на интимную исповедальность [Даренская, 2000, с. 110]. 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: мини-рассказы воспроизводят моменты наивысшего эмоционального

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

²Жанр жизнемысли зарождается во французской просветительской литературе Вольтера («Философские повести»), Дидро, Кальдерона. На сегодняшний день наиболее полное воплощение этот жанр получил в работах Г.Д. Гачева [Гачев, 2002]. Жанровой доминантой является соединение философских размышлений с рефлексией над событиями частной жизни. Интересен тот факт, что книга Гачева так же, как и повесть Зоценко, заканчивается авторской эпитафией, повествуя о счастье. Смерть и счастье, таким образом, философски сопоставлены как антиномии, внешне преодоленные, но по сути сделано это насильственно: автоэпитафии можно читать как акт жизнетворческий – это некий «литературный» суицид, совершенный с целью репетиции собственных похорон и, вследствие этого, частного избавления от страха смерти.

напряжения – это ситуации, связанные с болью, смертью, несчастьем, войной и т.д. Сквозное соединение глав происходит за счет лейтмотивов (например, мифологических – главки «В саду» и «Ад» скреплены мифологемами рая и ада; интертекстуальных – всплывают «слои» А. Чехова, Ф. Достоевского, А. Блока и др.; исследовательских – 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 писатель¹. 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 и был найден первоисточник страха, связан с глубоким младенчеством – до двух лет² – это и есть период «небытия», это зона «перед восходом солнца», то есть зона предразумного существования человека.

С точки зрения жизнетворческих поисков, которые так актуальны для писателя в этот период, Зощенко ставит важнейший эксперимент, он исследует глубины человеческой психики до их вербального оформления: «Маленькое животное, не умеющее говорить, не умеющее думать, встретилось с жизнью» [Зощенко, 1994, с. 563]. В этот период есть существование жизни, но в мозгу человека не закрепляются те формы, в которых она отражается. Следовательно, сама практика «выуживания» 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, так как 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 военными задачами, которые решала тогда вся страна: «ключи к счастью» (это первоначальное название повести) были утеряны на тридцать лет.

Таким образом, Зощенко воплотил в повести стратегию практического жизнетворчества в терапевтических, 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 общества, тонущего в мучениях и войне.

Автор, не отрицая автобиографической основы текста, не раз настаивает на его художественной природе: «Она (книга – *Е.Х.*) написана во многих жанрах. И жанр художника здесь вовсе не слабей» [Зощенко, 1994, с. 689]. И хотя мы говорим о стратегии практического жизнестроительства у Зощенко, однако сферу применения подобной стратегии сам писатель жестко ограничивает. Он предостерегает массового читателя от подобных экспериментов над подсознанием, указывая, что результатов могут добиться люди либо под наблюдением врача, либо это позволено той малой доле человечества, которая склонна к самоанализу и рефлексии – это прежде всего творческие личности.

Противоречие такой стратегии налицо: практическое жизнетворчество в формах просветительских и философствующих полезно, но в психотерапевтических – опасно. Поэтому столь сложный диалог с читателем имеет и другой смысл: это демонстрация того научно-философского и аналитически-духовного уровней

¹ А.К. Жолковский психоаналитически рассматривает это как игру в себя самого, но разного (этакий «театр одного актера») – разные маски, роли, комплексы, фобии [Жолковский, 2007].

² 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.

личности, для которой такая необычная практика (психического «самоврачевания») возможна. Другой парадокс практической жизнестроительной стратегии Зошенко заключается в том, *как* меняется характер творимого (искусства), если меняется внутренняя организация его творца? Для Зошенко 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 аппетита¹. Но в финале повести автор заявляет, что, избавившись от инфантильных комплексов и страхов, он приобрел и «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» [Зошенко, 1994, с. 689]. Фраза выполняет функцию самовнушения – ритмически она выглядит как акцентный стих Маяковского, по содержанию (оставим в стороне фрейдистски-сексуальные эвфемизмы) – это голос глашатая-главаря, держащего в руках штык-перо.

Что подразумевает Зошенко, говоря о последних двенадцати годах? С 1930-го года основное для него – это замысел научно-исследовательской трилогии – это и есть «точка отсчета» «нового» Зошенко. Только «новый» ли это Зошенко? В жизнестроительной стратегии 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: естественнонаучными, философскими, медицинскими. Если вначале, говоря языком Фрейда, искусство становилось зоной «вытесненных» страхов, зоной изживания комплексов, то теперь сам Зошенко превратился в писателя-фельдшера, «врачевателя» человеческих душ (в том числе, это был шаг навстречу призывам сталинской эпохи).

В итоге такой стратегии – не разгадка «тайны» жизни, а преклонение перед ней. Более того, Зошенко вскользь бросает странное замечание: «Мне показалось, что я стал людям приносить больше горя, чем раньше, когда я был скованный, слабый. Да, это было так...» [Зошенко, 1994, с. 627]. Очевидно, речь идет о неизбежном глубинном конфликте: победив страх силою Разума, став свободным, Зошенко стал менее нуждаться в человеческих «подпорках» – семье, дружбе, любви². 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 Праксиллы³. Интонация осмысления этих строк – ироническая. 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 яблоки⁴, так как плод с дерева

¹ См. об этом: [Зошенко, 2008].

² 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: Зошенко, 2008, с. 722].

³ Греческая поэтесса Праксилла (5 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 жизнестроительных идей автора связаны с античной философией и эстетикой [Черепанова, 2005, с. 8].

⁴ 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 намек на самоцитацию (рассказ «Стакан» (1923), где поминки

познания так и не сорван – человек, по Зоценко, в истории своего развития делает только первые шаги – он стоит *перед* восходом солнца (так что об автоэпитафии говорить еще рано).

М. Пришвин очень близок к тому, над чем размышляет в это время Зоценко. Психоэмоциональная доминанта посттравматической личности ими переживается одинаково: поиск ключей счастья ведется Пришвиным также через страдание, ситуацию потери и затем обретения: «оптимизм становится возможным при условии личной трагедии» [Пришвин, 1957, с. 712]. Разница состоит лишь в путях обретения этого счастья, но не в разности житнетворческих стратегий.

Поиск соединения искусства с жизнью Пришвин начал еще во времена заката модернизма, вырабатывая собственную теорию, отличную как от символистской, так и от пролеткультовской. В отличие от Зоценко, это не практическое воплощение найденного пути к счастью, это не создание книги-учебника и попытка «вылечить» страдающую личность и само страдающее Время. Пришвинская формула счастья неустойчива: ее компоненты меняются, значение рушится, в творчестве писателя идет постоянный *поиск* решений, поиск соединения бытия и быта, любви и потери ее, добывания родственного внимания к миру. В частности, тесно связан с особенностями натурфилософии и житнетворческой эстетики писателя мотив охоты – один из структурообразующих в автобиографическом романе «Кашеева цепь».

Осмысление поведения охотника стало для Пришвина источником для формирования ведущих художественных принципов творчества. Необходимые для настоящего охотника профессиональные качества переносятся Пришвиным в сферу литературного труда. Поведение охотника для писателя подразумевает прежде всего «родственное внимание» к миру. Внимание означает внутреннюю готовность человека к переходу от монологичной структуры мира – к диалогичной. Охота моделирует ситуацию «только я и ты в этом мире». Пришвинское «ты», перерастающее в «мы», осознается в качестве истока к постижению и созданию образа Всечеловека (Цельного человека). Погоня за *другим* ставится в один ряд с тем огромным количеством усилий и затрат, которое необходимо художнику для точно пойманного слова. Позже направленность этого поиска меняется: не надо идти за словом, оно само придет к тебе, если обратишь свое внимание вокруг: «Когда я встал, мир пошел». Сам процесс поиска добычи означает созвучие внутреннего и внешнего («идти след в след»), гармонию повторений и метаморфоз. Охота дает осмысление собственного творческого развития как некоего цельного *пути*, превращающего жизнь художника в судьбу и миф. В процессе охоты писатель обретает особое состояние внутренней свободы (без него невозможен меткий выстрел). Пришвин идет от буквального толкования слова ‘охота’ как «мне хочется». Ощущение охотником привычной свободы проецируется Пришвиным на желание писать свободно, что реализуется прежде всего в игровых моментах искусства. Игра превращает тяжелый писательский труд в удовольствие, позволяет найти точку соприкосновения собственного «хочется» с общественным «надо» (этой теме посвящено множество размышлений на страницах Дневника писателя).

Эротическая подоплека охотничьего действия очень тонко ощущается Пришвиным. Любовь понимается как извечная погоня мужчины за *своей*, единственной женщиной (вторая книга романа носит название «Брачный полет»). В связи с этим потеря возлюбленной, т.е. *неудачная охота* становится для Пришвина точкой зарождения его писательского дара, а искусство понимается как «восстановление утраченного родства», т.е. как *счастливая охота*. Мотив охоты ведет за

превращаются в драку из-за того, что деверю «арбуз в голову ударил»). Интересно, что в переводе О. Фрейденберг, который Зоценко не использовал (у него перевод В. Вересаева), были «спелые *смоквы*, и яблоки, и груши».

собой две главных нити пришвинского творчества – тему любви и тему искусства, тесно связанные между собой. Мотив *утраченной невесты* и мотив *первой охоты* выступают как инварианты единой авторской жизнотворческой стратегии поведения – преодоления себя как «жертвы» жизни и становления себя ее «победителем».

В первой части романа – «Курымушке» – воссоздается точка «биографического отсчета» – это сцена охоты мальчика с Гуськом на перепелов, оставившая в душе маленького Курымушки чувство особой таинственной связи со всей природой. Важно, что бывалый охотник Гусек хотел поймать белого перепела – свою мечту, но это ему так и не удалось. Дальнейший поиск оставленного в детстве ощущения цельности жизни ведется героем через любовь к женщине – Инне Ростовцевой. Создается отражающая мотив первой охоты структура «обретения-потери». Мотив повторяется теперь в другом пространстве – любовной охоты¹. Борьба героя за «настоящую» Инну транслирует сцену охоты на белого перепела – это охота за мечтой, которая никогда не осуществится. Инвариантность этих сцен подтверждается образом белой кружевной шали, оставленной Инной в гостинице, – это своеобразные силки, которыми Алпатов хочет «поймать» невесту. В этом контексте мотив *несостоявшегося похищения* (несостоявшейся любви) по семантическому наполнению приравнивается к мотиву *несостоявшейся охоты*: герой теряет смысл существования и свое «лицо». Неудавшееся похищение охота ведет к *утрате* определяющего, главного качества той или иной личности: Алпатов утрачивает силу (волю) преодолевать прозу жизни.

Третий «виток» мотива утраты реализуется в звене «Живая ночь». Здесь сохраняется та же трехчленная структура мотива – борьба двух самцов-тетеревов за самку, сопровождаемая тем же мотивом похищения: третий самец Черныш незаметно уводит предмет раздора. Сцена боя тетеревов за самку убеждает Алпатова в возможности воплощения идеала в действительность – пусть даже ценой смерти: «Они бьются за Прекрасную Даму... В бою за недостижимое, вечное – готовы найти свой конец» [Пришвин, 1956, с. 517]. Мотив утраты постепенно переходит в мотив обретения цельности жизни: через осознание творческих сил природы герой восполняет внутреннюю пустоту сначала вниманием к природному миру, а затем – живописью словом («охотой за счастьем»).

Следовательно, **не** событие утраты возлюбленной становится причиной пробуждения творческого дара писателя (позднее Пришвин отметит, что это был лишь «повод к полету»), а событие восстановления полученного через первую охоту ощущения сотворческой связи со всем миром. Так, Пришвин движется в жизнотворческих поисках от эмпирической действительности – к философскому осмыслению, к выработке бытийных категорий через бытовое.

В контексте автобиографической прозы 40-х гг. два произведения реализуют концепции жизнотворческого поведения художника в различных аспектах. Повесть Зощенко являет собой модель практического «творчества жизни»: через преодоление болезней, страданий, несчастий личным усилием, усилием разума и воли человек способен стать счастливым. Мифологическая подоснова подобного процесса подрывает прагматичность данной концепции. Зощенко ищет не только «ключи к счастью» отдельного человека и, вероятно, на фоне событий второй мировой войны – всего человечества в целом. В трилогии он пытается реализовать вековую мечту человечества о бессмертии и вечной молодости. Его

¹ Охота как природно-социальный поединок представляет собой модель «любовного треугольника». В романе этот охотничий треугольник любви реализуется как перевернутый и мнимый – Алпатов «охотится» за двумя Иннами, одна из которых придумана им самим: «Алпатов понял, что Инны было две: одна, которую он любит, настоящая Инна, другая Инна Петровна» [Пришвин, 1956, с. 243]; в природе же эта ситуация невозможна – там борются за самку две особи мужского пола.

«Возвращенная молодость» и два другие текста трилогии (в том числе и «Перед восходом солнца») есть путь к некоему метафорическому (мифологическому) омоложению. Процесс продления здорового, молодого отношения к жизни был жестоко прерван «свыше»: Зощенко в сфере искусства посягал на то, чем могут обладать только Боги (вечная молодость, бессмертие) – это мешало истинным богам от политики.

Пришвин в своих поисках «творчества жизни» уходит от личного учительства в сферу созерцания и наблюдения, его «охота» за счастьем становится метафорой по добыванию «истинного» слова – слова, соединяющего быт и бытие, природу и культуру, языческое и христианское. Пути воплощения жизнестроительных поисков двух писателей вначале кажутся противоположными, но, по сути, цель этих стратегий одинакова: искусство должно открыть путь к построению себя как свободной и счастливой личности. Так «по-советски» звучащие идеи жизнетворчества почему-то были восприняты как несвоевременные и не были донесены читателям: публикация произведения Зощенко была прервана, книга Пришвина «Искусство как образ творческого поведения» так и осталась в черновиках.

Литература

- Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. М., 1988.
- Гачев Г.Д. Жизнемысли: книга счастливого человека. М., 2002.
- Даренская Н.А. Проза Зощенко в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000.
- Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 2007.
- Зощенко М. О моей трилогии // Литературный Ленинград. 1935. № 49, 26 октября.
- Зощенко М. Перед восходом солнца // Зощенко М.М. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3.
- Зощенко М.М. Перед восходом солнца // Зощенко М.М. Собр. соч. / Состав. и примеч. И.Н. Сухих. М., 2008.
- Киселев А.Л. Пришвин и русские писатели XIX в. Куйбышев, 1985.
- Пришвин М.М. Дневники последних лет // Пришвин М.М. Собр. соч.: В 6 т. М., 1956–1957. Т. 6. М., 1957.
- Пришвин М.М. Кашеева цепь // Пришвин М.М. Собр. соч.: В 6 т. М., 1956–1957. Т. 1. М., 1956.
- Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. Проблема «жизнетворчества». Воронеж, 1991.
- Сатарова А.Т. Философская проза Михаила Зощенко (Повести 20–40-х годов). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993.
- Черепанова О.П. Искусство как жизнетворчество в повестях М. Зощенко 30–40-х гг. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005.