

МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО
ЗНАМЕНИ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

АРЗАМАСЦЕВА Ирина Николаевна

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Ю.К.ОЛЕШИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ 20-х ГОДОВ)

Специальность 10.01.02

- литературы народов Российской Федерации

Диссертация

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель -
кандидат филологических наук,
профессор Терновский А.В.

Москва – 1995

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение	2
Глава I. Поэтика русского авангарда 20-х годов в романе-сказке "Три Толстяка"	
1. Роман-сказка "Три Толстяка" и социалистическая культура	17
2. Влияние зрелищных видов искусства на поэтику "Трех Толстяков"	26
3. Особенности жанра и система образов	40
Глава II. Идеино-эстетическая позиция писателя в романе "Зависть"	
1. Эпоха 20-х годов и ее отражение в романе "Зависть"	66
2. Идеино-философские основы романа "Зависть"	70
3. Принципы образно-композиционного строения романа	88
4. Иносказания и их роль в романе	103
5. Солярные мифы в романе	124
Глава III. Традиции и новаторство рассказов 20-х годов	
1. Архитектоника "Избранного"	141
2. Античные мотивы в рассказе "Цепь"	151
3. Жизнь и смерть в рассказе "Лиомпа"	163
4. Художественное время и психическая реальность в рассказах	175
Заключение	184
Примечания	190
Список литературы	220

ВВЕДЕНИЕ

Судьба творческого наследия Юрия Карловича Олеши (1899-1960) сложилась более счастливо, чем многих его современников, хотя и повторила все изломы истории. Его творчество не относится к “забытой” литературе. Новых произведений Олеши ждала с нетерпением читающая публика первых десятилетий советской власти; в годы “оттепели”, после периода долгого молчания, снова вспыхнул интерес к его творчеству. О незаурядной личности Ю.Олеши много писали знавшие его. Сделана не одна попытка научного освещения его творчества. И все же недостаточные представления о культурно-историческом контексте 20-х годов - времени, когда Ю.Олеша наиболее полно выразил свой талант, - не позволяли дать объективную оценку его творчества и определить место писателя в идейно-художественных исканиях своей эпохи. В наше время на волне пристального внимания к литературе 20-30-х годов снова встает вопрос о “загадке” Ю.Олеши.

Сейчас уже становится очевидным, что все сложное своеобразие литературного процесса тех лет обусловлено трудными поисками выхода из кризиса, постигшего Россию и Европу в результате дегуманизации культуры и сознания, которая происходила под влиянием войн, революций, ошеломляющих научных открытий. Одновременная активизация разноречивых тенденций в русском литературном процессе была философско-эстетической реакцией на изменившееся мироощущение и появление иных, незнакомых ценностей, замещающих целиком или частично ценности давно сложившейся культуры. Главной осью разноречий и была судьба “старого” мира в условиях “жизнестроительства”, которое перешло из поля проектов и теорий в практическую плоскость. Таким образом, вопросы политэкономии были неотделимы от вопросов философско-эстетических. Диалектика этих связей

наиболее отчетливо видна в произведениях тех писателей, которые занимали позицию не огульных

критиков и не послушных соглашателей по отношению к строящемуся миру, а, скорее, позицию “попутчиков” - сохраняющих известную независимость и вместе с тем заинтересованно-благожелательных. Именно такой позиции придерживался Ю.Олеша (одного из своих любимых героев он называл “попутчик Занд”).

Быть “попутчиком” означало постоянно отстаивать свободу своих представлений и творческого самовыражения, при этом пытаться найти свое место в слишком быстро летящем времени, быть полезным своему народу, даже не во всем разделяя провозглашенные лозунги. Жизнь и творчество Ю.Олеши - пример такого драматического выбора.

Ровесник века, как А.Пушкин или В.Набоков, он жил “на кончике луча” времени, его внутренний мир был отражением всех перипетий современности. Одно из сильнейших впечатлений раннего детства - восстание на броненосце “Потемкин”. Еще будучи учеником известной Ришельевской гимназии, занимаясь в литературном кружке “Зеленая лампа”, Ю.Олеша погружался в изучение истории, творчества Пушкина и Шекспира. Первые его литературные опыты - стихи, поэма, пьеса - свидетельствуют о влиянии эстетики модерна. Однако жизнь в мире книг и искусства не могла продолжаться долго в условиях разгорающейся революции. “Поэзия рабочего удара” (используем название известного манифеста А.Гастева) будоражила умы молодежи, заставляла пересмотреть многое из увлечений “тихих” школьных лет. Ю.Олеша вместе со своими товарищами однозначно делает свой выбор. Осталось свидетельство И.Бунина об одесской весне 1919 года: “... Тут тотчас поднимается дикий крик и

свист: буйно начинает скандалить орава молодых поэтов, занявших всю заднюю часть эстрады: “Долой! К черту старых, обветшалых писак! Клянемся умереть за Советскую власть!” Особенно бесчинствуют Катаев, Багрицкий, Олеша. Затем вся орава “в знак протеста” покидает зал. Волошин бежит за ними - “Они нас не понимают, надо объясниться!”...” (1). В Одессе Ю.Олеша работает в “Южном гудке”, в Харькове - в ЮгРОСТА, пробуя свое перо в газетных

жанрах, преимущественно в фельетоне. По приезду в Москву в 1922 году стал активно сотрудничать в популярной газете железнодорожников “Гудок”, снискав славу под псевдонимом “Зубило”. Газетная работа позволила Ю.Олеше хорошо чувствовать пульс времени, быть в курсе последних фактов, вращаться среди самых интересных людей своего времени, литературные очерки о которых будут написаны впоследствии.

Для художественного творчества была важна особенная острота восприятия исторического настоящего. Ю.Олеша все чаще находил поэзию не только в удаленных веках, но в текущей современности. Его прозаические произведения, появившиеся в 20-х годах, привлекают прежде всего эстетическим восприятием истории минувшей и ныне творящейся (2). Именно эстетический подход не позволял писателю принять социалистическую программу жизнестроительства целиком, особенно в той ее части, где затрагивалось то, что было духовным достоянием самого писателя, - ценности культуры.

Свобода личности, по мысли Ю.Олеша, была главным завоеванием Советской власти, и строительство нового мира невозможно без нового человека - богатого свежими ощущениями, мыслями и мечтами. Однако такая решительная свобода уже не нужна была в набирающем силу государстве. В 1932 году, выступая на диспуте “Художник и время”, Ю.Олеша сказал: “Бывают такие эпохи, - можно сказать, поэтические эпохи, - когда история внезапно настораживается и смотрит на тебя. И вот я себя вижу как бы под лучом истории. Когда живешь в такую эпоху и особенно когда ты - поэт, писатель, тогда нужно обязательно проверить себя в смысле того, являешься ли ты художником. И вот я чувствую себя преисполненным, может быть, идеалистическими стимулами, которые создают напряжение, творческое напряжение, дают надежду, создают гордость и вызывают зависть к великим мастерам художества.

Тут многие говорят “попутчик”. Это звучит как-то неприлично. Тут даже парадокс какой-то высказывается, когда говорят “пролетарская и советская литература”, не объединяя их в одно. Я себя считаю пролетарским писателем. Может быть, через тридцать лет меня будут читать, как настоящего пролетарского писателя. Возможно, это гордое заявление. Возможно, я чрезвычайно заносчиво говорю. Но я делаю это вполне сознательно: я все-таки чувствую, что я работаю для пролетариата” (3).

Сегодня, оглядывая в полном объеме литературу того периода, мы можем убедиться в искренности писателя и понять причину все усиливавшегося расхождения между пролетарским писателем Ю.Олешей и временем, которое вошло в слишком узкие для него берега. На Первом съезде советских писателей Ю.Олеша сделал еще одну попытку объясниться с современниками. Речь его произвела огромное впечатление, но до полного взаимопонимания было далеко. По-видимому, трагедии его друзей, работавших, как и он сам, с полной отдачей сил ради собственного народа, несправедливо обвиненных и репрессированных, оказались личной трагедией и для него. В последних архивных изысканиях обнаружено, что имя Ю.Олеши вместе с именем Б.Пастернака фигурирует в деле Вс.Мейерхольда (вероятно, готовился большой судебный процесс (4)).

Примерно со второй половины 30-х годов имя Ю.Олеши все реже встречается в печати. Выпустив в 1935 году сборник “Избранное”, куда вошли лучшие его произведения - “Зависть”, всего десяток рассказов и пьеса для кинематографа “Строгий юноша”, написанные в 20-х - в самом начале 30-х годов, а также речь на Первом съезде советских писателей, Ю.Олеша тем самым как бы подвел черту под целым этапом своей жизни.

Далее он будет не столько творить новое, сколько бесконечно переделывать, перелагать, искать художественную форму для

выражения все тех же идей, адекватную времени еще более суровому, чем годы его молодости. Главным итогом этих исканий является книга, увидевшая свет уже после смерти писателя, во времена более независимые, названная составителями олешинской цитатой “Ни дня без строчки” (1965). Этот длительный этап творчества не менее интересен для исследования, но, на наш взгляд, требует отдельного подхода и методологии, отличной от методологии данной работы.

Диссертационные исследования творчества Юрия Олеши в основном относятся к периоду с середины 60-х по 70-е годы, когда о писателе вновь заговорили после почти двадцатилетнего молчания.

Первое крупное исследование было предпринято И.П.Вдовиной в ее кандидатской диссертации “Творчество Юрия Олеши 20-х годов” (1966). В работе широко представлены данные архивов и критической печати 20-х годов. И.П.Вдовина выделила и подробно осветила сатирическую сторону дарования Ю.Олеши. Особенно важен для нас подробный анализ ранней лирики Ю.Олеши, в котором выявлены связи лирики с поэтическими традициями эпохи модернизма.

И.Г.Панченко в своей кандидатской диссертации “Стиль Юрия Олеши и его связь с судьбами романтической традиции в советской литературе” (1967) вывела творчество Ю.Олеши за рамки реалистического направления и тем самым подготовила почву для нашего исследования в контексте литературы авангарда и поставангарда.

В.В.Бадиков исследовал вопрос о соотношении автора и его героев путем анализа приемов создания образов. Для нашей работы особое значение имеет прослеженная В.В.Бадиковым тенденция к постепенной субъективации повествования - характерной черты творческого пути писателя (кандидатская диссертация “Вопросы поэтики Юрия Олеши (На материале прозы)” (1967).

В кандидатской диссертации Е.И.Розановой “Проза Юрия Олеши” (1967) отличительной чертой своеобразия писателя был назван философский склад творческого мышления.

В.И.Бурдин в своей кандидатской диссертации “Проблема личности в творчестве Юрия Олеши и художественная индивидуальность писателя” (1968) отнес творчество Ю.Олеши к интеллектуально-поэтическому стилевому течению в советской литературе, введя его в рамки социалистического реализма и тем самым подчеркнул связь идейно-художественного мира писателя с общественным сознанием его эпохи.

В.А.Морозова дала комплексный анализ самого крупного произведения Ю.Олеши (кандидатская диссертация “Роман Юрия Олеши “Зависть” в творческой эволюции писателя” (1970)), сосредоточив внимание на идейно-содержательном уровне анализа.

Защищенная в 1975 году. кандидатская диссертация О.Г.Шитаревой “Проза Юрия Олеши (Проблемы творческой лаборатории писателя)” на какое-то время подвела черту под академическими работами, посвященными Ю.Олеше. В прозе писателя, по выводам О.Г.Шитаревой, запечатлелся процесс освоения нового мира отдельным человеком, главное в его творчестве - проблема противоречий творческой личности и общества.

В 70-е годы вышли в свет литературно-критические монографии, которые и сегодня привлекают внимание своей яркостью и полемичностью. Первая из них - “Мастерство Юрия Олеши” М.О.Чудаковой (М.,1972). Вторая - “Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша” - принадлежит перу А.В.Белинкова и опубликована в Мадриде в 1976 году, спустя шесть лет после смерти ее автора. Третья - “Мы живем впервые”: О творчестве Юрия Олеши” В.О.Перцова (М.,1976).

Книга М.О.Чудаковой отличается почти подчеркнутым равнодушием к политике и идеологии как аспектам творческого сознания Олеси, основной интерес сосредоточен на тайнах изумительного писательского мастерства. В.О.Перцов, хорошо знавший писателя, в своей книге дал ряд критико-биографических очерков, в которых воспоминания о писателе, о минувших десятилетиях сочетаются с анализом произведений; лейтмотив книги Перцова - необычность, даже исключительность дарования Олеси. Главный пафос книги А.В.Белинкова - в выражении откровенно диссидентских взглядов литературоведа, познавшего тюрьму и эмиграцию. Творчество Олеси представлено Белинковым прежде всего с позиций социально-идеологических, художественные достоинства и недостатки объясняются давлением политических условий.

Несмотря на непохожесть и даже противоположность установок, работы М.О.Чудаковой, В.О.Перцова и А.В.Белинкова незаметно сходятся в одном: критерием оценки произведения искусства должны быть не политические и идеологические догмы, а законы искусства, не зависящие от исторической и партийной конъюнктуры. С такими критериями можно было бы согласиться, если рассматривать законы искусства как непреложную, неизменную данность. Оценочное отношение к предмету исследования возможно только в системе синхронических методов анализа, когда предмет предстает как бы неподвижным, законченным и самодостаточным. Несмотря на ряд положительных возможностей, предоставляемых таким методом анализа, существует и большой минус: теряется ощущение реального движения культуры в исторической перспективе, высвечиваются лишь те закономерности, которые связаны с выбранным критерием, цель же исследования мыслится как оценка качества творения.

Нам придется отказаться от критерия “чистой” художественности и рассматривать произведения по степени их

соотнесенности с живым литературным процессом, с движением культуры в самом широком смысле.

В 1989 году в своей докторской диссертации В.К.Шеншин исследовал традиции Ф.М.Достоевского в советском романе 1920-х годов, в том числе в романах К.Федина, Ю.Олеши, Л.Леонова. Не вызывают сомнений выводы из всей работы о специфической жанровой форме “романа-полемики”, ставшей актуальной в 20-х годах; “Такой тип романа, идущий от Достоевского, позволял писателям “выверять” гуманистические идеалы революции, исходя из самых высоких нравственных критериев, столкнуть в противоборстве самые различные идеологические концепции, выстроить разнообразные системы аргументов “за” и “против” (5). Однако нельзя согласиться с определением главного героя “Зависти” Кавалерова как “воинствующего мещанина с его анархическим волюнтаризмом” (6), учитывая хотя бы то, что сам писатель был глубоко огорчен неправильным толкованием своего героя в критике. К тому же и сам В.К.Шеншин признает нерешенность спора Кавалерова с миром социализма (7).

Защищенная в 1990 году кандидатская диссертация “Категория праздника в художественном мире Юрия Олеши” (И.В.Саморукова) опирается на “историко-типологический метод исследования литературных явлений”, в котором сходство художественной концепции в творчестве различных писателей одного периода трактуется “как результат отражения в их произведениях одних и тех же социально-исторических процессов.” (8). Тема и метод исследования не вызвали бы сомнения, если бы в исторической типологии не сходились вместе ленинская теория отражения, принципы марксистско-ленинской эстетики, с одной стороны, а с другой работы таких разных ученых, как М.Бахтин, В.Пропп, В.Гуревич, Д.Лихачев, А.Мазаев. В результате И.В.Саморукова убедительно

проанализировала те произведения, которые возможно подвести под бахтинскую теорию карнавального празднества.

Нам представляется, что простое перенесение методов анализа народной смеховой культуры на творчество Ю.Олеши, в котором сочетаются традиции классической русской литературы с новаторством самого авангардного толка, не может объяснить всего. И.Саморукова раскрывает одну из характернейших примет искусства для масс первого послеоктябрьского десятилетия - “праздничное мироощущение”, рожденное атмосферой революционного переворота и выразившееся в “массовых театральных действиях, разыгрывавшихся на городских площадях страны в 1918-1921 годах”, в “новаторских поисках Вс.Мейерхольда, Н.Охлопкова, С.Эйзенштейна, Е.Вахтангова, В.Маяковского” (9).

Заметим, что все вышеприведенные художественные факты относятся в основном к ленинской эпохе, тогда как даже роман-сказка “Три Толстяка”, в котором действительно сильно празднично-карнавальное мироощущение и который можно отнести к явлениям массовой культуры, вышел в свет после “праздника” или, во всяком случае, в то время, когда “праздник” подходил к концу (“Три Толстяка” закончены в 1924 году). Начиная же с романа “Зависть”, который уже не был “массовым”, карнавальное мироощущение Ю.Олеши сходит на нет, исчезая совсем в последней и, по нашему убеждению, главной книге писателя (“Ни дня без строчки”).

Думается, что карнавальность литературы той эпохи необходимо рассматривать на фоне развития утопического сознания. Утопия и карнавал - два архетипа человеческого сознания, но именно утопия, соединившись с движением социально-политических сил, определила содержание и стиль всей советской эпохи. Уже появляются исследования, представляющие литературу

того периода в свете исторической социологии. Как пример такого исследования назовем

диссертацию И.Ю.Иванюшиной “Творчество В.В.Маяковского как феномен утопического сознания” (Нижний Новгород, 1992). Диссертация важна и своей расширенной, по сравнению с прежним типом работ, общеметодологической базой. “Она включает работы, существенно повлиявшие на общественное сознание рубежа веков (Ф.Ницше, Р.Вагнер, О.Шпенглер, Тейяр де Шарден, В.Вернадский), исследования по философии истории (В.Соловьев, Н.Бердяев, М.Хайдеггер), оригинальные эстетические и культурологические концепции XX в. (Х.Ортега-и-Гассет, А.Камю, Й.Хейзинга, М.Бахтин, Р.Барт), теоретические работы об утопическом сознании (С.Франк, Г.Флоренский, Э.Блох, Я.Мэмфорд, М.Ласки, К.Мангейм)” (10). Расширение методологической базы говорит не только о достоинствах работы, но и о все более укрепляющейся тенденции в отечественном литературоведении - стремлении изучать художественные факты любого масштаба в контексте всей историко-культурной ситуации, рассматривать их не избранно-изолированно, а в сложнейшей системе реальных связей.

Наступает время, характеризующееся, по мнению психологов, “синдромом конца века”. Теперь каждое явление искусства закономерно рассматривать как печать, слепок XX века, поэтому не столь важным оказывается сейчас критерий “качества” (бесперспективными кажутся попытки установить “справедливую” иерархию советских талантов и тем решить проблему написания объективной истории русской литературы), сколько критерий принадлежности веку. В плане принадлежности равно интересны для исследования оказываются как произведения выдающиеся, исключительные, так сказать, верхний ярус литературы, так и произведения тиражируемого типа, повторяющиеся явления, которые раньше или не удостоивались внимания как стоящие на грани искусства или неоправданно возносились критикой благодаря “нужным и своевременным” темам.

Наследие Ю.Олеши содержит в себе практически все ярусы литературы, чем и привлекательно. Стихи и фельетоны - типичная агитационная литература, роман с набором приемов массовой литературы - "Три Толстяка"; "Зависть" - философский роман, явление переходного, кризисного сознания; филигранно выписанные рассказы - настоящие явления высокого искусства; рассказы позднего периода - кристаллизация идеологизированного сознания; пьесы и сценарии - во многом еще неисследованные и интереснейшие памятники; наконец, единственная в своем роде книга "Ни дня без строчки", состоящая из отрывков, которые в различных редакциях сочетаются по-разному, заставляя жить текст какой-то своей жизнью. Изучение "многоярусной" литературы Ю.Олеши позволит приблизиться к формированию объективной концепции истории русской литературы и культуры в целом.

Отдельные фрагменты этой концепции содержатся в монографии М.М.Голубкова "Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы" (М.,1992). В основе ее лежит тезис о "пульсации" литературы, о "чередовании полифонии и монологизма". "Период относительного эстетического плюрализма (20-е годы) сменяется монологическим (30-е - середина 50-х годов), когда "на поверхности" лишь официально поддерживаемая эстетическая система, а все остальное продолжает "внутреннее" развитие" (11).

История творчества Ю.Олеши вполне укладывается в схему, предложенную М.Голубковым, но остается без ответа ряд вопросов. Например, загадка, о которой писала в своей диссертации И.Саморукова: почему при постепенном измельчании проблематики писателя возрастает его мастерство? М.Голубков в своей книге продолжает изучение литературного процесса по "верхнему ярусу": так, из всего творчества Ю.Олеши в поле зрения попадает лишь роман "Зависть". Из целого ряда бинарных оппозиций, возникающих в живом

организме литературы (“верх” - “низ”, массовая - элитарная, стихи - проза и т.д.) исследователя интересуют отношения между альтернативными эстетическими системами, различными концепциями мира и человека (12).

Решение этой проблемы, безусловно, обогащает наше знание о литературном процессе в России 20-30-х годов, но закономерно требует рассмотрения и других оппозиций и в перспективе синтеза различных сопредельных задач и их решений в единое целое - объективное представление о движении истории и культуры XX века в России и - шире - в Европе.

В.Н.Романов в книге “Историческое развитие культуры. Проблемы типологии” (М.,1991) разработал систему упорядоченных принципов определения типов культуры и в соответствии с этой системой рассмотрел отечественную культуру, начиная с Радищева и кончая культурой эпохи советского тоталитаризма. В основе принципов определения типов культуры лежит понятие о типе деятельности (культурно-историческая школа Л.С.Выготского). Различают два типа деятельности - наглядно-практический и теоретический, причем теоретическая культура обязательно предполагает формирование и развитие диалогического подхода к процессу познания. В.Романов утверждает, что основной вектор развития русской классической литературы - это переход от монологического типа культуры (эпоха сентиментализма и романтизма) к диалогическому (эпоха классического реализма, определявшегося по отношению к народной теме) (13).

В кандидатской диссертации Д.М.Московской “Поставангард в русской прозе 1920-1930-х годов (генезис и проблемы поэтики)” (М.,1993) дано определение русского поставангарда как “философско-эстетической реакции на механицизм мышления и творчества, на неудачу устремлений к

жизнестроительству отпавшего от былых культурных и религиозных традиций
человечества. Поставангард представляет

собой противоположный полюс авангардного механицизма - философско-эстетический мистицизм” (14). В нашей работе определение поставангарда важно для выявления итогов развития авангарда и решения вопроса об этапах идейно-эстетической эволюции писателя.

Выводы, к которым приходят В.Романов, М.Голубков, И.Иванюшина, Д.Московская, во многом совпадают, что свидетельствует о все более явственно обозначаящихся контурах принципиально нового видения литературного процесса.

Академические решения подтверждаются живыми свидетельствами, обобщениями и оценками непосредственных участников литературного процесса. Есть немало художественно-документальных и мемуарно-критических материалов, представляющих взгляд на эпоху 20-30-х годов, ее быт и условия творческой жизни. О жизни и творчестве Ю.Олеши писали В.Ардов, А.Гладков, Л.Зорин, В.Каверин, Э.Казакевич, В.Катаев, А.Ливанов, Вл. Лидин, Н.Мандельштам, Л.Никулин, К.Паустовский, В.Перцов, Л.Славин, Е.Фридман, В.Шкловский и другие.

Методологической основой данного исследования является система научных методик, включающая структурно-семиотический анализ наряду с историко-генетическим и типологическим подходом. Анализ произведений опирается на положения Р.Барта, М.М.Бахтина, А.Н.Веселовского, Д.С.Лихачева, А.Ф.Лосева, Ю.М.Лотмана, П.В.Палиевского, Р.Якобсона.

Научная новизна работы заключается в трактовке идейно-эстетических взглядов Ю.К.Олеши на фоне диалога старой и новой культур. Это позволяет, на наш взгляд, обнаружить общность проблематики и поэтики прозы писателя с философско-эстетическими поисками в России и Европе, выявить связь русского литературного авангарда и поставангарда с символизмом и футуризмом, а также

закономерности дальнейшего развития идейно-художественных тенденций в творчестве писателя.

Актуальность диссертации обусловлена происходящими в последнее десятилетие значительными изменениями представлений о литературном процессе 20-х годов, а также расширением методологической базы литературоведения.

Практическое значение диссертации состоит в том, что ее положения могут быть использованы при дальнейшем изучении творчества Ю.Олеши, литературного процесса советского периода, при типологическом сравнении русской и западноевропейских литератур. Материалы и выводы, сделанные в ходе исследования, могут найти применение в вузовских курсах истории русской литературы XX века, детской литературы, в спецкурсах и спецсеминарах по проблемам творчества Ю.Олеши.

Исходя из позиции, выраженной самим писателем, а также из задач современного литературоведения, мы и определяем цель нашего исследования - выявление идейно-эстетических взглядов Ю.Олеши сквозь призму художественного, философского, научного и идеологического опыта русской культуры первой трети XX века. В круг исследуемого материала войдут прозаические произведения 20-х годов, когда эти взгляды имели наибольшую актуальность. Драматургия Ю.Олеши, на наш взгляд, должна быть исследована отдельно, в контексте истории театра и кино, с учетом специфики драматургического языка.

Достижение этой цели возможно путем решения следующих задач:

анализ философских, эстетических и морально-идеологических взглядов Ю.Олеши в контексте русского марксизма, фрейдизма и бергсонизма;

определение роли классического художественного наследия в прозе
Ю.Олеши;

выявление места прозаических произведений Ю.Олеши в литературном процессе 20-х годов.

В соответствии с этими задачами строится структура нашего исследования. Оно включает Введение, три главы и Заключение. Первая глава посвящена роману-сказке “Три Толстяка”, в ней предлагается анализ творческого метода Ю.Олеши, что позволяет нам во Второй главе перейти к рассмотрению идейно-эстетической концепции писателя в романе “Зависть”. Рассказы из “Избранного” 1935 года, ставшие материалом анализа в Третьей главе, демонстрируют дальнейшее развитие идейно-эстетических взглядов Ю.Олеши.

ГЛАВА II. ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ ПИСАТЕЛЯ В РОМАНЕ "ЗАВИСТЬ"

II.1. Эпоха 20-х годов и ее отражение в романе "Зависть"

Ю. Олеша писал роман "Зависть" в Москве с февраля по июнь 1927 года (1). Темой романа стала обстановка середины 20-х годов, взятая целиком - от эпохальных идей до быта, со всеми ее устремлениями и неразрешимыми противоречиями. Название романа обозначило главную, по мысли писателя, проблему переходного времени: кризис только становящейся социалистической действительности, обусловленный игнорированием исторической и культурной памяти. Для Ю. Олеша, принявшего идею социалистического обновления мира с самым искренним чувством, осознание разрушения того, что только возводилось, было настоящей драмой. Однако обращение к урокам прошлого, к заповедям искусства не оставляло иллюзий в отношении "города-сада" и "нового человека" - двух главных опор великой утопии. Уже к середине 20-х годов для многих художников-авангардистов стала очевидной бесперспективность попыток реализовать утопические идеи.

Симптоматично изменение взглядов петроградского критика Н. Пунина - активного сторонника художественного авангарда, произошедшее примерно за десятилетие; в письме от 28 июля 1916 года он пишет о единстве взглядов с В. Татлиным на теорию футуризма: "Эта материалистичность мира все-таки меня

угнетает, хотя я допускаю возможность ее плодотворности для футуризма в его широком движении. (...) Социалистичность футуризма, конечно, не в том, что это искусство для каждого рабочего, но в том, что та совокупность эстетических ощущений, которую выработает социализм, вложена или

выражена футуристическим искусством. Я совершенно в этом уверен и в это верю. Тем более, тем совершеннее, тем глубже проникаюсь теперь этим течением и с каждым днем верю в него плотнее" (2).

В дневниковой записи от 18 февраля 1925 года читаем: "Хочется в Москву, видеть Бруни и Митурича. Хотя в Петербурге сейчас и Татлин, и Малевич, и Филонов, но все кажется, что остатки жизни все-таки в Москве. Татлин сделал новую модель "башни", но он опять в дикой и тупой ярости, совершенно невозможен; на днях разломал какие-то двери в Музее и снова исступленно кидается на Малевича. Нигде ничто не "вертится", все стоит; мертвое качание, что-то зловещее в мертвой тишине времени; все чего-то ждут и что-то непременно должно случиться и вот не случается... неужели это может тянуться десятилетие? - от этого вопроса становится страшно, и люди отчаиваются и, отчаиваясь, развращаются. Большой развращенности и большего отчаяния, вероятно, не было во всей русской истории. Была аракчеевщина, была николаевщина и Александр III, но это были деспотии, давившие стопудовыми гирями "отсталой идеи", а сейчас не деспотия и даже не самодурство, а гниение какого-то налета, легшего на молодую и живую кожу; этот налет обязательно сгниет и погибнет, и поэтому все, что сейчас - совершенно бесплодно, в гораздо большей степени бесплодно, чем аракчеевщина и Александр III. Не страдаем, как страдали, например в <19>18 - <19>22 гг. (страдания тех лет были несомненно плодоносными), а задыхаемся, вянем и сохнем, разлагаемся и корчимся в смертельных корчах и в смертельной опасности, но почему-то все знаем, что не к смерти и что смерти не будет.

Испанией все-таки мы не станем. Л. сказал, вернувшись недавно из-за границы: "На Западе полная возможность работать, но очень плох материал, у нас

прекрасный материал и никакой возможности работать". Это, вероятно, правда." (3).

В олешинском романе нашла отражение тягостная, полная скрытого разочарования и худших предчувствий, атмосфера начала постреволюционной эпохи. Это по существу роман о гибели развращенного "я" художника вместе со старым миром и вместе с тем о гибели нового мира и нового человека. Финал романа передает опустошенность сознания после войны "чувств", в которой не оказалось победителей: "- Выпьем, Кавалеров... Мы много говорили о чувствах... И главное, мой друг, мы забыли... О равнодушии... Не правда ли? В самом деле... Я думаю, что равнодушие есть лучшее из состояний человеческого ума. Будем равнодушны, Кавалеров! Взгляните! Мы обрели покой, мой милый. Пейте. За равнодушие. Ура! (...)" (4).

"Как мы все погибли, поймут ли это когда-нибудь", - фраза из дневника Н.Пунина (4) звучит сегодня как эпитафия-эпиграф к "Зависти" Ю. Олеси, "Циникам" (1928) А.Мариенгофа, "Мастеру и Маргарите" (1929-1940) М.Булгакова, "Вору" (1927-1928) Л.Леонова. По воспоминаниям Л.Никулина: "Критика отмечала, что героя романа Малышкина "Севастополь" (1930) Шелехова многое сближает с героем "Зависти" Кавалеровым. Очевидно, и Олешу сближало с Александром Георгиевичем то, что они оба очень тонко чувствовали людей, подобных Кавалерову и Шелехову. Люди этого поколения ушли, молодежь нашего времени часто не понимает их сомнений, метаний, слабостей, но борьба за интеллигенцию, за наиболее жизнеспособную ее часть, была, и книги, где отражена эта борьба, останутся в нашей литературе" (5). На наш взгляд, "Циники" особенно близки олешинскому роману по настроению горечи и отчаяния;

неслучайно есть сходство даже в названиях, а значит, и в вопросе - как назвать болезненную реакцию интеллигенции на революцию и

советский марксизм. Тема гибели в обоих романах далека от героической трактовки: "Испании" в самом деле не было в метаниях российской богемы, из авангарда неожиданно превратившейся в арьергард, забытый и ничтожный. Характерно, что и А.Мариенгоф, и Ю. Олеша избрали критерием суждений нравственно-эстетическое чувство и оба отразили современность как безобразный фарс.

Однако ситуация фарса имела несомненный трагический оттенок; а следовательно, по законам трагического, гибель служила утверждению более "слабой" во внешних условиях идеи. В речи на Первом съезде советских писателей Ю. Олеша скажет о своем романе: "Шесть лет назад я написал роман "Зависть". Центральным персонажем этой повести был Николай Кавалеров. Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим, что Кавалеров - это я сам.

Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски, цвета, образы, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежали мне. И это были наиболее свежие, наиболее яркие краски, которые я видел. Многие из них пришли из детства, были вынуты из самого заветного уголка, из ящика неповторимых наблюдений.

Как художник проявил я в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу пересказа первых впечатлений. И тут сказали, что Кавалеров пошляк и ничтожество. Зная, что много в Кавалерове есть моего личного, я принял на себя это обвинение в ничтожестве и пошлости, и оно меня потрясло.

Я не поверил и притаился. Я не поверил, что человек со свежим вниманием и умением видеть мир по-своему может быть пошляком и ничтожеством. Я сказал себе - значит, все это умение, все это твое

собственное, все то, что ты сам считаешь своей силой, есть ничтожество и пошлость. Так ли это? Мне хотелось верить, что товарищи, критиковавшие меня (это были критики-коммунисты), правы, и я им верил. Я стал думать, что то, что казалось сокровищем, есть на самом деле нищета" (с.4-5).

Обратим внимание, что писатель говорит и о своем недоверии и о своей "вере" в критику в прошедшем времени, как о минувших заблуждениях, на смену которым пришли некие новые идеи (связанные с воплощением замысла о "строгом юноше" - вместо задуманного, но так и не написанного целиком романа "Нищий"). "Зависть" была первой крупной вещью из произведений написанных и недописанных, растянувшихся на протяжении ряда десятилетий вплоть до финала сталинской эпохи (мы имеем в виду не только пьесу для кинематографа "Строгий юноша" и оставшийся в черновиках роман о нищем, но и "Заговор чувств", "Смерть Занда", книгу воспоминаний и размышлений, известную под названием "Ни дня без строчки"). Линия идейно-творческих поисков Ю. Олеши была изломанной, как судьба его поколения. Комплекс "зависти" нужно было преодолеть и искать пути к новой реальности.

II.2. Идеино-философские основы романа "Зависть"

Философские дискуссии 20-х годов XX века - интереснейшая веха в истории отечественной и европейской философии, еще раз доказавшая непримиримость и неустранимость основного конфликта бытия - между материей и духом. Так или иначе участники дискуссии выражали свое понимание материализма, связанного с

политической победой марксизма, при этом разброс позиций и оценок был предельно широк (7). С одной стороны, марксизм доказал свою политическую силу, которая многими

принималась как жизненная состоятельность. А с другой стороны, успех марксизма в области политики и бесспорные открытия в области экономики указывали на известную ограниченность возможностей марксизма и даже полную несостоятельность его в области человеческого сознания. Формула "Бытие определяет сознание" была верна только для бытия в социально-экономическом смысле, при этом сознания не индивидуального, а условно-усредненного. Таким образом, марксистский метод познания позволял решить проблемы общественно-экономического порядка, но не проблему личности и связанные с ней отношения (личность и общество, личность и история, воля и необходимость, моральные основания личности и другие).

Различные идеалистические теории (интуитивизм, религиозный мистицизм и другие), наоборот, предлагая идти в познании от человеческого "я", приводили к тупику, когда требовались ответы на задачи практической политики и экономики. "Марксистская" окраска новых течений в искусстве 20-30-х годов отличает не только революционный авангард (лозунги "Долой старое искусство!", "Искусство - в массы!", "Пусть массы творят искусство!", "Искусство для пользы!", шествия, парады, спортивные праздники), но и символизм (например, позднее творчество В.Брюсова). Ле Карбюзье во Франции, У.Моррис в Англии сходились в стремлении в конкретном предмете выделить общее, универсальное и выразить предмет через символ, пусть тоже конкретный и неповторимый. Авангард и модерн объединяло стремление выразить в предмете общее понятие, разными были лишь средства: символ или беспредметный знак. Однако же, как ограничен был материализм в марксистской трактовке, были ограничены и течения модерна и авангарда.

Важным обстоятельством развития философской было то, что русские марксисты с большим вниманием относились к такой "авангардной" психофизиологической теории, как фрейдизм, даже брали его под защиту от разного рода "бергсонианства" (8). Тема русского фрейдизма в искусстве 20-30-х годов - обширное поле для исследований (9). Мы ограничимся некоторыми замечаниями на материале олешинской "Зависти" - яркого образца преломления психоанализа по Фрейду через призму социально-эстетической проблематики.

Во-первых, фрейдизм был воспринят Ю.Олешей скорее отрицательно, как одно из извращенных ответвлений самого грубого материализма. Учение о взаимодействии влечений и среды не оставляло места для проявления творческой свободы личности, постулировало предопределенность всякого духовного проявления или поступка, к тому же эта предопределенность обуславливалась особенностями физиологии, что было особенно неприемлемо для художника, ставящего превыше всего эстетическую сущность всякого явления. Во-вторых, Ю. Олеша, даже признавая правоту научных утверждений психофизиологов, не желал смиряться с тем понятием человеческой сущности, которое отнимало у человека все краски мира и оставляло только набор физиологически неизбежных "радостей".

С глубокой иронией изображает Ю. Олеша молодых людей - строителей коммунизма - пытающихся жить по Фрейду. В "Строгом юноше" девушка говорит Дискоболу:

"- Нужно, чтобы исполнялись все желания, тогда человек будет счастлив. Неужели ты не понимаешь? А если желания не исполняются, тогда человек делается несчастным. Нельзя подавлять желания. Подавленные

желания вызывают горечь. Есть такая теория. Хочется сесть на ступеньку - садись.

Девушка садится на ступеньку.

- Хочется встать - встань.

Девушка встает." (с.227).

Фрейдизм, соединившись с социалистическим утопизмом, дал отвратительное следствие: человеку стало приятно думать и вести себя как биоробот. Ю. Олеша создал героя, воплощающего черты такого биоробота и вместе с тем черты раблезианского человека с его праздничным культом телесного. Андрей Бабичев - Великий Колбасник, герой в духе Рабле и Брейгеля, с одной стороны. А с другой - директор треста пищевой промышленности, партийный функционер, кумир комсомольцев и секретарш, герой в духе сатирического гротеска В.Маяковского, М.Булгакова.

Появление такого героя, как Андрей Бабичев, было, на наш взгляд, откликом на утверждение идеала человека как образцово-счастливой особи, звучавшее в выступлениях одного из крупнейших партийных и государственных деятелей - А.В.Луначарского (10). Образ Андрея Бабичева - точная литературная иллюстрация к обрисованному Луначарским человеку, счастливому нормальным функционированием своих органов ("Он поет по утрам в клозете. (...) Желание петь возникает в нем рефлексивно (...). "Как мне приятно жить... та-ра! та-ра!.. Мой кишечник упруг... ра-та-та-та-ра-ри... Правильно движутся во мне соки... ра-та-та-ду-та-та... Сокращайся, кишка, сокращайся... трам-ба-ба-бум!" (с.11).

Андрей Бабичев, действительно, "образцовая особь" в том смысле, что не испытывает никаких терзаний, так как удовлетворяет все свои желания. Впрочем, желаний немного, главное среди них - "рожать" пищу - легко

удовлетворить в рамках советской жизни. Но как быть другим, чьи желания выходят за пределы возможного и даже саморазрушительны? Николай Кавалеров, Иван Бабичев ненавидят благополучного Колбасника; единственное желание, которое они могут реализовать, - это убийство. Ю. Олеша показывает неизбежность нравственных тупиков при следовании психофизиологическим законам. В представлении писателя человек не исчерпывается собственным телом, есть еще и нравственно-эстетическое сознание, которому нужно что-то совсем другое, чем физиологическим инстинктам. Андрей Бабичев занят по службе борьбой с якобы враждебной человеку средой - индивидуальными кухнями. Его "Четвертак" должен сломить первый из бастионов индивидуализма - многовекового порождения христианской цивилизации (11). Претворение коммунизма в жизнь должно начаться с общественного питания, продолжится оно перерастанием частной семьи в общественную семью (линия Анички Прокопович, мысль Андрея Бабичева: "Мы не семья, мы - человечество" (с.88)). Даже смерть для Андрея Бабичева - сугубо интимное явление - должна стать фактом общественным, который может быть оценен как целесообразный или бесполезный.

По мысли Ю. Олеси, нельзя осчастливить раз и навсегда все человечество, изучив его тело и психику как некий механизм и приведя все условия для его нормального функционирования.

Целый ряд сюжетных мотивов в "Зависти" повторяет фрейдистские положения, связанные, в основном, с эдиповым комплексом. Андрей Бабичев спрашивает Кавалерова: "Кто такая Иокаста?" Отеческая забота Андрея Бабичева о Вале постоянно связывается с эротическими мотивами, причем данными в категорическом

негативе. Воспоминания об отце всякий раз сопровождаются тоном какой-то холодной отчужденности, будь то

воспоминания Кавалерова или повествование о детстве Ивана Бабичева. Аничка Прокопович - символ "мужской униженности" Кавалерова, воплощение материнского начала по Фрейду, не вызывает у Кавалерова ничего, кроме брезгливого отвращения. Само описание сна Кавалерова в ее громадной кровати с помощью тонких нюансов метафоризирует бессознательное воспоминание о внутриутробном существовании: "Вечером вдова легла рядом. Она храпела. Кавалерову представилась ее гортань в виде арки, ведущей в мрак. Он прятался за сводами арки. Все дрожало, сотрясалось, тряслась почва. Кавалеров скользил и падал под напором воздуха, летящего из бездны. Спящая ныла. Разом переставала она ныть, умолкала, громко чавкнув. Вся архитектура гортани перекашивалась. Храп ее становился пороховым, сельтерским. (...) Вокруг кровати клубился сумрак. Ночные тайны спускались по стенам, обтекали спящих и уползали под кровать" (с.119).

Фрейдизм и философия машинного коммунизма неразрывны в художественном мире Ю. Олеши и в одинаковой мере противоречат идейно-эстетическому идеалу писателя. В этом плане позиция Ю. Олеши сближается с позицией А.Воронского, считавшим плодотворным учение Фрейда о "динамическом подсознательном", иными словами, - интуиции и инстинкта, и несущественным - учение о сексуальной природе бессознательного (12).

Что же философия первой четверти XX века могла предложить взамен? Учение, предпочитающее не логическую ясность, а алогичные парадоксы. Самой парадоксальной, нетрадиционной философской системой того времени был

интуитивизм, основоположником которого стал французский мыслитель Анри Бергсон (1859-1941), а основным русским последователем - Н. О. Лосский.

В изучении отечественного модернизма до сих пор не получила комплексного решения проблема влияния философии интуитивизма на литературу, театр, кинематограф. В частности, представление литературного процесса конца XIX - первой трети XX веков только в свете философии Ф.Ницше, Ф.Шлегеля, О.Шопенгауэра или З.Фрейда явно недостаточно, так как при этом можно прояснить вопросы морально-идеологического, общественно-политического, социально-психологического порядка, но невозможно объяснить ряд вопросов художественно-эстетических.

Философия А. Бергсона, вытекающая из идей Плотина, мистика ХУІІ века Ж.Гюйо, Ж.-Ж.Руссо, физиолога К.Бернара, стала одним из теоретических оснований модернистского сознания, получила разностороннее развитие в теории и практике литераторов, кинематографистов, деятелей театра Европы, Америки, России, многие его идеи стали философским обоснованием новейших физических и естественнонаучных теорий, в том числе теории А.Эйнштейна в части новых понятий о времени, пространстве и длительности. Не будет преувеличением сказать, что бергсонизм было одним из наиболее сильных увлечений культуры XX века наряду с ницшеанством, фрейдизмом и марксизмом.

Учение А. Бергсона - одна из разновидностей "философии жизни" - немецкого иррационалистического учения, объединяющего также О.Шпенглера и Ф.Ницше. Первая посылка "философии жизни" - критика рационального подхода в познании - есть возрождение немецкой романтической философии начала XIX века. Критикуя разум, а вместе с ним и традиционную науку, А. Бергсон указал на несоответствие

традиционных представлений о времени как линейно-хронологической, измеряемой количественно величине времени

"реальному", текущему непрерывно, постоянно и изменчиво. Течение времени есть постоянное, стихийное творчество. Прошлого как такового нет, есть только память о нем; настоящего как такового нет, так как всякий настоящий момент исчезает в прошлом, едва возникнув из будущего; есть только будущее - и то с той оговоркой, что это его образ, представление о нем, предчувствие, интуитивное его постижение. Таким образом, не разум, механистически разделяющий целое явление на части, осваивающий не сам предмет, а его прошлое, уже исчезнувшее состояние, способен к реальному постижению, а данное человеку самой природой мистическое чувство - интуиция.

Существуют разные формы проявления интуиции: низшая из форм - инстинкт, высшая - творчество, кроме того, существует память, сон, воображение, восприятие (13).

А. Бергсон считал, что ему удалось преодолеть противоречие между материализмом и идеализмом, утверждая: "Я называю материей совокупность образов, а восприятием материи те же самые образы в их отношении к возможному действию одного определенного образа, моего тела" (14). Мы же считаем концепцию А. Бергсона сплетением субъективно-идеалистических и объективно-идеалистических идей.

Бергсоновская материя и реальное время ("дление") - это своего рода продукты изначального взрыва длительности ("фейерверка" - по выражению А. Бергсона). Жизнь - угасание длительности. Следовательно, смысл жизни и эволюции нужно искать не впереди, а позади, не в будущей цели, а в прошлой причине. Основная часть

философии А. Бергсона - учение о "жизненном порыве" (elan vital) как о фундаментальной основе бытия.

Таким образом, А. Бергсон соединяет идею длительности, реального времени, жизни с идеей Демиурга, иным словом - Бога. Любопытно замечание

В. Асмуса о том, что В. Ленин в своих "Философских тетрадах" дал формулировку почти по Бергсону: "Время вне временных вещей - бог" (15).

Философская система А. Бергсона отличается изяществом и вместе с тем хрупкостью. Она открыта для самых разных продолжений, вариаций; она не столько предлагает готовые схемы, сколько разрушает накопившиеся за долгую эпоху развития рационалистической философии схемы-догмы.

Опубликовано неохватное количество работ по интуитивизму - но на Западе, в России его философия снова приходит к нам после очень долгого перерыва. В первой трети XX века в России выходили работы А. Бергсона в разных переводах, дважды выходило собрание сочинений. О нем в те годы писали Н. О. Лосский, И.А.Ильин, Б.П.Вышеславцев, Г.В.Плеханов. Кроме того, есть работы А.Ф.Лосева ("Плотин и Бергсон с точки зрения образного мышления"), В.Ф.Асмуса ("Проблема интуиции в философии и математике"). Интуитивизм Бергсона был настолько популярным в России философским течением, что проник в массовое общественное сознание, почти во все сферы творческой практики - от литературы до архитектуры, живописи и кинематографа.

Становление философии А. Бергсона шло в едином русле с развитием науки новейшего времени; А. Бергсон дал философское обоснование "динамической психологии" (П. Жане, В. Рейх, К. Г. Юнг, Дж. Патнем и др.), концепции "хронобиологии", теории относительности А. Эйнштейна. А. Бергсон является одним из теоретиков искусства модернизма и на Западе, и на Востоке, в частности, в России. Искусство символизма, футуризма, абсурда, сюрреализма многим обязано интуитивизму

Бергсона. Даже реалистическое направление восприняло некоторую долю бергсонианства, обратившись к

постижению "реального" времени, "реального" сознания, а также освоению материального мира с позиций субъективных представлений.

В русской культуре XX века уже существовала определенная почва для освоения "философии жизни" и интуитивизма в целом. Это творчество писателей, сильных не только как художественные аналитики, но и как художники образных впечатлений. Следует выделить среди них Н.Гоголя, Л. Толстого, А.Чехова. Творчество Л. Толстого в особенной степени предвосхищало бергсоновство, так как в постановке и решении проблем философского, исторического, нравственного и религиозного порядка Толстой исходил прежде всего из реальной природы человеческого сознания, из представления о "текучести" сознания, диалектической связи души и мира, из идеи изначальной ценности бытия и единства человека с миром абсолютно всех вещей. В толстовской концепции мира и человека была найдена общность между христианским и восточным, в частности даосистским, моральными учениями (16).

Художественно-философское видение Л. Толстого потому и было близко Ю.Олеше, что в основе его лежало представление о "текучести" души. Человек существует во времени, значит, изменяется по законам "текучести"; так он связан с природой, историей, космосом - от камня до звезды. Может быть, все величие Л. Толстого в глазах Ю. Олеси определялось тем, что толстовское "интуитивистское" понимание человека не отрицало общества, истории, нравственности, а было тесно связано с этими традиционными для русской мысли категориями. Однако в творчестве Олеси такая попытка не удалась, его герой так и не нашел места в реальной истории.

А. Бергсон развивал сходные идеи, правда, в ином ключе, пытаясь синтезировать многие философские и религиозные системы: учение Плотина

об эманации, мистическое учение иудейской секты хасидов, выдвигавшее "на первый план личный мистический опыт в противовес религиозной догматике и ритуалам" (собственно восточный фактор), наконец, христианское учение, особенно в части мистических откровений (17). Следует отметить эту восточную "прививку" к старому древу христианства, безусловно, давшую возможность христианству адаптироваться к условиям прогресса.

В творчестве Ю. Олеши 20-х годов влияние бергсонизма сочетается с развитием философских и художественных идей Л. Толстого в контексте новой идейно-эстетической реальности (18). Характер этого влияния на творческое самосознание Ю. Олеши можно рассматривать в двух аспектах: 1/ как результат непосредственного знакомства с работами Бергсона еще, может быть, с гимназических времен; 2/ как преломление идей Бергсона в русской философии (О. Лосский), литературе, театре, кинематографе, в массовом сознании образованной публики, то есть как часть культурно-исторического контекста, в пределах которого необходимо выявить собственную позицию писателя.

Говоря о первом аспекте, мы выделяем по меньшей мере два положения А. Бергсона, сказавшиеся в творческом методе Ю. Олеши: во-первых, это положение о материи как совокупности образов и, во-вторых, это положение о "реальном" времени и творческой эволюции. Первое положение будет безусловно понято и принято любым художником, постигающим мир прежде всего глазами. Мир олешинских произведений - это мир ярких визуальных образов, при этом любое описание дается как бы сфокусированным на сетчатке глаза героя или повествователя. Звуков, речи в текстах

Олеши сравнительно немного, и они не играют такой роли, как визуальные образы, которые практически всегда связаны с тем или иным оптическими эффектом:

любимые писателем солнце, окна, стекла, зеркала и лица, обращенные к источнику света - все это приемы, позволяющие так обрисовать предмет, что он утрачивает внутреннюю статичность и непреложность материального объекта и приобретает иллюзорность субъективного впечатления (19). Согласно писательскому пониманию, поведение человека во многом, если не во всем, зависит от того, как он видит мир, каков его личный калейдоскоп внешних образов-предметов, перемежающийся с калейдоскопом внутренних образов-чувств (отсюда - знаменитые олешинские метафорические сравнения, демонстрирующие безграничные возможности субъективного - то есть "реального" - сознания).

А. Бергсон, чтобы пояснить свои идеи, обращался к анализу механизмов зрения и памяти; эти же два феномена - зрение и память - в центре внимания Ю. Олеши (20).

Ставя в центр "образной" вселенной самого субъекта, точнее, образ его тела, Ю. Олеша подчеркивал существенное различие между двумя противоположными типами тел-образов: в "Зависти" герои-антагонисты - Николай Кавалеров и Андрей Бабичев - по-разному воспринимают образ собственного тела. Николай Кавалеров состоит как бы из глаз, а Бабичев - в основном из кишечника. Здесь еще нет расхождений с Бергсоном, ограничившим понятие образа зрительной сферой. Просто для Андрея Бабичева образ имеет другую природу - обонятельно-вкусовую, а не визуально-звуковую, как для Кавалерова. Он иначе не видит, а чувствует материальный мир, который для него заключается в образах пищи и всего, что ей сопутствует. Иначе говоря, Завистник и Колбасник - как бы существа разной породы, у них по-разному развиты органы

восприятия, поэтому один действует так, а другой - иначе (21). Кавалерову претит не то, что делает Андрей

Бабичев ради улучшения быта и питания советских граждан, а тот зрительный ряд, который при этом возникает (само тело Бабичева, вид куска колбасы, пиршество, строящееся здание Четвертака). Неприязнь Кавалерова - чисто эстетическая. Однако романист не оставляет возможность отрицания идеи физиологического рая и более традиционным для литературы способом: Иван Бабичев выступает против своего великого брата именно с идейно-моральных позиций, развивая целую философскую теорию мести.

В итоге, Ю. Олеша, опираясь на положение об образной форме существования материи и следуя своей творческой интуиции, создает художественный мир, в котором нет ничего достоверно объективного, где герои тонут в потоке собственных впечатлений, порой весьма обманчивых (22). С героем происходит то, что подразумевается как следствие из теоретической посылки Бергсона: "Ведь представление о непрерывной изменчивости, текучести человеческого сознания, превращавшее его в сплошной поток без всякой "подпоры", грозило опасностью "распадения" личности" (23). Условная гибель героев - это и момент критики бергсонского толкования мира и человека, и момент нравственно-эстетической концепции всего романа. Сказывается сильное влияние этики Толстого, прежде всего идея нравственного самоопределения личности в хаотическом пространстве бесчисленных вещей и явлений. Следует полагать, что бергсонизм воспринималось Ю.Олешей только при условии сочетания с наследием русского гуманизма. Категории добра и зла, как бы отсутствующие в системе интуитивизма, ставились Ю.Олешей на первое место. Экзистенциальная противоположность людей -

"существ" разной породы - ведет только к преступной вседозволенности, к разрушению любого начинания, к убийству, в конце концов к самоуничтожению - именно таков вывод писателя из истории зависти и ненависти его героя.

Ю. Олеша, вслед за А. Бергсоном, пытался соединить понятие восприятия и понятие "реального" времени. Под "реальным" временем французский философ понимал время "реального" сознания, текущее непрерывно и постоянно, в противовес хронологическому, линейному, расчисленному времени рационального сознания. Он называл это время "длительностью", "длением". Для всякого человека течение времени есть процесс стихийного творчества, каждый момент жизни уникален как творческий акт. В этом смысле знаменитое выражение Ю. Олеша "Мы живем впервые" можно отнести не только к исторической ситуации, но к его концепции жизни человека и общества в целом.

По Бергсону, всякое изменение исчислению не подлежит, так как само по себе неделимо. Время подобно снежной лавине, катящейся с горы. Настоящее содержит в себе прошлое и стремится к будущему, наращивая общий объем времени.

Андрей Бабичев — разрушитель "реального" времени. Ю. Олеша подчеркивает, что его герой живет по законам "физического", то есть линейного, дискретного времени. Для Андрея Бабичева есть прошлое, отнесенное на десять лет назад: в прошлом у него подвиг, совершенный Володей Макаровым (история о том, как враги положили Бабичева на наковальню и хотели ударить молотом по лицу, а мальчик его спас). Интересно, что романист не изображает самого подвига Володи, а фиксирует внимание героя на физическом, животном ужасе расправы. В воображении же Николая Кавалерова предстает картина побега мужчины и мальчика - полная красоты и вечного

смысла. В будущем у Андрея Бабичева - еще две-три победы, еще один "Четвертак". Андрей Бабичев живет от даты к дате, в том же стремится подражать ему его приемный сын Володя: "Что Валька? Конечно,

поженимся! Через четыре года. Ты смеешься, - говоришь, не выдержим. А я вот заявляю тебе: через четыре года. Да. Я буду Эдисоном нового века. первый раз мы поцелуемся с ней, когда откроется твой "Четвертак" (с.57).

Жизнь по расчисленному времени неестественна, механистична. Она противоположна по своему синкопичному ритму той неспешно-плавной жизни, которая была единственно реальной со времен Адама и Евы, которая породила величайшую культурную цивилизацию, приходящую ныне к концу.

Нельзя сказать, что новая жизнь лишена эстетического качества, но эта эстетика чужда "реальному" сознанию, не подчиненному идеологическим требованиям. Володя Макаров с завистью говорит о машинах, Андрей Бабичев с удовлетворением отмечает "остроумные" пилы и приспособления для обработки мясных туш. Отнюдь не безобразна летательная машина. Машины создают какую-то свою, вторую, параллельную действительность. Они функционируют в дискретном времени и привносят в действительное пространство оценку с позиций машинных функций (например, поле, на котором растут цветы, - это уже аэродром, среди зелени возвышается остов Четвертака).

Человек стремится быть похожим на машину, а машина все больше приобретает черты живого: шедевр машин "Офелия" похожа и на птицу, и на женщину, и на осу. Зооморфизация машин - только первый этап "врастания" техники в живую плоть мира.

Зеркало, отражение в идейно-эстетической системе Ю. Олеши становится символом, с одной стороны, образа мира, а с другой - образа времени. Точно так же, как луч, пущенный в зеркало под прямым углом, возвращается строго назад, в ту же

точку, так и впечатление, произведенное предметом, возвращается к предмету в форме образного восприятия, и так же время, "пущенное" в

момент рождения, в каждой точке жизни "отбрасывается" назад, в пространство памяти. Личность есть фокус бытия. В таком представлении о человеке и его "личном" времени сходились позиции древнекитайского мудреца Лао-Тзе, изречения которого собирал Л. Толстой, ветхозаветного мудреца Екклесиаста (отголоски его изречений можно найти в прозе Ю. Олеши), а также многих деятелей модернизма на Западе и Востоке, включая А. Бергсона.

Основательность данного представления подтверждалась бурным развитием "седьмого" искусства - кинематографа. В своей книге "Творческая эволюция" А. Бергсон прибегал к примеру кинематографа как "модели сознания, противоположной постигающей длительность интуиции и характеризуемого членения непрерывного потока на дискретные единицы" (24). Проследим, как типологически схожи взгляды Ю. Олеши и французского деятеля кино Эли Фора - непосредственного ученика А. Бергсона (25).

Э.Фор осмысливает кинематограф с позиций прямо противоположных своему учителю: для него кинематограф - это не аналог сознания, убивающего длительность, но, наоборот, способ приобщения пространства к времени, способ преодоления дискретности сознания. Фор называет кино способом "поместить в длительность движущуюся драму формы" (26).

Ю. Олеша примерно так же, как Эли Фор, понимал художественную литературу, создавая описания движущихся форм, подобные ожившим картинам старых живописцев (например, эпизод "Пир у хозяйственника", достойный кисти "нового Тьепполо"). Кроме того, писатель выстраивает ряд зрительных впечатлений таким

образом, что этот ряд только отчасти совпадает с рядом сюжетных моментов. Сюжет как конструкция идеи оказывается факультативным по отношению к пластике движущихся форм, "драме форм"

(по определению Фора (27)). Вместе с тем, Ю. Олеша уже вполне сознательно использует различные новые возможности изображения, почерпнутые из кинематографической поэтики, для выражения необходимой идеи, сюжет строится не только как цепочка мотивированных действий, но и как ряд движущихся картин.

Ю. Олеша был в известной степени независим в использовании понятийного аппарата А. Бергсона, когда речь шла о категориях, давно обоснованных русской мыслью. Концепция мира, построенная на понятиях восприятия и изменчивости, логически обесценивало такое "старое", казавшееся буржуазной пошлостью, понятие, как истина (с комплексом включенных понятий пользы, смысла, цели, вечной ценности). В структуре художественного произведения это обесценивание должно было привести к ослаблению роли сюжетно-фабульной композиции и усилению роли повествователя. До некоторой степени это произошло и с "Завистью", но все же наличие четко обозначенной нравственно-этической задачи писания не позволило писателю раствориться в хаосе движущихся форм, а придало этим формам смысл в общем контексте романа. Однако сложившаяся система сюжетных жанров (роман, повесть, рассказ, новелла) внутренне сопротивлялась нарушению баланса моральной идеи и чисто визуально-пластической выразительности. "Зависть", как и "Три толстяка", как и некоторые из рассказов, представляют собой образцы жанров с полуразрушенной структурой (28). В них увлеченность писателя визуальными картинками борется с искренним желанием проповедать читателю мораль - пусть не общую, совпадающую с линией социалистического воспитания, а сугубо личную - об отстаивании прав личности

на внутренний суверенитет. В результате получается несовпадение двух динамик - динамики развития идеи

(то есть сюжета) и динамики изменчивых впечатлений, приписываемых то автору, то героям. Отсюда же - сложные перипетии двойничества (29).

Ю. Олеша в "Зависти" стремился соединить в длительности то, что в принципе дискретно. Отдельные эпизоды, наблюдения, детали - весь разрозненный, хаотичный, дискретный материал действительности соединяется в длащемся, изменчивом восприятии, правда, лишь двух героев: в первой части романа - Николая Кавалерова, а во второй - Ивана Бабичева. Но и тут сделана попытка преодолеть дискретность, отдельность двух сознаний с помощью целого ряда скрытых мотивировок (зеркальное отражение, обманчивые тени, сны, бред - все, что позволяет выйти за пределы ограниченного "я").

А. Бергсон приравнивал художественную логику к интуиции, сновидению, полагая, что "идея беспорядка столь же важна, как идея порядка" (30). Эта мысль подспудно присутствовала в традициях русской литературы, начиная с Н.Гоголя, который считал идею беспорядка следствием вмешательства сил, враждебных божественному естеству. В творчестве русских символистов, отчасти и футуристов, демонический иррационализм проявляется в хаосе, алогизме вещей; от прозы Гоголя же передалось затаенно- агрессивное поведение вещей (сравним с замечанием Кавалерова: "Меня не любят вещи").

Ю. Олеша при этом умеет любоваться отдельными осколками разорванного мира: блеском перламутровых пуговиц, каплями на циновке, кружком света на двери. В сущности, хаотичный, лишенный смыслоположения мир обретает значимость и

гармонию только в сознании человека, поэтому глаза - отнюдь не "придаток" к желудку, а важнейший орган не только человека, но, через человека, и всего мира.

Ю. Олеша не был первооткрывателем "мелочей" в русской литературе, эта линия тянется от гоголевской прозы к прозе Л. Толстого, А.Чехова, И.Бунина, к "мимолетностям" К.Бальмонта (31):

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко. Видите: плыву.
И зову мечтателей... Вас я не зову!

Вслед за К.Бальмонтом Ю. Олеша провозглашает "мимолетности" особой личностной, внеобщественной, внелогической ценностью, отстаивая тем самым право человека на абсолютную полноту личного бытия.

"Бергсонизм" Ю. Олеси в целом имело значение защитной реакции на слишком активное утверждение в советской жизни, с одной стороны, марксизма, а с другой стороны, материалистической психофизиологии, связанной с учениями И.П.Павлова, З.Фрейда и идеями их последователей.

II.3. Принципы образно-композиционного строения романа

Архитектура "Зависти" отличается симметричностью и строгой тождественностью всех частей и элементов. Это проявляется уже в самом двухчастном делении романа и перемене повествования от первого лица (Кавалеров) в первой части на повествование от третьего лица (Иван

Бабичев) во второй части. Можно предполагать, что в "Зависти" Ю. Олеша сознательно стремился к "геометрической" правильности, подчиняя классическую пушкинскую "даль свободного романа" жестким требованиям конструктивистской эстетики. Рассчитанные на эпатаж первая и последняя фразы романа служат жесткими скобами повествования (32).

В таком построении романа был свой смысл, вторящий его основной проблеме - сложной, неоднозначной реакции эмоционально-чувственного сознания на рационалистический идеал наступающей социалистической эры. Номинальная победа героев нового времени означала в общем плане и победу новой эстетики над старыми понятиями о прекрасном и безобразном, в более узком значении - конструктивизма над "символизмом", условным, взятым как широкое обозначение эстетических систем рубежа XIX - начала XX веков, ориентированных на классическое культурное наследие.

В произведении представлены почти все главные мифологемы символистов: Солнце, Вечная Женственность, Всемирный Город, а также множество знаковых деталей - своего рода обломков символизма и акмеизма: зеркала, стеклянные поверхности и вещицы, "ветвь, полная цветов и листьев", имена Иокаста и Офелия, указывающие на культурно-исторические координаты декадентского модернизма.

Одним из движущих противоречий в развитии общего конфликта романа является эстетическая несовместимость объектов старой культуры, которые все еще преобладают в обществе и личном сознании, еще не смыты временем, с объектами строящегося мира. Так, например, партийный хозяйственник Андрей Бабичев занимает прекрасную квартиру, в планировке и обстановке которой чувствуется вкус и мода

рубежа веков: "Какая ваза стоит у дверей балкона на лакированной подставке!

Тончайшего фарфора ваза,

округлая, высокая, просвечивающая нежной кровеносной краснотой. Она напоминает фламинго. Квартира на третьем этаже. Балкон висит в легком пространстве. Широкая загородная улица похожа на шоссе. Напротив внизу - сад: тяжелый, типичный для окраинных мест Москвы, деревьястый сад, беспорядочное сборище, выросшее на пустыре между трех стен, как в печи" (с.13).

Главные герои, независимо от своего отношения к социалистическому строительству, во внешности и манерах сохраняют привычки и приметы прошлой "барственности": Андрей Бабичев - щеголь и обладатель наследственно благородного, холеного тела, Иван Бабичев не расстается с котелком ("...И почему ты котелок носишь? Что ты - старьевщик или посол?" - говорит Андрей Ивану (с.73)), вдова Прокопович имеет невероятную кровать - настоящее произведение искусства минувшей поры, Николай Кавалеров выражается изящно или хлестко, как поэт-декадент.

Таким образом, идейно-художественный конфликт романа представляет собой дихотомию внутреннего и внешнего, которая в соответствии с романтическими традициями, актуализированными "серебряным веком", воплощается в ряде мотивов зеркального отражения.

М. Бахтин отмечал принципиальную нетождественность человека и его зеркального отражения: "(...) Мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем; зеркало может дать лишь материал для самообъективации, и притом даже не в чистом виде" (33). В предисловии к тематическому сборнику научных трудов,

посвященному семиотике зеркальности, читаем: "(...) Зеркало в большинстве случаев выступает как граница семиотической организации и граница между "нашим" и "чужим"

мирами (при любом заполнении, от "я-ты" до "досмертие-послесмертие")" (34). А. Вулис подчеркивает поиск человеком собственного "я" в глубинах отражений и "обязательные выходы в пространства этики", а также проводит знак равенства между понятиями зеркальности и симметричности в художественной литературе (35).

Несмотря на мистическое предубеждение, зеркала стали частью культуры художественного восприятия. И сейчас зеркало воспринимается вместе с включенным в него отражением как своеобразный аналог художественного произведения, отличающийся нерукотворностью, произвольностью, создающий особый пространственно-временной мир нашего восприятия. Кроме того, зеркальное отражение отличается от рукотворного изображения тем, что оно естественно-подвижно, следовательно, в зеркале фиксируется процесс существования явления, и потому зеркальное отражение предельно близко к реальности, оно адекватно текущему времени, а также времени прошлого, сложенного со временем настоящим. Как будто за тончайшей пленкой нынешнего отражения таятся все образы, отразившиеся в зеркале в прошлом. Если вспомнить физические данные о скорости движения света, то очевидной будет иллюзорность всякого отражения: то, что мы видим в зеркале, есть прошлое по отношению к отражаемой зеркалом реальности. Зеркало возвращает человеку его прошлое "я", таково основание темы двойников в литературе.

Тема отражения, присутствовавшая в культуре всегда, от древнейших времен, была связана с двумя тайнами - красоты и смерти. Отражение как будто прибавляло и усиливало красоту (миф об Адонисе), но при этом и убавляло жизненную силу (миф о Персее и Медузе Горгоне). Смотреться в

зеркало считалось небезопасным. В некоторой степени данное предубеждение совпало с восточными религиозными запретами изображать человека. Характерен эпизод из жизни Ю. Олеша, который приведен в записках В. Цыбина: "В Переделкино мы, студенты, много раз встречали Ю. Олешу.

- Ну как, хомо сапиенсы? - приветствовал он нас возле знаменитого тогда, много раз воскрешенного после пожаров "Микишкиного холла". После каждой растраты "Микишкин холл" горел. Это открытие сделал однажды Юрий Карлович.

- Почему горит? - пасмурно спрашивал он. - Да потому, что любит фотографироваться. С каждым фото или рисунком человек убывает. Коран это хорошо понимал...

И действительно, Юрий Олеша избегал фотографироваться, утверждая, что постепенно изображения могут заменить самого человека, что в изображениях есть особые фантомы.

И дело здесь не в скромности, хотя сказано кем-то, что скромность - второй ум, а в чувстве всеобщей сохранности в себе "я". Он всю жизнь его в себе собирал возле своих строчек. И это было величайшей самоотдачей себя - собирать для музея, которым является память человечества" (36).

В русской культурной истории идея "зеркальности" искусства, восходящая к эстетике классицизма и романтизма, к поэзии Ф.Тютчева, получила в эпоху символизма дальнейшее развитие. Эта концепция в интерпретации Вяч.Иванова соединилась с жестким требованием реализма (37):

И чем зеркальней отражает

Кристалл искусства лик земной,

Тем явственней нас поражает

В нем жизнь иная, свет иной.

Именно от символистского мировосприятия идет олешинское внимание к предметному миру как готовому конгломерату символов, идет самоощущение художника-"эха". В общей характеристике русского символизма Е. Ермилова отмечала: "Для Вяч. Иванова идеал - художник-"эхо", задача которого с предельной сосредоточенностью прислушиваться к бытию, утончив слух и изоштив зрение. Его убеждение, что действительность - уже символ, приводит к требованию возвращать в искусстве вещи такими, какими они даны в самой действительности, не искажая форм данности, "не налагать свою волю на поверхность вещей"" (38). Даже противоречия Олеси-художника повторяют противоречия символизма: "(...) колебание между свойственным раннему этапу символизма требованием вмешательства искусства в мир действительности (...) - и позицией "смирненного" художника, избегающего малейшей насильственности" (там же).

В "Зависти" эти две противоположные качества-функции разведены в образах двух героев-антагонистов: "теурга" Андрея Бабичева, который именно творчески, как своего рода художник, воплощает свой великий замысел фабрик-кухонь, и "созерцателя" Николая Кавалерова, который не способен к творческому преобразению мира, зато отлично умеет "видеть" (39).

Сюжет встречи с самим собою, но в другом облике был широко распространен в литературе модернизма. Его использовали поэты самых разных течений: И. Анненский

("Двойник", из сборника "Тихие песни" 1904 года), А. Блок ("Двойник" 1903 года и "Двойник" 1909 года), Вл. Ходасевич

("Перед зеркалом", 1924), С. Есенин ("Черный человек", 1925), А. Введенский ("Зеркало и музыкант", 1929). Мотивы, составляющие архетип данного сюжета, - это встреча при таинственных обстоятельствах, постепенное узнавание загадочного своего-другого "я", сменяющееся безотчетным страхом и стремлением избавиться от двойника, в финале гибель-слияние - обратная сторона избавления. Драматизм сюжета обусловлен взаимностью двух противоречивых стремлений - взглядеться, узнать тайну отраженного "я" и охранить свое собственное "я". Борьба этих стремлений непременно должна закончиться исчезновением двойника, но как только он исчезает, погибает и герой, так как исчезновение не может означать ничего, кроме окончательного слияния с изначальным "я", то есть утраты способности различаться. В "Двойнике" И. Анненского читаем (40):

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же;
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.

В сомненьи кипит еще спор,
Но слиты незримой четою,
Одной мы живем и мечтою,
Мечтою разлуки с тех пор.

После 1740 года в Европе широкое распространение получили так называемые "зеркала Клода": "Путешественники предпочитали любоваться не непосредственно

природой, но ее отражением в зеркале с затемненной коричневатой амальгамой, снимавшей яркость света и цвета и создававшей иллюзию живописного холста" (41).

Хотя это была экстравагантная мода, но

все же она не выходила за рамки канонов живописи: движущийся пейзаж, строго отграниченный рамками зеркала, был всего лишь заменой живописного полотна. Уличное зеркало в "Зависти" как будто не имеет рамы, граница между отраженным и реальным мирами незаметна, поэтому зеркальное отражение активно вмешивается в реальность, разрушает его. Прохожий (Николай Кавалеров) теряется, "заходится", он еще способен анализировать свои ощущения, но уже не в состоянии правильно определиться в стереометрии отражений:

"Я смотрел в зеркало, дожевывая булку. Я отвернулся.

Пешеход шел к зеркалу, появившись откуда-то сбоку.

Я помешал ему отразиться. Улыбка, приготовленная им для самого себя, пришлась мне. Он был ниже меня на голову и поднял лицо.

Спешил он к зеркалу, чтобы найти и скинуть гусеницу, свалившуюся на далекую часть его плеча. Он и скинул ее щелчком, вывернув плечо, как скрипач.

Я продолжал думать про оптические обманы, про фокусы зеркала и потому спросил подошедшего, еще не узнав его:

- С какой стороны вы подошли? Откуда вы взялись?

- Откуда? - ответил он. - Откуда я взялся? (Он посмотрел на меня ясными глазами.) Я сам себя выдумал" (с.62).

Появление незнакомца (Ивана Бабичева) в пространстве, запутанном уличным зеркалом, можно объяснить двояко: либо это реальный человек, либо собственное отражение Кавалерова, не узнанное им самим. Либо незнакомец вынырнул из прошлого, подобно уехавшему, но вновь возникшему в зеркале трамваю, подобно

соломенной шляпе, уже виденной, но вновь возникшей в отражении. Либо встреча двух героев происходит в

реальном времени и пространстве. Однако автор, только что описавший мешанину оптических фантомов, открывший мир, "где повторяется все, только что виденное вами", оставляет читателю малую долю неуверенности, сомнения в причинах события. Это сомнение тем больше, чем быстрее уверяется Кавалеров в незнакомце:

"Немедленно я осознал: вот мой друг и учитель и утешитель.

Я схватил его за руку и, едва не припав к нему, заговорил:

- Скажите мне, ответьте мне!.." (там же).

Заметим, что на похожем приеме самообмана строится сюжет блоковской "Незнакомки" (1906, прим.42):

И каждый вечер друг единственный

В моем стакане отражен (...)

В двух стихотворениях А.Блока с одним и тем же названием "Двойник", написанных с разницей в шесть лет, развивается один и тот же сюжет: лирический герой в плену иллюзий, в лабиринте города, видит рядом собой двойника - из другого времени; их встреча означает смерть (43):

В смертном весельи - мы два Арлекина -

Юный и старый - сплелись, обнялись!..

О, разделите! Вы видите сами:

Те же глаза, хоть различен наряд!..

Старый - он тупо глумится над вами,

Юный - он нежно вам преданный брат!

Заметим, что в "Зависти" роли между героями-двойниками распределены таким же образом: "шут" и "брат", молодой и пожилой. Двойничество оказывается одной из форм отражения, при которой важно не противопоставление между реальным лицом и зеркальным

фантомом, а постоянно, независимо от наличия или отсутствия все объясняющего зеркала существующая связь. Все различия между героями-двойниками вносят только дополнительную путаницу. К примеру, Кавалеров жует булку, а Иван Бабичев сосет конфету, но Кавалерову почему-то известно, что это именно леденец. Кавалерову кажется, что Бабичев ниже его, но подходящий к зеркалу человек оптически "вырастает" на фоне оставшихся сзади ориентиров. Главное различие между героями-двойниками кроется не во внешних деталях, а во времени существования героев. Кавалеров - молодой человек, Иван Бабичев - "стареющий юноша", если воспользоваться выражением А.Блока (44):

Вдруг вижу - из ночи туманной,

Шатаюсь, подходит ко мне

Стареющий юноша (странно,

Не снился ли мне он во сне?),

Выходит из ночи туманной

И прямо подходит ко мне.

(...)

Вдруг - он улыбнулся нахально, -

И нет близ меня никого...

Знаком этот образ печальный,

И где-то я видел его...

Быть может, себя самого

Я встретил на глади зеркальной?

Роман Ю. Олеши как семиотический механизм служит для самоотождествления личности (героя и романиста) в категориях "чужого", внешнего мира. Все композиционно-сюжетное движение романного

повествования подчинено задаче поиска главным героем Николаем Кавалеровым своего "я" в условиях стремительно меняющейся, делающейся все более "чужой" действительности - социалистического строительства.

Сложность этого поиска связана с отсутствием объективно существующей точки отсчета реальности. Герой Олеши воспринимает мир прежде всего глазами, но зрение - явление субъективного порядка, к тому же связано со всем комплексом парадоксов и загадок зеркальности. Окружающая реальность - сплошная загадка, ребус для героя, воспринимающего только избранные объекты. Николай Кавалеров судит о вещах, руководствуясь исключительно эстетическим вкусом, развитым визуальным мышлением. Вот один из многочисленных примеров его избирательно-эстетического отношения к внешним явлениям: "Вы... труппа чудовищ... бродячая труппа уродов, похитившая девушку... (...) Вы, сидящие справа под пальмочкой, - урод номер первый. Встаньте и покажитесь всем... (...) Ваше лицо представляет собой упряжку. Щеки стянуты морщинами, - и не морщины это, а вожжи; подбородок ваш - вол, нос - возница, больной проказой, а остальное - поклажа на возу... Садитесь. Дальше: чудовище номер второй... Человек со щеками, похожими на колени... Очень красиво! Любуйтесь, граждане, труппа уродов проездом.. А вы? Как вы вошли в эту дверь? Вы не запутались ушами? А вы, прильнувший к украденной девушке, спросите ее, что она думает о ваших угрях? (...) Девушка... "в садах, украшенных весною, царица, равной розы нет, чтобы итти на вас войною, на ваши восемнадцать лет!.. (...)" (с.20-21).

Однако не для одного Кавалерова мир представляется по-своему, практически все герои романа видят мир в своем "кривом зеркале", поэтому

исчезающе мала возможность найти общий язык для героев, существующих каждый в своем мире отражений. Между героями нет взаимопонимания, будь то герои, связанные кровным родством (братья Бабичевы, отец Иван Бабичев и дочь Валя), принадлежностью к одному поколению (молодые люди Николай Кавалеров и Володя Макаров) или схожестью мировосприятия (Николай Кавалеров и Иван Бабичев). Все говорят на разных языках и увлечены своей правотой. Приведем пример "глухоты" Строителя Четвертака: "В служебных записках он (Андрей Бабичев. - И.А.) часто прибегает к скобкам, подчеркиваниям, - боится, что не поймут и напутают" (с.16); "Он (Андрей Бабичев. - И.А.) не слушает. Оскорбительно его равнодушие ко мне. (...) Слух его реагирует на рифму. Рифма - это смешно для серьезного человека. (...) Происходит то же, как если бы я говорил с самим собой. Я звучу, произношу слова, - ну и звучи. И звучание мое ему не мешает. (...) Он ничего не слышит.

- Хотя бы взять и сделать так: покончить с собой. Самоубийство без всякой причины. Из озорства. Чтобы показать, что каждый имеет право распорядиться собой. Даже теперь. Повеситься у вас под подъездом.

- Повесьтесь лучше под подъездом ВСНХ, на Варварской площади, ныне Ногина. Там громадная арка. Видали? Там получится эффектно" (с.26-27).

Или пример "разноязычия":

"Он (Володя Макаров. - И.А.) проснулся.

- Видел сон, - засмеялся он, - будто я с Валькой сидим на крыше и смотрим в телескоп на луну.

- Что? А? Телескоп?

- И я ей говорю: вон там, внизу, "море кризисов", а она спрашивает: "море крыс"?" (с.90).

"Глухота" и "разноязычие" усиливает подтекстовый мотив Вавилонской башни, который является, по нашему убеждению, ведущим в системе мотивов всего романа.

Кроме того, в художественном пространстве "Зависти" рассеяно множество деталей - знаков отражения: окна, стекла, стеклянные вещицы и зеркала. Ю.Левин обратил внимание на "исключительное многообразие и многочисленность окружающих человека "зеркал", то есть отражающих поверхностей - от собственно зеркал и окон до озер и луж, снежинок, кусочков каменного угля и пресловутого бутылочного горлышка на плотине в лунную ночь; все они создают "разрывы" в зримой вещественной ткани мира, а в мифологизирующем плане могут рассматриваться как окна в иной мир" (45).

Всякому герою романа Олеси, и прежде всего Николаю Кавалерову, постоянно грозит опасность обмануться, поддаться оптической иллюзии, то есть шагнуть в один из многочисленных зеркальных "разрывов" и заблудиться там, в лабиринтах зазеркалья. Сам воздух в солнечный день может стать такой зеркальной ловушкой и сеять миражи, к тому же коварным "Вергилием" может оказаться другой человек (46): " - Я покажу вам мою машину, - говорил Иван, оглядываясь на Кавалерова. - Ущипните-ка себя... так... еще раз... и еще раз... Не сон? Нет? Помните: вы не спали. Помните: все было просто, мы шли с вами через пустырь, блестела никогда не высыхающая лужа, на частокол надеты были горшки, - запомните, мой друг, - замечательные вещи можно отметить в мусоре по пути, под заборами, в канавах; например, смотрите, - листок из книги, - нагнитесь, посмотрите,

пока не унес его ветер, - видите: иллюстрации к "Тарасу Бульбе" - узнаете? - должно быть, из того вот окошка выбросили обертку от чего-то съестного, и попал листок сюда. Далее - это что? Вечный, традиционный башмак в канаве? Не стоит обращать на него внимания, - это слишком академический образ запустения! Далее - бутылка... подождите, она еще цела, но завтра раздавит ее колесо телеги, и если вскоре после нас еще какой-нибудь мечтатель пройдет по нашему пути, то получит он полное удовольствие от созерцания знаменитого бутылочного стекла, знаменитых осколков, прославленных писателями за свойство внезапно вспыхивать среди мусора и запустения и создавать одиноким путникам всякие такие миражи... Наблюдайте, мой друг, наблюдайте... Вот пуговицы, обручи, вот лоскут бинта, вот вавилонские башенки окаменелых человеческих испражнений... Словом, друг мой, - обычный рельеф пустыря... Запоминайте. Все просто было. И я вел вас, чтобы показать вам свою машину. Ущипните себя. Так. Значит, не сон? Ну, ладно. А то потом - я знаю, что будет, - потом вы скажете, что вам нездоровилось, что слишком было жарко, что, возможно, многое просто почудилось вам от жары, усталости и так далее. Нет, мой друг, я требую, чтобы вы подтвердили, что вы находитесь в самом нормальном состоянии. То, что вы сейчас увидите, может ошеломить вас слишком сильно" (с.92-93).

Опаснее ландшафтных "зеркал" могут быть глаза другого человека, так как из зазеркального лабиринта чужой души нет выхода. Плохо, когда глаза человека скрыты стеклами пенснэ, как у Андрея Бабичева, тогда отражение происходит "неправильно", не в живом хрусталике, а в некоторой "преждевременной" точке. Андрей Бабичев в восприятии Кавалерова -

ходячая тайна, живой монстр, у которого душа если и есть, то, как у гоголевского Собакевича, спрятана очень глубоко.

"- Иван, ты тяжело болен. Ты бредишь, Иван, - вдруг мягко и сердечно заговорил тот, от которого ждали грозы. - О ком ты говоришь? Кто это "она"? Я ничего не вижу! Кто превратит мои цифры в цветы? Просто ветром толкнуло фонарь о балку, просто разбился фонарь. Иван, Иван..." - так в "Сказке о встрече двух братьев" мотив слепоты сплетается с мотивом поиска другого "я" в дебрях сумасшедшего воображения (с.102).

Но еще хуже, если глаза в глаза встречаются два потерявшихся человека: собственные их лабиринты памяти, чувств, восприятий соединяются и, может быть, это грозит внешнему миру чем-то - например, "заговором чувств", развращением машины Офелии и даже убийством ("Николай Кавалеров открыл рот, чтобы сообщить главное: у нас общий враг, вы благословили меня на убийство вашего брата (...)") (с.86). Ирония заключается в том, что и убийство происходит где-то в мире миражей, в области между двух "зеркал", то есть двух сознаний "заговорщиков".

Кроме того, существует и другая сторона проблемы зеркальности взгляда: есть где-то, за какой-то неощутимой пеленой мир материальной реальности, тот мир, который, собственно, и отражается в зрачках каждого героя. В этом реальном мире происходит нечто очень важное, исторически редкое. Найти эту реальность и определиться по отношению к ней - вот задача для героя романа - персонифицированного отображения авторского "я".

II.4. Иносказания и их роль в романе

Для Ю. Олеши уже недостаточно символической сути самой вещи, он широко и свободно пользуется метафорами, аллегориями, вообще системой тропов, но нигде не переходит грань реализма, даже в тех случаях, когда изображенная им вещь вырастает в мистический символ (машина по имени Офелия). Писателю чрезвычайно важно предельно точно отобразить как предметную реальность с ее символическим содержанием, так и реальность сознания с его тупиками и поворотами. Поэтому так скрупулезен писатель в отношении всех внешних и внутренних обстоятельств изображаемого факта. Манера его описаний восходит к стилю Л. Толстого, что было отмечено М.Чудаковой (47). Приведем характерный для Л. Толстого фрагмент, в котором подтекстовое иносказательное содержание держится в строгих рамках реалистичности: "Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантильи за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять свое кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже щелкнул. Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать" (48).

Стилистика Ю. Олеши сочетает метафорическую иносказательность в духе новейших художественных течений и строгое следование реальности.

Художественный образ помимо внешнего плана изображения имеет еще и дополнительные скрытые планы, требующие прочтения с

помощью определенного кода, состоящего из культурно-исторических знаков. В данном отношении проза Ю. Олеши 20-х годов сравнима с произведениями В.Брюсова, В.Набокова, М.Булгакова, с той линией в русской литературе, которая восходит к тайнописи Н.Гоголя.

Олешинские описания города порой напоминают картины В.Филонова, в которых внешняя городская реальность выражена через физиологичность зрения: "С Тверской я свернул в переулок. Мне надо было на Никитскую. Раннее утро. Переулок суставчат. Я тягостным ревматизмом двигаюсь из сустава в сустав. Меня не любят вещи. Переулок болеет мною" (с.31).

Примечательно это "болеет": оказывается, между миром вещей и миром их зеркальных соответствий на дне зрачка есть противоречие, как между понятиями "левый" и "правый", "верх" и "низ". Иными словами, есть неустранимое противоречие между сознанием и реальностью. Николай Кавалеров, равно как и его двойник Иван Бабичев, не нужен в действительности. Он не "встраивается" в мир вещей и людей-машин и не в состоянии заставить этот мир вещей существовать по его законам. "Замечательно равнодушные", гордые вещи отторгают того, кто "видит" в них некую одухотворенность, то самое символическое содержание, которое является плодом воображения чудаков и поэтов и в сущности им неизвестно (49).

Вслед за описанием переулка идет рассказ о незнакомце с подушкой: Иван Бабичев тащит за собой подушку, чтобы, предъявив ее своей дочери Вале как символ семьи и дома, вернуть дочь домой. Герой навязывает вещи свою волю, придает ей

серьезное значение, идущее вразрез с изначальной индифферентностью вещи по отношению к любому символическому

значению. Вещь мелко мстит человеку: "Он цепко держит подушку. Колено уже цветет пухом" (с.31).

Иван Бабичев нелеп в своем желании представить в качестве аргумента "реальный символ". Параллельно его поступку-жесту разворачивается картина впечатлений Кавалерова. Навеянное сугубо реалистическими деталями ("цветущая романтическая изгородь", "синяя вазочка с цветком"), рождается метафорическое сравнение: "Я стоял у изгороди. Девушка возвращалась. (...) Слеза, изгибаясь, текла у ней по щеке, как по вазочке. Она вся приподнялась, готовая страстно спросить о чем-то, но я перебил ее, сказав:

- Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев" (с.32).

Символ развенчивается, бессильный, вместо него предлагается метафора - то есть тот же троп, что так активно отвергался символистами. Преимущество тропа в том, что он существует в системе координат образной условности, в мире творческого сознания, а не в мире "равнодушных" вещей", подобно "реальному символу". Помимо метафоры, Олеша использует и другие иносказательные приемы, включая символ-троп (50). Можно говорить об известной противопоставленности условно-образного видения Николая Кавалерова как свойства его сознания и "символистского" поведения Ивана Бабичева как проявления его убеждений.

Сама фигура "проповедника" Ивана Бабичева с подушкой посреди улицы вызывает в памяти чудачества Вел.Хлебникова - "Председателя земного шара" с наволочкой, набитой стихами. Можно с известными оговорками рассматривать пародийный пласт в содержании данного образа.

Сопоставительность реального символа и метафорического сравнения, рожденного из реальных впечатлений, но нереального уже по сути, проявляется в монологе беседующего по телефону Андрея Бабичева: "Сойдет с ума? Отправим на Канатчикову. Офелия? Какая? А... Плюнь: Офелия - это бред. (...) Что? Подушка? Неужели? (Хохот.) Воображаю. Как? Как? На которой ты спала? Подумаешь. - Что? Каждая подушка имеет свою историю. Словом, брось сомнения. - Что? - Да-да! (Тут он замолчал и долго слушал. Я сидел на угольях. Он разразился хохотом.) - Ветвь? Какая ветвь? Полная цветов? Цветов и листьев? Что? Это, наверное, какой-нибудь алкоголик из его компании" (с.33, прим.51).

Для Андрея Бабичева и реальный символ (подушка), и реальный миф (Офелия), и метафора (ветвь) - в равной степени "бред". По-своему герой прав, потому что в каждом случае речь идет о порождениях чужого сознания. Это именно Кавалерову под влиянием ряда субъективных факторов приходит в голову то или иное сравнение. Значит, поэзия совершенно бессмысленна и лишена прав на существование вне сознания самого поэта. По мнению Колбасника, смысл есть в Четвертаке, в новых сортах колбас и конфет. Андрей Бабичев и сам поэт, но творит он не изящные фразы, а реальные вещи, которые для него являются доказательством смысла жизни и красоты. Ирония заключается в том, что даже Андрей Бабичев невольно прибегает к метафоризации, говоря о колбасе. В речевых структурах уже заложена возможность придавать неживому свойства живого, одухотворенного. Сравним восприятие одного и того же куска колбасы глазами Кавалерова и Бабичева. Для Кавалерова в этом

предмете нет ничего "метафорического" и сколь-нибудь художественного. Впрочем, сама колбаса выглядит как реальная метафора

своего создателя: "Представьте себе обыкновенную вареную чайную колбасу: толстый, ровно округлый брус, отрезанный от начала большой, многовесной штуки. В слепом конце его, из сморщенной и связанной узелком кожи, свисает веревочный хвостик. Колбаса как колбаса. Вспотевшая поверхность, желтеющие пузырьки подкожного жира. На месте отреза то же сало имеет вид белых крапинок.

Бабичев держал колбасу на ладони. (...) Колбаса свисала с розовой ладони Бабичева, как нечто живое" (с.33-34).

Происходит "представление" Колбасы собравшимся, похожее на эпизод из "Алисы в Зазеркалье" Л.Кэрролла, когда Алисе представляют Пудинг (первое побуждение оказывается неожиданно "неверным" - "Только познакомились, а она на него с ножом!" (52).

Андрей Бабичев воспринимает "рожденный" им новый сорт колбасы как нечто живое и прекрасное. Бабичев не может избежать поэтической тропеизации в состоянии восторга и триумфа:

"Прямо идите к нему (Шапиро. - И.А.) и несите ее. (Глазами на колбасу.)"

"(...) Красавица!" (с.34).

"Бабичев, получив в руки отрезок этой кишки, побагровел, даже застыдился сперва, подобно жениху, увидевшему, как прекрасна его молодая невеста и какое чарующее впечатление производит она на гостей" (с.36).

Возникающее в сознании читателя (но никак не "узаконенное" текстуально) метафорическое сравнение представляется рядом отражений БАБИЧЕВ - КОЛБАСА - ПРЕКРАСНАЯ НЕВЕСТА - ВАЛЯ - ВДОВА ПРОКОПОВИЧ. Всякий раз метафоры

выступают в качестве объективно возникающих ассоциативных потенциалов, но не в качестве словесно

оформленного тропа. Это не поэтические метафоры, которые, сколь прекрасны они не были бы ("ветвь, полная цветов и листьев"), все же узко ограничены рамками индивидуального сознания. Романное повествование строится на сплетении "реальных метафор" (это определение мы используем по аналогии с "реальным символом" символистов), текст обретает необычайную пластичность семантики, которая реализуется в каждом прочтении по-разному.

Дж.Лакофф, М.Джонсон утверждают, что "метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии. Наш обыденная понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по самой своей сути" (53). Исследователи вводят термин "метафорическое понятие" и рассматривают влияние этих понятий на повседневную деятельность человека. Например, "СПОР - ЭТО ВОЙНА" или "ВРЕМЯ - ДЕНЬГИ". В числе прочих метафор нашей повседневности приведено понятие "ПСИХИКА - ЭТО СУЩНОСТЬ" и как частный случай: "ПСИХИКА - ЭТО МАШИНА" (54).

В самом деле, даже используя только русские лексико-грамматические конструкции, мы убеждаемся в том, что особенностью нашей культуры является представление о собственной психике (разуме, душе, сознании, характере) как о некоей МАШИНЕ или ЖИВОЙ СУЩНОСТИ, причем оба понятия образуют антагонистическую пару. Приведем примеры из нашей обычной речи: голова работает - душа страдает; разработка темы - притупленная острота суждений; оживленное внимание - отключенное сознание; мысль крутится - убеждение растет и т.п.

В романе Ю. Олеши есть образ, выражающий метафорическое понятие "ПСИХИКА - МАШИНА - ЖИВАЯ СУЩНОСТЬ" - это

полумифическое изобретение Ивана Бабичева - "развращенная" машина с нежным именем "Офелия". Трагический парадокс заключается в том, что протест против уподобления человека "зверю-машине" в конечном итоге выливается в такое же уподобление, но наоборот. "Офелия" - машина с человеческими чувствами, да еще и развращенными, делается самым страшным врагом человека.

Литературный источник "Офелии" очевиден тем более, что Ю. Олеша еще в гимназическом кружке серьезно изучал творчество Шекспира. В "Гамлете" есть целый ряд метафор, уподобляющих человека и машину. Офелия сожалеет о безумии Гамлета: "...Смотрю, как этот мощный ум скрежещет, подобно треснувшему колоколу...". Гамлет то и дело говорит Офелии непристойности, как бы искушая ее добродетель (сравним с заявлением Ивана Бабичева о "развращении" созданной им машины, с эпизодом бреда Ивана в "Сказке о встрече двух братьев"). В поведении Гамлета, подчиняющегося воле Призрака, многое также напоминает "вывихнувшийся" механизм. Из письма Гамлета Офелии: "Прощай. Твой навсегда, дражайшая дева, пока этот механизм ему принадлежит". В ответ на призыв матери Гамлет говорит, имея в виду Офелию: "Нет, дорогая матушка, здесь есть металл более притягательный". Сама же Офелия действует и говорит с механистичностью куклы: "Нет, мой принц"; "Да, мой принц"; "Я ничего не думаю, мой принц"; "Что, мой принц?" и т.п. После гибели отца, управлявшего дочерью, "механизм" Офелии "расстраивается". Отметим, что и в образе Великого Колбасника есть черты, сближающие его с образом короля Клавдия: оба героя готовы к "родственному" снисхождению и милости по отношению к опасным безумцам. Образ Кавалерова ориентирован на Гамлета, основное внутреннее

противоречие которого кроется в осознании враждебности окружающего мира и бессилия попыток борьбы. Неразрешимый выбор между убийством и самоубийством, между сопротивлением и смирением стоит перед принцем-шутом Гамлетом и "высокопарно-низкопробным" Кавалеровым (55).

"Чем больше в изображаемом явлении вынесено "за скобки", чем меньше то, чему приравнивается вся вещь, тем резче подчеркнута его специфика. "Чем скупер, тем характеристичнее" - совсем не парадокс, а очевидная истина. Но из этого же следует, что "вынесение за скобки" в искусстве не есть простое отбрасывание. Неизображенное подразумевается. Только в со-(противо-)поставлении изображенного и неизображенного первое обретает подлинный смысл", - опираясь на данное положение Ю.М.Лотмана (56), мы можем выявить некоторые принципы создания образов в романе Ю. Олеши.

В портрете Андрея Бабичева в основном изображается его тело, этот портрет производит странное впечатление из-за "отсутствия" глаз, лица (упоминаются только короткие усики, придающие герою сходство с большим толстым ребенком), нет ничего, что давало бы представление о социально-психологической индивидуальности героя. Остается только тело как знак "физиологического" человека.

В противоположность портрету Бабичева-Колбасника дан совершенно "бестелесный" портрет Кавалерова-Завистника. Никаких конкретных деталей внешнего облика, кроме упоминания о том, как героя везут на машине ногами вперед (эпизод, символизирующий похороны тела) да "зеркального" видения себя самого (в этом

"автопортрете" героя сквозят явные черты внешнего облика автора романа, что подтверждает давнее

убеждение критиков о прототипичности Кавалерова): "А, может быть, все же когда-нибудь в великом паноптикуме будет стоять восковая фигура странного человека, толстоносого, с бледным добродушным лицом, с растрепанными волосами, по-мальчишески полного, в пиджаке, сохранившем только одну пуговицу на пузе, и будет на кубе дощечка:

НИКОЛАЙ КАВАЛЕРОВ" (с.30).

В сущности, портрета в традиционном смысле нет (когда представлены независимые оценки и впечатления от внешности), но повествование от первого лица, ведущееся в первой части романа, построенное как непрерывный ряд визуальных впечатлений и рефлексий на их почве, обозначает контуры портрета героя как бы "изнутри", в контрастно-негативном варианте. Можно сказать, что портрет Кавалерова весь состоит из того, что отображается на сетчатке его глаз. Добавим, что в портрете Колбасника глаза не просто не изображены, их отсутствие подчеркнуто слепящим отражением стекляшек в пенсне. Мотив изначальной "слепоты" сплетается с вариациями мотива "безголовости", таким образом возникает целый спектр смысловых оттенков: "По галерее идет кто-то. Окошки расчлняют идущего. Части тела движутся самостоятельно. Происходит оптический обман. Голова опережает туловище. Кавалеров узнает голову. По галерее проплывает Андрей Бабичев" (с.106).

Контрастность героев в системе образов выражается в противопоставлении двух портретов, стремящихся к знаковым полюсам "тела" и "души". Очевидно, что Колбасник и Завистник вместе образуют пару взаимодополнения и восполнения до целого, то есть понятия о человеке как единстве физиологических функций и сознания.

Следовательно, мы можем говорить о них как о паре героев-двойников. Заметим, что, несмотря

на их полную противоположность, существует и нечто общее, не различаемое по причине слитности, общности: оба они - в прямом и переносном смысле герои своего времени. Каждый по-своему типичен для данного времени и места. Там, где заканчивается Андрей Бабичев - там начинается Кавалеров, и наоборот. Их "объединяет" чисто абстрактная линия, разделяющая "целого", то есть гармонического человека на две равнозначные части. Кавалеров - символический брат, то есть половина, отражение, двойник Бабичева. Таким образом, тема зависти, восходящая к ветхозаветному мифу о первом в истории земли преступлении - об убийстве Каином Авеля, закономерно связана с парой главных героев.

Если обратиться к семантике фамилий, то станет различимо еще одно противопоставление - начал женского ("баба") и мужского (слово "кавалер" представляет собой кальку с французского - *cavalier* - всадник, прилагательное *cavalier* означает вольный, развязный, бесцеремонный, дерзкий, молодецкий, лихой). Вряд ли будет произвольным толкование данного противопоставления как вариации древнего восточного символа "янь" и "инь". О женском начале в образе Бабичева говорит не только его фамилия, но и портретные детали: у него трясутся груди, когда он спускается по лестнице, всем приятно видеть его полноту. Сама его деятельность по производству пищи, по организации общественной кухни - той сферы жизни, которая издавна считается женским делом, ассоциируется с женским началом ("он хотел бы рожать пищу"). Его полнота напоминает очертания беременной женщины. Цикл его жизни замкнут на трех стадиях - производства пищи, ее поедания и сокращения прямой кишки (недаром писатель начал роман с описания поющего в клозете героя).

Жирная вдова Аничка Прокопович необходима в системе образов как гротескный инвариант Великого Колбасника, его скрытая женственность сходна с открытой, чрезмерной женственностью вдовы. Жизненный цикл вдовы повторяет бабичевский: "производство" детей ("будь я ребенок, Аничкин маленький сын..."), "потребление" мужчин, которые почему-то умирают (недаром она вдова, ее невероятная кровать и манит и пугает). Внутренняя борьба Николая Кавалерова с вдовой Прокопович - аллегория борьбы духа с физиологией, человека со смертью. Циклическое построение схемы жизни, эгоцентризм в трактовке жизни и смерти, тела и духа возвращает читателя к средневековому типу мировосприятия.

Система героев построена в соответствии с модулем, заданным парой Колбасник-Завистник. Тот же модуль, выражающий единство противоположных половин, определяет отношения между центральным героем Николаем Кавалеровым и рядом других - Володей Макаровым, Иваном Бабичевым, в этот ряд входят даже такие второстепенные герои, как футболист Гецке, помощник Андрея Бабичева еврей Шапиро (57).

Рассмотрим эту модульную систему более подробно.

Очевидно, что исключительно важную роль в этой системе играет образ Ивана Бабичева - он родной брат Великого Колбасника и неожиданный союзник Завистника. Его портрет дан почти классически - с деталями лица, фигуры, костюма; некоторое своеобразие приемов состоит в кинематографичности изображения, возможно, навеянной образами немого кино тех десятилетий: "Маленький человечек в котелке шел впереди меня. (...) Котелок. Он его снимает и несет, как кулич, обняв. В другой руке

- подушка. (...) Он ускорил шаги. Побежал. Мимо меня. Я увидел: он не молод. Он задыхался и побледнел от бега. Смешноватый, полненький человек

бежал с подушкой, прижатой к груди. Но ничего в том не было безумного" (с.31-32). "Он снял котелок, обнаружив плешь, и преувеличенно шикарно раскланялся. Так приветствуют жертвователя бывшие люди. И, как у бывшего человека, мешки под глазами свисали у него как лиловые чулки. Он сосал конфетку" (с.62).

С самой первой случайной встречи в переулке близ Тверской между Кавалеровым и Иваном Бабичевым устанавливается некая мимолетная и загадочная связь: "Птица на ветке сверкнула, дернулась и щелкнула, чем-то напомнив машину для стрижки волос. Идущий впереди оглянулся на птицу. Мне, идущему сзади, удалось увидеть только первую фазу, полумесяц его лица.

Он улыбался.

"Правда, похоже?" - едва не воскликнул я, уверенный, что то же сходство пришло и ему в голову" (с.31)

Появление этого героя неожиданно и странно: "- С какой стороны вы подошли? Откуда вы взялись?

- Откуда? - ответил он. - Откуда я взялся? (Он посмотрел на меня ясными глазами.) Я сам себя выдумал" (с.62).

Иван Бабичев возникает в тот момент, когда Николай Кавалеров увлечен игрой отражений в уличном зеркале. Заметим, что портрет Ивана Бабичева составляет пару отсутствию внешности Кавалерова. Можно утверждать, что Иван Бабичев - зеркальный двойник Кавалерова, его отражение, фантом, тень, отделившаяся от своего "хозяина". "Чистая" зависть Кавалерова обретает реальную силу, соединившись с

деятельной активностью Ивана Бабичева. Кавалеров бездеятелен, безынициативен.

От Ивана же исходит инициатива и энергия. Последнее доказательство их

двойничества - общее сожителство с Аничкой Прокопович. Они ее мужа и дети, а следовательно, и братья.

Иван Бабичев лелеет мысль о "заговоре чувств", Николай Кавалеров одержим бессильной завистью. Союз двух завистников должен по идее упрочить позицию каждого, но этого не происходит, героев ждет самое горькое поражение. Вопрос был в том, какое из "старых", отвергнутых новым веком чувств будет основой "заговора чувств". Это может быть любовь (линия Вали) или ненависть (Кавалеров: "Я хочу выразить вам свои чувства. Собственно, чувство-то всего одно: ненависть" (с.46)). Эти чувства не могут существовать в гармонии. Либо любовь переборет ненависть (Сказка о встрече двух братьев), либо ненависть отравит любовь (нападение машины на своего создателя, позорный финал героев-союзников).

Если Иван Бабичев - своеобразное отражение, затянувшаяся оптическая иллюзия, то Володя Макаров - очередная ипостась Кавалерова из мира его обманутых мечтаний. Это идеальное "я" главного героя - то "я", которому так и не суждено было сбыться, поэтому Кавалеров поначалу считает Володю жертвой, своим собратом по унижению в доме Колбасника. Возвышенно-идеальное представление о Володе Макарове во многом обусловлено привычным образом юности, сформированном в недрах "старой" культуры. Образ настоящего современного юноши начинает проступать как бы сквозь романтическую гравюру.

Для Николая Кавалерова звон московской церковки недалеко от дома Бабичева звучит как "Том-вир-лир-ли": "Всклоченный звонарь переложил на музыку многие мои утра. Том - удар большого колокола, большого котла, Вирлирли - мелкие тарелочки.

Том Вирлирли проник в меня в одно из прекрасных утр, встреченных мною под этим кровом. Музыкальная фраза превратилась в словесную. Я живо представлял себе этого Тома.

Юноша, озирающий город. Никому не известный юноша уже пришел, уже близок, уже видит город, который спит, ничего не подозревает. Утренний туман только рассеивается. Город клубится в долине зеленым мерцающим облаком. Том Вирлирли, улыбаясь и прижимая руку к сердцу, смотрит на город, ища знакомых по детским картинкам очертаний.

Котомка за спиной юноши. Он сделает все. Он - само высокомерие юности, сама затаенность гордых мечтаний. Пройдут дни - и скоро (не много раз перескочит солнечный зайчик с косяка в другую комнату) мальчишки, сами мечтающие о том, чтоб так же, с котомкой за спиной, пройти в майское утро по предместьям города, по предместьям славы, будут распевать песенку о человеке, который сделал то, что хотел сделать:

Том Вирлирли,

Том с котомкой,

Том Вирлирли молодой!

Так в романтическую, явно западноевропейского характера, грезу превратился во мне звон обыкновенной московской церкви" (с.52).

Володя Макаров - образ юности, которой у героя не было ("Я получу Валу - как приз, за все: за унижения, за молодость, которую не успел увидеть, за собачью мою жизнь", - из письма Кавалерова Андрею Бабичеву (с.49). Мотив зеркального

отражения, оптической иллюзии соединяет Кавалерова и Володю Макарова в пару двойников: "Я оставлю письмо на столе, соберу пожитки (в котомку?) и уйду. Письмо, сложенное в

квадратик, положил я на стеклянную пластинку, по соседству с портретом того, кого считал товарищем по несчастью.

В дверь постучали. Он?

Я открыл. В дверях, держа котомку в руке, весело улыбающийся (японской улыбкой), точно увидевший сквозь дверь дорогого, взлелеянного в мечтах друга, застенчивый, чем-то похожий на Валю, стоял Том Вирлирли.

Это был чернявый юноша, Володя Макаров" (с.52-53).

Интересно, что почти текстуально повторяется мотив возвращения молодости, прозвучавший впоследствии в речи Ю. Олеси на Первом съезде писателей. Рассказывая свой замысел романа о нищем, писатель говорил о стрельчатой арке в стене - еще одном метафорическом варианте "зеркала": "Я переступаю порог, вхожу и потом смотрю на себя и вижу, что это молодость, вернулась молодость. Ко мне вдруг, неизвестно почему, вернулась молодость. Я вижу молодую кожу рук, на мне майка, я стал молод - мне 16 лет. Ничего не надо; все сомнения, все страдания прошли. Я стал молод. Вся жизнь впереди" (с.5-6).

В "Зависти" тот же мотив звучит так: "Зачем вы вернулись? - спросил я. - Какого черта вы вернулись? Наша роль с вами окончена. Сейчас он занят другим. Он развращает девочку. Племянницу свою, Валю. Поняли? Уходите отсюда. Слушайте!

(Я бросился к нему. Он недвижимо сидел.)

- Слушайте! Сделайте так, как сделал я! Скажите ему правду... Вот (я схватил со стола письмо), вот письмо, которое я ему написал...

Он отстранил меня. Котомка привычно легла в уголок около дивана. Он пошел к телефону и вызвал правление.

Так и остались мои пожитки несобранными.

Я обратился в бегство" (с.53).

Кавалеров покидает квартиру Бабичева еще более нищим (оставленные пожитки - не те ли самые, которые спрятаны в котомке Володи?). Кроме того, встреча двух "униженных и оскорбленных" как будто и не состоялась: Володя несколько удивлен, пытается что-то понять, но делает все так, как будто Кавалерова рядом с ним нет, только произносит короткие реплики и при этом не здоровается. Даже эти реплики обращены скорее к самому себе, чем к постороннему. Для Володи комната пуста, он едва ли слышит и видит Кавалерова, - это Кавалерову кажется, что его видно и слышно: "Он посмотрел на меня с удивлением, затем обвел глазами комнату. Несколько раз взгляд его возвращался к дивану, вниз, под диван, где виднелись мои полуботинки.

- Здорово! - приветствовал я его.

Он пошел к дивану, сел, посидел, затем направился в спальню, побывал там, вернулся и, остановившись у вазы-фламинго, спросил меня:

- Где Андрей Петрович?" (с.53).

Здесь один из самых сложных моментов в романе: происходит не просто встреча героя со своим фантомом-двойником, но превращение самого героя в бестелесного двойника. Кавалеров узнает Володю - это он сам, молодой Том Вирлирли, высокомерный мечтатель.

Обратим внимание, что оба описания - Володи Макарова и Тома Вирлирли - даны в статике. Первое напоминает старинную цветную гравюру - иллюстрацию в книге.

Второе - фотографию времен юности. С помощью этого приема Кавалеров, не

имеющий собственного детального портрета, обретает внешность как бы в трех вариантах, отражается в трех "зеркалах" – в портрете Ивана Бабичева, Тома Вирлирли и Володи

Макарова. Среди трех портретов складывается определенная система: сам Николай Кавалеров - "молодой человек", хотя и с сознанием старика, видит себя то юношей гордым и мечтательным из "романтической, явно западноевропейского характера, грезы", то маленьким помятым толстяком в котелке с подушкой в руке - отцом Вали и братом Колбасника, то футболистом - ровесником Вали, приемным сыном Колбасника. При этом дистанция между молодым Томом Вирлирли и молодым Володей Макаровым едва ли не больше, чем между самим Кавалеровым и Иваном Бабичевым. Том Вирлирли - греза, мечта, Володя - воплощение этой грезы, разумеется, далеко уступающее идеалу. Современный юноша (комсомолец, спортсмен, герой) разочаровывает своей "слепотой", он не подозревает, каким станет когда-нибудь и поэтому не "видит" Кавалерова - свое будущее "я". И хотя мир и любовь действительно принадлежат ему, он не знает им цены. Юноша лишен того богатства чувств, которыми обладают его двойники из будущего - Николай Кавалеров и Иван Бабичев. Вопрос Кавалерова звучит недоуменно-горько, оставаясь без ответа: "Зачем вы вернулись?"

"Затаенность гордых мечтаний" Володи Макарова имеет заземленный, пошловатый и даже страшноватый оттенок: "Я хочу быть машиной. (...) Хочу стать гордым от работы, гордым - потому что работаю. Чтоб быть равнодушным, понимаешь, ко всему, что не работа! Зависть взяла к машине - вот оно что! Чем я хуже ее? Мы же ее выдумали, создали, а она оказалась куда свирепее нас. Дашь ей ход - пошла! Поработает так, что ни цифирки лишней. Хочу и я быть таким. Понимаешь ли, Андрей Петрович, - чтоб ни цифирки лишней. Как хочется с тобой поговорить!

Подражаю тебе во всем. Чавкаю даже, как ты, в подражание" (с.56).

Образ Володи Макарова имеет два плана содержания: во-первых, отрицание идеала молодости, снижение этого идеала до значения хотя и авангардной, но все же обыденной современности, во-вторых, сомнение в идеале молодости как таковом. Так ли на самом деле хорош "Том Вирлирли молодой", как представляется спустя много лет человеку с брюшком, на коротких ножках? Может быть, именно юность бедна чувствами, а старость богата? Или юноши нынешнего времени иные, чем "Томы Вирлирли"? Образ Володи Макарова, как и другие образы в романе, теряет четкость смысловой задачи. Лабиринт значений его переходит в подобные же по сложности

лабиринты образов Кавалерова, Ивана Бабичева.

Три героя, будучи последовательно двойниками друг друга, соединяются не в обычную систему героев, а создают единое образно-смысловое поле. В сущности, это один образ, представленный в трех различных ипостасях-состояниях. Эти состояния обусловлены возрастом и еще больше - субъективным восприятием времени. Том Вирлирли - образ, пригрезившийся в настоящем, но выражающий идеальное прошлое; это своего рода проекция других героев на умозрительный романтический идеал. Володя Макаров - герой настоящего (идеального и вместе с тем анти-идеального), но вернувшийся из прошлого, которое, однако, есть прообраз социалистического будущего. Иван Бабичев - герой с сознанием прошлого, существующий в настоящем, образ будущего возраста: "Я не буду уже ни красивым, ни знаменитым. Я не приду из маленького городка в столицу. Я не буду ни полководцем, ни наркомом, ни ученым, ни бегуном, ни авантюристом" (с.28).

Николай Кавалеров - точка фокуса на луче времени, в его сознании одновременно живут прошлое, настоящее и будущее, слившись

вместе. Можно даже предположить, что его двойники существуют лишь в мире его воображения, что сам он кажется себе то Иваном Бабичевым, то Володей Макаровым. В подтверждение этого предположения приведем пример с "ошибкой" Кавалерова, "случайно" схватившего вместо своего обличительно-язвительного письма Володино - немного ревнивое, восторженно-бодрое. Героя обманула игра света и отражений, производимая лампой и стеклянной пластиной на столе Бабичева.

Характерная деталь повествования - солнечный заяц, перемещающийся по комнате. Это своего рода метафора внутреннего мира Кавалерова, "я", которое перемещается из одной точки-образа к другой, третьей и дальше, по окружности через все точки - Кавалеров, братья Бабичевы, Володя Макаров, французский президент Карно, нарком, летчик, футболист Гецке, еврей Шапиро, зрители, люди в пивной и так далее.

В эпизоде на аэродроме потерявшееся, забытое "я" мечется в поисках доступа к реальности: "Грянул марш. Приехал наркомвоен. Быстро, опережая спутников, прошел наркомвоен по аллее. Напором и быстротой своего хода он производил ветер. Листва понеслась за ним. Оркестр играл щеголевато. Наркомвоен щеголевато шагал, весь в ритме оркестра.

Я бросился к калитке, к выходу на поле. Но меня задержали. Военный сказал "нельзя" и положил руку на верхнее ребро калитки.

- То есть? - спросил я.

Он отвернулся. Его глаза устремились туда, где разворачивались интересные события. Пилот-конструктор, в куртке румяной кожи, стоял во фронт перед наркомвоенном. Ремень туго перетягивал коренастую спину наркомвоенна. Оба держали под козырек. Все лишилось движения. Только оркестр был весь в движении. Бабичев стоял, выпятив живот.

_ Пропустите меня, товарищ! - повторил я, тронув военного за рукав, и в ответ услышал:

- Я вас удалю с аэродрома.

- Но я же там был! Я только на минуту уходил. Я с Бабичевым!"

(с.40).

Попытка героя доказать что он "там был" - еще одна возможность иносказательного высказывания автора. Кавалеров пребывает в "небытии" - в прямом и переносном смысле.

Описание аэродрома имеет особое значение; с помощью нескольких деталей создается подтекст: "На аэродроме соединились многие чудеса: тут на поле цвели ромашки, очень близко, у барьера - обыкновенные дующие желтой пылью ромашки; тут низко, по линии горизонта, катились круглые, похожие на пушечный дым, облака; тут же ярчайшим суриком алели деревянные стрелы, указывающие разные направления; тут же на высоте качался, сокращаясь и раздуваясь, шелковый хобот - определитель ветра, и тут же по траве, по зеленой траве старинных битв, оленей, романтики, ползали летательные машины. Я смаковал этот вкус, эти восхитительные противоположения и соединения. ритм сокращений шелкового хобота располагал к раздумью" (с.39). Место, куда так стремится попасть Кавалеров, настолько по-детски хорошо, что напоминает Эдем. Шелковый хобот, "располагающий к раздумью", вызывает в памяти описание рождения Колбасы: "Из таинственных инкубаторов вылезла, покачиваясь грузным качанием хобота, толстая, плотно набитая кишка" (с.36). Рог изобилия,

родящий орган - только самые простые прочтения аллегорических знаков, связующих мировую культуру и научно-техническую современность.

"Жизнь человеческая ничтожна. Грозно движение миров. Когда я поселился здесь, солнечный заяц в два часа дня сидел на косяке двери. Прошло тридцать шесть дней. Заяц перепрыгнул в другую комнату. Земля прошла очередную часть пути. Солнечный зайчик, детская игрушка, напоминает нам о вечности" (с.51). Описанию солнечного зайца непосредственно предшествует натюрморт, также напоминающий о древних, как Библия, ценностях: "Меня впустила уборщица. Бабичева нет. Традиционное молоко выпито. На столе мутный стакан. Рядом тарелка с печеньем, похожим на еврейские буквы" (там же). Как великолепно скромнен этот натюрморт в сравнении с той "кучей" продуктов на столе ужинающего Колбасника: "(...) двести пятьдесят граммов ветчины, банка шпротов, скумбрия в консервах, большой батон, голландского сыру доброе полнолуние, четыре яблока, десяток яиц и мармелад "Персидский горошек" (с.14).

Последнее описание передает антиэстетизм всего уклада жизни Колбасника, отвратительно чрезмерное количество продуктов, а еще больше - их полная эстетическая несочетаемость. Современные консервы, "вечные" яблоки, выпадающие из времени ветчина с мармеладом, классическое полнолуние сыра - знаки разрушения и хаоса бытия, самой что ни на есть человеческой его части (58).

II.5. Солярные мифы в романе

Тема вечных ценностей в романе Ю. Олеши, реализующаяся в системе мотивов семьи, дома, цветения, опирается на основной мотив Света-Солнца, который многообразно варьируется. Этот ведущий мотив чрезвычайно важен, так как в нем сходятся древнейшие традиции и современность литературы. Солнечный свет, являющийся первопричиной всех остальных мировых ценностей, издавна символизирует Бессмертие и Любовь. Солнце - центр философско-эстетических понятий в художественной культуре рубежа XIX-XX веков. Доставшееся в наследство от модернистов "солнцепоклонство" стало отличительной чертой культуры строящегося социализма. В творчестве Ю. Олеши прослеживается трансформация солярного мифа в условиях перехода от символизма и футуризма начала века к авангарду 20-х годов. На наш взгляд, одно из характерных проявлений этой трансформации состоит в переносе акцента с понятия "Солнце" на понятие "Света".

М.Б.Ямпольский исследовал проблему света на материале изобразительных художественных форм (59). В XVIII веке аристотелевское понимание цвета как смешения света и тени сменилось теорией Ньютона, в которой цвет понимался как спектр, содержащийся в световом луче. Цвет предметов объяснялся наличием световой оболочки, своего рода радужного тончайшего покрова, обволакивающего каждый предмет. Открытие

Ньютона имело развитие в метафизическом направлении: английская поэзия, прежде всего Мильтон, уверено отождествило свет и Бога (в "Потерянном рае" Мильтона сказано: "Господь есть свет.").

Такое понимание света осложнилось известной аллегорией покрыва, скрывающего источник света-истины. Покров не просто преграда, а средство, утишающее нестерпимость света. Как нельзя смотреть на солнце, так нельзя узреть Бога, так нельзя постичь истину в непосредственном явлении. Свет просачивается сквозь пелену, а пелена становится своеобразным экраном, на котором пишутся письма высшего откровения. Отсюда получили всеобщее распространение лирические пейзажи гор, тающих в дымке облаков, - сюжетов, обязательных для романтизма, ставших банальными, но не исчезнувших в реалистическом искусстве. Наконец, после недолгого возвращения к мистико-символическим значениям в искусстве рубежа XIX-XX веков, эти сюжеты сделали предметом травестирования и уничтожения подтекстового смысла в знаке - основном средстве поэтики авангарда.

В русской поэзии XVIII и XIX веков также широко представлена система аллегорических мотивов света: от северного сияния, трактованного как божье величие, в стихах М.Ломоносова, от "Вакхической песни" А.Пушкина и "Паруса" М.Лермонтова - до возрожденной античной идеи Солнца - ока бога в поэзии Ф.Тютчева и А.Фета. Солярные мотивы в творчестве Ф.Ницше, несомненно, способствовали актуализации темы света

в русской литературе "серебряного века" и советского периода. В одном из своих программных стихотворений К.Бальмонт заявил (60):

Я в это мир пришел, чтоб видеть Солнце,

А если день погас,

Я буду петь... Я буду петь о Солнце

В предсмертный час!

В модернистской поэзии соотношение истины и ее покровы меняются: истина, если посмотреть на нее без преград, может оказаться либо сверх-ужасной, либо пошлой и смешной - также сверх. Покров становится спасением истины, тайна - ценнее открытия. Покров создает тайну, а значит, красоту. Истина без тайны, свет без покровы - беспощадно-откровенная физиология реальности.

В творчестве футуристов тема Солнца имела особое значение, так как представляла универсалию времени. Вел.Хлебников в своих стихах, поэмах и пьесах активно использовал мифологему Солнца в ее древнеязыческих инвариантах. Для В.Маяковского солнце - это древний прообраз "тысяч новых солнц", оно освобождено от мистериальных законов, несет трудовую повинность, помогая человечеству в труде и борьбе. Нет даже отдаленной пародии на "Потерянный рай" Мильтона и его солнце, это уже игра, отменяющая известные правила обыденного представления и создающая мир, в котором носитель истины - человек-творец, а солнце - всего лишь Вращающийся вокруг земли, а значит и человека, шар. Таким образом, переиначивалась идея, лежащая в основе одного из сюжетов Овидия: Клития

превращена в подсолнух, который вынужден смотреть на солнце и поворачиваться вслед за ним (со временем уподобление человека и всего человечества Клитии стало одним из основных философских представлений европейской культуры).

Ю. Олеша не столь решителен, как Маяковский, в отречениях от прежней культуры. Для него футуристическое выворачивание мира наизнанку – уже свершившаяся художественная акция, которую ему остается только опровергнуть, обратившись для этого к данностям "старой" культуры и вечным реалиям бытия.

Опаловый кружок света на двери туалета. Для повествователя (Николая Кавалерова) - это прежде всего зрелище, имеющее аллегорически-мистериальный смысл. В тесном туалете спрятался грузный, отвратительный Андрей Бабичев, Великий Колбасник, Строитель Четвертака, Рождающий Пищу и Поглощающий Пищу - современная ипостась Бога, разумеется, травестированная (в эпизоде вечерней встречи братьев об Андрее Бабичеве сказано: "Тень его Буддой низвергается на город" (с.24). Нежная опаловость кружка эстетически противопоставлена тому, что скрыто. Аллегорический смысл всего эпизода может быть расшифрован следующим образом: истина - огромна, ужасна, отвратительна, а покров, сквозь который она проникает, просвечивает, - лиричен, уютен, безукоризненно нежен (61).

Множество намеков содержится в деталях описания Колбасника; если вспомнить устойчивое метафорическое понятие ГОЛОВА-СОЛНЦЕ-

БОГ, особенно распространенное в литературе рубежа веков, то мы получим ключ к коду образных деталей романа: "Синие лямки подтяжек висят по бокам. Он идет в спальню, находит на стуле пенсне, надевает его перед зеркалом и возвращается в мою комнату. Здесь, стоя посередине, он поднимает лямки подтяжек, обе разом, таким движением, точно взваливает на плечи кладь. Со мной не говорит он ни слова. Я притворяюсь спящим. В металлических пластинках подтяжек солнце концентрируется двумя жгучими пучками. (Вещи его любят.)

Ему не надо причесываться и приводить в порядок бороду и усы. Голова у него низко острижена, усы короткие - под самым носом. Он похож на большого мальчика-толстяка.

Он взял флакон; щебетнула стеклянная пробка. Он вылил одеколон на ладонь и провел ладонью по шару головы - от лба к затылку и обратно" (с.13).

Целая россыпь бликов и отражений, сопровождающая туалет Великого Колбасника на фоне "розовейшего, тишайшего утра", задает лейтмотив метафоры СОЛНЦЕ-КОЛБАСНИК со всем комплексом значений и аллюзий. В отношении Николая Кавалерова к своему "благодетелю" сквозит почти мистическое чувство - смесь ужаса и изумления ("Первое впечатление от него ошеломило меня. Я не мог допустить, предположить," - хотя невероятное изумление вызвано всего лишь элегантностью Колбасника). Колбасник никогда не смотрит прямо на Кавалерова, и только

на один миг происходит страшная встреча глаза в глаза, является истина в лице Бога: "Я видел только его, Бабичева, возвышавшегося тиролькой своей над всеми остальными. Помню желание закрыть глаза и присесть за барьер. Не помню, закрыл ли я глаза, но если закрыл, то, во всяком случае, самое главное еще успел увидеть. Лицо Бабичева обратилось ко мне. Одну десятую долю секунды оно пребывало ко мне обращенным. Глаз не было. Были две тупо, ртутно сверкающие бляшки пенсне. Страх какого-то немедленного наказания вверг меня в состояние, подобное сну. Я видел сон. Так мне показалось, что я сплю. И самым страшным в том сне было то, что голова Бабичева повернулась ко мне на неподвижном туловище, на собственной оси, как на винте. Spина его оставалась неповернутой" (с.41-42).

К системе аллегорических мотивов света примыкает миф об отрубленной голове Медузы Горгоны: взгляд ее терял свою страшную силу, если он отражался. И в романе функцию спасительного покрывала берет на себя отражение в стекле. Сравним с отрывком из стихотворения Вл.Ходасевича "Берлинское" (62):

И там, скользя в ночную гнилость,
На толще чуждого стекла
В вагонных стеклах отразилась
Поверхность моего стола.

И проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою.

Мотив "безголовости" часто встречается в стихах и пьесах А.Введенского. Стоит вспомнить вариации мотива живой-неживой головы в "Мастере и Маргарите" М.Булгакова, чтобы представить, насколько важным казался данный мотив в постсимволистском романе 20-х годов. В "Зависти" есть ряд фрагментов и деталей, варьирующих аллегорический сюжет "отрубленной" головы в соединении с мотивом света.

"Вечером, дома, он сидит, осененный пальмовой зеленью абажура. Перед ним листы бумаги, записные книжки, маленькие листочки с колонками цифр. Он перебрасывает странички настольного календаря, вскакивает, ищет на этажерке, вынимает пачки, становится коленками на стул и - животом на столе, подперши толстое лицо руками - читает. Зеленая площадка стола прикрыта стеклянной пластиной. В конце концов, что ж особенного? Человек работает, человек дома, вечером, работает. Человек, уставившись в лист, ковыряет в ухе карандашом. Ничего особенного. Но все его поведение говорит: ты - обыватель, Кавалеров" (с.17).

"Вечер. Он работает. Я сижу на диване. Между нами лампа. Абажур (так видно мне) уничтожает верхнюю часть его лица, ее нет. Висит под абажуром нижнее полушарие головы. В целом, она похожа на глиняную крашеную копилку" (с.26).

"Вечер. Вы за столом. Самоупоеение излучается из вас. "Я работаю, - трещат эти лучи, - слышишь ли ты, Кавалеров, я работаю, не мешай...тсс... обыватель" (с.50).

Трижды повторяет Ю. Олеша один и тот же эпизод, последовательно усиливая подтекстовый мотив "работающего светила", "утомленного солнца", гордого от работы и поучающего всем своим видом.

Глаз Бабичева не видно, они скрыты благостным светом зеленой настольной лампы. Мотив пальмовых ветвей вводит реминисценцию, связанную с рядом библейских сюжетов, прежде всего - о строительстве Вавилонской башни, а мотив стекла (отражения) тут же обозначает обратный смысл прочтения эпизода.

"Я видел надвигающегося на меня Бабичева, грозного, неодолимого идола с выпученными глазами. Я боюсь его. Он давит меня. Он не смотрит на меня - и видит насквозь. Он на меня не смотрит. Только сбоку я вижу его глаза, когда лицо его повернуто в мою сторону, - взгляда его нет: только сверкает пенсне, две круглые слепые бляшки. Ему не интересно смотреть на меня, нет времени, нет охоты, но я понимаю, что он видит меня насквозь" (с.38).

"В диком ракурсе я увидел летящую в неподвижности фигуру - не лицо, только ноздри я увидел: две дыры, точно я смотрел снизу на монумент (с.44; прим.63).

Не видно глаз и в другом эпизоде: герой вспоминает, как ребенком он видел восковые фигуры и среди них: "Умирал президент, дышал,

закатывались веки. Медленно, как часы, шла жизнь президента. Я смотрел, как зачарованный. Прекрасный мужчина лежал, задрав бороду, в зеленоватом кубе. Это было прекрасно. Тогда услышал я впервые гул времени. Времена неслись надо мною. Я глотал восторженные слезы. Я решил стать знаменитым, чтобы некогда мой восковой двойник, наполненный гудением веков, которое услышать дано лишь немногим, вот так же красовался в зеленоватом кубе" (с.30).

В данном описании сна, как в начальном эпизоде, эстетизировано самое безобразное - агония. Восковая фигура представлена как факт художественный, восприятие ребенка поражено силой искусства, то есть отражения. Зеленоватый куб стекла (как и пальмовая зелень абажура в описании работающего Колбасника) - реальная метафора художественного преобразования действительности, "покрова" искусства, оберегающего глаза человека от нестерпимого света истины.

Система образов в романе представляет собой реализацию еще одного метафорического понятия, ключевого для искусства русского модернизма, - ДЕТИ СОЛНЦА. Философский конфликт данного метафорического понятия заключается в том, что ДЕТИ (люди) не равны СОЛНЦУ во всем - начиная от данных им сил жизни и кончая нравственной мудростью. К тому же, ДЕТИ способны к протесту, "заговору" против породившего их божества. Их попытки простираются вплоть до противопоставления Богу-породителю нового "человечьего" Бога.

"Двуполость" внешних черт Андрея Бабичева подчеркивается его функцией "благодетеля", "защитника", комплексом материнских проявлений. Он "спасает" из черноты небытия "грешника" Николая Кавалерова (тот только что устроил скандал в пивной), как бы принимает его наивные мольбы, само "спасение" выглядит как путешествие в колеснице по небу (64):

"Я лежал над люком, лицом на решетке. В люке, воздух которого втягивал я, была затхлость, роение затхлости; в черном кубе люка что-то шевелилось, жил мусор. Я, падая, увидел на момент люк, и воспоминание о нем управляло моим сном. Оно было конденсацией тревоги и страха, пережитого в пивной, унижения и боязни наказания, и во сне облекалось оно в фабулу преследования - я убежал, спасался - все силы мои напряглись, и сон прервался.

Я открыл глаза, трепеща от радости избавления. Но бодрствование было так неполно, что я воспринял его как переход от одного видения к другому, и в новом видении главную роль играл избавитель, тот, кто спас меня от преследования, тот некто, кому осыпал я руки и рукава поцелуями, думая, что целую во сне, - кого обнял я за шею, горько рыдая.

- Почему я так несчастен?.. Как трудно мне жить на свете! – лепетал я.

- Положите его головой повыше, - сказал спаситель. Меня везли в автомобиле. Приходя в себя, я видел небо, бледное, светящее небо; оно несло от пяток за голову. Видение это гремело, было головокружительно и всякий раз оканчивалось приступом тошноты. Когда я проснулся утром, в

страхе я протянул руки к ногам. Еще не разобравшись, где я, что со мной, я вспомнил толчки и покачивания. Меня пронзила мысль, что везли меня в карете скорой помощи. что пьяному мне отрезало ноги. Я протянул руки, уверенный, что нащупаю толстую, боченочную округлость бинтов. Но оказалось просто (...)" (с.21-22).

Колбасник предлагает Кавалерову временно поселиться у него – до приезда "постоянного" обитателя "Эдема". Именно временность пребывания в этой "райской" жизни более всего оскорбляет Кавалерова, провоцирует его на своего рода богохульство. Мотив дерзкого отказа от высшего блаженства ценою компромисса, восходящий еще к традициям русского и европейского романтизма, подкрепленный идеями Ф.Достоевского, нашел богатую почву в модернистской культуре (творчество М.Горького, Л.Андреева, В.Брюсова и других): "(...) Но хотите вот: поживите нормально. Очень буду рад. Места много. Свет и воздух. И есть для вас работа: вот - корректура кое-какая, выборка материалов. Хотите?" (с.22).

"- А когда вернется ваш юноша... (...)

- Тогда вам придется диван освободить... (...)

- Андрей Петрович, - говорю я. - Вы понимаете, что вы сказали? Вы хам!" (с.24).

Антитезой "грешному" Кавалерову, вовсе не достойному высшей благодати, является "святой" Володя Макаров, "замечательный молодой человек" (Бабичев "скандирует, почти речитативом произносит: "че-лоо-ве-эк!"). Он также "спасен" Колбасником: "Помнишь, как притащили меня

с футбола? До сих пор отзывается. Помнишь, привезли меня? А ты испугался, Андрей Петрович? Правда ведь, испугался? Ты ж у меня слюняй! Я лежал на диване; нога тяжелая, как рельса. Сам на тебя смотрю, - ты за столом, за колпаком зеленым, пишешь. Смотрю на тебя, вдруг и ты на меня, я сразу закрывают глаза, - как с мамой!" (с.56).

Однако именно в Володе Макарове - этом "идеальном" подобии Колбасника кроется большая опасность. Володя обращается с Колбасником запанибратски, на "ты", как, впрочем, и положено приемному сыну и любимому ученику. Кроме того, он претендует на ту же значимость в мире, что его "отец", только в иной форме, с иной сверх-идеей. Этот "совершенно новый человек" - еще неизвестный молодой Бог, высокомерный и агрессивный (в портрете его подчеркнута нескрываемая агрессивность, навеянная, вероятно, воспоминаниями о русско-японской войне). Известно даже имя Бога - "Эдисон нового века". Письмо Володи Макарова к Андрею Бабичеву целиком построено на аллюзиях, связанных с мифологическим образом ночного светила. Макаров - своего рода "заместитель" Бабичева, его ночное "я":

"Чернявый юноша на портрете улыбается. У него плебейское лицо. Он показывает особенно, по-мужски, блестящие зубы. Целую сверкающую клетку зубов выставляет он - как японец" (с.25)

"Видишь, я тебе мораль читаю. Это у тебя работа такая, настраивает на чувствительность: фрукты, травки, пчелки, телята и всякое такое. Смейся,

смейся, Андрей Петрович! Ты всегда надо мной смеешься. Я, понимаешь ли, уже новое поколение.

Как же теперь будет? Ну, вернусь я, - как с чудачком твоим будет? А вдруг расплатится твой чудак, не захочется с дивана уходить? А ты и пожалеешь его. Да, я ревную. Выгоню его, морду набью. Это ты добрый такой, только кричишь, кулаком стучишь, хорохоришься, а дойдет до дела, ты сейчас - жалеть. (...)

Скоро приеду. На-днях. Папаша кланяется тебе. Прощай, Муром-городок! Ночью, когда иду, тогда понимаю, что, собственно говоря, и города никакого не существует. Одни мастерские есть, а городок – это что. Так просто, отложение мастерских. Все для них, ради них. Над всем мастерские. Ночью в городе тьма египетская, мрак, понимаешь ли, домовые. А в сторонке, в поле, огнями горят мастерские, сияют - праздник!

(...) Не люблю я этих самых телят. Я - человек-машина. Не узнаешь ты меня. Я превратился в машину. Если еще не превратился, то хочу превратиться. Машины здесь - зверье! Породистые! Замечательно равнодушные, гордые машины. Не то, что в твоих колбасных. Кустарничают. Вам только телят резать.(...)" (с.55-56).

Обратим внимание на ночной пейзаж из письма Володи: пространственная его организация создает впечатление взгляда откуда-то сверху, выражение "ночью, когда иду" содержит легкий оттенок ирреальности действия. Для ночного обозревателя действительность представляется совершенно иной, контрастно меняется и система ценностей.

Если для Бабичева с его кругом видения не существует "Иокаста" (знак культуры и цивилизации), то для Володи Макарова нет уже и города (иными словами, отрицается ценность цивилизации как таковой). "Телячьему" Богу начинает противостоять "железный" Бог, эта дихотомия соответствует теме заката Европы, глобальной смены эпох (65).

Для Ю. Олеши гуманистический идеал не связан с древними мифологемами дневного или ночного божества, он выделяет ту сущность, которая сама по себе является "отражением" этой мифологемы в человеческом сознании. Приведем один из примеров аллегории СОЛНЦА-ОТРАЖЕНИЯ:

"День сворачивал лавочку. Цыган в синем жилете, скрашенными щеками и бородой, нес, подняв на плечо, чистый медный таз. День удалялся на плече цыгана. Диск таза был светел и слеп. Цыган шел медленно, таз легко покачивался, и день поворачивался в диске.

Путники смотрели вслед.

И диск зашел, как солнце. День окончился.

Путники завернули в пивную." (с.80)

Чистый медный таз - аллегорическое обозначение "человечьего" солнца, которое из того же ряда ценностей, что и подушка, стакан молока, цветущая изгородь.

Человеку свойственно смотреть в сторону обычных вещей, он послушно ищет истину там, где заповедала ему его природа:

"Я остановился на зеленом валу и стоял, прислонившись к дереву, задутый пылью. Меня, как святого, окружал кустарник. Я срывал кисловатые нежные косточки растения, обсасывал их и выплевывал. Я стоял, подняв бледное добродушное лицо, и смотрел в небо" (с.42).

В последней фразе Ю. Олеша допустил известную ошибку, вряд ли от недостатка писательского профессионализма: герой не может от собственного имени заявлять о своем действии, одновременно описывая свое лицо как посторонний наблюдатель. Однако в контексте игры-противоборства взглядов и отражений данная "ошибка" кажется попыткой подвергнуть пластической трансформации два типа изображения - с позиций первого и третьего лица (так выработывался литературный прием, уже освоенный художниками-кубистами). Герой создает как бы свой автопортрет, отражение, в котором парадоксальным образом соединяются "я" и "он", чтобы впоследствии разъединиться на лицо-субъект и лицо-отражение, пару двойников (Кавалеров - Иван Бабичев). При этом взгляд героя, луч его зрения обретает два противоположных направления - извне и вовнутрь. Герой одновременно "видит" свое внутреннее "я", спроецированное на чисто внешнюю позу, и нечто из реального мира: "С аэродрома вылетела машина. Со страшным мурлыканьем она покатила над мной, желтая на солнце, косо, как вывеска, почти раздирая листву моего дерева. Выше, выше, - я следил за нею, топчась на валу: она уносилась, то вспыхивала она, то чернела. Менялось расстояние, и

менялась она, принимая формы разных предметов: ружейного затвора, перочинного ножа, растоптанного цветка сирени..." (с.42).

Характерен аллегорический смысл сменяющихся образов, в которых растворяется летящая машина, - это знаки мести и убийства, своего рода криптографическая запись намерений Кавалерова. М.Ямпольский рассматривает мотив огненных букв на стене (легенда о знамени на пиру Валтасара) как инвариант покрова, сквозь который проступает свет истины. У Ю. Олеши источник луча-взгляда находится по эту сторону от экранирующего неба, мотив солнца, введенный в текст, служит для контрастирующего выделения предмета, но само присутствие солнца указывает на воспроизведение мифологического сюжета.

Интересно, что герой в окружении растительности сам уподобляется растению, глядящему только на солнце ("Шофер Альперс видит меня, делает мне знаки. Я поворачиваюсь спиной. Мои башмаки запутались в зеленой лапше травы" (там же). Психологически мотивированное действие героя получает еще и тончайшую аллегорическую мотивировку. Сравним данный эпизод с упомянутым выше мифом о Клитии-подсолнухе из "Метаморфоз" Овидия.

Резюмируем наш анализ "Зависти".

Сложное построение романа, наличие множества аллюзий, аллегорико-метафорических планов повествования, принципы создания образов и сочетание интуитивно-эстетического выражения с обрисовкой социально-идеологических схем действительности убеждают в том, что "Зависть" - философский роман (66). Идеино-художественная ценность его определяется смело поставленными вопросами к не

сомневающимся в своей правоте современникам, а также тем, что защита прекраснейших чувств воплощена в художественной форме уникального совершенства. Небольшое по объему произведение вместило в себя такое множество "кодов" старой и новой культуры, что, как представляется, далеко не все они получили расшифровку в данной работе.

ГЛАВА III. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

РАССКАЗОВ 20-х ГОДОВ

III. 1. Архитектоника “Избранного”

Сборник “Избранное”, вышедший в Москве в 1935 году: был целиком подготовлен самим писателем. Содержание и построение сборника еще раз доказывает строгое отношение Ю.Олеши к своему творчеству. Здесь нет ни стихов, ни фельетонов, сделавших столь популярным псевдоним Зубило. Не вошли сюда опыты в новеллистическом жанре, относящиеся еще к 1927 году (Легенда”, “Мой знакомый”); между тем, самое раннее произведение сборника - роман “Зависть” - датируется тем же 1927 годом? Нет здесь и “Трех Толстяков”, известных не менее “Зависти”. Из драматургических опытов представлена только пьеса для кинематографа “Строгий юноша”.

Открывает сборник “Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей”, которая произвела сильное впечатление на участников съезда. В выступлениях Л.Сейфуллиной, Ю.Либединского, Вс.Вишневского, А.Гидаша прозвучали отклики на речь Ю.Олеши. Особенно полно о ней высказался Ю.Либединский: "...происходит грандиозный процесс цементации нашего союза. Мне хочется начать свое выступление с характеристики той речи, которая содержала наибольшее количество этих цементирующих элементов, веществ, превращающих механическое соединение нескольких сотен писателей в химическое единство, в коллектив, в союз... Ценность речи Олеши в том, что он сумел процесс радикального изменения взглядов на действительность, который пережили все советские писатели, грандиозный политический сдвиг, проделанный советской литературой за последние 4

года, раскрыть перед нами в том глубоко личном и неповторимом индивидуальном виде, в котором процесс этот происходил в его душе" (1).

Выступление Ю.Олеши мало похоже на обычные публицистические выступления и выделяется даже на фоне яркой ораторской культуры первых десятилетий Советской власти. Отличает его, прежде всего, совершенно не публицистический тон. Писатель с поразительной откровенностью с официальной трибуны рассказал о том, что составляет тайну любого художника, - о сомнениях, о непонятности, о превратностях писательской судьбы. Более того, некоторые его высказывания могли показаться неуместными, даже саморазоблачительными в обстановке I съезда писателей, собравшихся для того, чтобы утвердить свое единство: "В художнике живут все пороки и все доблести"; или "...главная моя мечта - мечта сохранить право на краски молодости, главная моя мечта - сохранить правоту молодости, защитить мою свежесть от утверждения, что она не нужна, от утверждения, что свежесть есть пошлость, ничтожество" (с.6). В данной цитате, как и во всей речи, звучит неприкрытое и неуместное в обстановке съезда "я". Художник защищал свой внутренний мир, свое зрение и свою память от каких-то неназванных им посягательств. Его защита принимала форму оправдания, объяснения, но не переходила границы, обозначенной в словах: "Это выше моих сил, выше моего понимания. Поэтому я об этом не пишу", - по поводу рабочей, революционной тем (там же).

Вместе с тем, Ю.Олеша пытался соединить "я" и "мы", избрав для этого органичный для художника путь - "создать тип молодого человека, наделив его лучшим из того, что было в моей молодости" (с.8), иными

словами, узнать свое неповторимое "я" в социалистическом "мы".
Писатель твердо

определялся в своей теме и средствах ее воплощения. Творческая свобода понималась им как само собой разумеющееся условие решения самостоятельно поставленной задачи.

При всей новизне тем и подходов для Ю.Олеши всегда существовала традиция в русской литературе, главным воплощением которой на данном этапе его творческого развития был Л.Толстой. И в съездовской речи Ю.Олеша сослался на пример Л.Толстого, когда объяснил множественность и неоднозначность моральных черт во всяком человеке, а тем более - в художнике. Стоит предположить, что решение писателя посвятить свой талант делу воспитания молодого поколения (в завершении речи), также навеяно толстовским примером нравственного служения своему отечеству.

Обращение писателя к опыту Л.Толстого как художника и как философа-моралиста можно объяснить тем, что именно Л.Толстой проделал большую часть работы невероятной сложности и ответственности, работы, совершавшейся русскими писателями от самых истоков культурной истории, - по соединению проявлений личности со всем комплексом ее пороков и доблестей с движением историческим, надличностным. Можно утверждать, что одна из идейных антиномий - "я" и "мы", ставшая в центр внимания советских писателей 20-30-х годов, была историческим инвариантом классической для русской литературы антиномии "личность" и "общество". Своеобразие нового момента состояло в том, что писатель не только говорил о неразрывной связи личности и истории, но и самого себя, свое искусство осознал как часть общего процесса. Творческая личность признала себя зависимой и обязанной по отношению к истории. Миф о "демиурге-творце" был поколеблен в той части, где

утверждалась независимость воли, однако усилена была идея созидательной работы во

имя гармонии. В.Перцов отметил характерное совпадение в речи М.Горького на съезде и в словах героя-комсомольца из пьесы "Строгий юноша", законченной Ю.Олешей накануне съезда: и писатель, и литературный герой не мыслят жизни и творчества "вне строгих указаний истории", как подчеркнул В.Перцов (2).

Позиция Ю.Олеши по отношению к проблеме может показаться нетвердой, неуверенной, но в самой ее неуверенности сказывается сложность момента переходного периода в истории русской литературы. Вс.Вишневский и А.Гидаш в своих выступлениях заострили внимание на неубедительных, по их мнению, моментах творческих и политических взглядов Ю.Олеши (признавая и мастерство писателя, и его верность Советам, оба писателя усомнились в выборе тем своего товарища по цеху). По-видимому, при общем единстве понимания роли писателя в современной истории между Ю.Олешей и другими советскими писателями существовало различие индивидуальных путей и средств воплощения этой роли.

Если решал Ю.Олеша творческие задачи политико-идеологического плана (например, в "Строгом юноше" задачей было показать, как вырабатывается моральный комплекс "ГТО" в среде комсомольской молодежи), то автор руководствовался "гамбургским счетом", то есть исходил из абсолютных представлений об идеале человека и мира. Поэтому его мало волновали локальные проблемы вроде той, о которой говорил Вс.Вишневский: "...вы пишете о хрустале, о любви, о нежности и прочем. Но при этом всегда должны мы держать в исправности хороший револьвер и твердо знать тот приписной пункт, куда надлежит явиться в случае необходимости..." (3).

С верой в коммунизм как "нравственную систему" сочеталось убеждение, что строительство коммунизма возможно только через развитие творческих, духовных способностей человека, через выработку моральных "комплексов". Таким образом, нравственно-эстетическая позиция Ю.Олеши в основных положениях была близка позиции М.Горького, в которой так же утопичность мечтаний сочеталась с реальным знанием человеческой природы. Отличие же Олеши от Горького состояло в нежелании первого раскрывать бесконечную диалектику противоречий; Ю.Олеша предпочитал изобразить готового героя, не вдаваясь в сложности его исканий. Дать готовый отрицательный или положительный пример, достоверный и ошеломляющий одновременно, - вот способность Ю.Олеши, целиком отвечающая цели учительства, воспитания молодого поколения. Кроме того, отказываясь писать о рабочем классе, Ю.Олеша предлагает нового героя - молодого человека, комсомольца, спортсмена, художника в душе. Одной из заслуг писателя следует признать изображение целого нового слоя общества: "Уже есть юноши, которым 17 лет и которые ни одной своей мыслью не принадлежат старому миру (с.7).

Сложился редкий, однако характерный для русской литературы парадокс: писатель, который по укоренившемуся представлению должен был обгонять время, просвещать и вести за собой читателя, признавался в собственной "отсталости" от века и внутренней "нищете", но при этом не отказывался от творчества, а напротив - заявлял о готовности писать о молодых, для молодых, да еще на моральные темы. Похожее двойственное состояние переживал Н.Гоголь в поздние

свои годы. Отметим, что именно среди молодежи Ю.Олеша нашел наибольшее число почитателей. Даже его

поздняя проза отличается молодостью духа, в 20-30-е годы это ее свойство проявляется особенно заметно.

Для более полного выражения своих мыслей и настроений писатель использовал в своей речи художественные образы. Это не обычные аллегорические штампы, которыми насыщают свои речи завзятые ораторы, а образы с тонкой, почти лирической семантикой. Интересно, что ядром этой образности является фигура нищего, порожденная настроениями социальной ненужности:

"Вот я был молодым, у меня было детство и юность. Теперь я живу, никому не нужный, пошлый и ничтожный. Что же мне делать? И я становлюсь нищим, самым настоящим нищим. Стою на ступеньках в аптеке, прошу милостыню, и у меня кличка "писатель".

Это ужасно умилительная для самого себя история, ужасно приятно жалеть самого себя.

Опустившись на самое дно, босой, в ватном пиджаке, иду я по стране и прохожу ночью над стройками. Башни строек, огонь, а я иду босой. Однажды в странное утро, в чистоте и свежести утра я прохожу мимо стены. бывает иногда, что в поле, недалеко от заселенной местности, стоит полуразрушенная стена. Луг, несколько деревьев, чертополох, кусок стены, и тень от стены на лугу, еще более четкая, прямоугольная, чем сама стена. Я начинаю идти от угла и вижу, что в стене арка - узкий вход с закругленной в виде арки вершиной, как это бывает на картинах Возрождения. Я приближаюсь к этому входу, вижу порог. Перед ним ступеньки. Заглядываю туда и вижу необычайную зелень... Может быть, здесь ходят козы. Я переступаю порог, вхожу и потом смотрю на себя и вижу, что это молодость, вернулась молодость" (с.5-6).

Этот рассказ о замысле ненаписанной повести – самый странный момент выступления. С одной стороны, его можно истолковать как попытку оправдаться, а с другой стороны, в нем звучит намек на идею более значимую, чем идея социальной состоятельности. Как будто найден вход, просвет в нелепой стене посреди поля. Стена теряет смысл, делается условностью, если есть в ней арка. Искусство, творчество и есть тот единственный выход из случайной ситуации, в которой художник неповинен. Недаром арка напоминает об эпохе Возрождения - веке Художника.

На наш взгляд, самое ценное для понимания мировосприятия писателя, да и его поколения, все-таки принявшего новый порядок жизни, - это заключение речи:

"Все свое ощущение красоты, изящества, благородства, все свое видение мира - от видения одуванчика, руки, перин, прыжка, до самых сложных психологических концепций - я постараюсь воплотить в этих вещах в том смысле, чтобы доказать, что новое социалистическое отношение к миру есть в чистейшем смысле человеческое отношение. Таково возвращение молодости. Я не стал нищим. Богатство, которым я обладал, осталось; богатство, выражающееся в знании, что мир с его травами, зорями, красками прекрасен, и что делала его плохим власть денег, власть человека над человеком. Этот мир при власти денег был фантастическим и превратным. Теперь, впервые в истории культуры, он стал реальным и справедливым" (с.6).

Драматизм исторических, культурных, психологических противоречий приводил сознание художника к принципиальному выходу из них: мир остался прежним, "человеческим", узнаваемым во всех деталях, исчезли

только две-три уродующие черты, то есть произошло омоложение, чудесное преображение мира, а значит, и человека.

Вслед за своей речью в "Избранном" Ю.Олеша помещает главное свое произведение - роман "Зависть", в котором признавал "силу первой вещи" (с.4). Главный герой Николай Кавалеров вызвал много споров и критики, принятой автором на личный счет. Вероятно, с целью "уравновесить" сомнительного героя писатель в конце сборника помещает пьесу для кинематографа "Строгий юноша", в которой тот же любовный треугольник, похожая система героев, но герой целиком положительный.

Таким образом автор выполнил в рамках сборника обещание, данное в своей речи, - написать о молодых людях, строящих коммунизм как нравственную систему взаимоотношений.

"Зависть" и "Строгий юноша" образуют симметрию сюжетов, героев, разумеется, при необходимом контрасте идей и пафоса. Симметрично и расположение рассказов, помещенных между романом и пьесой. По целому ряду сквозных мотивов и деталей можно представить, как по неумолимым законам разыгрывается легкая, безошибочная импровизация, как идейно-образные плоскости, "поля", кренясь в наклоне субъективных впечатлений автора, пересекаются, входят каким-то ребром друг в друга, просвечивают и отражаются, включая особый угол зрения читателя.

Первому рассказу "Любовь" соответствует последний - "Альдебаран". В центре "Любви" - рай для молодых влюбленных, в центре "Альдебарана" - несчастье старика с его неразделенной любовью к девушке.

В трех следующих за "Любовью" рассказах ("Цепь", "Лиомпа", "Человеческий материал") в контрасте мотивов детства и взрослого мира раскрывается проблема жизни и смерти. Им соответствуют три

предпоследние рассказа ("Я смотрю в прошлое", "Пророк", "Вишневая косточка"), в которых продолжает развитие и тема детства, и тема рая, заявленная в "Любви".

При этом "Вишневая косточка" - вариация "Любви", "Пророк" представляется дополнением к "Лиомпе", а "Я смотрю в прошлое" - самостоятельным фрагментом, относящимся к "Человеческому материалу".

Ось симметрии проходит между рассказами "В цирке" и "Записки писателя". Они могут быть отнесены к жанру очерковых рассказов, главное в них - непосредственные наблюдения, воспоминания и размышления, касающиеся тем, близких к темам детства и старости, рая и любви. В этих рассказах-очерках мелькают все те же детали - овраг, башня, зелень и тому подобное, но увиденные вплотную, без призмы символики и метафории. Рассказы можно было бы назвать реалистическими, если бы не необычность самого способа писания - как бы непреднамеренно, без плана и положительной цели. Действительность, неразлучная с сознанием пишущего, кажется остраненной, немного "зазеркальной", как мир другого времени, другого сознания. Эта манера писания в поздний период творчества Ю.Олеши станет основной ("Ни дня без строчки").

Сравним первый и последний рассказы из "Избранного" - "Любовь" и "Альдебаран". Их объединяет общая фабульная схема - "третий лишний" при счастливой влюбленной паре. В рассказе "Любовь" это дальтоник, живущий в каком-то фантастическом измерении, где нет любви, как нет настоящих цветов ("синие груши" - символ этого дальтонического мира чувств). В "Альдебаране" это старик, красивый, старомодный в своей любви. Очевидно, что молодой дальтоник и

старик представляют собой пару двойников, как в "Зависти", своего рода двойную метафору "слепой" юности и "немой"

старости. В стилевом отношении рассказ "Любовь" - образец письма в духе модернизма, а стилистика "Альдебарана" тяготеет к киносценарию.

В целом рассказы из серии "Вишневая косточка" (так называются отдельно изданный сборник этих рассказов) посвящены теме жизни человека от детства до старости, от начала (зачатия и рождения) до смерти. В какой-то мере Ю.Олеша следует творческому методу Л.Толстого, состоящему в последовательном исследовании "эпох развития" человека ради выяснения сущности Человека и смысла его существования. Интуитивно-логическому анализу подвергаются такие феномены бытия, как любовь, смерть, память, воображение, то есть эмоционально-образная стихия человеческого духа, таинственная область между сознанием и подсознанием. На системе художественного анализа сказалось влияние популярной в России теории психоанализа З.Фрейда (в рассказах и пьесе порой встречаются "цитаты" из его трудов), а также других современных психологов и философов.

Строго говоря, не все произведения из "Рассказов" можно квалифицировать как таковые жанровые формы; некоторые из них тяготеют к новеллистической форме ("Любовь", "Цепь", "Лиомпа", "Пророк", "Вишневая косточка", отчасти "Альдебаран", в котором примешивается сильное драматургическое начало), некоторые - к очерковой форме ("Человеческий материал", "В цирке", "Записки писателя", "Я смотрю в прошлое"). Однако единство жанрового стиля сохраняется благодаря обязательной для всех произведений краткости - качеству, характерному для современной литературы, как считал

писатель. Кроме того, при различных способах ведения повествования (от первого или третьего лица) сохраняется

своеобразная речевая манера Ю.Олеши, главная особенность которой, по выражению В.Перцова, - в "чувствительном современном оттенке" (4).

III.2. Античные мотивы в рассказе "Цепь"

Метафоричность творческого мышления Юрия Олеши давно не требует отдельных доказательств, однако все еще понимается на уровне художественной манеры, как свойство образно-речевое. Цель данного анализа - показать, как эстетический код, образуемый системой знаков, метафор и символов, обобщает реалистическое изображение до степени архетипической универсальности. Рассказ "Цепь" - не единственный пример из новеллистики Олеши, демонстрирующий данное свойство, но один из самых показательных в этом плане, на наш взгляд.

Рукопись рассказа Юрия Олеши "Цепь" датирована 31 декабря 1928 года. Вероятно, для писателя канун нового года перекликался с годом его рождения (1899) - кануном нового века. Возможно также предположение о том, что канун нового года был связан в памяти автора с печальной датой в истории отечественной авиатики: 31 декабря 1915 года умер от кровоизлияния в мозг Сергей Исаевич Уточкин - один из самых известных русских авиаторов, человек неординарный во всех отношениях, одессит. На перекличке времен и возрастов, на воспоминаниях о кумире детства и строится коллизия "Цепи".

Чтобы представить личность Уточкина, достаточно привести ряд его высказываний: "Чувствую - вот-вот полечу", "Ждите Уточкина с

неба", "Я не лгу в жизни. Я принадлежу к партии голубого неба и чистого воздуха". Он владел пятнадцатью видами спорта, спускался по Потемкинской лестнице на

велосипеде и автомобиле, эпатировал и смешил публику своими экстравагантными костюмами, презирал деньги и ценил мужество. Впервые летел на аппарате "Блерио" (5). Вероятно, писателю были хорошо известны и черты характера и факты биографии Уточкина, а также газетные публикации о нем и образ, созданный Куприным, с которым Уточкин был дружен.

Главный герой рассказа - мальчик, двойник взрослого рассказчика, его детское "я". Тот мальчик из далекого прошлого был "ровесником века". Автор долгое время гордился тем, что принадлежал к первому поколению нового века, пока не ощутил, как велик груз прошлого и как быстр бег XX века.

Фабульная канва проста. Мальчик, катаясь на чужом велосипеде, потерял передаточную цепь и нашел заступника в лице Уточкина - знаменитого гонщика, летчика. Болезненно неприятные переживания мальчика скрадываются самоиронией взрослого рассказчика, который, хотя и достиг возраста исполнения детских мечтаний, но так и не может догнать "гремящую бурю века". Таким образом, тема воспоминания о детстве перерастает в размышление о проблеме трагического несовпадения темпов обычной человеческой жизни и истории, подстегнутой научно-техническим прогрессом.

Обнаружив узел современных противоречий, писатель должен был задаться вопросами: при каких условиях возможно разрешение этих противоречий? кто тот герой, который способен свободно, без напряжения существовать в новом веке? Опыт прошлой культуры подсказывал ответы: выход может быть найден только при условии перенесения всей ситуации в высшие сферы - небо, космос, где особый герой-небожитель сам творит

время-историю. Очевидно, что эта концепция отсылает нас к античному и ренессансному макрокосмизму, к истокам европейской цивилизации. Если принять во внимание, что XX век воспринимался многими, в том числе и Ю.Олешей, как начало новейшей истории, то не покажется натяжкой сравнение между остро современными идейно-образными построениями Ю.Олеши и рядом классических античных моделей.

Бурное развитие техники в начале XX века породило моду на спорт, актуализировало такие ощущения, как азарт, риск. Воплощением современного идеала стал Герой в эллинистическом духе - спортсмен, гонщик, авиатор. История новых кумиров была столь же прекрасна, сколь и трагична. Следуя традиции объяснять новые явления через классические модели, русские литераторы (В.Брюсов, Вел.Хлебников, В.Каменский, В.Ходасевич) сразу же стали связывать авиацию и авиаторов с сюжетами из античной мифологии. Круг этих сюжетов очерчивается достаточно ясно - Гелиос и Фаэтон, Аполлон, Дедал и Икар. Заметим, что эти античные герои и боги так или иначе представляют солярные мифы, что объясняет связь образа Авиатора с символикой Солнца, с одной стороны, и с набором сюжетных схем, связанных с данными античными образами, с другой. Мифологизация образа Авиатора шла в направлении от античных солярных мифов к ницшеанскому человеку.

Авиатор ("Разрезающий время пополам", по выражению Н.Асеева) стал символом XX века, ключевой фигурой среди "новых богов". Именно в образе Авиатора пересекались история и современность, большая политика и свободный спорт, религия и научный атеизм, мистерия и научно-технический опыт. Неудивительно,

что в образе Авиатора соединились столь различные художественно-стилевые пласты - символизм и футуризм,

точнее, в их соединении проявилось наконец то внутреннее генетическое единство, о котором говорили старшие символисты. С одной стороны, происходило обожествление Героя современности, с другой - подчеркивалась земная, смертная его сущность.

В стихотворениях В.Брюсова, А.Блока, В.Ходасевича мотив дерзостного взлета к божественным высям неизменно сопровождался мотивом трагического падения, эта двухчастная композиция легко накладывалась на соответствующие античные сюжеты (Гелиос и Фазтон, Дедал и Икар). Гибель героев воспринималась и поэтами, и широкой публикой, воспитанной в духе классического образования, эстетически, как обязательный, неизбежный и ожидаемый пик древней трагедии. Для символистского мышления полет без падения был невозможен и эстетически лишен смысла.

В.Хлебников, Н.Асеев, В.Каменский если и писали о трагедиях авиатики, то не в них видели смысл, а в героическом дерзании, рассекающем время на анахроническое и футуристическое. Первый дальний (успешный!) перелет француза Блерио через Ла-Манш (1909) был победой не только передовой техники, но и победой нового мышления, живущего исключительно будущим. Однако для России первая попытка дальнего (массового!) перелета по маршруту Санкт-Петербург - Москва в 1911 году стала "Цусимой русской авиатики" (6). Оба этих события присутствуют в рассказе Ю.Олеши "Цепь", фокусируя две разные точки зрения (условно говоря, символистскую и футуристическую) в едином взгляде ребенка - "ровесника века".

Параллели, проводимые и символистами, и футуристами, были излишне прямолинейны; сам способ сопоставления принадлежал мышлению

старого века, за исключением, может быть, Ходасевича, чье стихотворение "Авиатору" настолько совпало с новым мировосприятием, что первая строфа даже попала в массовые учебные издания, несмотря на явно чуждое идеологии оптимизма содержание стихотворения в целом (7):

Над полями, лесами, болотами,
Над извилами северных рек
Ты проносишься плавными взлетами,
Небожитель - герой - человек.

Ю.Олеша воспользовался той же аналогией, но смог избежать упрощающей прямолинейности, тщательно скрыв сравнения, иными словами, создав сложный метафорический ряд из явлений современной действительности и мелких знаков античного художественного кода. В итоге рассказ, не теряя своей реалистичности, приобрел свойства классической универсальности, что и позволило писателю сделать широкое обобщение из истории детского конфуза.

Следует заметить, что в модернистской литературе имело место не столько прямое, непосредственное обращение к античной культуре, сколько опосредованное ее восприятие в готовых, застывших формах, канонизированных европейской культурой. Отсюда - использование античных образов в качестве всем понятных знаков для демонстрации современных идей, утрирование поэтики античных трагедий и комедий, подчиняемой новейшим философским и историческим концепциям (прежде всего, Ф. Ницше и О. Шопенгауэра).

Используя мотивы античности ("Три толстяка", "Зависть", "Цепь", "Смерть Занда"), Ю.Олеша отчасти следовал устоявшейся

"символистской" традиции (примером может служить стихотворение В. Брюсова "Дедал и

Икар"), что обнаруживается в подчеркнутой постановочности наиболее пафосных по содержанию эпизодов, в театральной типизации героев, а отчасти противопоставлял этой традиции собственный подход. Античность для Ю.Олеши - не словарь аллегорий, а скорее, средство метафорического осмысления истории и действительности, что сближает его подход с футуристическими опытами (например, поэмы Вел.Хлебникова "Гибель Атлантиды", "Бог 20-го века").

В рассказе "Цепь" черты современного кумира - повелителя машин, пожирателя пространства - воплощают четыре героя. Студент Орлов, владелец велосипеда, поклонник сестры Веры. Блерио, перелетевший Ламанш (внесюжетный герой). Мальчик, выпросивший у студента велосипед и потерявший передаточную цепь (от его имени ведется рассказ). Уточкин - "великий мужчина" (по мнению мальчика), гонщик-велосипедист, автомобилист, авиатор. Среди четырех героев заметно разделение на авиаторов (Блерио и Уточкин) и, так сказать, велосипедистов (студент и мальчик). Противопоставление подчеркнуто и в фамилиях: Уточкин и Блерио - фамилии реальных пионеров авиатики, Орлов - внушительная фамилия вымышленного героя, подобранная автором по контрасту с негероической фамилией русского героя и с поэтично звучащей фамилией француза (папа дает определение студенту - "Гусь твой Сева"). Заметим, что имя Сева Орлов появится позже в записях "Ни дня без строчки". Так звали гимназиста-одноклассника Олеши (8).

Два сюжетных узла рассказа представляют собой противопоставление и наложение двух известных мифологических сюжетов. О первом узле сказано в тексте: "Тут треугольник: велосипед,

студент и я". Второй "треугольник" подобен первому, хотя масштаб значимости явлений увеличен:

автомобиль, Уточкин и мальчик. Первому узлу соответствует сюжет о Фаэтоне, выпросившем на свою беду огненную колесницу Гелиоса, а второму узлу ближе серия сюжетов об Аполлоне - олимпийском боге, исторически вытеснившим культ Гелиоса. Аполлон совершает подвиги и заступает за слабых (среди его прозвищ - Отвратитель зла, Заступник, Целитель болезней, Разрешитель Болезней, Попечитель). Олимпийский Аполлон - сильная гармоническая личность, защитник отцовского права. Это "бог героического времени, которое у греков всегда противопоставлялось предыдущему хтоническому периоду, когда человек был слишком слаб для борьбы с могучими силами природы и не мог быть еще героем" (9). В рассказе мальчик вместе с великим Уточкиным на "страшном" автомобиле едет наказывать студента, папу - всех взрослых.

Кроме того, два упомянутых в рассказе события, имевших место в исторической реальности, - перелет Блерио через Ла-Манш и падение Уточкина при перелете Петербург-Москва - соответствуют истории мифических Дедала и Икара (Дедалу удалось пересечь море, а Икар упал в море). И в мифе, и в реальности, и в рассказе Олеси поражение соседствует с торжеством, тем самым утверждается идеал героической личности.

Гелиос уступил желанию Фаэтона проехать на колеснице, но Фаэтон чуть не погубил в страшном пламени землю и, пораженный молниями Зевса, упал в море и погиб. В рассказе древний сюжет предельно снижен: вместо грозного бога - самодовольный студент, вместо золотой колесницы - велосипед с колесами, как у аэроплана, вместо смертельной угрозы земле - взлетающая из-под колеса мелкая птица да насекомое, попавшее на ходу в глаз мальчика ("А голубь не

улетает даже. Голубь просто отходит в сторону (...). Бег велосипеда сопровождается звуком, похожим на жарение. Иногда

как будто взрывается шутиха" (с.139-140). Роль гордого Фаэтона играет мальчик, не имеющий права "участвовать в жизни мира".

Слегка травестирована и вторая часть сюжета: в роли золотокудрого Аполлона - героя и заступника - "великий мужчина" Уточкин (рыжий, заика, в глазах одесситов - городской сумасшедший). Заступничество Уточкина нелепо, "обиженный" ребенок "нахален, высокомерен и жесток". Вполне серьезна лишь драма упавшего при перелете Уточкина да неподдельно горе ребенка, потерявшего передаточную цепь.

Немногие детали в портретах студента и гонщика связаны с мотивами неба, солнца, моря - этих естественных декораций античных мифов. Интересно, что детали так и остаются деталями, не соединяясь в реалистически-конкретном представлении (такой прием характерен, с одной стороны, для живописного супрематизма и кубизма, а с другой - для архаических форм художественной условности). "Сверкающие зажимы, нечто вроде шпор без звона" на щиколотках, фуражка с "небесным околышем", напоминающим "синий околыш моря", "радужная, с шишкой" голова - таков портрет студента Орлова (с.137). Контур образа напоминает древнегреческого Гелиоса - бога солнца, изображаемого в ослепительном свете и сиянии, с горящими страшными глазами, в золотом шлеме, на золотой колеснице (10). Весьма интересны детали, создающие дополнительный "военный" план: "Студент вынимает из горшка стебель, на котором две распустившиеся гвоздики и один бутон. Бутон он откусывает. Бутон туг, блестящ, цилиндричен, похож на пулю, Студент втягивает щеки и стреляет бутонем, Попадает в велосипед, в спицу. Колесо звучит, как

арфа." Это описание сопоставимо с фрагментами из поэмы Вел.Хлебникова "Переворот во Владивостоке" (1921, прим.11):

У самурая
Смотрел околыш боем у Цусимы,
Как повесть мести, полный гневом,
Блестел.

Вероятно, метафора Вел.Хлебникова произвела впечатление на Ю.Олешу своей необычностью: незначительная деталь (околыш) выражала и образ самурая, и образ Цусимского морского сражения. В портрете студента Орлова цельная метафора Хлебникова распадается на составляющие ее мотивы - мужского портрета, моря, войны. Несколько странный жест героя - стрельба откушенным бутоном гвоздики - напоминает еще одну деталь в портрете самурая (12):

И красным цветком осени
Были сложены губы.
Небрежный рта цветок, жестокою чертой означен.
На подбородок брошен был широкий, -
Это воин востока.

Метафора "воин - красный цветок" менее отчетлива, чем в предыдущей части описания, в олешинском портрете этот метафорический ход использован более полно, причем с помощью распада метафорического сравнения на отдельные рядоположенные объекты - бутон гвоздики и рот студента. Вместо открытой метафоры Олеша оставляет ее ассоциативный контур. Таким образом, изображаемый объект не только не теряет в реалистичности, а выглядит еще более реально, отчетливо, при этом в изображении проступают бывшие незаметными, но в сущности объективные черты сходства с далекими и многочисленными явлениями. Метафорическое мышление Ю.Олеши постоянно балансирует

между непосредственно-натуралистическим и образно-условным способами восприятия. Анти-метафору Ю.Олеши можно назвать футуристической - по сравнению с метафорой Вел.Хлебникова, классической по своему принципу.

В одной из немногих датированных записей "Ни дня без строчки" (30 июля 1955 года) писатель невольно дал пояснение сочетанию мотивов детства и Цусимы: "Итак, мое время началось примерно в дни, когда появилась мина и появился пулемет. Гибель броненосцев в морском бою, черные их накренившиеся силуэты, посылающие в пространство ночи прожекторные лучи, - вот что написано в углу чуть не первой страницы моей жизни. Цусима, Чемулько - вот слова, которые я слышу в детстве. (...) Вот начало истории моего времени. Для меня оно пока называется Мукден, Ляоян - называется "а папу не возьмут на войну?" (13). Обратим внимание, как сливаются два начала - начало жизни и начало истории, как мифологизируется эта малая и большая история в рассказе, причем мифологизация современности происходит на основе давно существующих античных моделей - того кода истории и культуры, который одним из первых изучался детьми того времени.

Среди законченных отрывков "Золотой полки" встречается размышление, проливающее свет на мифопоэтическую поэтику "Цепи", а также и других произведений Ю.Олеши:

"Шелли говорит, что удивительное свойство греков состоит в том, что они все превращали в красоту - преступление, убийство, неверие, любое дурное свойство или деяние. И это правда - в мифах все прекрасно! Непослушание Фаятона превращается в огненное падение его коней, в миф о закате. В красоту превращена месть богов

по отношению к Ниобее: ее детей уничтожают стрелами - беспощадно, одного ребенка за другим. Как

это ни страшно, но событие по форме прекрасно, в особенности, когда мы постигаем, что стрелы - это солнечные лучи.

Тут напрашивается мысль, что искусство, - если художник все превращает в красоту, - где-то в глубине безнравственно. Ведь в самом деле, описывая, скажем, смерть героя, художник заставляет его умирать как можно более выразительно, уводит это печальное событие в область красоты. Разве это не безнравственно? Не заключена ли безнравственность, например, в предсмертном бреде Андрея Болконского, приобретающем вид воздвигающегося над ним здания иголок? В самой попытке изобразить, украсить бред больного не заключена ли безнравственность?

А может быть, вводя страдание в область красоты, художник тем самым платит страдающему за его муки какой-то высшей ценой?" (14).

Используя античные мотивы, Ю.Олеша прибегает к приемам импрессионизма и кубизма. Рыжий Уточкин "одет в нечто, напоминающее мешок, испачканное, блестящее, разрезанное наверху"; "Пирожное рассыпается по рукавицам, как сирень. Персидская сирень на губах у него, на щеке" (с.142). Описанию Уточкина предшествует эпизод вечернего чаепития: "К чаю дан пирог со сливами. Это плоский сиреневый круг" (с.140). Писатель создает для каждого героя свою цветовую гамму, полную символических значений: портрет Орлова в сине-голубом, портрет Уточкина - в рыже-сиреновом, напоминающем краски вечера.

Сравнение между велосипедом и автомобилем выявляет ту же меру различий, что и между студентом и авиатором, между "кротким, послушным" мальчиком и его взрослым "я" ("Дерзкий! Неукротимый!")

(с.143)). Велосипед - вещь детская по своей идее, из области инфантильных, не "мужских" мечтаний, даже сходство его с аэропланом только усиливает эту детскость.

Однако и велосипед похож на Солнце, а значит, и на колесницу Гелиоса. Автомобиль - "страшный", "не имеющий на моторе покрышки, грязный, блестящий маслом, из него каплет, в нем шипит" (с.141). Работа его мотора производит настоящую бурю на земле ("Заводят мотор, который начинает стрелять, как пушка, местность трясется, поднимается вихрь. Я падаю вместе с велосипедом. Хватаюсь за спицы." (с.142)). Это уже воплощение другого Солнца - мощного, неукротимого, страшного и светлого. Мальчику автомобиль напоминает букву "не то Ф, не то Б, положенное на спину". Буквы легко складываются в имя Феб - одно из прозвищ Аполлона, оно означает "блестящий". Множество мелких деталей указывает, что автомобиль - не произведение разума и труда человека, а явление стихии, грозное и прекрасное в своей неукротимой мощи. Уточкин и автомобиль составляют по существу единый слитный образ, идея которого - героическое величие.

Сева - "гусь", владеющий велосипедом. Не бог машин, как Уточкин, а владелец одной из машин, причем простейшей из всех. Мотив владения подчеркивается неоднократно - в противовес мотиву единства гонщика и автомобиля. Пошлость, противопоставленная возвышенному идеалу. Так в рассказе происходит замещение одного идеала другим - идеала детской послушной любви идеалом взрослой "мужественности". Сходство с античностью здесь проявляется на уровне историческом: известно, что культ Гелиоса был вытеснен со временем культом Аполлона (15).

Не только сюжетные коллизии и герои создают "античный" план рассказа. По-видимому, с целью натолкнуть читателя на правильное прочтение рассказа Олеша ввел некоторые детали, не обязательные

для фабульного развития, но содержащие намек, легкую аллюзию.
"Колесо звучит, как арфа" (с.137). На виноградной лозе повисла кошка:

"Студент увидел кошку.

- Ах, ты дрянь! - сказал он. - Виноград ест.

Никогда не едят кошки винограда. И виноград этот дикий."

Так обыгрывается известное несоответствие в басне Эзопа "Лисица и виноград" (с.138).

"В хаосе происходит тихая, сентиментальная сцена (...)" (с.142;) - один из типичных сюжетно-композиционных приемов в древнегреческой литературе, кроме того, "хаос" - одно из ключевых понятий античного мироздания.

"Античный" план рассказа целиком спрятан в подтексте, практически ни одна из художественных деталей сама по себе не может служить достаточным основанием для прямолинейного сравнения, и только взятые в совокупности, детали выстраиваются в систему знаков, метафор и символов. Текст мерцает, высвечивая и погашая ту или другую картину, подобно "зеленой марке фирмы" на раме велосипеда: "Движение - и марка исчезает, как ящерица" (с.139). Такого рода игра с читателем была типична для писателей поставангарда, перешедших от прямой эксплуатации архаических художественных форм к сложной, изощренной игре с ними, основанной на синтезе современных и вечных мотивов.

III.3. Жизнь и смерть в рассказе "Лиомпа"

Рассказ "Лиомпа" (1928) может служить своего рода идейно-художественной параллелью к повести Л. Толстого "Смерть Ивана Ильича" (1886). Целый ряд сходных мотивов и аналогичных приемов

позволяет считать "Лиомпу" своеобразным продолжением нравственно-философской

темы, поставленных в творчестве Л. Толстого. Кроме того, основанием для такой параллели служит ссылка А. Штейна на реплику Ю. Германа: " - Помнишь, Олеша сказал нам, что лучшее о смерти и вообще лучшее в литературе мира - "Смерть Ивана Ильича"?" (16).

В обоих произведениях вопрос о смерти поставлен в прямую зависимость от определения смысла жизни. Л. Толстой на протяжении всего повествования доказывает: так как смерть неизбежна и непредсказуема, человек должен каждый свой шаг сопрягать с мыслью о духовном содержании жизни, о нравственной пользе своего земного пути. Его герой прожил вполне благополучную (по меркам общества и по собственному слепому убеждению), но совершенно бессодержательную (с позиций высших понятий) жизнь; мучительный конец героя - расплата за жизнь без смысла.

Предметом отдельного художественного анализа Ю. Олеши стал момент "чистой" смерти, как выражен он у Л. Толстого в эпизоде смерти Ивана Ильича (или смерти Андрея Болконского в "Войне и мире"). По Толстому, в этот момент перед человеком открывается таинственная дверь и человек освобождается от страданий, в том числе и нравственных. Ю.Олеша очень скупо говорит о жизни своего героя Пономарева, похоже, что герой одинок, неизвестно, кем он был; все эти подробности, значимые только для живущих людей, опущены.

Для Ю.Олеши нравственно-этический аспект смерти сам по себе недостаточен для философского постижения ее. Больной Пономарев эгоистичен, говоря ребенку, что заберет все вещи, весь мир с собой в небытие. За этой угрозой, похожей на дурную шутку, стоит представление о том, что мир действительно принадлежит ему по праву

впечатлений и памяти. Еще Гете признал за человеком право жить в своем мире и уносить

его с собой навсегда: "Каждый отдельный человек - целый мир, рождающийся и умирающий вместе с ним, под каждым надгробным камнем - история целого мира" (17). Таким образом, эгоизм должен быть присущ всякому безнадежно больному, так как все мысли и чувства его сосредоточены на себе самом. Для Ю.Олеши гораздо важнее понять, что же происходит с самой жизнью, ее "веществом", куда это "вещество" жизни исчезает, что следует за этим исчезновением.

В рассказе Л. Толстого воспоминания от раннего детства до нынешних дней приводят к возникновению в сознании Ивана Ильича аллегорического образа - "камня, летящего вниз с увеличивающейся быстротой". Подчеркнем доминанту времени в этом образе.

В рассказе Ю. Олеши есть образная деталь, аналогичная по смысловой функции толстовскому "камню": "В мире было яблоко. Оно блистало в листве, легонько вращалось, схватывало и поворачивало с собой куски дня, голубизну сада, переплет окна. Закон притяжения поджидал его под деревом, на черной земле, на кочках. Бисерные муравьи бегали среди кочек. В саду сидел Ньютон. В яблоке таилось множество причин, могущих вызвать еще большее множество следствий. Но ни одна из этих причин не предназначалась для Пономарева. Яблоко стало для него абстракцией. И то, что плоть вещи исчезала от него, а абстракция оставалась - было для него мучительно" (с.147).

Заметим, что и "камень" и "яблоко" относятся к числу топосов, восходящих в своих значениях к аллегорическому языку античности и христианства. Самым близким к сюжету "Лиомпы" представляется античный миф о саде Гесперид: на крайнем западе дочери Ночи -

Геспериды (имена их означают "Сияние", "Красная", "Вечерняя")
охраняют золотые яблоки

вечной молодости. С рассказом этот миф соединяют мотивы света, недоступности вечной жизни, при этом яблоко в мифе является символом времени, а в рассказе эта символика интерпретируется в бергсонианском духе: яблоко символизирует эволюцию, "множество причин, могущих вызвать еще большее множество следствий" (с.147). Согласно теории А. Бергсона, смысл эволюции следует искать не впереди, как цель в конце реализации плана, а позади, в первопричине, давшей импульс творческому движению времени и материи (18).

В библейском словаре яблоко связано с ветхозаветным сюжетом о грехе Адама и Евы, которые нарушили запрет на познание мира (следовательно, при совмещении библейской и античной линий сохраняется и усиливается значение первоимпульса исторического "реального" времени).

Образ яблока, обладающий таким мощным семантическим потенциалом, в описании "схватывает" и синтезирует в художественное целое множество отдельных элементов: день, сад, окно, кочки, муравьи, Ньютон. Каждый из элементов действительности, благодаря органическому соединению вокруг притягивающего ядра-яблока, проявляет всю перспективу аллегорико-символических значений (19). Закон притяжения, соединяющий яблоко (день, жизнь, текущее время) и черную землю с муравьями (ночь, смерть, отсутствие времени) символизирует закон неумолимого, неостановимого движения от рождения до смерти, от причины-первоимпульса через жизненный порыв (*elan vital* - одно из главных понятий "философии жизни") к остановке. Ньютон, сидящий в саду, - также символичен: с его именем связан, помимо закона всемирного тяготения, и новый подход к

объяснению света и цвета. Обе ньютоновские теории были подхвачены философами, применившими их для подтверждения

идеи Создателя. Формула "Бог есть свет" соединилась с образом паденья как главного действия в мире реальности. Таким образом, происходил синтез античного, библейского, естественнонаучного пластов семиотики яблока.

"Камень" имеет не менее богатую семиотику, выделим лишь тот план значений, который появляется в притчах Нового Завета. Разница источников двух топосов ("яблоко" и "камень") уже предполагает разницу оценочных позиций: в первом случае - гедонистическая, во втором - нравственно-моралистическая.

"Камень" и "яблоко" составляют функционально-смысловую аналогию, подразумевающую общее аллегорическое обозначение жизни, которое разнится в художественно-философских концепциях Л. Толстого и Ю. Олеши.

Первое структурное различие - в основной константе хронотопа. Для Л.Толстого рождение, жизнь и смерть существуют прежде всего во времени, разделяющемся на периоды, поступки и самые мелкие жесты, а также на мысли, чувства, воспоминания, иными словами, жизнь представляется как поток (кстати, Ю. Олеша, с восторгом отзываясь о Л. Толстом, сравнивал того с "водопадом". Пространство жизни играло вспомогательно-подчиненную роль в толстовской художественной системе.

Так, герой его повести Иван Ильич переезжает с места на место, но само пространство как бы не движется, меняется лишь чин и возраст. Характерно, что вещи в толстовской повести служат знаками статичного пространства интерьера или деталями, вносящими дополнительные подтекстовые мотивы.

"Было утро. Потому только было утро, что Герасим ушел и пришел. Петр-лакей потушил свечи, открыл одну гардину и стал потихоньку убирать. Утро ли вечер ли был, пятница, воскресенье ли было - все было все равно, все было одно и то же: ноющая, ни на мгновение не утихающая, мучительная

боль; сознание безнадежно все уходящей, но все не ушедшей еще жизни; надвигающаяся все та же страшная ненавистная смерть, которая одна была действительностью, и все та же ложь. Какие уж тут дни, недели и часы дня?" (20). Данный отрывок по своему синтаксису напоминает описание яблока в "Лиомпе" и порождает еще одну аналогию, на этот раз синонимическую - "утро" - "яблоко". Но и в этой аналогии прослеживается толстовская доминанта времени. Обращает на себя внимание психологический феномен, подмеченный Л.Толстым: для умирающего бег времени становится столь быстрым, что время как бы совсем перестает быть, теряет свою значимость.

Ю.Олеша в "Лиомпе" как бы заранее соглашается с исчезновением времени, поэтому показывает героя без фона прожитых лет. Автор словно экспериментирует, убирая биографическое время, оставляя своему герою лишь сужающееся вокруг него пространство с уходящими и исчезающими предметами.

"Больного окружали немногие вещи: лекарства, ложка, свет, обои. Остальные вещи ушли. Когда он понял, что тяжело заболел и умирает, то понял он так же, как велик и разнообразен мир вещей, и как мало их осталось в его власти. С каждым днем количество вещей уменьшалось. Такая близкая вещь, как железнодорожный билет, уже стала для него невозвратно далекой. Сперва количество вещей уменьшалось по периферии, далеко от него, - затем уменьшение стало приближаться все скорее к центру, к нему, к сердцу - во двор, в дом, в коридор, в комнату" (с.145).

В приведенном отрывке особенно заметно превалирование пространственных деталей над временными. Можно полагать, что Ю. Олеша подхватывает и продолжает до логического конца замеченный Л.

Толстым феномен исчезающего времени. "Яблоко" Ю. Олеши, только готовое упасть

(недаром упомянут в описании Ньютон), - ответ на "камень, летящий вниз с увеличивающейся быстротой". В художественном мире писателя жизнь не может быть представлена в образе мертвого камня, даже если речь идет о жизни заурядного человека, потому что помимо нравственных или безнравственных поступков жизнь состоит из бесчисленного множества конкретно-чувственных восприятий и образов, свободных от каких-либо моральных оценок, сохраняющихся в памяти и составляющих, быть может, основу жизни сознания.

Для более полной аргументации сравним два отрывка.

В рассказе Л.Толстого герой обнаруживает противоречие в школьном силлогизме: "Кай - человек, люди смертны, потому Кай смертен (...) То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо; он был Ваня с мама, с папа, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок матери? Разве он бунтовал за пирожки в Правоведении? Разве Кай был так влюблен? Разве Кай мог так вести заседание?" (21). Даже такая мелочь, как "кожаный полосками мячик", явно не относящаяся к тому, что принято называть "биографией", "жизненным путем", воспринимается как нечто лишнее в стремлении Л.Толстого определить смысл жизни исключительно через нравственные категории.

В "Лиомпе" мальчик Александр строит летающую модель - деталь, акцентирующая мотив полета, видимо, очень важный для понимания и жизни

и смерти ("Я лечу..." - думает герой Толстого; "Я как-то удачно сказал себе, что я не иду по жизни, а лечу над ней", - писал Ю. Олеша матери).

"Мальчик Александр бежал по двору. Модель летела впереди него. Это была последняя вещь, которую увидел Пономарев.

Он не забрал ее. Она улетела" (с.148).

Летающую модель можно с известными оговорками сопоставить как с камнем, летящим вниз, так и с яблоком Адама и Ньютона; и в этом случае заметно стремление Ю.Олеши уточнить идею, заложенную в аллегорической детали Л.Толстого. Для интерпретации "вечных" символов в духе XX века Ю.Олеша прибегает к созданию собственной мифологемы, опираясь на активное мифотворчество эпохи авиации. Уточнение состоит в опровержении старого тезиса о мирах, погребенных под могильными плитами.

Согласно концепции Ю.Олеши, мир остается "снаружи" с его солнцами и ветрами, предметами и детьми. Не человек движется в мире, среди комнат, пейзажей, а мир (то есть пространство) движется по отношению к человеку, то ли навстречу ему, то ли прочь - в зависимости от возраста и восприятия. Человек новой эпохи должен быть свободен от эгоцентрического самосознания, чтобы воспринимать мир здоровыми, "детскими" органами чувств. Если жизнь есть полет, то не однозначно вниз, а по "горизонтали", над землей. Иными словами, человеческая жизнь должна быть "синонимична", параллельна жизни в целом, как в раннем детстве.

Сложность в том, что такая жизнь требует усилий, работы над собой по "проекту". Писатель подчеркивает : "...мальчик (...) действовал так, как может действовать только некоторое количество взрослых: он

действовал в полном согласии с наукой. Модель строилась по чертежу, производились

вычисления, - мальчик знал законы" (с.146). Ю. Олешу привлекали молодые герои, увлекавшиеся составлением кодексов коммунистической морали (так, в "Строгом юноше" Гриша Фокин составляет "моральный комплекс ГТО", то есть действует примерно так же, как мальчик Александр в "Лиомпе"). Заметим, что идея "кодексов", "комплексов" и всякого рода планов самосовершенствования была очень популярна в среде русской интеллигенции на протяжении всего XIX века (Н. Гоголь, Н. Чернышевский, а особенно Л. Толстой оставили тому неоспоримые доказательства); поэтому социалистический пафос возрождения морали в человеке полностью совпал с практическими опытами русских классиков-моралистов, вернее сказать, был ими подготовлен.

"Яблоко" и "летающая модель" - два полярных топоса в рассказе, один принадлежит к числу "вечных", а второй - к числу "новых". Принципиальная разница между ними именно в принадлежности разным эпохам. Если "яблоко" - знак изначально одухотворенного мира ("В мире было яблоко"), то "летающая модель", сиюминутно сотворенная, есть то возвышенно-прекрасное, что сам человек привносит в изначальный мир. Так писатель проводит ось симметрии между "новым" и "старым" в мире и человеке. Самое примечательное, что "новое" не отменяет "старое", а только дополняет его, делая образ мира богаче, но при условии, что "старое" составляет часть красоты этого мира.

С другой стороны, в мире есть и другое "старое" - то, что воплощает безобразие и смерть. Это те вещи, которые приближаются в преддверии смерти, последняя из них - "голубой, с желтыми украшениями гроб" - своего рода прощальный подарок жизни.

"Маленький резиновый мальчик", еще не знающий имен предметов, называет в финале рассказа этот предмет: "Дедушка! Дедушка! - закричал он, - тебе гроб принесли" (с.148).

Эта реплика неуместной несерьезностью перекликается с мрачной шуткой больного Пономарева в начале рассказа: "Поздравьте меня. Я умираю" (с.145). Происходит преодоление экзистенциального противоречия путем снижения "высших" слоев бытия. Смерти противопоставлены, с одной стороны, "наивное" сознание ребенка, а другой - стихия мистериально-карнавального смеха (расцветка гроба весьма легкомысленна, реплика мальчика смешна). Тем самым уравнивается придуманное Пономаревым для крысы "единственное бессмысленное и страшное имя" - Лиомпа.

Крыса, копошащаяся в помойном ведре, с именем, имеющим значение только для умирающего, - воплощенная смерть. Для живых и здоровых этого слова не существует, как не существует и самой смерти. Вероятно, в словаре Ю.Олеши слово "смерть" столь же бессмысленно, сколь и слово "Лиомпа" - точнейший синоним-неологизм. Смерти нет в "солнечном" мире писателя.

Эпоха модернизма актуализировала древнюю идею о причастности детской души тайне жизни и смерти. В образе Ангела Смерти чаще видели младенца или отрока (например, трилогия Ф. Сологуба "Творимая легенда" (1908-1909). С образом ребенка связывалось представление об уходах и возвращениях в земной мир. При этом ослабевало христианское толкование этого представления, а взамен проступали первичные черты языческого мифа.

В прозаических произведениях Ю. Олеши часто появляются ангелы и дети, объединенные так или иначе в мотиве рая, "золотого века" ("Цепь",

"Пророк", "Зависть"). Наиболее отчетливо эта мифометафорическая система проявляется в "Лиомпе".

На первый взгляд может показаться, что для художественного выражения жизни и смерти достаточно было бы одного героя-ребенка, противопоставленного герою-взрослому. Некоторая избыточность в самом деле ощущается, образы старшего мальчика Александра, строящего летающую модель, и совсем маленького, "резинового" мальчика порой накладываются, сливаются в читательском восприятии. Однако, по-видимому, для писателя было принципиально важно разделить их, дав мотиву детства некоторую протяженность: с одной стороны, протяженность во времени, определяющемся разницей между двумя периодами детства (периода познания вещей и периода творческих опытов), а с другой стороны, протяженность смысла, охватывающая начало начал и начало конца.

Сознание совсем маленького ребенка воспринимает мир лишь в пространственно-предметных значениях: "Он думал, что в мире всегда было и бывает так: бородатый человек лежит в комнате на кровати. Мальчик только вступил в познание вещей. Он не умел еще различать разницу во времени их существования" (с.146). Характерно, что детское ощущение времени напоминает ощущения умирающего.

Мальчик - не вещь, которая становится недоступной для Пономарева. Он приходит и уходит, он живет сам по себе, вне зависимости от совершающейся смерти.

О сознании старшего мальчика Александра автором сказано: "Мальчик был гораздо серьезнее, чем думали о нем остальные". В мальчике как бы притаился взрослый, недаром его так по-взрослому называют Александром.

Его портрет состоит по существу из единственной детали: "Порезы на пальцах у него покрывались золотистыми съедобными корками" (с.144). Такая лаконичность и выразительность описаний впервые в русской литературе была освоена Л. Толстым. Этот портрет на фоне уменьшающегося, уходящего в восприятии больного Пономарева пространства есть развернутая метафора самой жизни, ее солнечной, "золотистой", "съедобной" энергии.

Детская непосредственность, непреднамеренность жизни противопоставлена взрослой заданности, "обязательности" смерти.

В процессе умирания, в самой смерти Ю. К. Олеша обнаруживает черты "наивно-детские". Когда сознание возвращается к герою, он думает и рассуждает по-взрослому, но стоит ему погрузиться в состояние бреда, как чувства и мысли его становятся совершенно детскими. Герой перед самым концом как бы возвращается в детство, повернутое вспять. Собственная смерть для него - повод для поздравлений, значительное событие. Мелочи быта преобразуются бредом, так похожим на детское воображение: "Флакон смотрел на него. Рецепт тянулся, как шлейф. Флакон был бракосочетающейся герцогиней. Флакон назывался "тезоименитство"" (с.145).

Начало и конец жизни зеркально отражаются друг в друге, при этом в их внешнем тождестве таится взаимное отрицание, смысловая антитеза. Зеркальность смысла можно обнаружить непосредственно в описаниях: "Уходящие вещи оставляли умирающему только свои имена" (с.147) ; "Вещи неслись ему (ребенку. - И.А.) навстречу. Он улыбался им, не зная ни одного имени. Он уходил, и пышный шлейф вещей бился за ним" (с.147).

Ю. Олеша включает толстовский морально-нравственный императив в контекст современности, при этом снижает понятие смерти ради перехода в иную систему оценок, объединяющую, с одной стороны, классические европейские представления о жизни и смерти, а с другой - представления об оправданности обновления жизни современного общества (22).

Рассказ "Лиомпа" интересен прежде всего своей аналитичностью; эта ожившая картина, в которой все образы и детали имеют аллегорико-символический смысл, представляется сложным доказательством идеи нравственно-эстетического оправдания жизни.

Симметричность и сбалансированность всех художественных компонентов "Лиомпы" позволяют отнести этот рассказ к числу самых совершенных произведений Ю.Олеши, а особый художественный язык, единственно пригодный для такого рода философского анализа, может служить образцом языка прозы 20-х годов.

III.4. Художественное время и психическая реальность в рассказах

Одна из существенных для определения своеобразия стиля новеллистики Ю.Олеши - двухплановость повествования, с одной стороны, имеющая несомненные черты классической романтической поэтики (контрастная противопоставленность двух планов - реальности и воображения, идеализация одного плана и комическое снижение второго, ирония), а с другой стороны - подвергшаяся значительным изменениям под влиянием новейших представлений о психике

человека, о времени и пространстве, выдвинутых А.Бергсоном, З.Фрейдом, А.Эйнштейном.

Соединенные вместе, теоретические посылки философов, психологов, физиков, а также естественников способствовали научной объективации давно известного феномена художественного двоемирия. Мир романтического воображения обрел статус психической реальности, а следовательно, не нуждался более в сказочной условности, которая некогда "извиняла" воображение перед лицом действительности. Для писателей XX века открылась панорама человеческого сознания, которую больше не заслоняли рационально-скептические ограничители. В прозе Д. Хармса, С. Кржижановского, К. Вагинова, А. Платонова, А. Грина и других представителей литературного авангарда и поставангарда 20-30-х годов повествование в большей части ведется из глубин "второго мира", "второй действительности" - воображения, лишь изредка меняется угол зрения, представляя "первый мир" - плоский и однозначный. Мир авангардистских произведений производит впечатление иллюзорного, невещественного (применительно к категориям классического романтизма можно было бы дать определение ирреальный), но невероятно убедительного, реалистически верного в отношении изображенных психических процессов. Таким образом, революционным шагом художественного авангарда был шаг в "зазеркалье", сквозь условную грань, отделяющую внешний мир от мира внутреннего.

К этой революции литература шла от самых своих начал; практически во всех мировых шедеврах художник XX века, вооруженный научными доказательствами, находил подтверждение реального существования "второго" мира, поэтому как никогда был велик интерес к мировой литературе, поэтому произведения писателей-

авангардистов насыщены разнообразными литературными, историко-религиозными и иными

аллюзиями - от архаики до современности, без особых национальных или религиозных предпочтений.

Последнее обстоятельство приводило к утверждению космополитизма как эстетической позиции. В свою очередь, космополитизм значительной части авангардистов неизбежно должен был войти в противоречие с идеей интернационализма – постулатом не эстетического, а политико-идеологического плана. Эстетический космополитизм по необходимости расшатывал традицию национальной литературы, а следовательно, ослаблялась его собственная, только формирующаяся традиция. Отчасти этим противоречием можно объяснить непростую, зачастую трагическую судьбу авангарда в России, где традиция всегда пользовалась уважением в глазах критики и читателей. И хотя "традиционная" литература давала известные основания для разработки поэтики в духе так называемого "фантастического" реализма (Н. Гоголь, В. Одоевский, В. Гаршин, Ф. Достоевский и другие), все же существовал критический предел, состоящий в соблюдении закона двоемирия, то есть одновременного, сбалансированного так или иначе существования двух планов изображения - внешнего и внутреннего.

Авангардисты же отнюдь не всегда следовали этому закону (яркий пример - проза Хармса, абсурдизм которой связан как раз с отсутствием "первого" плана, одной из функций которого является объяснение и оправдание "второго", "фантастического" плана - воображения). Впервые в русской литературе сделал попытку освободиться от "первого" плана Н.Гоголь в "Записках сумасшедшего": его герой Поприщин уходит из мира размеченной, "партикулярной"

действительности в мир безумия, а вместе с ним и читатель остается в финале повести в растерянности, как бы

заблудившись в том безумном "зазеркалье". Надо отметить, что сам жанр записок (равно как и жанр путешествия или жанр романа в письмах) позволял писателю оставаться в мире рефлекслирующего сознания, не нарушая прав действительности. Несомненно, именно традиция подобного типа жанров оказалась плодотворной для литературы новейшего времени (сравним: проза Л.Андреева, А.Белого на рубеже веков и "Записки писателя" Ю.Олеши).

В силу вышеописанных изменений принципиально актуальной стала для писателей авангардных течений проблема соотношения авторского сознания и сознания героя, так как дистанция между ними резко сократилась. Читателю порой было трудно адекватно замыслу воспринимать художественный мир произведения, в котором герой утратил самостоятельное значение, превратившись в чистую функцию выражения авторского "я". Герои классического русского реализма имели преимущество перед героями авангардистских произведений - свободу сюжетного поведения (например, герои пушкинского "Онегина"). "Функциональность" героев литературного авангарда обусловила ряд художественных признаков - почти плакатную условность, понятийную знаковость (герои похожи на манекены, куклы, марионетки). Авторское сознание настолько довлеет над сознанием "иных", что значение собственного сознания ведет к возникновению эстетического противоречия - между заданной "несвободой" героя и принципиальной свободой выражаемого в произведении сознания. Отчасти это было возвращением к нормативной поэтике по типу классицистской, что не соответствовало достигнутому романтизмом, реализмом и модернизмом уровню художественности. Можно утверждать, что данная проблема (героя и автора)

стала серьезным камнем преткновения на пути русской авангардной прозы, надолго задержавшим ее развитие и породившим в последней трети XX века ряд вариантов ее решения (в прозе А. Битова, Саши Соколова, Вен. Ерофеева, Т. Толстой, Л. Петрушевской и других).

Закономерным следствием нарушения художественного равновесия между сознанием автора и сознанием героя явилось соответствующее нарушение самой важной конструктивной категории - художественного времени (23). Внешне это сказалось на объеме произведений: они стали намного короче. Ю.Олеша писал по этому поводу: "Я сейчас выскажу мысль, которая покажется по крайней мере глупой, но я прошу меня понять. Современные прозаические вещи могут иметь соответствующую современной психике ценность только тогда, когда они написаны в один присест. Размышление или воспоминание в двадцать или тридцать строк, максимальное, скажем, в сто строк - это и есть современный роман.

Эпопея не представляется мне не только нужной, но вообще возможной.

Книги читаются сейчас в перерывах - в метро, даже на эскалаторах - для чего же тогда книге быть большой? Я не могу себе представить долгого читателя - на весь вечер. Во-первых, миллионы телевизоров, во-вторых, надо прочесть газеты. И так далее" (24).

Этот отрывок, по-видимому, относящийся к 50-м годам (судя по упоминанию телевизоров), свидетельствует о глубоком внимании писателя к проблеме восприятия литературы, и хотя в целом позиция писателя необъективна (все же были и остаются "долгие" читатели),

но замечание о зависимости физического объема произведения (а значит -

художественного времени произведения) от ритма и стиля современной жизни представляется верным.

Что же произошло? Следуя тезису Д. С. Лихачева: "...функцию времени имеют все детали повествования" (25), - следует рассмотреть совершившееся перераспределение составляющих элементов произведения. Проза Ю. Олеша представляет ряд характерных примеров трансформаций художественного времени как длительности повествования.

Во-первых, до необходимого минимума сведено описание событий и условий их свершения:

"Козленков проснулся. Было светло. Он напился воды, засмеялся и заснул" ("Пророк"; с.184).

"Это было наше, - сказала старуха, тыча пальцем в пространство.

- Что? - спросила левая внучка.

- Парк, - сказала старуха.

- Какой? - спросила правая внучка.

- Этот, - ответила старуха" ("Записки писателя"; с.168).

Стиль телеграфа, кинотитров, ремарок призван сократить как физическую длительность событий, так и длительность их описания.

Во-вторых, предельно расширены собственно описания, в которых, как известно, физическое время как бы замирает, а художественное время все дальше от литературно-событийного и все ближе к сенсорно-перцептуальному:

"Этой зимой проходил как-то по Невскому. Нищий стоял на коленях на вершине лестницы, уходящей в подвальный, ярко освещенный магазин.

Я увидел нищего не сразу. Я пронес кисть руки на уровне его губ, как будто хотел, чтобы рука моя была схвачена им и поцелована. Он стоял на

колених, выпрямив туловище, черный, неподвижный, как истукан. Я боковым зрением, на ходу воспринял его как льва и подумал: "А где же второй лев?" Оглянулся: нищий.

Он стоял, подняв лицо, черты которого, сдвинутые темнотой, слагались в нечто, напоминающее черную доску иконы. Я испугался.

Он не шелохнулся, продолжая стоять так же, как стоял уже много часов, - может быть, с утра, - этот бородатый крестьянин" ("Записки писателя"; с.161-162).

Данный пример интересен наложением сразу трех временных планов - времени самого события, времени застывшего, как каменное изваяние, нищего, а также времени повествователя. Время события явно меньше по длительности времени его описания (то есть восприятия, выраженного автором и восприятия данного фрагмента читателем). При этом физическая длительность стояния нищего кажется поразительной, даже пугающей в сравнении с физической длительностью мимолетной встречи повествователя с нищим. Таким образом, длительность впечатления никоим образом не равна длительности физического события, а значит, время сознания не равно времени действительного, материального мира, оно "расширяется" там, где сознание останавливается на некотором объекте для анализа, и "сжимается" там, где анализа не требуется, а достаточно констатации фактов.

Принципиально нового в трансформациях художественного времени ничего не было, если обратиться к поэтике сказочного фольклора (26). Отличием, пожалуй, было только изменение функции описания: в народной сказке описание служит прежде всего для выражения прекрасного и

безобразного, а в повествовании авангардистского типа - для эстетического анализа объекта.

Своеобразием олешинской манеры следует считать прием остановки событийного ряда в любой момент, будь то длинейшее описание зонтичного растения в тех же "Записках писателя" или описание Володи, берущего на лету мяч в "Зависти". Метафоры, возникающие как будто спонтанно, также способны остановить разбег событийного времени в любой точке на сколь угодно долгий срок. Этот прием сближает поэтику олешинской прозы с классической лирикой, и вместе с тем отделяет ее, прозу, от поэтики сказочного фольклора, где все описания подчиняются строгой нормативности и играют определенную традицией композиционную роль.

"Расширения" и "сжатия" художественного времени в прозе Ю. Олеси имеют характерную для поэтики новейшей литературы особенность: они нарушают темп читательского восприятия отдельных сегментов художественного поля произведения, обнаруживая тем самым наличие пределов времени восприятия. Так, например, в процессе восприятия описания зонтичного растения ("Записки писателя") читатель "уходит" так далеко от времени сюжетного во время созерцания и анализа этого растения, что практически теряет нить повествования. А в другом примере - на "сжатие" - читатель не поспевает за авторским временем перечисления событий и деталей, что приводит к реакции растерянности:

"По крутой тропинке, ведущей на холм к подножию Козленкова, быстро взбирался ангел, огромный ангел с черными – до плеч - вьющимися волосами, не имеющий крыльев, могучий. На нем был

шлафрок из красной, темной материи, в руке - посох, под шлафроком кругло двигались колени" ("Пророк"; с.179).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Идейно-эстетические и историко-философские взгляды Ю. Олеси, выраженная им в 20-х годах реакция на итоги духовных исканий "серебряного века" и социально-политические ориентиры первого десятилетия социалистического строительства, имеют сегодня особенное значение для понимания истоков и характера отечественной, а отчасти и мировой, истории XX века, для определения исходных позиций нынешнего постмодернизма во всех без исключения сферах духовной, научной и социальной практики.

Его идейно-художественная концепция мира и человека основывается как на ставших классическими положениях русской гуманистической мысли, так и на открытиях западноевропейской философии, в основном немецкой и французской, а также на идеях восточной эзотерики, преломившихся в сознании российской интеллигенции начала века. Ценность ее в обращенности к "реальному" сознанию человека, понимаемому вне каких-либо идеологических императивов. Именно для реального, а не выдуманного или сконструированного сознания, существуют все звуки и краски мира, именно реальное сознание способно к радостному и творческому созиданию, к нравственному деянию. Если и возможен "новый" человек, то это человек совершенный в смысле духовной свободы и естественной нравственности. Весь мир - светлый, прекрасный и бесконечно живой -

действительно принадлежит человеку, причем не абстрактному, а каждому в отдельности по праву рождения. В этом смысле лозунг социализма верен, поэтому Ю. Олеша соглашался с ним в основе.

Однако сама практика социалистического обновления мира и сознания, основанная на подавлении личности, искоренении целого ряда "старых" чувств, на рационально-волевом созидании взамен творческой интуиции, не отвечала идеальным представлениям писателя об универсальном законе обновления. Советское общество, как и многие другие общества в прошлом, потерпит неудачу в своем гордом стремлении, если не признает правоту и первозначность чувств и природы: таково было убеждение писателя - советского человека, отстаивавшего мировые духовные ценности. Разоблачая уловки современного мышления, Ю. Олеша доказывал, что Красота не есть красивость, Любовь не есть единство производственных задач, Вера не есть утопическая уверенность в реальном "рае". Писатель ставил своей задачей заявить о подлинном значении ряда важных для современности качеств и явлений, давая своим произведениям названия "Зависть", "Любовь", "Пророк". Он выступал против того, чтобы что-либо в этом мире считали "лишним": вишневая косточка или подушка, вырванный из книги лист или птица на ветке - все это мелочи, имеющие совершенно особое назначение в едином мире; нет и "лишних" людей, даже если от них обществу нет никакой видимой

пользы. Согласно позиции писателя, принцип деления невозможен в мире, существующем по закону всеединства.

Вместе с тем, всеединство мира осуществляется как многомерный синтез пространственно-временных отражений, синтез постоянно длящийся, постоянно изменяющийся внешний и внутренний образ мира. Невозможно внести в этот неуловимо изменчивый мир какой-либо "порядок", вся история человечества подтверждает тщетность таких попыток. Более того, победа "беспорядка" это и есть победа жизни, а разрушительный хаос есть следствие "разумной" деятельности человека по наведению "порядка".

Ю. Олеша в своей модели мира уточнил место человеческого "я" в чрезвычайно запутанной системе пространственных и исторических координат. Для него равнозначны оба зеркала - небо - источник духовного света и земля - колыбель всего живого, прошлого с его культурным наследием и будущего с его простором для мечтаний. Сложность модели мира обусловлена отсутствием неподвижных ориентиров, вся модель находится в постоянном и неостановимом движении, образы-отражения плавно меняют очертания и человек от рождения до смерти меняется и часто не может в собственном отражении признать себя самого. Вся жизнь его - одна долгая, почти безуспешная попытка найти свое "я" и определить свое настоящее отношение к миру.

Драматизм существования обусловлен неустранимой разницей темпов изменения внешнего мира, природы и общества, и изменения самого человека. Человек обречен "бежать за гремящей бурей века", не успев до конца, до ощущения полноты и счастья пережить каждое из мгновений быстротекущей жизни (счастье - это чувство "синхронности" и внутреннего соответствия, а значит, "оправданности" своего личного существования, всеобщему движению: идея, восходящая к этике Л. Толстого). Человек действительно "пленник" времени, он находится в сознании этического долга по отношению к Единому Сущему. Ему не дано ясно представить цель и смысл всеобщего движения, поэтому так часто человек не доволен происходящим во вне его, но необходимость "догонять" превыше сомнений в будущем и неудовлетворенности настоящим. Социальные, политические, идеологические догматы, с

какой бы уверенностью они не провозглашались, остаются всего лишь догматами, безнадежно устаревающими еще в начале своего утверждения. В этом смысле строительство любого "нового" мира по законам разума и пользы (подчеркнем, человеческим, а не высшим законам) не может быть успешным, потому что не отвечает ни человеческой сущности, ни сущности Бытия.

Однако Ю. Олеша приветствовал прогресс научный, социальный и художественный, видя в нем одну из форм творческого изменения, присущего сознанию и бытию.

Принимая идею обновления мира и соглашаясь на социалистическую ее форму как на необходимое историческое условие, Ю. Олеша тем не менее понимал, что реализация этой идеи не только не приведет к желанной "синхронности" человека и времени, но еще больше подхлестнет время и еще больше дезориентирует человека. Задачей искусства должна стать трансформация внешнего ускорения в привычный, естественный ход человеческого сознания. Поэтому писатель обращается к малым повествовательным формам, в которых неторопливым слогом отмечает факты и явления мелкого и крупного масштаба, дает им оценку, высказывает суждения, ничуть не претендующие на объективность, привлекательные именно возможностью опровержения или уточнения ("Записки писателя", "Ни дня без строчки", многие фрагменты в романе, рассказах и черновиках).

Похоже, что Ю.Олеше была ближе форма незавершенная, неустойчивая, без раз и навсегда определенных понятий и жестких конструкций. Эскиз, черновик, не претендующий на то, чтобы "застыть" монументом, - вот наиболее органичная форма для Ю. Олеси. Даже

самые известные его произведения, считающиеся шедеврами русской прозы, оставляют впечатление, условно говоря, "дрожащей робости" формы и чуть ли не героического жеста в самом отказе от законов "монументальных" форм.

В смысле художественной формы главный урок русской классической литературы, и в первую очередь Л. Толстого, состоял в том, что произведение должно быть адекватно человеческой душе и действительности, в нем необходимы "беспорядок" и противоречия - главные признаки живой, очеловеченной реальности. В то же время в нем должен быть один "порядок" - в отношении гуманистического идеала, иначе вслед за разрушением искусства наступит и разрушение мира.

Ю. Олеша в период наибольшей угрозы разрушения гуманизма и культуры сумел отстоять гуманистический идеал в споре с теми, кто взял на себя право предложить народу новый идеал мира и человека, лишенный Красоты, Любви и Веры, лишенный понятий о Единой сущности мира и Вечности. Значимость его участия в великом историческом споре связана с тем, что он, будучи творческим преемником как реалистических, так и модернистских идейно-эстетических традиций, внес весомый вклад в развитие языка русской литературы XX века, того языка, на который были все же "переведены" заповеди любви, по которым жили народы еще на заре мировой цивилизации. Изобразив "распавшуюся цепь времен", Ю. Олеша показал временность, преходящесть этого распада, которому противопоставил единство мира и человека, единство Света и Жизни. Время не может "распасться", это всего лишь более или менее

продолжительная иллюзия, потому что неуничтожим Солнечный Луч. "На кончике луча" - должно быть написано на щите Ю. Олеси.

Убыстренный темп повествования, заданный и ритмом фраз, и вербально ("быстро взбирался", "по крутой тропинке"), не позволяет сразу разобраться, проанализировать и вывести адекватное умозаключение (событие происходит во сне). К тому же "описание", функция которого дать материал для анализа, состоит из мало подходящих друг другу деталей (шляфрок и посох, длинные вьющиеся, но почему-то черные волосы ангела) только усиливают отставание времени читательского восприятия от времени художественного события и описания его.

Тектонические сдвиги в структуре произведения связаны со стремлением автора предельно расширить внутренний план повествования (мир героя и повествователя) за счет максимальной редукции внешнего плана (мир физических, безотносительных обстоятельств).

Однако Ю. Олеша отнюдь не пренебрегал внешним миром как бесконечно малой в сравнении с миром сознания величиной. "Телеграфные" сокращения, как было сказано выше, все же оставляли достаточно резкие контуры действительности. Но были и другие средства воплощения "внешнего", более значимые для смыслового содержания. Это различного рода аллюзии, символы и знаки - верхушки айсбергов "иных" сознаний, знаки миров духа, глубоко чтимых писателем. Разумеется, все эти детали включены в поток художественного времени рефлексирующего сознания героя или рассказчика, а значит, не вполне самостоятельны, но все же их удельный вес в произведении оказывается достаточным, чтобы уравновесить редуцированное "внешнее" время. Таким образом,

восстанавливается художественная гармония, но довольно хрупкая; во всяком случае, намечается тенденция к ней, которая получит впоследствии развитие в так называемой "Золотой полке" из книги "Ни дня без строчки".

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

1. Бунин И.А. Волошин // Собр.соч. в 6 томах. Т.6. - М., 1988. С.284.
2. "Интеллигенция принимала революцию эстетически", - говорил Ю. К. Олеша (С. Бондарин. Встречи со сверстниками // С. Бондарин. Гроздь винограда. - М., 1964. С.478).
3. Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. - М., 1968. С.267.
4. Т. С. Есенина писала о реабилитации Вс. Э. Мейерхольда - своего приемного отца, в частности, о реакции военного прокурора Рязского, когда он примерно в 1955 году впервые раскрыл дело Мейерхольда: он "был изумлен - в одной организации с Всеволодом Эмильевичем числились люди здравствующие и невредимые. Они занимали посты "настолько высокие, - сказал Рязский, - что я не вправе вам их называть". В той же организации числились также Б. Л. Пастернак и Ю. К. Олеша - это Рязского не удивило, он человек, далекий от литературы. Только когда ему понадобилось поднять их дела, выяснилось, что никаких таких дел нет и оба живы-здоровы. Задумывалось, вероятно, крупное дело с оглаской в печати" (из письма Т. С. Есениной К. Л. Рудницкому от 26 мая 1982 // Театр. 1993. N 2. С.83).

5. Шеншин В. К. Традиции идеологического романа Ф. М. Достоевского в советском романе 1920-х годов (К. Федин, Ю. Олеша, Л. Леонов). Автореф. дисс. ... док. филолог. наук. - Свердловск, 1989. С.28-29.

6. Там же, с.20.

7. Там же, с.21-22.

8. Саморукова И. В. Категория праздника в художественном мире Юрия Олеши.

Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. - Свердловск, 1990. С.4.

9. Там же, с. 6-7.

10. Иванюшина И. Ю. Творчество В. В. Маяковского как феномен утопического сознания. Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. - Нижний Новгород, 1992. С.4.

11. Голубков С. А. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы. - М., 1992. С.7-8.

12. Там же, с.5-6.

13. Романов В.Н. Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. - М., 1991. С.

14. Московская Д.С. Поставангард в русской прозе 1920-1930-х годов (генезис и проблемы поэтики). Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. - М., 1993. С.3.

Глава I

1. "Книга была по-королевски издана в 1928 году "Землей и фабрикой" - в количестве семи тысяч экземпляров, на роскошном кремовом верже, с двадцатью цветными вклейками художника М. Добужинского, которому текст переслали в Париж," - писал И. Рахтанов ("Воспоминания о Юрии Олеше". - М., 1975. С.230).

2. Бойчевский В. Какою не должна быть книга для детей // Читатель и писатель. 1928. 9 декабря.

3. Мандельштам О. Веер герцогини // Мандельштам О. Слово и культура. - М., 1987.

4. На волне "оттепели", когда возросло внимание к творчеству Ю. К. Олеси, были сняты мультфильм и кинофильм. Мультфильм вышел в 1963 году, либретто, тексты, темы, диалоги и дикторские тексты написал В. Шкловский, режиссеры - В. и З. Брумберг, художник-постановщик - Л. Азарх, В. Лалаянц. Кинофильм был снят в 1967 году, режиссер-оператор - С. Шабхазян, художник - Б. Маневич.

5. Отрывок из книги А. Белинкова, в котором дается трактовка романа-сказки, опубликован в журнале "Детская литература", 1990, N 7.

6. Саморукова И.В. Категория праздника ... Автореф. ... С.7-9.

7. Отрывок "Ревизор" из статьи М.М.Алленова "Феноменология системного абсурда сквозь эмблематику московского метро", опубликованный в газете "Сегодня" (N 43, 1994, 5 марта) посвящен проблеме семантических двусмысленностей, порождаемых использованием советских эмблем в динамическом подземном мире метрополитена. В "Трех толстяках" использован целый ряд знаков, символов и эмблем, обладающих также качеством амбивалентности значения, что не позволяет трактовать данное произведение лишь в поверхностном плане содержания.

8. "Игра в плаху" была впервые опубликована в 1921 году, вышла затем в журнале "Тридцать дней, 1934, N 5.

9. Саморукова И.В. Категория праздника в художественном мире Юрия Олеши. Дисс. ... канд. филолог. наук. Свердловск, 1990. С.21.

10. Историко-типологическое сходство "Балаганчика" А. Блока и "Маскарада" Ю.Лермонтова убедительно доказывается О.Ю.Неволиной: "Многозначны названия произведений, (...) они (...) символизируют (на разных уровнях) одни и те же сущностные процессы: внутреннюю динамическую сложность бытия, постоянное противоборство злых и добрых начал в жизни с ее трагическими, нелепыми и смешными превращениями, трагическую изменчивость человеческой природы"; "Общая метафора двух драм: жизнь - игра, жизнь - шутка. (...) Человеческая жизнь маскарадна: она внутри себя таит и рождает трагедию. Косвенным подтверждением "совместимости" творческих решений А.А.Блока и М.Ю.Лермонтова может быть их состоявшееся сценическое соседство в наследии одного из лучших интерпретаторов классики - В.Э.Мейерхольда. Разлад "лица" и "маски" в самом человеке и отсюда - трагизм одиночества в мире "маскарада" - эта тема найдет продолжение в литературе "серебряного века" (См.: Неволина О.Ю. Театр А.А.Блока и традиции русской классической драматургии. Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. - Иваново, 1993. С.20-21).

Все сказанное относительно темы жизни - игры с трагическим финалом в русской драматургии справедливо и в отношении "Игры в плаху" Ю.Олеши. Добавим, что в ряду пьес-"маскарадов", поставленных

В.Э.Мейерхольдом, есть "Мистерия-буфф" В.В.Маяковского, "Ревизор" Н.В.Гоголя.

11. Брюсов В.Я. Избранное. - М., 1980. С.216-217.

12. Саморукова И.В. Категория праздника ... Автореф. ... С. 7.

13. Луначарский А.В. "Толстяки" и "чудаки" // Собр.соч. в 8 тт. Т.2. - М., 1964. С.466-467.

14. Цит. по кн.: Бабенко В.Г. Артист Александр Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. - Свердловск, 1989. С.9.

15. См., например, статью Шкловского "Искусство цирка", в которой обращается внимание на недостаточную идейно-сюжетную проработку отдельных частей представления (Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи - воспоминания - эссе (1914 - 1933). - М., 1990. С.106-107.).

16. Мацкин А. На темы Гоголя. Театральные очерки. - М., 1984. С.16.

17. См. монографию В.П.Даркевича "Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. - М., 1988.

18. Цит. по статье: Колязин В. Мейерхольд и Гропиус // Театр. 1992, № 8. С.127.

19. Там же, с.126.

20. С.Л.Неелов отмечал, что глава "Площадь Звезды" является ключевой в произведении, а саму площадь Звезды рассматривал как модель Вселенной (Неелов С.Л. Научно-фантастические мотивы в сказке Ю.Олеши "Три Толстяка" // Проблемы развития советской литературы. - Саратов, 1973. С.81.

21. Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. - М.,1972. С.25-27.

22. Здесь и далее в диссертации роман-сказка цитируется по кн.:
Олеша Ю.К. Три толстяка. - М., 1992. С.

23. История мультипликации в России началась в 1912 году, когда режиссер В.Старкевич создал первые в мире объемные мультипликации

("Прекрасная Люканида", 1912, "Авиационная неделя насекомых", 1912, "Стрекоза и муравей", 1913). Графические мультипликации появились в РСФСР в 1923 году.

24. Ср., как описывает Томас Манн поэтику "Доктора Фаустуса": "Выработалась своеобразная... техника монтажа, при которой фрагменты духовной действительности... но также и действительности бытовой, имена, факты, как бы наклеивались на вымысел, - нечто совершенно новое для меня в этом роде" (Цит. по ст.: Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. Вып. II. С.25). А.Зверев отмечает сочетание принципа монтажа с синтезом искусств, давшем литературе новую палитру средств выразительности (там же, с.24). О теории и истории литературного монтажа см. также: Монтаж: Литература, искусство, театр, кино. - М., 1988; Схреурс М. Приемы монтажа в цикле "Конармия" Исаака Бабея. - М., 1992.

25. Тальников Д. Литературные заметки // Красная новь. 1928. N 6. С.230.

26. Лотман Ю.М. Природа киноповествования // Новое литературное обозрение. 1992, N 1. С.45.

27. Эйзенштейн С. Собр.соч. в 6 т. Т.2. - М., 1964. с. 270.

28. Можно предположить, что образ продавца воздушных шаров потому так занимал Ю.К.Олешу, что в этой фигуре было нечто метафорически схожее с внутренним образом самого писателя. Воздушные шары постоянно стремятся улететь в небо, однако их нити не стоит выпускать из рук. Так и фантазия: ей нельзя позволить "улететь", раствориться в себе самой. Э.Т.А.Гофман выразил это представление с помощью другой метафоры:

"Основание лестницы, ведущей в небо, по которой мы хотим забраться в высокие сферы, должно быть непременно укреплено в реальной жизни, чтобы по этой лестнице мог взойти вслед за автором всякий" (Гофман Э.Т.А. Старинная и современная церковная музыка // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. -М.,1980. С.208)

29. Зверев А.М. называет две существенные черты XX века как литературной эпохи, проявившиеся особенно явно в 20-х годах: "... Произведение художника мыслилось им теперь не как часть мира, но как завершённый мир, который замкнут в собственные границы"; "...Изменившееся соотношение между изобразительностью и выразительностью. Далеко не обязательно выступая началами антагонистическими, они, однако, оказываются по-новому связанными: выразительность явно преобладает. (...) ... Литература XX века представляет множество свидетельств тяготения к выразительности, ради которой писатель готов поступиться полнотой картины действительности, деформируя ее реальные пропорции и не останавливаясь даже перед угрозой схематичности. Оглянемся хотя бы на отечественный опыт, вспомним Хлебникова, Платонова, Зощенко, обэриутов, - нужны ли более красноречивые подтверждения?" (Зверев А.М. XX век... С. 26-27).

30. Воспоминания о Юрии Олеше. - М., 1975. С.10.

31. Произведение Ю.К.Олеши называют повестью-сказкой В.О.Перцов, И.П.Лупанова, С.Л.Неелов, И.В.Саморукова. В.В.Бадиков считает, что это "продукт сложного взаимодействия сказочного и авантюрного жанров" на основе бытового снижения этих жанров (Бадиков В.В. К вопросу о сюжетно-

композиционных особенностях прозы Ю.Олеши // Филологический сборник. Вып. 8-9, Алма-Ата, 1968. С.204). Более объективной представляется точка зрения И.П.Вдовиной, отметившей черты романа-памфлета и философской сказки, а кроме того, черты авантюрно-приключенческого романа (Вдовина И.П. Творчество Юрия Олеши ... Дисс. ... С.94).

Точка зрения И.В.Саморуковой основана, в частности, на утверждении: "... Произведение Олеши - это не история о поисках сестрой брата, а книга о народной революции" (Саморукова И.В. Категория праздника... Дисс. ... С.44). На наш взгляд, не стоит так противопоставлять две линии, они сходятся в символично-аллегорическом плане: встреча "разлученного" наследника со "Всею жизнью" - это аллегория счастья, обретенного в революционной победе, это и есть смысл революции-весны.

32. Луначарский А.В. "Толстяки" и "чудаки". По поводу пьесы Олеши в МХТ // Собр. соч. в 8 т. Т.2. - М., 1964. С. 466-467.

33. Олеша Ю.К. Ни дня без строчки. - М., 1965. С.220. Ростановского "Орленка" писатель называл "самой лучшей пьесой в мире" (Воспоминания о Юрии Олеше ..., с.272).

34. Цитата и факты приведены по кн.: Бабенко В.Г. Артист Александр Вертинский... С.122.

35. Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. Избранное. - М., 1991.
С.16.
36. Рисунок М.Добужинского "Летающий" приведен в газете
"Культура", 1993, N 36 (8693) от 18 сент.

37. Ю.К.Олеша в рассказе-очерке "В цирке" (1928 год) заметил: "Если старинный канатоходец символизировал бегство из тюрьмы или путешествие в окно любимой, то канатоходец нового цирка изображает городского человека, труса, попавшего на веревку, протянутую прачкой" (Олеша Ю.К. Избранное. М., 1935. С.155).

38. Брюсов В.Я. Избранное... С.214-215.

39. К.Г.Паустовский воспроизвел диалог между Ю.К.Олешей и старым портье в одесской гостинице: "Соломон Исаевич, - говорит он, - поглядывайте, чтобы во время бомбежки немцы не побили те фонари, которые я описал в своей сказке "Три толстяка". Что я могу ответить? И я тоже, знаете, шучу. Я говорю, что если бы моя воля, так я бы те фонари посеребрил, чтобы Одесса всегда помнила эту книгу" (Воспоминания о Юрии Олеше ... С.176). "В Польше Юрий Карлович сам никогда не был. Мечтал побывать в Кракове. И город трех толстяков находится в вымечтанной Польше средневековья, только реки той страны быстрее, мосты круче" (там же, с.300).

40. См. кн.: Гиренок Ф.И. Русские космисты. - М., 1990.

41. И.В.Саморукова обращает внимание на символический смысл "зеленого плаща" Тибула: "... Подобный образ - "зеленое знамя весны" - можно найти в известном стихотворении Э.Багрицкого. Зеленый цвет -

это цвет жизни, цвет проснувшейся природы, цвет свободы, как зеленый плащ Робин Гуда" (Саморукова И.В. Категория праздника... Дисс. ... С.27). Добавим, что революция, совершающаяся под "зеленым знаменем весны", - это художественная альтернатива реальной революции под красным флагом.

42. См. о мифологеме Света в истории культуры: Ямпольский М.Б. Транспарантная живопись: от мифа к театру // Советское искусствознание - 21. - М., 1986.

Глава II

1. Роман был опубликован в 1927 в "Красной нови" и сразу стал эпицентром споров - прежде всего, по поводу конфликта двух его главных героев - Кавалерова и Андрея Бабичева. В оценке художественности романа практически все критики единодушно признавали превосходность. Н.Берберова, следившая в Париже за новинками советской литературы, впоследствии написала о "Зависти" как о "самом сильном литературном впечатлении за много лет", "крупнейшем событии в советской литературе": "Передо мной была повесть молодого, своеобразного, талантливое, а главное - живущего в своем времени писателя, человека, умевшего писать, и писать совершенно по-новому, как по-русски до него не писали, обладавшего чувством меры, вкусом, знавшего, как переплести драму и

иронию, боль и радость, и у которого литературные приемы полностью сочетались с его внутренними приемами собственной инверсии, косвенного (окольного) показа действительности. Он изображал людей, не поддаваясь при этом изображению соблазну "реализма", давал их в собственном плане, на фоне собственного видения мира, со всей свежестью своих заповедных законов. Я увидела, что Олеша - один из немногих сейчас в России, который знает, что такое подтекст и его роль в прозаическом произведении, который владеет интонацией, гротеском, гиперболой, музыкальностью и неожиданными поворотами воображения. Сознательность его в осуществлении задач и

контроль над этим осуществлением и превосходный "баланс" романа были поразительны. Осуществлено было нечто, или создано, вне связи с "Матерью" Горького, с "Цементом" Гладкова и вне "Что делать?" Чернышевского - но непосредственно в связи с "Петербургом" Белого, с "Шинелью", с "Записками из подполья" - величайшими произведениями нашей литературы" (Н.Берберова. Курсив мой. Автобиография // Вопросы литературы. 1988. N 11. С.232-233).

2. Пунин Н.Н. О Татлине /Серия "Архив русского авангарда". Сост. И.Н.Пунина и В.И.Ракитин / М., 1994. С.13.

3. Там же, с.73.

4. Здесь и далее роман цитируется по изд.: Ю.К.Олеша. Избранное. - М., 1935. С.123. По тому же изданию приводятся цитаты из рассказов, а также из выступления Ю.К.Олеши на Первом съезде советских писателей. Далее страницы указаны в скобках в тексте диссертации.

5. Пунин Н.Н. О Татлине... Там же.

6. Никулин Л.В. Годы нашей жизни. Воспоминания и портреты. -М., 1966. С. 238. Кроме того, Л.Н.Никулин писал: "В "Зависти" было что-то болезненно пережитое. Позднее называли подлинные имена персонажей и ситуации, схожие с теми, что были в жизни. Но дело не в этом, повесть

пленяла новизною формы, остроумием, свежестью языка. К тому же она была сугубо современной.

Судьба ее была решена мгновенно. "Зависть" была напечатана в "Красной нови". Она долго вызывала горячие споры, восхищение одних и глубокомысленные упреки других. Критика признавала, что появился **новый**

отличный писатель, поразивший филигранностью отделки, оригинальностью формы, тончайшими деталями, неожиданными сверкающими сравнениями. Повесть опрокидывала, уничтожала доводы наших недругов на Западе, уныло бубнивших о единообразии, конформизме советской литературы" (там же, с. 231).

7. См. кн.: "На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение /Сост. П.В.Алексеев. - М., 1990.

8. См., например, ст.: Залкинд А. Фрейдизм и марксизм // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. - М., 1994. В статье (1924 год) был дан, в частности, обзор положительных откликов ведущих партийных деятелей на учения И.П.Павлова и З.Фрейда (с.145-147), а также некоторые марксистские "поправки" к метафизической стороне фрейдизма (с.167).

9. Краткий очерк о фрейдизме в литературе и критике 20-х годов дан в кн.: Компанеец В.В. "Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы). - Л., 1980, с.74-84.

10. В сентябре 1925 года состоялся диспут между А.В.Луначарским и митрополитом А.И.Введенским. В споре о том, есть ли помимо материально-чувственного опыта сверхчувственное знание, Бог или чувство Бога, А.И.Введенский опирался в доводах существования Бога и

неистребимости веры на опыт личного сознания, на субъективные ощущения личности. А.В.Луначарский в отрицании религии как "наркоза" или "чужачества" вел речь о "громадных общественных величинах, о судьбах мирового народа" (На переломе. Философия и мировоззрение ... С.317). В масштабах таких величин представления о смысле жизни и счастья утрачивают личностно-

субъективную оценку и приобретают научно-физиологический характер: "Если бы мы сказали: вот перед нами нормальный организм человека - как определить его нормальные функции? Его нормальные функции - это есть всесторонняя, совершенно удовлетворенная и могуче развивающаяся жизнь всех его органов. При таких условиях самочувствие этого организма должно быть названо так: "Счастье". (...) Когда весь наш организм живет полной жизнью, тогда мы чувствуем себя счастливыми, тогда не приходит в голову вопрос, для чего это и какой смысл; ибо счастье есть последний смысл, оно дает ощущение блаженства самоутверждающего бытия. (...) В том-то и дело, что организм наш поставлен в среду, не являющуюся для него идеальной. Правда, он может бороться с этой средой (...). Вся жизнь этого человека и вся жизнь всего человечества представляет собой постоянную тенденцию организма к счастью, то есть утверждению максимально счастливой жизни в среде, которая беспрестанно болезненно нарушает эту жизнь. (...) В силу этого внутри каждой клетки нервной системы человека, каждого ганглия его мозга накапливаются как бы отравляющие соки, выражающие в нашем сознании как протест против зла мира, как критика мира, как зародыши, а впоследствии и развитые элементы пессимизма" (там же, с. 294-295). Далее А.В.Луначарский развивал идеи мечты о загробном воздаянии, о

"небесном сбербанке", о рае и аде, мечты, вытекающей из существующего противоречия между жадой счастья и реальными условиями жизни.

В.В.Ефимов отмечал отражение взглядов Луначарского в юбилейной статье А.П.Платонова (1920): "В личности Луначарского молодому пролетарскому автору виделся прежде всего "поэт революции, возлюбивший

в зверском существе человека его истинную открывшуюся сущность - брата всех и всего, могучего бога, для которого, быть может, только и создана и существует Вселенная от звезды до былинки". Планетарному воображению начинающего воронежского пролеткультовца нарком чудился "вождем юных, великих духовных ценностей пролетариата - культуры и оправдания труда, признания его отцом жизни, единственной дорогой, ведущей человека на небо и за небо" (Красная деревня /Воронеж, 1920, N 112: цит. по изд.: В.В.Ефимов. Жизнь и творчество А.В.Луначарского в контексте литературно-общественных реалий конца XX века. Автореф. дисс. ... док.филол.наук. - М., 1993, с.16).

М.Вайскопф на основании сопоставления текста романа и множества исторических, литературных источников приходит к выводу, что прообразом Андрея Бабичева является В.И.Ленин, а прообразом Ивана Бабичева - Д.И.Ульянов. Особенно интересно наблюдение М.Вайскопфа о том, как некоторые черты Ленина передаются "старшему брату" Ивану Бабичеву (то есть Дмитрию Ульянову). Олеша подчеркнул парадоксальную неразрывность двух братьев, играя своими героями-двойниками. Среднего брата Бабичева звали Роман, казнен он был за борьбу с Романовыми (так намечается еще одно, христианское по существу, значение братства-двойничества - ср. с гневным вопросом Андрея к Ивану "Против кого ты

воюешь, негодяй?”). (Андрей Бабичев и его прообраз в “Зависти” Олеси // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. Т.53. 1994. N 5 (сент.-окт.). С.69-76.

Считая доводы М.Вайскопфа убедительными, обратим внимание на характерные черты в личности и взглядах Луначарского и на позицию

отставшего от века “чудака”, занятую Введенским. Кроме того, имя Бабичев восходит к одесскому периоду, когда в “Коллектив поэтов” заходил в гости некий сумасшедший. В целом представляется, что целью писателя было обобщить два полярных типа своих современников (условно говоря, он делил их на “колбасников”-революционеров и “завистников”-идеалистов).

11. Об индивидуализме как категории христианской цивилизации см. в кн.: Ж. Ле Гофф. Цивилизация средневекового Запада. - М., 1992.

12. См. ст.: Воронский А.К. Фрейдизм и искусство / 1925 // Воронский А.К. Искусство видеть мир. - М., 1987. С. 486-507.

13. Бергсон А. Творческая эволюция. - СПб., 1913. С.207.

14. Бергсон А. Материя и память.// Бергсон А. Собр. соч. Т.3. - С.-П. 1914. С.10.

15. Асмус В.Ф. Бергсон //Филос. энциклопедия.Т.1.– М., 1960. С.147.

16. См. кн.: Изречения китайского мудреца Лао-Тзе, избранные Л.Н.Толстым. М.,1992. Сравним, например, высказывание Лао-Тзе “: Кто много понимает, тот немного знает; кто много знает, тот не понимает” с тезисом А.Бергсона: “Понимать - это худший исход, когда нельзя уже воспринимать”.

17. Блауберг И.И. Анри Берсон и философия длительности // Бергсон А. Собр.соч. Т.1. - М.,1992. С.40-41.

18. Что касается творчества Гоголя и Чехова, то вряд ли стоит доказывать их огромную популярность в первой трети XX века. Заметим только, что, судя по постановкам "Ревизора" в МХТ (1921) и в театре Мейерхольда (1926), привлекала внимание прежде всего двуплановость

содержания, мистика, гротеск, предельная пластичность образов. Кроме того, одной из последних работ Станиславского была постановка "Мертвых душ" (1932). Оба режиссера заново открывали Гоголя, находя в его творчестве самую острую современность. Кроме того, и Станиславский, и Мейерхольд самым талантливым современным драматургом называли Юрия Олешу и оба ставили его пьесы.

19. Философ приводит пример светового луча, который при полном внутреннем отражении образует "мнимое изображение светящейся точки": "Восприятие обнаруживает таким образом большое сходство с этими явлениями отражения, происходящими, когда задержано преломление; это как бы продукт миража" (Бергсон А. Материя и память. / Собр. соч. Т.3. С.-П. 1914. С.26-27).

20. Метафоры светового луча, зеркала часто приводятся Бергсоном в его изложении теории восприятия и памяти. Они же - одни из наиболее частых в прозе Ю.К.Олеши: В записях "Ни дня без строчки" Ю.Олеша вспоминал, как в детстве чуть было не выколол себе глаз: "Глаз у меня остался целым, и я забываю радоваться каждый день, что у меня два глаза с радужными оболочками, со зрачками, у которых меняется диаметр, с ресницами, которые ведут совершенно не зависящую от меня жизнь, может быть, разговаривают, простираясь над моими глазами, как ветви, и

иногда кажутся мне снизу простирающимися, как ветви надо мной..." ("Нидня без строчки" ... с...). Приведем только два из многочисленных примеров из "Зависти": "Но студент чутьем влюбленного понял все. Он знал, что в золотистой глубине комнаты рыдала Лилечка и что Лилечка рвется к балкону

и видит, не видя, студента, чей китель, будучи белым, впитал в себя, по законам физики, наибольшее количество лучей и блистает ослепительной альпийской белизной, - но вырваться нельзя, но тетка всеильна..."; "Воскресенье утром - один из лучших видов московского лета. Освещение, не разрываемое движением, оставалось целым, как будто солнце только что взошло. Таким образом, они шли по геометрическим планам света и тени, - вернее: сквозь стереоскопические тела, потому что свет и тень пересекались не только по плоскости, но и в воздухе. Не доходя до Моссовета, они очутились в полной тени. Но в пролет между двумя корпусами выпал большой массив света. Он был густ, почти плотен, - здесь уже нельзя было сомневаться в том, что свет материален: пыль, носившаяся в нем, могла сойти за колебание эфира" ("Избранное"..., с.69,104).

21. Тезис о других людях как о разных "существах" подтверждается и текстом романа: "(...) И сразу же Кавалеров понял, холодея, какая неизлечимая тоска останется в нем навсегда оттого, что он увидел ее, существо другого мира, чуждое и необыкновенное, и ощутил, как безысходно мило выглядит она, как подавляюще недоступна ее чистота, - и потому, что она девочка, и потому, что она любит Володю, - и как неразрешима ее соблазнительность" ("Избранное" ..., с. 117).

22. Иван Бабичев не в состоянии справиться с потоком собственного сознания, вместить в свои глаза все впечатленья и образы: "Валя, выколи мне глаза. Я хочу быть слепым, - говорил он, задыхаясь, - я ничего не хочу видеть: ни лужаек, ни ветвей, ни цветков, ни рыцарей, ни трусов, - мне надо ослепнуть, Валя. Я ошибся, Валя... Я думал, что все чувства погибли - любовь,

и преданность, и нежность... Но все осталось, Валя... Только не для нас, а нам осталась только зависть и зависть... Выколи мне глаза, Валя, я хочу ослепнуть..." ("Избранное" ..., с.108).

23. Блауберг И.И. Анри Бергсон и философия длительности ... с.19.

24. Бергсон А. Творческая эволюция. - Спб., 1913. С.221.

25. Эли Фор слушал лекции А.Бергсона в лицее Генриха IV (этот факт, как и описание его художественно-эстетической позиции, взят из книги: Ямпольский М.Б. Из истории французской киномысли. - М., 1988).

26. Там же, с. 46.

27. Эли Фор писал о том, что банально-сентиментальный сюжет фильма его совершенно не занимал, зато невероятное впечатление произвело зрелище серой шинели на стене таверны. Сравним хотя бы с одним из аналогичных примеров из "Зависти": "Вдруг мяч, выброшенный чьим-то мощным и нерасчитанным ударом, взлетел высоко и вбок за поле, из игры, в сторону Кавалерова, просвистел над пригнувшимися головами нижних рядов, остановился на мгновение и, завертевшись всеми своими пластинками, рухнул на доски, к ногам Кавалерова. Игра остановилась. Игроки застыли, застигнутые неожиданностью. Картина поля, зеленая и пестрая, все время двигавшаяся, теперь разом окаменела. Так разом останавливается фильм в момент разрыва пленки, когда в зал уже дают

свет, а механик еще не успел выключить света, и публика видит странно побелевший кадр и контуры героя, абсолютно неподвижного в той позе, которая говорит о самом быстром движении. (...) Бабичев, сильно качнувшись вперед, швырнул мяч, магически расковав поле" ("Избранное" ..., с.114-115).

28. В этом смысле А.Белинков прав в своем предвзятом анализе. Заметим, что подобные жанровые формы окончательно перестали быть новостью в нынешнюю эпоху постмодернизма.

29. В пьесе для кинематографа "Строгий юноша" Ю.К.Олеша попытался подчинить силу впечатлений логике положительного смысла. Получилось это ценой некоторого насилия над материалом, но что-то в несовершенной пьесе было найдено правильно, если по ней был поставлен один из первых звуковых фильмов (1936).

30. Бергсон А. Творческая эволюция. СПб., 1913. С.207.

31. Бальмонт К. Избранное. М., 1990. С.212.

32. Начинается роман фразой Кавалерова "Он поет по утрам в клозете", а заканчивается фразой его двойника Ивана Бабичева: "И сегодня, кстати... слушайте: я... сообщу вам приятное... сегодня, Кавалеров, ваша очередь спать с Аничкой. Ура!" ("Избранное" ..., с.123).

33. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.31.
34. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Выпуск 831. Тарту, 1988. С.4.
35. Вулис А.З. Литературные зеркала. - М., 1991. С.15.
36. Цыбин В. Творческий сад. // Литературная учеба. 1989. N 3. С.6.
37. Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. - Л., 1976. С.319.
38. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. - М.,1989. С.16.

39. К образам каждого из них можно подобрать эпитафии из символистской поэзии. Брюсовское:

И как кошмарный сон, виденьем беспощадным,
Чудовищем размеренно-громадным,
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,
Грядущий Город-Дом являлся предо мной.

(Брюсов В.Я. Избранное ..., с.122) и Бальмонтское:

Свой мозг пронзил я солнечным лучом.
Гляжу на мир. Не помню ни о чем.
Я вижу свет и цветовой туман.
Мой дух влюблен. Он упоен. Он пьян.

(Бальмонт К.Д. Избранное ..., с.196).

40. Анненский И. Лирика. - Л., 1979. С.28.

41. Ямпольский М.Б. Транспарантная живопись: от мифа к театру // Советское искусствознание - 21.- М., 1986. С.277-305.

42. Блок А.А. Сочинения в двух томах. Т.1.- М., 1955. С.176.

43. Там же, с.93.

44. Там же, с.340-341.

45. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII.

Ученые записки Тартусского гос. ун-та. Выпуск 831. Тарту, 1988. С.11.
Именно такова одна из "зеркальных" вариаций В.Ф.Ходасевича,
отмеченная Ю.И.Левиным в той же работе (с.11-17):

.....на листе широком
отображаюсь... нет, не я:
Лишь угловатая кривая,
Минутный профиль тех высот,
Где, восходя и ниспадая,
Мой дух страдает и живет.

("Вдруг из-за туч...", 1923)

46. Иван Бабичев говорит и действует в этом эпизоде как опытный гипнотизер, используя реальные объекты как уловки. В эпизоде в пивной Иван Бабичев распевает песню ("Избранное" ...,с.87):

Ведь я не шарлатан немецкий,
И не обманщик я людей.
Я - скромный фокусник советский,
Я - современный чародей.

В "Сказке о двух братьях" есть описание власти, которую может иметь над людьми Иван Бабичев: "Он всходил медленно. Человек из президиума подбежал к барьеру. Он должен был жестом и голосом остановить незнакомца. Но рука его повисла в воздухе, и, точно отсчитывая шаги незнакомца по ступенькам, рука эта опускалась толчками.

- Раз... два... пять... эть...

- Это гипноз! - взвизгнули в толпе" (там же, с.99).

47. Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши ..., с.9.

48. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича. Повести и рассказы. - Л.,
1983. С. 125.

49. В начале романа есть более развернутый мотив борьбы вещей против человека: "Меня не любят вещи. Мебель норовит подставить мне ножку. Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня. С одеялом у меня всегда сложные взаимоотношения. Суп, поданный мне, никогда не остывает. Если какая-нибудь дрянь - монета или запонка - падает со стола, то обычно закатывается она под трудно отодвигаемую мебель. Я ползаю по полу и, поднимая голову, вижу, как буфет смеется" ("Избранное" ..., с.12).

50. Пример неожиданной аллегии: "Прелестнейшее утро расточилось надо мною. Еще несколько бездомных спало поблизости на скамьях. Они лежали, скрючившись, с засунутыми в рукава и прижатыми к животу руками, похожие на связанных и обезглавленных китайцев. Аврора касалась их прохладными перстами" ("Избранное" ..., с.44).

51. Травестируется ставшая расхожей банальностью мысль Гете о том, что под каждым могильным камнем лежит целая история.

52. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье // Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. - М., 1990. С. 218.

53. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 387.

54. Там же, с.408-412. Вс.Э.Мейерхольд использовал выражение “машина творчества” (Мацкин А. На темы Гоголя, с.193).

55. Перевод М.Лозинского; цитаты приведены по изд.: В.Шекспир. Комедии. Хроники. Трагедии. Т.2. - М., 1989. С. 177, 201, 197. Русский гамлетизм, возникший в 30-40-е годы, ознаменовал собой переход от

романтического направления к реалистическому. Ю.Д.Левин связал гамлетизм с общественно-идеологическими кризисами: "... Страдания датского принца, соответственно осмысленные, проецировались на духовную жизнь некоего поколения, общественной группировки, а иногда даже целой нации, переживавшей кризисное состояние своей истории. И хотя исходным моментом в создании этого понятия был шекспировский образ, гамлетизм приобретал известную автономность, отражая интересы и запросы своих истолкователей, идеологов нового времени" (Ю.Д.Левин. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. - Л., 1978. С.191). Интересно, что Пушкина в "Гамлете" более всего занимал контраст и смешение высокого и низкого, трагического и комического (там же, с.195-196). В.Б.Шкловский рассматривал шекспировские архетипы на фоне сравнений с библейскими легендами, трагедиями Софокла, произведениями А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, А.П.Чехова, а по поводу современности писал: "Страна, которая хочет перестроить самосознание человека, очень нуждается в Шекспире" (В.Б.Шкловский. Как Давид победил Голиафа // Шкловский В.Б. О теории прозы. - М., 1983. С.353). Актуальность Шекспира для "века войн и революций" Шкловский видел в "утверждении о разности разных эпох", в "утверждении потаенной и погибшей судьбы" (там же, с.357).

56. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М.,1994. С.40.

57. Возможно, не случайным является совпадение фамилий помощника Строителя Четвертака - еврея Шапиро - и одного из ассистентов В.Татлина в работе над моделью памятника III Интернационала.

В хоре критических отзывов отметим позицию Я.Черняка, который сумел подняться над противопоставленностью Колбасника и Завистника и увидеть общее: "Весь смысл повести заключается в равностороннем осуждении обоих братьев - и Андрея, и Ивана Бабичева с их молодыми отражениями - Макаровым и Кавалеровым (...) оба они порождены друг другом и вместе должны держать ответ" (Черняк Я. О "Зависти" Юрия Олеши //Печать и революция. 1928. N 5. С.111).

58. Символический подтекст натюрмортов в "Зависти" подтверждается сравнением с натюрмортами И.Машкова, П.Кончаловского, К.Петрова-Водкина, Д.Штеренберга. К примеру, о графических работах К.Петрова-Водкина А.Каменский пишет: "Главный их образный итог состоит в том, что они на свой лад запечатлели ощущение как бы сдвинувшегося со своих основ мира, который на глазах преобразуется, обретая новые качества, наполняясь внутренним светом и

дивной летучестью. В этом космизированном мироощущении и сказалось самое существенное для художественно-философских концепций мастера в послереволюционные годы. Тут же дело не только в новых принципах композиционного построения, взаимосвязей элементов формы, а и в особом чувстве всеохватывающего зрения, которому мир предстает во всей своей целостности, причем это мир обновленный и измененный, обретающий новую гармонию" (А.Каменский. Романтический монтаж. - М., 1989. С.92).

59. См. примечание 41.

60. Бальмонт К. Избранное ..., с.125.

61. Ироническая контрастность деталей ("образцовая мужская особь" Бабичева и опалово-розовый свет) напоминает иронический тон В.Маяковского ("... хотите - буду безукоризненно нежный, не мужчина, а - облако в штанах" (Маяковский В.В. Собр.соч. в 12 т. Т.1. - М., 1978. С.229).

62. Ходасевич Вл. Колеблемый треножник ..., с.69. Семиотика "зеркальности" в стихах Вл.Ходасевича подробно рассмотрена в работе Ю.И.Левина (см. примечание 45).

63. Мотивы полета головы и страха героя подтверждают предположение об использованном в "Зависти" сюжете битвы Персея с летающей Медузой Горгоной.

64. Аллегорический смысл данного эпизода подтверждается аналогичным по мотивам и деталям эпизодом из "Трех Толстяков", когда Тибул спасается от преследователей через люк рядом с Фонарем-Звездой, а также ряд мотивов в рассказе "Цепь".

65. В скрытом противопоставлении Андрея Бабичева и Володи Макарова как двух "светил" - дневного и ночного - звучит идея, близкая идее футуристической оперы А.Крученых "Победа над солнцем", как излагал ее Эль Лисицкий в начале 20-х годов: "Солнце как выразитель старой Всемирной энергии изгоняется с неба современными людьми, ибо сила их технического господства изобретает новый источник энергии" (Эль

Лисицкий. 1890-1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. - М., 1991. С.79).

66. В.В.Агеносов называет "конституирующим признаком художественно-философской литературы" "наличие субстанциальной идеи,

формирующейся и проходящей испытание в такой структуре повествования, художественный образ которой соединяет конкретность с предельным обобщением с помощью системы интеллектуализированных (условных) приемов (от особых категорий художественного времени и пространства до использования аллегорий, символов, реминисценций, антиномий, парабол и т.д." (См: Агеносов В.В. Советский философский роман. - М., 1989. С.23).

Глава III

1. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. - М. 1934. С.287.
2. Перцов В.О. "Мы живем впервые". О творчестве Юрия Олеши. - М. 1976. С.64.
3. Первый Всесоюзный съезд..., с.285.
4. Перцов В.О. "Мы живем впервые" ..., с.238.
5. Токарев С.Н. Хроника трагического перелета. - М., 1991. С.136-143.
6. Выражение одного из корреспондентов "Русского спорта" приведено по книге С.Н.Токарева "Хроника трагического перелета" , с.12.
7. Ходасевич В. Колеблемый тренажник ..., с.71.

8. "Сева Орлов был болезненный юноша, маленький, мелкий, уже в те юные годы не обходившийся без очков". Писатель вспоминает, как его положили в лучшую больницу города, что был он незаконный сын Орлова (Олеша Ю.К. Ни дня без строчки. - М., 1965. С.97). Интересно, что в рассказе герой Сева Орлов не вызывает сочувствия. К семантике фамилии

можно добавить, что образ Орла встречается у библейских пророков; в бестиарии, восходящем к античности, Орел обозначает вестника гнева Господня.

9. Мифологический словарь. - М.,1991. С.53.

10. Там же, с.145,570.

11. Хлебников Вел. Творения ..., с.342.

12. Там же, с.347.

13. Олеша Ю.К. Ни дня без строчки..., с.24.

14. Там же, с.188-189.

15. Стоит полагать, что антиномия Аполлон-Гелиос была широко известна в начале века. Об этом говорит хотя бы следующий факт: в 1913 году в Париже выходил журнал Русской художественной академии "Гелиос" (при участии И.Эренбурга и А.Луначарского), испытавший несомненное влияние отечественного "Аполлона".

16. Штейн А.П. Второй антракт: Повесть о том, как возникают сюжеты. Кн. 2-я. М. 1976. С. 400.

17. Гете В. Избранное. - Иркутск. 1959. С.135.

18. Блауберг И.И. пишет: "Бергсон сравнивает развитие жизни с гранатой разорвавшейся на частицы, которые, в свою очередь, распадаются на отдельные частицы" (Блауберг И.И. Анри Бергсон и

философия длительности ..., с.32). Течение жизни, зародившись "в известный момент в известной точке пространства", затем, "проходя через организуемые им одни за другими тела, переходя от поколенья к поколенью, разделялось между видами и расплывалось между индивидами, ничего не теряя в силе, скорее

увеличиваясь в интенсивности по мере движения вперед" (Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1913. С.24).

19. А.Ф.Лосев писал: "Выражаясь чисто математически, символ является не просто функцией или отражением вещи, но функция эта разложима здесь в бесконечный ряд, так что, обладая символом вещи, мы, в сущности говоря, обладаем бесконечным числом разных отражений, или выражений вещи, могущих выразить эту вещь с любой точностью и с любым приближением к данной функции вещи" (Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М., 1976. С.12).

20. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича ..., с.158.

21. Там же, с.152.

22. В целом, философское осмысление жизни и смерти в рассказе "Лиомпа", происходящее на основе иронического снижения понятий, подтверждает тезис Р.А.Гальцевой по поводу изменений в философии XX века: "Происходит отказ философии от своего высокого ремесла, от традиционной задачи отыскать и утвердить *raison d'etre*. Установка на понимание сменяется установкой на волевое отношение к миру. Открывается эра принципиально нового, вольного обращения с образом мира. И, кстати заметить, вовсе не обязательно, чтобы в западноевропейской мысли в дальнейшем безраздельно возобладал так

называемый иррационализм: произвольно вольное обращение с бытием может выступать и в рационализирующей форме. Здесь эквивалентом произвола выступает разоблачительство, когда под видом осмысления производится редукция высших слоев бытия к низшим и предоставляются широкие возможности для

спекуляций на понижение. Теряя свое априорное достоинство, и мир и человек становятся объектом всевозможных манипуляций" (Гальцева Р.А. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой //Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М. 1991. С.9).

23. Мы используем определение художественного времени, данное В.И.Чередниченко: "... можно определить художественное (литературное) время как психически переживаемое (ощущаемое, воспринимаемое, представляемое) время эстетически значимых событий, локализирующихся в литературной действительности или кратко - как перцептуальное (образное, чувственное) время литературных событий" (Чередниченко В.И. Типология и специфика сюжетного времени // Реалистическое формы изображения действительности. АН Грузинской ССР. Институт грузинской литературы имени Шота Руставели. - Тбилиси. 1986. С. 24). Для исследования прозы Ю.Олеши особое значение имеет замечание В.И.Чередниченко о "глубоком генетическом родстве" между психическим и художественным временем: "...оба являются временем внутреннего опыта индивида и шире - человеческих коллективов. Это родство поддается естественной интерпретации: художественное время отпочковывалось от психического в ходе культурно-исторического процесса на той его стадии,

когда зародилось искусство" (там же). Проза Ю.К.Олеши примечательна тем, что в ней само психическое время сделалось объектом художественного осмысления, а следовательно, "генетическое родство" времен не только подтвердилось, но и выразилось весьма своеобразно.

24. Олеша Ю.К. Ни дня без строчки..., с.11.

25. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М. 1979.

С.216.

26. Там же.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Олеша Ю.К. Игра в плаху // Тридцать дней. 1934. N 5.
2. Олеша Ю.К. Избранное. М. 1935.
3. Олеша Ю.К. Избранное. М., 1987.
4. Олеша Ю.К. Ни дня без строчки: Из записных книжек. М., 1965.
5. Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М. 1968.
6. Олеша Ю.К. Три толстяка. М. 1992.
7. Олеша Ю. /Ответ на анкету/ // На литературном посту, 1928. N 4.
8. Олеша Ю. /О значении Октябрьской революции для своего творчества/ // Читатель и писатель. 1928. 4 ноября.
9. Ю.Олеша о своей пьесе /"Три толстяка"/ // Гудок, 1928, 6 октября.
10. Анненский И. Лирика. - Л., 1979.
11. Бальмонт К. Избранное. - М., 1990.
12. Блок А.С. Собр. соч. в 2-х тт. Т.1. - М., 1955.
13. Брюсов В.Я. Избранное. - М., 1980.
14. Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. - Л., 1976.
15. Изречения китайского мудреца Лао-Тзе, избранные Л.Н.Толстым. - М., 1992.
16. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. Алиса в Стране чудес. - М., 1990.

17. Маяковский В.В. Собр.соч. в 12 т. Т.1. - М., 1978.
18. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича. Повести и рассказы. - Л., 1983.
19. Хлебников Вел. Творения. - М., 1986.
20. Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991.

21. Шекспир В. Комедии. Хроники. Трагедии. Т.2.- М., 1989.

II

22. Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л. 1989.

23. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. 1993. N 3.
С.17-22.

24. Агеносов В.В. Советский философский роман. М., 1989.

25. Алленов М.М. Ревизор (отрывок из статьи "Феноменология системного абсурда сквозь эмблематику московского метро") // "Сегодня". 1994. N 43 от 5 марта.

26. Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. В 2-х томах. - Л. 1991.

27. Античность в культуре и искусстве последующих веков. Материалы научной конференции, 1982. Гос. музей изобр. искусств им. А.С.Пушкина. - М., 1984.

28. Ардов В. Юрий Олеша // Ардов В. Этюды к портретам. - М. 1983.

29. Асмус В.Ф. Адвокат философской интуиции // Под знаменем марксизма. 1926. N 3.

30. Бабенко В.Г. Артист Александр Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. - Свердловск, 1989.

31. Бадиков В.В. Вопросы поэтики Юрия Олеши (на материале прозы). Дисс. ... канд. филол. наук.- Алма-Ата. 1967.
32. Бадиков В.В. К вопросу о сюжетно-композиционных особенностях прозы Ю.Олеши // Филологический сборник. Вып. 8-9.- Алма-Ата, 1968.
33. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М. 1989.
34. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. - М., 1990.
35. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
36. Белинков А. Ю. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. - Мадрид. 1976
37. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография // Вопросы литературы. 1988. N 9-11.
38. Бергсон А. Собр. соч. Т.1-5. - Спб., 1913-1914.
39. Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. - М.,1992.
40. Бергсон А. Творческая эволюция. - СПб., 1913.
41. Бердяев Н.А. О творческой свободе и фабрикации душ // Даугава. 1989. N 6.
42. Бердяев Н.А. Человек и машина // Вопросы философии. 1989. N 2.
43. Берковский Н. О прозаиках // Звезда. 1929. N 12.

44. Берковский Н. О реализме честном и реализме вороватом // На литературном посту. 1928. N 7.

45. Бернштейн Д. Опыт истолкования "Башни Татлина" // Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века. Сборник статей. - М., 1988.

46. Блауберг И.И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. Т.1. - М.,1992.

47. Блауберг И.И. "Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?" // Вопросы философии. 1990. N 1.

48. Бобович Б. Воображение и мечта. Страницы воспоминаний // Литературная Россия. 1964. 18 декабря.
49. Бондарин С. Встречи со сверстником // Бондарин С. Гроздь винограда. - М., 1964.
50. Бойчевский В. Какою не должна быть книга для детей // Читатель и писатель. 1928, 9 декабря.
51. Брик О. Симуляция невменяемости // Новый ЛЭФ. 1928. N 7.
52. Бунин И.А. Волошин // Собр.соч. в 6 томах. Т.6. - М., 1988.
53. Бурдин В.И. Проблема личности в творчестве Юрия Олеши и художественная индивидуальность писателя. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1968.
54. Бялик Б. Искусство быть не слишком скучным // Вопросы литературы. 1981. N 7.
55. Вайскопф М. Андрей Бабичев и его прообраз в "Зависти" Олеши // Известия Академии наук. Серия Литературы и языка. Т.53. 1994. N 5 (сент.-окт.).
56. Вдовина И.П. О гротеске в творчестве Ю.Олеши // Метод и мастерство. Вып.3. - Вологда, 1971.
57. Вдовина И.П. Творчество Юрия Олеши 20-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1966.
58. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - М., 1989.

59. Вещь: Международное обозрение современного искусства. Берлин.
1922. N 1-3.

60. Вишневский В. /Письмо Ю.Олеше от 19 февраля 1934 г./ // Вишневский В. Собр.соч. в 5 т. Т.6 доп. - М., 1961. С.436-438.
61. Виноградов И. О теории новеллы // Виноградов И. Борьба за стиль. - М., 1937.
62. Вишневская И. Б.Лавренев. - М., 1962.
63. Владимирова З. "Три толстяка" // Театр. 1962. N 8.
64. Воронов А.И. Интуитивная философия Бергсона. - М., 1962.
65. Воронский А.К. Фрейдизм и искусство //Воронский А.К. Искусство видеть мир. - М., 1987.
66. Воспоминания о Юрии Олеше. - М. 1975.
67. Вулис А.З. Литературные зеркала. - М., 1991.
68. Вулис А.З. Советский сатирический роман. - Ташкент. 1965.
69. Гальцева Р.А. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М. 1991.
70. Ганкина Э. "Три толстяка" вчера и сегодня // Детская литература. 1970. N 7.
71. Герман Л.И. Интуитивная эстетика Анри Бергсона // Литературный критик. 1935. Кн.5.
72. Гиренок Ф.И. Русские космисты. - М., 1990.

73. Гладков А. Слова, слова, слова... // Гладков А. Поздние вечера: Воспоминания, статьи, заметки. - М. 1986.

74. Голубков С.А. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы. - М. 1992.
75. Гопп Ф. Мы ходим в цирк // Советский цирк. 1961. N 6.
76. Горбов Д. Оправдание зависти // Новый мир. 1928. N 11.
77. Горький М. "Механическим гражданам" СССР" // Горький М. Собр.соч. в 30 т. Т.26. - М., 1955.
78. Горький М. Вольфсону от 2 октября 1927 года // Горький и советская печать. - М. Кн.1, 1964.
79. Горький М. Сергею-Ценскому от 15 августа 1927 года // Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т.30. - М., 1955.
80. Горький М. Вс.Иванову от 10 января 1928 года. // Новый мир. 1965. N 11.
81. Горький М. Ф.Гладкову от 2 февраля 1932 года. // Новый мир. 1956. N 6.
82. Горький М. М.Кольцову // Новый мир. 1956. N 6.
83. Гофман Э.Т.А. Старинная и современная церковная музыка // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М.,1980.
84. Гранжан Ф. Революция в философии. Учение А.Бергсона. -М., 1914.
85. Гринберг А. Лицо советской детской книги // Печать и революция. 1929.
86. Гроссман-Рощин И. Искусство изменять мир. Статья третья // На литературном посту. 1929. N 8.
87. Гуляева Н. О живой сказке // Огонек. 1962. N 25.

88. Гурвич А. Юрий Олеся // Гурвич А. В поисках героя. - М.-Л., 1938.
89. Гусман Б. Вместо "Синей птицы" // Правда. 1930. 26 мая.
90. Гвоздев А. "Три толстяка" в МХАТе // Рабочий и театр. 1930. N 35.
91. Даркевич В.П. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. - М. 1988.
92. Дарьялова Л.Н. Философская проза в советской русской литературе 20-30-х годов: Учебное пособие. Калининград. - 1988.
93. Диалог культур. Материалы научной конференции "Вишперовские чтения - 1992". Вып. XXV. - М., 1994.
94. Добренков В.И., Радугин А.А. Христианская теология и революция.- М., 1990.
95. Добужинский М. "Летящий" (рисунок) // "Культура", 1993, N36 (8693) от 18 сент.
96. Дубин Б.В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х годов // Тыняновский сборник. N 4. - Рига. 1990.
97. Есаулов И.А. К генеалогии авангарда // Вестник гуманитарной науки. 1993. N 1-2.
98. Есаулов И.А. Тоталитаризм и соборность: два лика русской культуры // Вопросы литературы. 1992. Вып.1.
99. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М.,1989.

100. Ершов Л. Советская сатирическая проза 20-х годов. - М.-Л., 1960.
101. Ефимов В.В. Жизнь и творчество А.В.Луначарского в контексте литературно-общественных реалий конца XX века. Автореф. дисс. ... док.филол.наук. - М., 1993.
102. Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. - М., 1992.
103. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. - N-У. 1986.
104. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности. Сб.ст. - Wien. 1980.
105. Залкинд А. Фрейдизм и марксизм // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. - М., 1994.
106. Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. Вып. II.
107. Зельцер Л.З. Выразительность литературного произведения. Автореф. дисс. ... док.филолог. наук. - Екатеринбург, 1994.
108. Землянова Л.М. Постмодернизм и коммуникативистика // Научн. доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1989, N 4.
109. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Ученые записки Тартуского гос.ун-та. Выпуск 831. - Тарту, 1988.

110. Золотницкий Д. Мейерхольд: Шекспириана конца // Нева, 1988, N 11.
111. Зорин М. Всегда на кончике луча // Зорин М. Лампе моей не гаснуть... Литературные портреты. Воспоминания. Размышления. - Рига. 1976.
112. Иванова Е.М. Пушкин в творчестве Юрия Олеши // Русская классическая литература и современность. - Воронеж, 1985.
113. Иванюшина И.Ю. Русский футуризм как феномен утопического сознания // Поэзия русского и украинского авангарда: история, этика, традиции (1910-1990 гг.). Тезисы Всесоюзной научной конференции. - Херсон. 1990.
114. Иванюшина И.Ю. Творчество В.В.Маяковского как феномен утопического сознания. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Нижний Новгород. 1992.
115. Исарова Л. О книжке с секретами // Новый мир. 1956. N 12.
116. Каверин В. Счастье таланта. Воспоминания и встречи, портреты и размышления. - М. 1989.
117. Казакевич Э. (Олеша Ю.К.) // Советские писатели. Автобиографии. Т.3. М. 1966.
118. Казин А.Л. Проблема кинематографического синтеза // Кино и современная культура. Л., 1988.
119. Каменский А. Романтический монтаж. - М., 1989.
120. Кандинский В. О духовном в искусстве. - М. 1992.

121. Карелина Т. "Середина вещей" Юрия Олеши. Вопросы теории // Детская литература. 1976. N 9.

122. Карр У. Философия Бергсона в популярном изложении. - М., 1913.
123. Катаев В.П. Алмазный мой венец. - М., 1990.
124. Колязин В. Мейерхольд и Гропиус // Театр. 1992. N 8.
125. Компанеец В.В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы). - Л. 1980. С.74-84.
126. Кригер Е.Г. Юрий Олеша // Кригер Е.Г. Дорога к людям: Очерки. - М., 1981.
127. Кузьмина Е.А. Юрий Олеша // Кузьмина Е.А. О том, что помню. - М., 1976.
128. Кулаев К.В. Советская эстетическая мысль 20-х годов. - М., Знание. 1990.
129. Куницын В. Солнечный луч Юрия Олеша // Литературная учеба. 1981. N 3.
130. Левин Ю.Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. - Л., 1978.
131. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада: Пер. с фр. - М., 1992.
132. Лежнев А. О "Зависти" Ю.Олеша // Лежнев А. Литературные будни. - М. 1929.
133. Ливанов А.Притчаовстречном.Рассказы.Воспоминания.Эссе.- М.1989.

134. Лидин Вл. Юрий Олеша // Лидин Вл. Люди и встречу-М., 1961
135. Липовецкий М.Н. "Три Толстяка" Юрия Олеша как романтическая поэма // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. - Пермь. 1990.
136. Лисицкий Эль. 1890-1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. - М., 1991.
137. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М. 1979.
138. Логвин Г.П. О мастерстве Ю.Олеша в произведениях второй половины 20-х годов // Вопросы русской литературы. - Львов, 1981. Вып. 1(37).
139. Логвин Г.П. О своеобразии форм художественного обобщения в русской советской прозе 20-30-х гг. (Вс.Иванов, Ю.Олеша, А.Гайдар и др.) // Творчество А.П.Гайдара. Вып.2. Горький. 1975.
140. Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. - М., 1927.
141. Лосев А.Ф. Плотин и Бергсон с точки зрения проблемы образного мышления // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. - М., 1980.
142. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. -М., 1976.
143. Лосский Н.О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. -Пг., 1922.
144. Лотман Ю.М. Природа киноповествования // Новое литературное обозрение. 1992, N 1.

145. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство. 1970.
146. Луначарский А.В. Актуальнейшие темы художественной литературы. // Собр.соч. в 8 тт. Т.2. - М., 1964.
147. Луначарский А.В. Литературный год. //Собр.соч. в 8 т. Т.2. - М., 1964.
148. Луначарский А.В. "Толстяки" и "чудаки".// Собр. соч. в 8 т. Т.2. - М., 1964.
149. Лупанова И.П. Полвека. Очерки. - М., 1969.
150. Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. - М., 1990.
151. Мандельштам О.Э. Веер герцогини // Мандельштам О. Слово и культура. - М., 1987.
152. Мацкин А. На темы Гоголя. Театральные очерки. М., 1984.
153. Методология анализа литературного произведения. -. М. 1988.
154. Методология анализа литературного процесса. - М. 1989.
155. Минералова И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века. Автореф. ... дисс.док.филол.наук. - М., 1994
156. Мифологический словарь. - М.,1991.
157. Моисеев И. "Три толстяка" // Рабочая Москва. 1935. 18 февраля.
158. Монтаж: Литература, искусство, театр, кино. - М., 1988.
159. Морозова В.А. Роман Юрия Олеши "Зависть" в творческой эволюции писателя. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1970.

160. Московская Д.С. Поставангард в русской прозе 1920-1930-х годов (генезис и проблемы поэтики). Автореф. ... канд. филолог. наук. - М. 1993.

161. На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. - М., 1990.
162. Неволina О.Ю. Театр А.А.Блока и традиции русской классической драматургии. Автореф. ... кандид. филолог. наук. - Иваново, 1993.
163. Неелов С.Л. Научно-фантастические мотивы в сказке Ю.Олеши "Три Толстяка" // Проблемы развития советской литературы. - Саратов, 1973.
164. Незнамов А. Кто строитель социализма // Комсомольская правда. 1928. 24 июня.
165. Некоторые особенности циркового искусства в контексте зрелищной культуры. Вып.3. - М., 1988.
166. Никулин Л.В. Годы нашей жизни. Воспоминания и портреты. -М. 1966.
167. Новиков А. Мифопоэтическая концепция искусства в интуитивистской эстетике А.Бергсона // Проблемы художественного творчества. - М., 1975.
168. Новиков А. Философия Анри Бергсона и модернистская эстетика // Буржуазная эстетика сегодня. - М., 1970.
169. Ньютон И. Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. -М., 1954.
170. Озеров Л. "Веселый Дант, суровый Чаплин..." // Простор. -Алма-Ата, 1975. N 10.
171. Палиевский П.В. Литература и теория. - М., 1979.

172. Панченко И.Т. Стиль Юрия Олеши и его связь с судьбами романтической традиции в советской литературе. - Киев, 1967.

173. Панченко И.Г. Проблема гармонической личности в романе Ю.Олеши "Зависть" и его драматическом варианте "Заговор чувств" // Вопросы русской литературы. - Львов, 1974. Вып. 2.

174. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. - М. 1934.

175. Перцов В.О. "Мы живем впервые". О творчестве Юрия Олеши. - М. 1976.

176. Петина Е. Соответствуя слову / Смирнов А. "Три толстяка" читаются заново // Детская литература. 1987. N 9.

177. Письмо Т.Есениной к Л.Рудницкому от 26 мая 1982.//Театр. 1993. N 2.

178. Плеханов Г.В. Анри Бергсон. Творческая эволюция // Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. Т.3. - М., 1957.

179. Политцер Ж. Об одной философской мистификации // Французские коммунисты в борьбе за прогрессивную идеологию. Пер. с франц. - М., 1953.

180. Полонский В. Преодоление "Зависти" // Полонский В. На литературные темы. Избранные статьи. - М., 1968

181. Потебня А.А. Слово и миф. - Л., 1989.

182. Пунин Н.Н. О Татлине.- М., 1994.

183. Раппапорт А.Г. Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. 1991. N 11.

184. Рацевичуте К. Психологизм в романе Ю.Олеши "Зависть" // Литература. Вильнюс, 1981. N 23. Вып.2.
185. Розанова Е.И. Проза Юрия Олеши. Дисс. ... канд. филол.наук. -Одесса, 1967.
186. Розанов А. О романе-сказке Юрия Олеши "Три толстяка" //Вопросы русской литературы (Львов). 1967. Вып.1.
187. Романов В.Н. Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. М. 1991.
188. Русанова А. На повороте столетий. Символизм и модерн в русском изобразительном искусстве // Искусство Ленинграда. 1991. N 3.
189. Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция: Тезисы и материалы // Российская Академия Наук, Научный Совет по истории и мировой культуре. Государственная Третьяковская галерея. - М. 1993.
190. Саморукова И.В. Категория праздника в художественном мире Юрия Олеши. Автореф. ... канд. филол. наук. - Свердловск. 1990.
191. Саморукова И.В. Категория праздника в художественном мире Юрия Олеши. Дисс. ... канд. филол. наук. - Свердловск, 1990.
192. Сарабьянов Д.В. Кандинский и русский символизм // ОЛЯ. 1994. N 4 (июль-август). Т.53.

193. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. - М. 1989.

194. Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии Бергсона. - Ереван, 1978.

195. Светов Ф. Настоящее в человеке // Светов Ф. Ушла ли романтика? - М., 1963.
196. Селивановский А. Коварство и любовь Занда // Селивановский А. В литературных боях. 2-е изд. - М., 1963.
197. Скалон Н.Р. Философские возможности "предметного" стиля: (Проза Ю.Олеши) // Художественное творчество и взаимодействие литератур. - Алма-Ата, 1985.
198. Славин Л. Мой Олеша // Славин Л. Портреты и записки. - М., 1965.
199. Социокультурные утопии XX века. - М. 1988. Вып. 6.
200. Схреурс М. Приемы монтажа в цикле "Конармия" Исаака Бабея. - М., 1992.
201. Тальников Д. Литературные заметки // Красная новь. 1928. N 6.
202. Теория метафоры. - М., 1990.
203. Тер-Оганесян И. Традиции гоголевской реалистической фантастики в романе Ю.Олеши "Зависть" // Труды тбилисского ун-та. Совет молодых ученых. 1985. Вып.11.
204. Токарев С.Н. Хроника трагического перелета. - М., 1991.
205. Топоров А. Юрий Олеша. "Зависть" // Топоров А. Крестьяне о писателях. - М.-Л. 1930.

206. Труды по знаковым системам. Зеркало: Семиотика зеркальности /Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып.831/ Тарту, 1988.

207. Фор Э. О кинопластике // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933. - М., 1988.

208. Фридман Е. Сон о Попутчике // Современная драматургия. 1989. N 4.
209. Цыбин В. Творческий сад // Литературная учеба. 1989. N 3.
210. Чаликова В. Утопия и культура. Эссе разных лет. Т.1. - М. 1992.
211. Чанышев А.Н. Философия Анри Бергсона. - М., 1960.
212. Чарный М.А. Загадка Юрия Олеши // Чарный М.А. Время и его герои. Встречи с писателями и книгами. - М., 1973.
213. Чередниченко В.И. Типология и специфика сюжетного времени // Реалистические формы изображения действительности. - Тбилиси. 1986.
214. Чернышев А.Н. Философия Анри Бергсона. - М., 1960.
215. Черняк Я. О "Зависти" Юрия Олеши // Печать и революция. 1928. N 5
216. Чудакова М.О. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20-30-х годов // Новый мир. 1988. N 9.
217. Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. - М. 1972.
218. Чудакова М.О. Поэтика Юрия Олеши // Вопросы литературы. 1968. N 4.
219. Чуковская Л. Ю.Олеша. "Три Толстяка" // Детская литература. 1940. N 8.
220. Швейцер В.З. Строгий юноша // Швейцер В.З. Диалог с прошлым. - М., 1976.
221. Шебалков И. Еще о "Трех толстяках" // Рабочий и театр. 1930. N 34.

222. Шеншин В.К. Традиции идеологического романа Ф.М.Достоевского в советском романе 1920-х годов (К.Федин, Ю.Олеша, Л.Леонов). Автореф. дисс. ... док. филолог. наук. - Красноярск, 1988.

223. Шеншин В.К. Традиции Ф.М.Достоевского и советский роман 1920-х годов (К.Федин, Ю.Олеша, Л.Леонов). Дисс. ... док. филол. наук. - Свердловск, 1989.

224. Шитарева О.Г. Проза Юрия Олеши (Проблемы творческой лаборатории и поэтики). Дисс. ...канд. филол. наук. - М., 1975.

225. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи - воспоминания - эссе (1914-1933). М. 1990.

226. Шкловский В.Б. Глубокое бурение // Олеша Ю.К. Избранное. -М., 1987.

227. Шкловский В. Об авторе и его книге // Октябрь. 1961. N 7.

228. Шкловский В.Б. О теории прозы. - М., 1983.

229. Шкловский В. Поиски совершенства // Советские писатели. Автобиографии. Т. III. - М., 1966.

230. Штейн А.П. Второй антракт. ("Повесть о том, как возникают сюжеты. Кн. 2-я). М. 1976.

231. Штейнман З. "Три толстяка" // Вечерняя красная газета.1939. 10 июня.

232. Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. Образ и действительность. - М. 1923.

233. Штенберген А. Интуитивная философия Анри Бергсона // Штенберген
А. Пер. с нем. Б.С.Бычковского. - СПб., (1912 ?).

234. Щекотов Ю.Д. Революционная сказка в детской литературе 20-х годов // По законам жанра. - Тамбов, 1978. Вып.3.
235. Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6 тт. Т. 2. - М., 1964.
236. Эльсберг Я. "Зависть" Ю.Олеши как драма интеллигентского индивидуализма // На литературном посту. 1928. N 6.
237. Эльсберг Я. Настроение интеллигенции в отречении художественной литературы // На литературном посту. 1929. N 2-3.
238. Эрлих А. Нас учила жизнь. М., 1960.
239. Юзовский Ю. "Зависть" Ю.Олеши // Читатель и писатель. 1928. 28 июля.
240. Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М.,1994.
241. Ягункова Л. Седьмая попытка // Советский экран. 1965. N 22.
242. Якобсон Р. Работы по поэтике. - М., 1987.
243. Ямпольский М.Б. "Мифология" стекла в новоевропейской культуре // Советское искусствознание - 22. - М. 1987.
244. Ямпольский М.Б. Транспарантная живопись: от мифа к театру // Советское искусствознание - 21. - М., 1986.
245. Beanjour E.K. The invisible land. A study of of the artistic imagination of Jurii Olesha. N.-V.-L. , Columbia univ. press, 1970.

246. Nilsson N.A. Through the wrong end of binoculars. An introduction to Jurij Olesa. - th.: Scando-Slavica, t.11. Copenhagen, 1965.

247. Yuri Olesha. Love and other stories. New York. 1967.