

М.О. ЧУДАКОВА  
МАСТЕРСТВО  
ЮРИЯ ОЛЕШИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА



**М.О.ЧУДАНОВА**

# **МАСТЕРСТВО ЮРИЯ ОЛЕШИ**



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»**

**Москва 1972**

*В книге раскрывается творческий мир видного советского писателя — Юрия Олеши. Автор не ограничивается описанием художественного мира писателя, а дает его в связи с общим движением литературного процесса 20-х—30-х годов. Работа М. О. Чудаковой получила премию Московского городского комитета ВЛКСМ на смотре-конкурсе работ молодых ученых по общественным наукам, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.*

*Рассчитана на широкий круг читателей.*

*Ответственный редактор*

*доктор филологических наук*

**Н. Я. БЕРКОВСКИЙ**

## Предисловие

В этой книге речь пойдет о прозе Юрия Олеши. Задача автора была не в том, чтобы восстанавливать биографию писателя и совокупность всех жизненных обстоятельств, повлиявших на его литературный путь, а в том, чтобы рассказать главным образом о *результатах* литературной работы Олеши, о тех и «готовых» и не вполне законченных его книгах, которые остались в истории литературы и живут в сегодняшнем читательском сознании. В книге описывается в общих чертах тот «художественный язык», на котором говорит Олеша, те законы, которые действуют в его художественном мире. Естественно стремление понять черты той манеры, которая так безошибочно позволяет читателю по нескольким строчкам угадать автора.

Напомним очень коротко биографию писателя. Он родился в Елисаветграде (теперь Кировоград) в 1899 г., но детство и юность его прошли в Одессе. «Когда мне было три года, семья переехала в Одессу, которую считаю, хотя и неправильно, своей родиной,— писал Олеша.— Во всяком случае, всю лирику, связанную с понятием родины, отношу к Одессе»<sup>1</sup>.

Литература началась для него очень рано — с одесских поэтических альманахов, в изобилии выходивших в годы первой мировой войны; с собственных стихов, которые еще шестнадцатилетним гимназистом он видит напечатанными в журналах, с многочисленных в Одессе тех лет вечеров поэтов, сильнее всего его интересовавших. Стихи Олеши весьма занимали тогда «поэтов Одессы», их с «восхищением читали... имитируя его манеру декламации — медлительно-торжественную и протяжно-певучую», — вспоминает один из современников.

<sup>1</sup> Ю. Олеша. Ни дня без строчки. М., «Сов. писатель», 1965, стр. 15. Далее все цитаты в тексте из произведений Ю. Олеши даются по этому изданию и по изданию: Ю. Олеша. Избранные сочинения. М., Гослитиздат, 1956.

Сохранился рукописный стихотворный сборник Олеши тех лет («Виноградные чаши. Стихи 1915—1916—1917 гг.») с эпиграфом из Блока:

И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

У шестнадцатилетнего стихотворца — традиционные для той поэзии, которая служила ему образцом, мотивы.

И долго я брожу меж вами,  
Стихи безумные творя,  
Пока не гаснет над домами  
Недостижимая заря...<sup>1</sup>

Ближайшие учителя его очевидны, его стихи искренни и нескрываяемо подражательны.

Из воспоминаний Олеши и его друзей возникает пестрая и шумная, молодая, еще лишенная существенных забот и серьезных обязанностей жизнь, встает юность, почти целиком сосредоточенная на литературном интересе.

В начале 1920-х годов Олеша переехал в Москву. Он стал в 1922 г. сотрудником газеты железнодорожников — «Гудок», где в эти же годы работали И. Ильф, В. Катаев, М. Булгаков. «Я поступил в «Гудок», кстати говоря, вовсе не на журналистскую работу, — вспоминал он позже. — Я служил в так называвшемся тогда «информационном отделе», и работа моя состояла в том, что я вкладывал в конверты письма, написанные начальником отдела по разным адресам рабкоров. Я подписывал эти адреса... До этого у меня уже была некая судьба поэта, но так как эта судьба завязалась в Одессе, а сейчас я прибыл из Одессы, из провинции, в столицу, в Москву, то приходилось начинать все сначала. Вот поэтому я и пошел на такую работу, как заклеивание конвертов.

Однажды — я уж не помню, какие для этого были причины — начальник отдела Иван Семенович Овчинников предложил мне написать стихотворный фельетон по письму рабкора. И я написал этот стихотворный фельетон... Что-то в нем было о Москве-реке, о каком-то капитане, речном пароходе и его капитане, который останавливал пароход не там, где ему следовало останавливаться по расписанию, а там, где жила возлюбленная

<sup>1</sup> Архив Ю. Олеши, хранящийся у О. Г. Олещи.

капитана. Фельетон, как мне теперь кажется, был сделан неплохо.

— Как его подписать?— спросил я моих товарищей по отделу.— А? Как вы думаете? Надо подписать как-то интересно и чтобы в псевдониме был производственный оттенок... Помогите.

— Подпиши «Зубило»,— сказал Григорьевич, один из сотрудников, толстый и симпатичный.

— Ну, что ж,— согласился я,— это неплохо. Подпишу «Зубило» («Ни дня без строчки»).

С тех пор почти ежедневно он публиковал стихотворные фельетоны на злобу дня и подписывал их этим псевдонимом, который быстро стал крайне популярным среди читателей газеты — рабочих и служащих железнодорожного транспорта. Часть этих фельетонов Олеша собрал в 1924 г. в сборник, который так и назывался — «Зубило».

Эта работа совершенно вытеснила в сознании фельетониста «Гудка» его ранние лирические опыты. Его отношение к новому своему литературному занятию отчетливо выговорено в надписи, которую Олеша делает 30 июня 1924 г. на первом своем сборнике, преподнося его М. А. Булгакову: «Мишенька, я никогда не буду писать отвлеченных лирических стихов. Это никому не нужно. Поэт должен писать фельетоны, чтобы от стихов была практическая польза для людей, которые получают 7 рублей жалованья. Не сердитесь, Мишунчик, Вы хороший юморист (Марк Твен — тоже юморист). Через год я подарю Вам еще одно «Зубило». Целую. Ваш Олеша»<sup>1</sup>.

Действительно, хоть и не через год, а через три года, вышел еще один его стихотворный сборник — «Салют», и вступительная статья к нему одного из сотрудников «Гудка» называлась «Поэт труда и революции — Зубило».

Собственное имя Юрия Олеша появилось в литературе в 1927 г., когда в 7-м и 8-м номерах журнала «Красная новь» был напечатан роман «Зависть». Оказалось, что все годы своей работы в «Гудке» он писал еще и прозу.

Роман этот сразу приобрел необычайную известность. О нем заговорили и заспорили, и споры эти не умолкали потом много лет, много лет и критика, и читатели не теряли интереса к роману. Сразу стало очевидно, что в литературу вошел писатель со своей вполне сложившей-

<sup>1</sup> ГБЛ, архив М. А. Булгакова (ф. 562).

ся манерой, с резко очерченным кругом сугубо современных проблем, над которыми он мучительно размышляет, с необычными героями.

В 1928-м году Олеша напечатал еще одну большую вещь, совсем другого рода — роман-сказку «Три толстяка», написанный раньше «Зависти», еще в 1924 г.

Затем стали появляться в печати его рассказы.

Он прочно вошел сначала в современную ему прозу, а вскоре и в драматургию: его пьесы «Заговор чувств», «Три толстяка», «Список благодеев» ставят Мейерхольд, Станиславский, театр им. Вахтангова...

В 30-е годы Олеша печатает много статей и очерков. Большие его вещи уже не появляются. Он начинает пьесы, повести, много работает над ними, но так и не заканчивает. Он пишет, правда (один или в соавторстве), несколько сценариев для фильмов — «Болотные солдаты», «Строгий юноша», «Ошибка инженера Кочина», и фильмы эти выходят на экраны (кроме фильма «Строгий юноша», отснятого, но не показанного зрителям).

В 1941 г., в начале Отечественной войны, Олеша вместе с Одесской студией был эвакуирован в Ашхабад. «Там, в Ашхабаде, работал как писатель и как агитатор, выступая по радио около пятидесяти раз, — сообщает он в своей автобиографии 1947 г. — ... Переводил туркменских поэтов и прозаиков — современных и классических».

В 1956 г. проза Олеша была переиздана. Он пережил новую полосу широкой известности, живейшей читательской заинтересованности. А в 1965 г., уже через пять лет после смерти писателя, вышла не дописанная им, собранная составителями из отдельных, разрозненных записей книга «Ни дня без строчки» — итог многолетней, кропотливой, каждодневной работы. Это были записи-воспоминания писателя о своем детстве и юности, о литературной судьбе, его свободные рассуждения об искусстве вообще, об опыте писателей разных времен, записи, не связанные никакой фабулой, объединенные только личностью автора, его единым отношением к миру и к слову.

И этой не совсем обычным путем родившейся книге суждена была особенно широкая популярность.

Теперьешнему читателю Олеша трудно уже почувствовать себя современником писателя, трудно увидеть мысленно ту сцену, на которой разыгралось его вступление в литературу. Создание этой иллюзии — неперемнная задача



историка литературы, остающаяся в силе и тогда, когда он обращается к широкому читателю. Никак не меняя, быть может, непосредственных читательских впечатлений, эта иллюзия помогает, однако же, шире понять работу писателя, увидеть дорогу, которой он шел.

Олеша входил в литературу не один. У него были образцы — и в русской прозе, и в европейской. Литература, в которую он вступал, была многоликой, разнородной. Вокруг были люди, близкие ему по своим художественным устремлениям (с которыми тем важнее было не слиться, не потерять своего лица), и были писатели, чей опыт был иным, далеким от его собственного, — Вс. Иванов, Б. Лавренев, Л. Леонов, М. Зощенко, М. Пришвин, К. Федин и др. — и это тоже обостряло собственные поиски.

Великая литература простиралась перед ним. Он ощущал ее могучие волны где-то в непосредственной близости от себя, его острый интерес к опыту мастеров прошлого был интересом соревновательным. В статьях и заметках Олеша о литературе блестящий анализ «литературной техники» великих писателей то и дело сменяется «благородной завистью» к ним. Но одно имя неизменно стоит для него на такой высоте, которую не дано измерить никакой из известных мерок, — это Толстой. «Ему завидовать нельзя, — объясняет один из героев Олеша, — потому что он был как бывают явления природы — звезды или водопады — и нельзя стремиться стать водопадом или звездой, быть радугой или способностью магнитной стрелки всегда лететь на север».

В одной из своих записей Олеша говорит о «чудесах литературы», подобно тому как говорят о чудесах техники или медицины — как о высших достижениях в этой области. Описание неба над головой идущих ночью в ущелье солдат у Толстого казалось ему таким чудом. «Стоило бы подобрать сотню таких чудес, — писал Олеша. — Зачем? Чтобы показать людям, как умели думать и видеть другие люди. Зачем это показывать? Чтобы и те, кто не умеет так думать и видеть, все же уважали себя в эту минуту, понимая, что поскольку они тоже люди, то они способны на многое».

И проза Олеша с неизбежностью напоминает каждому новому его читателю о чуде творческой силы — самой высокой из способностей, дарованных человеку.

Необычно, странно для слуха прозвучала в 1927 г. отчетливая и ясная проза Олеси.

«Он мсется, как мальчик, дудит, приплясывает, фыркает, выпускает вопли. Воду он захватывает пригоршнями и, не донося до подмышек, расшлепывает по циновке. Вода на соломе рассыпается полными, чистыми каплями. Пена, падая в таз, закипает, как блин. Иногда мыло ослепляет его,— он, чертыхаясь, раздирает большими пальцами веки. Полощет горло он с клеткотом. Под балконом останавливаются люди и задирают голову» («Зависть»). Первые же страницы первого романа Олеси резко отличили его манеру от литературной работы многих его современников.

Не было в ней того скорого бега фраз, сцепленных в бесконечные периоды, который уже начинал казаться в те годы неотъемлемым свойством прозы. Фразы стояли особняком одна от другой, каждая из них четко описывала предмет или жест и удивляла полным отсутствием многозначительности. Вода расшлепывалась по циновке «полными, чистыми каплями», и несомненная однозначность этих очень хорошо видных капель поражала непривычного к такому строю фразы читателя. Удивляла, наконец, подчеркнутая ясность синтаксиса, совсем забывшего об инверсиях, и полное отсутствие, казалось бы, необходимого в литературе и десятки раз тогда уже спародированного «простонародного» языка. Впрочем, такая проза, по-видимому, уже и ожидалась, иначе она оказалась бы неуместной и даже просто незамеченной. Литература менялась.

Года через два после выхода «Зависти» В. Каверин свидетельствовал, что «на наших глазах целый ряд писателей (едва ли не составлявший в 1921—25 году литературную школу) стал писать по-другому», что «талантливые беллетристы, считавшие еще так недавно шедевром выразительности такие фразы, как «потом ржаным и душевым преет пожня, пухнет отвалыйный колос и бую послушен мечет, высева по нашему суглинку и плитняку, по каменистой нашей земле ветреные зерна», мучительно ищут теперь другие стилистические средства, справедливо

считая пустой риторикой все эти рутинные эпитеты и всамделишные деревенские слова, взятые на прокат из словаря Даля»<sup>1</sup>.

Словарь Даля оставлен Олешей вовсе без внимания. Из всех «деревенских слов» во всем романе с трудом отыскивается одно лишь «давеча» — и то оно кажется неуместным. Проза Олеси строится совсем на других словах. «Сквозное, трепещущее, как надкрылья насекомого, имя Лилиенталя с детских лет звучит для меня чудесно... Летательное, точно растянутое на легкие бамбуковые планки, имя это связано в моей памяти с началом авиации» («Зависть»). Новенькие, почти хрустящие слова из новых областей техники, неожиданные термины науки едва ли не под бравурные звуки марша движутся перед читателем в щеголевой этой прозе. «Движения почти не было. Голубел подъем по Тверской. 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» («Зависть»).

Да, эта проза слегка щеголяет своими новоприобретениями, но все же эти «геометрические планы» и «стереоскопические тела» — не только чисто языковые новшества. Олеше кажется, что внешний мир еще недостаточно точно описан литературой, что его нужно описывать заново, другими способами. В его прозе навсегда сохранится это ощущение демонстративно нового описания — предмета, пейзажа, людей, их взаимоотношений, овладевающих ими мгновенных впечатлений и едва ли не более всего — их манеры двигаться...

Нет, кажется, другого романа, где люди бы так много двигались, так много жестикулировали, как в «Зависти». Роман переполнен такого рода описаниями. Едва ли не впервые в нашей литературе здесь подробно описано

<sup>1</sup> «Как мы пишем». Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 72.

зрелище футбольного матча и подробно показано поведение игроков и болельщиков — внешний рисунок этого поведения. Блестяще описаны действия вратаря: «Володя не схватывал мяч — он срывал его с линии полета и, как нарушивший физику, подвергался ошеломительному действию возмущенных сил. Он взлетал вместе с мячом, завертевшись, точь-в-точь навинчиваясь на него: он обхватывал мяч всем телом — коленями, животом и подбородком, набрасывая свой вес на скорость мяча, как набрасывают тряпки, чтобы потушить вспышку».

Есть некий вызов, осознанная литературная смелость и даже некоторое торжество в том, как с увлечением описываются жесты героев, физические действия, сам *механизм* этих действий, не имеющих часто никакого сюжетного оправдания. «Кто-то поднял мяч и передал Бабичеву. Он встал во весь рост и, *выпятив живот, закинул руки с мячом за голову*, размахиваясь, чтобы подальше бросить». «...Сильно качнувшись вперед, швырнул мяч, магически расковав поле». Описывается движение в его *чистом* виде, в отвлечении от всего, что делало бы его индивидуальным, восстанавливается мускульная схема движения и «оправдание» этого описания — лишь в его точности. Пробовались новые способы описания вещей, новые формы литературного мышления. Подверглись, например, внимательному рассмотрению наиболее элементарные из человеческих чувств, и к ним тоже были применены аналитические приемы описания. «Гэцкэ! Гэцке! — закричали зрители, испытывая особенную приятность от вида знаменитого игрока и от того, что они хлопали ему». «Многие поднялись на носки. Внимание напрягалось. И каждому стало приятно. Было очень приятно видеть Бабичева *по двум причинам*: первая — он был известный человек, и вторая — он был толст. Толщина делала знаменитого человека своим. Бабичеву устроили оvation. Половина аплодисментов приветствовала его толщину».

«Ура! Ура! — кричали дети, наблюдая фантастический полет.

Они хлопали в ладоши: во-первых, зрелище было интересно само по себе, а во-вторых, некоторая приятность для детей заключалась в неприятности положения летающего продавца шаров» («Три толстяка»).

Так же внимательно, аналитически, слишком пристальным взглядом рассмотрен пейзаж.

«Иван Бабичев ведет Кавалерова по зеленому валу... Одуванчики летят из-под ног, плывут,— и плавание их есть динамическое отображение зноя»... Одуванчики, вместо того чтобы быть частью пейзажа, использованы как указатель невидимых линий зноя.

Олеша обнажает в окружающем мире его геометрию и физику, линейную схему и векторы силы. «Вмешался ветер. Повалился полосатый колышек, вся листва качнулась вправо. Кольцо зевак распалось, вся картина расстроилась...» Так видит Кавалеров с верхних трибун стадиона,— Олеша всегда помещает наблюдателя куда-нибудь повыше, откуда картина уплощается, приближается к схеме.

Позицией случайного наблюдателя продиктовано поразному проявляющееся свойство его прозы. Вместо намека на целостный облик мира в ней всегда проступает нечто иное — разрозненные, беглые, текучие свойства предметов, поставленных в разнообразные условия освещения или пространственного положения.

У Олеша предметы меняются, их цвет и форма непостоянны, они разные при разном свете и иногда становятся неузнаваемыми. «И непонятен был ставший серебряным при резком освещении диск барабана, повернутого на толпу лицом».

И в «Зависти», и особенно в «Трех толстяках» (романе-сказке, написанном в 1924 г., но изданном уже после «Зависти» — в 1928 г.) тщательно учтено освещение каждой сцены и всякий раз описывается лишь то, что можно разглядеть при этом именно свете. «Свет мелькал в узких окнах кареты. Через минуту глаза привыкли к темноте. Тогда доктор разглядел длинный пос и полуопущенные веки чиновника и прелестную девочку в нарядном платьице. Девочка казалась очень печальной. И вероятно, она была бледна, но в сумраке этого нельзя было определить» («Три толстяка»).

В «Трех толстяках» недаром в центре оказывается доктор Гаспар Арнери, человек строго научного, рационалистического ума, привыкший не делать поспешных заключений. На протяжении нескольких страниц романа он «опознает» страшного зверя, плохо видного при свете керосиновой лампы.

«В углу, в клетке, сидел какой-то маленький непонятный зверь».

«Зверь в клетке смотрел на доктора кошачьими глазами».

«Зверь в клетке фыркнул, хотя и не был кошкой, а каким-то более сложным животным».

Потом в балаганчике потухла лампа и при утреннем свете «загадочный зверь в клетке оказался лисицей».

Это стремление пристально рассмотреть вещь под непривычным углом зрения, точно описать некий удивительный оптический эффект отразилось в прозе многих современников Олеси. Здесь сказалось, видимо, и воздействие живописи, открытых ею в предшествующие десятилетия новых способов передачи меняющегося, движущегося облика действительности. Можно указать разительные параллели в почти одновременно написанных произведениях А. Грина, Ю. Олеши, В. Каверина. Всех троих заинтересовали, например, уличные зеркала с открывающейся в них странной, почти неземной перспективой. «Как правило, я не люблю зеркал. Они возбуждают представление отчетливой призрачности происходящего за спиной, впечатление застывшей и вставшей стеной воды, некоей оцепеневшей глубины, не имеющей конца и вещей в даях своих.

В особенности жутко рассматривать отражения уличного зеркала, с его неточностью вертикали, где стены и улицы клонятся, привстав, на тебя, или — прочь, вниз, подобно палубе в качку, пока не отведешь глаз». Это — из рассказа А. Грина «Безногий»<sup>1</sup>. А вот как разыгрывает ту же самую «тему» Олеша, быть может и под прямым влиянием Грина, рассказ которого был впервые напечатан в 1924 г., за три года до «Зависти». Начало его описания звучит, во всяком случае, полемично. «Я очень люблю уличные зеркала. Они возникают неожиданно поперек пути. Ваш путь обычен, спокоен — обычный городской путь, не сулящий вам ни чудес, ни видений. Вы идете, ничего не предполагая, поднимаете глаза, и вдруг, на миг, вам становится ясно: с миром, с правилами мира произошли небывалые перемены.

Нарушена оптика, геометрия, нарушено естество того, что было вашим ходом, вашим движением, вашим желанием идти именно туда, куда вы шли. Вы начинаете ду-

<sup>1</sup> А. С. Грин. Собрание сочинений в шести томах, т. 5. М. Изд-во «Правда», 1965, стр. 254. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

мать, что видите затылком,— вы даже растерянно улыбаетесь прохожим, вы смущены таким своим преимуществом.

— Ах...— тихо вздыхаете вы.

Трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами, сечет по краю бульвара, как нож по тарту. Соломенная шляпа, повисшая на голубой ленте через чью-то руку (вы сию минуту видели ее, она привлекала ваше внимание, но вы не удосужились оглянуться), возвращается к вам, проплывает поперек глаз». («Зависть»). Это замечательное описание занимает почти целую страницу.

И еще одна попытка передать словесно отражение в уличном зеркале произведена В. Кавериним: «Профиль Шпекторова прошел в темном стекле магазина, перерезанный штормой; он рассыпался на отраженья голов и плеч, шагающих отдельно и оставивших далеко за собой то удлинняющиеся, то укорачивающиеся ноги<sup>1</sup>.

Он был настолько сам по себе, этот профиль, что мог бы, лишь пожелай, остаться жить в стекле»<sup>2</sup>. Родственность такого рода изобразительной манеры устремлениям новейших живописцев в повести Каверина подчеркнута: «И проспект Карла Либкнехта, преображенный первым снегопадом, уже возвращал себе черты осенней улицы, свойственные ему в любое время года. Час был именно тот, который внушил кубистам пренебрежение к естественной перспективе вещей»<sup>3</sup>. Вспомним еще знаменитое описание негра, так неожиданно возникшего перед тетужкой Ганимед в «Трех толстяках»: «Негр был черный, лиловый, коричневый, блестящий». Это чисто живописное разложение цвета (вместо поисков точного оттенка, выражаемого *одним* словом) произведено позднее В. Кавериним в повести «Художник неизвестен»: «Снег был сипий, голубой, черный»<sup>4</sup>. И еще: «Час сумеречный. Снег синий, голубой, белый»<sup>5</sup>. Совсем разные казалось бы, писатели

<sup>1</sup> Ср. у Олеси пример этой же любви к геометрии, к воспроизведению предметов, расчлененных особыми оптическими условиями:

«По галерее идет кто-то. Окошки расчленяют идущего. Части тела движутся самостоятельно. Происходит оптический обман. Голова опсрещает туловище. Кавалеров узнает голову».

<sup>2</sup> В. Каверин. Художник неизвестен. «Звезда», 1931, № 8, стр. 5.

<sup>3</sup> Там же, стр. 57.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, стр. 82.

временами сближаются, нащупывают одни и те же способы воспроизведения цвета и формы.

Неизменное стремление автора добраться до схемы, до «чертежа» вещи окрашивает в прозе Олеши и более «высокие» сферы, чем сугубо «внешний» мир.

Так, конкретные отношения конкретных людей часто осмыслены у него еще и как вполне отвлеченная, к кому угодно приложимая ситуация.

В «Зависти» этим развлекается Кавалеров. Он все время размышляет о своих отношениях с Андреем Бабичевым и представляет их себе в виде то одной, то другой схемы. «Я единственный его неделовой собеседник». «Он, видите ли, сжалился, он, прославленная личность, пожалел несчастного, сбившегося с пути молодого человека».

Рассказ «Цепь» весь построен на таком «двойном» зрении героя.

«Студент Орлов ухаживал за моей сестрой Верой.

Он приезжал на дачу на велосипеде». «Тут треугольник: велосипед, студент, я». Студент интересуется мальчика лишь как обладатель велосипеда (так начинается процесс обобщения, отвлечения...). Ему хочется попросить разрешения покататься.

Потом он катается и теряет цепь. Непосредственное ощущение ужаса сменяется точной формулой этого ужаса: «Ситуация такая: у студента был велосипед, и я этот велосипед испортил. Можно усилить: у студента была жена, и я выбил ей глаз».

Все время перебрасываются какие-то рычаги, управляющие изображением, подкручивается фокус, меняется масштаб — вполне явственное изображение конкретного предмета тускнеет, расплывается, предмет удаляется и заменяется, наконец, как город на карте, условным знаком.

Велосипед становится равнозначным жене с выбитым глазом.

Сам герой обобщается в малокровного мальчика, а знакомый, вполне «индивидуальный» хирург Гурфинкель, к которому он бредет в отчаянии, в нарицательного великого доктора: «я буду плакать; знаменитый хирург, профессор Гурфинкель, пожалеет меня. Ну сколько может стоять передача? Они дадут мне... Мы купим передачу.

И я пошел. Чужая жена с выбитым глазом волочилась за мной. Мы оглядывались: не началась ли погоня?»

Схематизм его зрелищ, увиденных «сверху», с птичьей-



го полета, схема зноя — плавание одуванчиков — и анализ, разложение простейших ощущений («Было очень приятно видеть Бабичева по двум причинам...») и более сложных чувств — все имеет в основе один источник. Перед нами какой-то особый тип таланта — писатель, у которого все поиски нужного слова обнажены; из любой картины живьем выдрана и продемонстрирована ее схема, ее костяк.

В его прозе поражает изменение привычного материала русской литературы, обращение к новым, несвойственным беллетристу ранее задачам: автор берется, например, объяснять законы механики, физики, анатомии и психологии. Так, описывая всевозможные зрелища, Олеша строит догадки о природе того «ни с чем не сравнимого впечатления», которое производят на зрителя, например, мотогонки по стене. Ему уже явно мало любых красок, любой точности рисунка. Он должен объяснить, что в «зрелище человека, движущегося по вертикали, есть элемент самой сильной фантастики, какая доступна нашему сознанию. Это та фантастика, которая создается в тех случаях, когда перед нашим земным зрением происходит какое-либо событие, имеющее своей причиной неподчинение закону тяжести» («Зрелища»).

Так Олеша постоянно объясняет им же самим порожденные картины, дает свои комментарии к своему же тексту. Он вообще в высшей степени свободно распоряжается со своим материалом, по-видимому, вполне уверенный в своей способности всему найти точное и еще никем не найденное определение. Уже освоенные литературой предметы в его прозе смело сдвинуты со знакомых мест и использованы в непривычных целях. Нужно забыть на секунду все, что известно человеку о вещах, чтобы увидеть, как высокая ваза «напоминает фламинго», как под порывами ветра «ваза-фламинго бежит, как пламя, воспламеняя занавески, которые также бегут под потолок».

Надо забыть классификацию явлений, выдернуть их из привычных ячеек и рассмотреть неподвзятым взглядом. После этого вещи возвращается ее имя, смысл, точное место под солнцем.

## 2.

### *Литературные традиции и собственные пути*

Мы стоим перед вопросом, как вообще писать.

Ю. Олеша. «Ни для без строчки»

История литературы уже не раз показывала, что в ней бывают свои кризисы, бывают эпохи повышенно осознанного отношения писателей к своему творчеству, периоды эксперимента, сознательных поисков нового. Становится вдруг очевидным, что так писать нельзя, невозможно. А как надо писать — отыскивается не сразу, и неудивительно, что в такие годы то, что могло остаться содержанием литературных диспутов, попадает непосредственно в повесть, в рассказ. Литература наполняется реминисценциями и прямой полемикой. Она живет острым ощущением традиции, ощущением каждого слова как «нового» или уже сказанного раньше, слова «годного» или «не годного» для употребления. От этих периодов остается много материала, целиком израсходованного в эксперименте, но в эти годы рождается настоящая литература, которой суждена долгая жизнь.

Сознательность поисков, таким образом, сама по себе ничего не предрешает. На том же пути, на котором поджидали неудачи, рождался и успех. Сознательные и даже отчасти демонстративные поиски новой формы дали нашей литературе прозу Тынянова; эта «сознательность» очевидна и в прозе Бабея. Вполне сознательно, с усилием ломает свой голос в самые первые годы литературной работы Михаил Зощенко (достаточно сравнить традиционные интонации его ранних повестей с последующими рассказами), уходя от «классики» на свой путь, по которому в последующие годы он идет уже совсем естественно, без эффектов, без какой бы то ни было демонстрации.

Сознательность поисков была связана с повышенной «литературностью» литературы. Литература оказывалась перенасыщенной литературою.

«Зависть» была написана в 1927 г., и человек, написавший ее, будто держал в голове перечень предметов,

уже описанных литературой прошлого века. И если ему надо «по ходу действия» описывать такой предмет, то нужно только напомнить читателю, что это — старый его знакомец, которого достаточно припомнить, потому что о нем в литературе уже все сказано.

Так описывается в романе застекленная галерея. «Четверть всех стекол была выбита. В нижний ряд окошек пролезали зеленые хвостики какого-то растения, ползущего снаружи по борту галерей. Здесь все было рассчитано на веселое детство. В таких галереях водятся кролики». Эту отговорку нельзя представить себе ни у Гончарова, ни у Льва Толстого — у них-то и описывались подробным образом эти «галереи», и создавалась та иллюзия «веселого детства», на которую, как на всем доступный источник, уже может ссылаться литератор XX в.

И когда Олеша пишет: «Прогулку можно было назвать очаровательной», то это не пародирование старомодного стиля, это выглядит именно ссылкой — «см. об этом у таких-то». «Прелестнейшее утро расточилось надо мной». Так много раз были описаны в литературе всевозможные «утра», что автор вправе демонстративно опустить здесь свое собственное описание. Есть еще более откровенные примеры нарочито небрежного конспективного описания. «Розовейшее, тишайшее утро. *Весна в разгаре*. На всех подоконниках стоят цветочные ящики. Сквозь щели их просачивается киноварь *очередного цветения*» — этой «бюрократической отпиской» Олеша отделяется от описанного в литературе не раз и подробно.

Отчетливо проступают сквозь слово романа и плохо скрытые цитаты. «Я покинул аэродром» — сколько раз «покидали» герои место их непризнания. Патетичность слова в данном случае является как бы поневоле, как бы в память о том, как это делается в литературе, как *должен* в литературе уходить со сцены непризнанный герой. «Но праздник, шумевший там, манил меня. Я остановился на зеленом валу и стоял, прислонившись к дереву, задутый пылью. *Меня, как святого, окружал кустарник*». Герой, казалось бы, потрясенный (его унизили, не пропустили на летное поле за Бабичевым), в то же время не перестает видеть себя со стороны.

Весь роман так насыщен «литературой», что в нем, наконец, литературный герой, как бы забывшись, начинает сам говорить о себе как о литературном герое.

«Я стоял, *подняв бледное, добродушное лицо*, и смотрел в небо».

Поиски новых литературных путей, по которым можно пробиться к действительности, отложились, конечно, не только в виде рассуждений и реминисценций.

Проза 20-х и 30-х годов открыла вещи, неизвестные литературе прошлого века. Ее герой взглянул на мир иными глазами, чем его предшественники, само «зрение» его устроено уже иначе.

Очень важно, как строятся у разных писателей какие-либо описания — пейзаж, городская улица, вообще любая картина, которую *видит* перед собой герой. Способ такого описания менялся, он имеет свою историю. «Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить. Я, с трудом спускаясь, пробирался по крутизне...» («Тамань»). Глаз лермонтовского героя видит вокруг лишь то, что укладывается в так называемую обстановку действия, лишь то, что будет иметь значение в последующих событиях. Индивидуальность его собственной личности не накладывает на эту картину почти никакого отпечатка.

Так же безотносителен к герою тургеневский пейзаж, который строится как развернутая ремарка, поясняя, на какой именно сцене происходит действие. «Михайла Михайлыча не было дома; его ждали к чаю. Солнце уже село. Там, где оно закатилось, полоса бледно-золотого, лимонного цвета тянулась вдоль небосклона; на противоположной стороне их было две: одна, пониже, голубая, другая, выше, красно-лиловая. Легкие тучки таяли в вышине. Все обещало постоянную погоду» («Рудин»).

В принципе безразлично, присутствует ли в таком описании герой-наблюдатель. Его появление в самой манере описания ничего не меняет. «*И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе.* Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновою рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцей на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи; он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки» («Отцы и дети»).

Здесь, в противоположность первому примеру, мы видим то, что открывается взгляду некоего вполне конкретного наблюдателя. Именно он смотрит вокруг, горестно недоумевая — «как можно не сочувствовать природе». Однако это все та же «обстановка действия» («Уже вечерело; солнце скрылось»... и т. д.), все та же знакомым образом построенная панорама, где всему уделено равное внимание, где лучше прописаны те предметы, которые ближе к зрителю, а те, что дальше, теряются в фоне.

У Толстого с первых же его вещей введена совсем другая иерархия предметов. Высвечен не тот предмет, который виднее или важнее, а тот, что лучше запоминается — и чаще всего по неизвестным причинам.

«Я был в сильном горе в эту минуту, но *неволью замечал все мелочи*. В комнате было почти темно, жарко и пахло вместе *мятой, одеколоном, ромашкой и гофманскими каплями*» («Детство»).

Резко обозначена противоположность между настроением героя и его странной наблюдательностью, его вниманием к «мелочам». Комната, улица может, оказывается, быть увиденна по-разному, быть непохожей сама на себя.

Этого не может еще случиться в прозе Тургенева, развивавшейся рядом с прозой Толстого, но оказавшейся как бы ее предшественницей. Любое описание дается там как единственно возможное. Не возникает и мысли, что можно заметить второстепенное и не заметить существенного, что от одного и того же предмета могут быть получены разные впечатления.

В описаниях Толстого, по сравнению с тургеневскими, появилось множество «необязательных» подробностей; с другой стороны, в них уже нет той полноты и исчерпанности, которая отличает тургеневское описание. «Пожилаясь от холода, Левин быстро шел, глядя на землю. «Это что? кто-то едет», — подумал он, услышав бубенцы, и поднял голову. В сорока шагах от него, ему навстречу, по той большой дороге — муравке, по которой он шел, ехала четверней карета с важами. Дышловые лошади жалась от колеи на дышло, но ловкий ямщик, боком сидевший на козлах, держал дышлом по колее, так что колеса бежали по гладкому.

*Только это заметил Левин и, не думая о том, кто это может ехать, рассеянно взглянул в карету*» («Анна Каренина»).

Вещи описаны уже не так, как они открываются взгляду старательного тургеневского наблюдателя, а как бы невзначай, как отрываются они «боковому» зрению задумавшегося о своих делах человека.

«Случайная» пристальность взгляда героя и яркость облика увиденного им предмета — это стало возможно в литературе XX в. только после прозы Толстого с ее вниманием к «несущественному», с обостренной наблюдательностью охваченного своими чувствами человека.

Зрительным подробностям, издавна обреченным на подчиненное положение, настойчиво возвращалась самостоятельная ценность. Олеша строит описания, не связанные причинно с действием, с переживаниями героя, радуящие одной своей очевидностью, одной ослепительной отчетливостью внешнего облика предмета. «Повязка была ослепительно бела, она сделала руку тяжелой, самостоятельной и красивой. Затем я стал отрывать отдельные пити марли: они не отрывались — они нежно отъединялись, причем обнаруживалась решетчатость ткани...» («Я смотрю в прошлое»).

Как значительно, как прочно связано с чувством, с настроением человека любое внешнее явление в романах Толстого. «Из-за покрытой снегом крыши видны узорчатый с цепями крест и выше его — поднимающийся треугольник созвездия Возничего с желтовато-яркою Капеллой». Этот крест и эти звезды кажутся совсем особенными Левину, который смотрит «на этот чудной формы, молчаливый, но полный для него значения крест и на возносящуюся желто-яркую звезду». (Значение это — не общерелигиозное, ибо Левин в эти годы — неверующий).

Это особое, навсегда с предметом не связанное, лишь в сознании героя возникающее значение, казалось бы, вполне в духе и в тоне прозы 20-х годов XX в. Но есть отличие, и существенное. Оно в том, прежде всего, что мы знаем, чувствуем, что происходит в душе Левина, ясно видим, чем подкреплено это необычное его восприятие мира.

У Олеша описание не привязано к определенному чувству, необычайному душевному состоянию. У него этот «крест и звезда» будут помещены в такой контекст, что предстанут *только* в своем особом и случайном значении, — притом нигде не оговоренном, не мотивированном. Картина является такой, как она запомнилась. Причины

той, а не иной работы памяти не объясняются. Нити между настроением наблюдателя и его восприятием предмета перерезаются или, скорее, перестают быть видимыми.

«Этот запах был желт, как желто было лежавшее на камнях двора и кирпичах стены солнце — да, да, желтый солнечный запах» («Ни дня без строчки»). Запах желтый, и Олеша настаивает на его «желтизне», не вдаваясь в объяснения и оправдания, — «да, да, желтый, солнечный запах». Каждое необычное впечатление наблюдателя в прозе Олеси связано прочной и исчерпывающей зависимостью прежде всего с пространственным его положением, с той «точкой», откуда ведется наблюдение:

*«Кавалеров был наблюдателем сверху. В его восприятии дворику было тесно. Вся окрестность, потянувшаяся за высокой точкой наблюдения, взгромоздилась над двориком» («Зависть»).*

Привычная связь между настроением героя и тем, что он видит, отсутствует.

Взрослый вспоминает свое детство. Вот он мальчик. Вот он едет на чужом велосипеде, и у него слетает передаточная цепь.

*«Она лежит на дороге. Нужно вернуться и подобрать. Ничего тут страшного нет. Страшного тут нет ничего. Я иду и веду машину за фибровую ручку. Педаль толкает меня под колено. Три мальчика, три неизвестных мне мальчика бегут по краю оврага. Они убегают, позлащенные солнцем... Это неизвестные мальчики, бродяги. Вот они уже бегут в глубине ландшафта» («Цепь»).*

Мы видим вполне самостоятельную картину, вернее, четкий рисунок — три мальчика, бегущие по краю оврага, на фоне неба. Это скорее иллюстрация к неизвестному рассказу, чем законная часть того рассказа, который мы читаем, — неизвестные и увлекательные в своей неизвестности мальчика.

Явственна совершенная отчужденность этой картины от героя, от его настроения, вернее, нарушение каких-то привычных литературных связей между героем и тем, что он видит вокруг себя. Нарушены пропорции между «психологической» частью и «описанием».

Почему замечает он, что мальчики — «позлащенные солнцем»?

Читательский опыт подсказывает нам, что в своем на-

пряженном состоянии герой заметить этого не может, не должен. Мотивировки описания настроением героя кажутся нам безусловными, необходимыми, соответствующими неким жизненным законам. На самом деле ощущение этой необходимости привито нам литературой. Олеша освобождает нас от этой мнимой необходимости, обнаруживая ее временный, условный характер.

За странно самостоятельной картиной возникает отсутствующий взгляд потрясенного человека, машинальность его восприятия. (Вспомним героя Толстого, который в сильном горе «невольно» замечает «все мелочи»).

Не только у Олеси, но и у его современника Бабеля, и у других литераторов 20-х годов можно увидеть то же самое — впечатления не объясняются, не мотивируются. Герой видит то, что вроде бы не должен видеть в своем теперешнем душевном состоянии. На самом деле, быть может, именно это он скорее всего и должен видеть, — просто об этом нам еще не говорила литература.

«Побелевшие провода гудели над головой, дворняжка бежала впереди, в переулке сбоку молодой мужик в жилете разбивал раму в доме Харитона Эфруссии. Он разбивал ее деревянным молотом, замахивался всем телом и, вздыхая, улыбался на все стороны доброй улыбкой опьянения, пота и душевной силы»<sup>1</sup>. И необычность картины даже не в том, что доброй улыбки вроде бы и не может быть у погромщика, а в том, что эту улыбку замечает мальчик, охваченный ужасом погрома.

У Олеси менее резко проделывается, в сущности, то же самое. Его мальчики, «позлащенные солнцем», — это та же самая странная, почти равнодушная точность взгляда человека, объятая испугом и отчаянием.

<sup>1</sup> И. Бабель. История моей голубятни. В кн.: И. Бабель. Избранное. М., Гослитиздат, 1957, стр. 194—195. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.



Проза Олеши — запомнилась. С охотой цитируют его сравнения («ягодицы абрикоса»), удачные обороты и даже целые фразы.

Но никто никогда не помнит, как говорят его герои. У Олеши по существу нет диалога — есть обмен репликами,двигающий действие. Герои как бы делают шаг по сцене и сообщают о происходящем.

— Готово.

— Теперь он будет спать три дня непробудным сном.

— И он не будет знать, что стало с его куклой.

— Он проснется, когда уже все окончится.

— А то, пожалуй, он начал бы плакать..., и т. д.

(«Три толстяка»).

В репликах его героев нет *словесной* выразительности — они чисто информационны. Это не только в романах, но и в рассказах. «Тогда Шувалов сказал Леле: Происходит какая-то ерунда. Я начинаю мыслить образами. Для меня перестают существовать законы... («Любовь»).

Все говорят похоже, каждый герой добросовестно и четко объясняет свою ситуацию: «Это не капустная голова, а моя голова. Я продавец детских воздушных шаров. Я бежал из Дворца Трех Толстяков и попал в подземный ход». Редкое исключение в этом смысле — «речевой образ» Уточкина в рассказе «Цепь» (1929): «Нельзя обижать ребенка,— сказал студенту Уточкин, заикаясь и морщась.— Зачем вы обидели ребенка? Будьте добры, отдайте ему передачу».

Олеша и не испытывает нужды в диалоге, в прямой речи героев. Иногда на весь рассказ у него — лишь два или три слова, сказанных героями. Так, в замечательном рассказе «Я смотрю в прошлое» (1928) мальчик говорит одну лишь фразу — «Блерио перелетел через Ла-Манш» и одну, вернее, даже одно лишь слово, говорит его отец: «Читаешь?» — с довольной улыбкой спрашивает он сына.

В этих репликах нет ничего от устной речи, от живого разговора, и действие их на нас совсем особого рода — чаще всего мы испытываем, читая их, такое же удовольствие, какое когда-то, когда красноречие было доб-

лестью, испытывали слушатели от удачного риторического приема.

Олеша сам восторгается удачными репликами, запомнившимися ему у других писателей. Он с удовольствием их цитирует, и какой восторг доставляют ему самому слова, которые произносит сын инженера в каком-то фантастическом рассказе, вернувшись из прошлого без своего брата: «Отец, я был Ромулом». (Там, в прошлом, куда отец отправил сыновей по ошибке вместо будущего, сын стал Ромулом и убил своего брата Рема...). Но очевидно, что эта реплика — не что иное, как нужный поворот сюжета, для большей наглядности выраженный прямой речью.

Только в таком виде слово героя и существует для Олеша, только в таком смысле оно ему интересно.

Тем более далек от живой, разговорной интонации и лексики язык самого автора. Олеша остался безучастным к поискам всевозможных форм сказа, все еще напряженным в конце 20-х годов, и вообще к любым способам «слушания» живой речи.

«Но, однако, что конь упал — это не хватк. Ежели конь упал и подымается, то это конь; ежели он, обратно сказать, не подымается, тогда это не конь» (*И. Бабель*. Начальник конзапаса). Здесь в самом синтаксисе фразы спрессована огромная речевая «произносительная» энергия — все многозначительные паузы, спады и повышения тона, модуляции голоса, свойственные устной речи и так и рвущиеся из написанной на бумаге фразы Бабеля и особенно Зощенко. Ее трудно читать «про себя» и мысленно ее поневоле «произносишь». Такова особенность сказа, «которая делает почти обязательным примышление жестов и т. п., а главное вызывает ощущение, передаваемое выражением: «У читателя язык устал»<sup>1</sup>.

Олеша никогда не работал над речью такого рода; в его прозе нет никаких элементов сказа даже там, где мы, казалось, могли бы этого ожидать. Так, в «Трех толстяках» мы, конечно, *зрители* некоего действия, а не *слушатели* сказочника. У нас «устаёт» не язык, а скорее глаза или шея — мы как бы беспрерывно вертим головой, еле успевая за энергично перемещающейся в простран-

<sup>1</sup> А. Г. Бармин. Пути Зощенки. В кн.: «Михаил Зощенко. Статьи и материалы». Л., Academia, 1928, стр. 43—44.

стве сказки той точкой, с которой предоставлено нам наблюдать за действием. Когда Тибул спасается по крышам над площадью Звезды, то сначала возница, глядя «поверх карет, экипажей и кучерских цилиндров», передает ближнему доктору все, что видит. На площади, видит он, бегают люди, и кажется, что круг площади вращается, как карусель, потому что люди перекатываются «с одного места на другое, чтобы лучше увидеть то, что делалось наверху». Не успеваем мы проследить за направлением их взгляда, как оказываемся вынуждены вновь сменить позицию наблюдения и на этот раз стараться вместе с обитателями высокого дома увидеть по движениям возбужденной толпы, что происходит на их собственной же крыше.

Роман перенасыщен движением и картинami, а интонации рассказчика, изредка возникая, звучат как раз наиболее искусственно («Друзья мои, попасть в дворцовую столовую — дело очень заманчивое»).

Само слово «интонация» Олеша понимает по-своему. «Как не восхититься теми мастерскими *интонациями*, которые есть, например, в «Невидимке!» — восклицает он и цитирует реплику, где нет какой-то необычной интонации, а лишь сжатость и энергия выражения. «Твое лицо мне видимо, а тебе мое — нет!» (так говорит Невидимка полковнику, уверенному в своей силе вооруженного человека). И опять для Олеси ценны лишь такие реплики, которые венчают собой кульминацию действия, удачный поворот сюжета. Его восхищает именно блестящий в логическом отношении строй фразы — то в точном смысле слова остроумие, которое так привлекательно в словесных дуэлях героев Дюма.

И вся его проза, не только речь героев, подчинена особым законам, резко отличившим ее от прозы многих современников писателя.

В этом смысле (как, впрочем, и в некоторых других, о чем еще пойдет речь) проза Олеси близка к предшествовавшей ей и затем некоторое время развивавшейся рядом прозе Пастернака. Строй устной речи и в этой прозе почти не используется. В ней сильна сугубо книжная традиция — особенно, по-видимому, язык философской литературы.

У Пастернака очень отчетлив водораздел между речью авторской и диалогом. Но даже в диалог специфически

устные, просторечные формы входят у него скудно, отдельными фразами, которые в ранних повестях буквально наперечет: «Я вас прѣстотки не знак как — ну, иное, когда сзади идет, не видать — хвостом признаю» («Повесть»); «Не зѣвсе ж ей, Женечка, в один уповод...» («Детство Люверс»). Пастернак-прозаик не проявил пристального внимания ни к складу «мещанской», условно говоря, речи, ни к просторечию. Единственное, что слышит он в разноголосице современной ему устной речи — это разговорную интеллигентскую речь (определение тоже условное, но в какой-то степени общепонятное). Он пытается передать ее строй и даже фонетический облик: «Но о чем мы, помилуй, тут, моносказать, человек из самого, моносказать...» («Повесть»). Эта же разговорная окраска — в горячечных, почти вслух произносимых размышлениях героя «Повести» — Сережи: «Ну и — с провалом. Благодарствуйте, и вас также. Ерундили, ерундили, другой подоспел, и следов не найти. Ну и дай ему бог здоровья, не знаю и знать не хочу. Ну — и без вести, и бесследно. Ну и допустим. Ну и прекрасно».

В авторскую же речь почти не пропускаются даже такие формы.

Так же очевидна известная отъединенность, изолированность от устной речи современности в прозе Олеси.

Строй ее — сугубо книжный; нет и попыток того живого диалога с читателем, на котором строится, например, проза Зощенко. Ничьи чужие звучащие голоса не врываются в эту речь, строгую и стройную, и если где-то автор перебивает самого себя, интонация его и тут не срывается в разговорную, а остается в пределах письменной речи, книжной риторики. «Может быть, этого все-го и не было? Нет, было все же! Безусловно была осень и падали листья... Безусловно, проплывая мимо меня, они поскрипывали боками, как корабли» («Ни дня без строчки»).

Зато в пределах «письменной» речи Олеса чувствовал себя на редкость свободно — свободнее многих из его современников. «Хочется писать легкое, а не трудное, — записывал он в последние годы жизни. — Трудное — это когда пишешь, думая о том, что кто-то прочтет. Ветка синтаксиса, вернее — розга синтаксиса, все время грозит тебе. А писать легко — это писать так, ког-

да пишешь, что приходит в голову, как по существу, так и грамматически» («Ни дня без строчки»).

В прозе Олеси эта «розга синтаксиса» — не видна, угроза ее — не ощутима. От этого не менее очевидно, однако же, что Олеше осталось чуждым то тяготение к живому складу речи своего времени или к истокам этой речи, уходящим в глубь времен, к старой письменности, к фольклору, — которое ощутили по-разному и с разной долей успеха воплотили М. Зощенко, Б. Пильняк, Артем Веселый, М. Пришвин... Проза Олеси своим отношением к слову ближе к Бунину — с его стремлением упорядочить и «улучшить» современную книжную речь, принятую им как данность со всеми приобретениями и потерями ее многовекового развития, — и даже к «прекрасной ясности» М. Кузмина, начитанность которого в русской старине, как писал А. Ремизов, не заронила ни малейшего сомнения в незыблемости образцов русской классической книжной речи. Если же принять ремизовское деление писателей на «ушатых» и «глазатых» — на *слушающих* слово, внимательных к его оттенкам, и тех, кто увлечен передачей *увиденного*, — Олеша окажется, конечно, среди вторых. И эта интенсивная изобразительность, обостренное стремление к передаче зрительного облика предмета у В. Катаева, Олеси, Ильфа и Петрова и уже у их собственных многочисленных последователей — все это несомненные и отчетливые следы влияния бунинской прозы в нашей литературе.

Бунин главным образом стремится сохранить классическую языковую традицию, и слишком смелое, решительное с ней обращение, любой выпад из этой традиции для него неприемлем. Так, бунинское неприятие Достоевского было связано, видимо, не в последнюю очередь с ощущением его языка как «плохого», неправильного. В. Катаев передает его слова так: «Ненавижу вашего Достоевского, — вдруг со страстью воскликнул он. — Омерзительный писатель со всеми своими нагромождениями, ужасающей неряшливостью какого-то противоестественного, выдуманного языка, которым никогда никто не говорил и не говорит, с назойливыми, утомительными повторениями, длиннотами, косноязычием» («Трава забвения»). Слова могли быть другими, но можно, по-видимому, верить, что общий смысл их В. Катаевым, столь внимательным к литературным вкусам Бунина, передан

верно. Новый тип прозаического слова, открытый Достоевским, осознан Буниным как «неряшливый» язык, как «косноязычие». Знаменательны и приведенные здесь же в пересказе слова Бунина о Толстом: «Вы знаете, при всей его гениальности, Лев Толстой не всегда безупречен как художник. Есть у него много сырого, лишнего». Бунин хотел бы «переписать» «Анну Каренину» — «переписать все длинноты, кое-что опустить, кое-где сделав фразы более точными, изящными...» Он хотел бы сделать язык Толстого более точным, «улучшить» его, привести к некоей языковой норме. В 1928 г. Бунин, раздраженный статьей Г. Адамовича о «ненужности изобразительности», пишет: «Это очень старо, но, право, не так уж глупо: «Писатель мыслит образами». Да, и всегда изображает. Разве не изображает даже Достоевский? «Князь весь трясся, он был весь как в лихорадке... Настасья Филипповна вся дрожала, она вся была как в горячке...» Не велика, конечно, изобразительность, а все-таки что же это?»<sup>1</sup> Для Бунина Достоевский не писатель какого-то совсем иного типа, чем он сам, а тоже «изобразитель», но только плохой.

Вся проза Бунина обращена к современной книжной речи, ко всем ее достижениям, ко всему, что приобрела эта речь в результате многовекового пути своего развития<sup>2</sup>, особенно к тщательно разработанному ее синтаксису, к сложному разветвленному периоду, оснащенному причастными и деепричастными оборотами и всевозможными иными обособлениями; к системе союзов, способных передать разнообразные оттенки причинно-временных связей: «Когда молодой Бестужев вошел к умершему, тот лежал навзничь на старинной кровати орехового дерева, под старым одеялом из красного атласа, с расстегнутым воротом ночной рубашки, полузакрыв неподвижные, как бы хмельные глаза и откинув темное,

<sup>1</sup> И. Бунин. Собрание сочинений в девяти томах, т. 9. М., «Худ. литература», 1967, стр. 450—451. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

<sup>2</sup> Ср. известный отзыв Горького: «...Он так стал писать прозу, что если скажут о нем: это лучший стилист современности — здесь не будет преувеличения» (Собрание сочинений, т. 29. М., 1955, стр. 228), а также слова В. Шкловского: «Иван Бунин говорит как пишет, и поэтому по справедливости заслуживает названия классического писателя» («Россия», 1924, № 2, стр. 195).

побледневшее, давно не бритое лицо с большими сидящими усами» («Исход»).

Любопытно, что со временем эта ориентация на речь книжную, письменную все усиливается. Бунин все охотнее строит фразы, которые нельзя прочесть на одном дыхании, нельзя «сказать», а можно лишь написать — такие, всю разветвленную систему связей в которых можно охватить только взглядом — на книжном листе.

«Он, в чуйке, с поднятым воротом и глубоко надвинутом картузе, с которого текло струями, шибко ехал на беговых дрожках, сидя верхом возле самого щитка, крепко упершись ногами в высоких сапогах в переднюю ось, дергая мокрыми, застывшими руками мокрые, скользкие ременные вожжи, торопя и без того резвую лошадь; слева от него, возле переднего колеса, крутившегося в целом фонтане жидкой грязи, ровно бежал, длинно высунув язык, коричневый пойнтер» («Стена»). И уже как откровенная стилизация под эту прозу, с ее сугубо книжным логизированным синтаксисом и с ее «наглядностью», изобразительностью выглядят многие позднейшие страницы В. Катаева. «Рассматривая и перебирая эти чудом уцелевшие в моих папках полуистлевшие бумажки, я как бы на ощупь прокладывал свой путь сквозь безмолвные области подсознательного в темные хранилища омертвевших сновидений, пытаюсь их оживить, и сила моего воображения оказалась так велика, что я вдруг с поразительной, почти осязаемой достоверностью и ясностью увидел внутренность тесной мазаной хаты, на две трети заваленной желтой душистой соломой, и закопченное устье вымазанной мелом печи...» — и т. д. («Трава забвения»).

Проза Юрия Олеши часто оказывается близка к такому виртуозному, «грамотному» строю фразы, к сложному периоду, способному вобрать в себя множество уточнений, множество временных и пространственных планов: «И неопишуемой была студентова тоска, когда в воскресенье, в мае, в одно из тех воскресений, коих не больше десятка числится на памяти метеорологической науки, в воскресенье, когда ветерок был так мил и ласков, что хотелось повязать ему голубую ленточку, студент, разлетевшись к балкону, увидел облокотившуюся на перила Лилину тетку, пеструю и цветастую, как чехол на кресле в местечковой гостиной, — всю в крендельках, рогульках и оборочках и с прической, смахивающей на улитку»

(«Зависть»). Дело не в отдельных словах («коих») и не в длине фраз: фразы могут быть и гораздо более короткие, совсем не разветвленные, — общее ощущение «книжности» от этого не меняется. «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» («Зависть»), — все равно здесь нет ничего похожего на имитацию живого рассказа. Ближе всего это к дневниковой записи, строго соблюдающей правила «письменных» жанров.

Да, литература менялась. В те годы, когда в нее вступал Олеша, уже начала ощущаться победа «бунинской», книжной традиции. Тяга к очищению и упорядочению языка уже отчасти возобладала над интересом к разнообразным пластам живого, устного слова. Правда, это слово еще формировало в те же самые годы, например, прозу Житкова, где слышалась именно «устная» интонация, чей-то внятно звучащий рассказ, как бы с усилием втиснутый на бумагу, в порядок написанных, а не сказанных слов: «Оглянулся на сани — замело их сбоку и уже через верх снегом перекатывает.

Я только взял лошадь под уздцы — двинули обе дружно, и я не сказал ничего. Я иду между ними, держусь за дышло, и идем мы втроем. Тихонько идем. Я не гоню — пусть как могут, только бы шли. Иду и уж ничего не думаю, только знаю, что втроем: я да кобылки; слушаю, как отдуваются. Уж не оглядываюсь на сани и спросить боюсь.

И вдруг стена передо мной, чуть-чуть дышлом не вперлась. И враз стали мы все трое...

Обомлел я. Не чудится ли?

Ткнул кнутовищем — забор!

Ударил валенком — забор, доски!

Как вспыхнуло что во мне»<sup>1</sup>.

Еще очевидней была эта принципиально иная основа авторского повествования у Зощенко: «То, бывало, утром на работу уйдешь, вечером явишься, чай попьешь и спать. И ничего такого при керосине не видно было. А теперича зажгли, смотрим, тут туфля чья-то рваная валяется,

<sup>1</sup> Б. Житков. Метель (1927). В кн.: Б. Житков. Избранное. М., Детгиз, 1963, стр. 333.



тут обои отодраны и клочком торчат, тут клоп рысью бежит — от света спасается, тут тряпица неизвестно какая, тут плевок, тут окурок, тут блоха резвится... Батюшки светы! Хоть караул кричи, смотреть на такое зрелище грустно» («Бедность», 1926).

Самые разные голоса современников, сердитые и увещевающие, агрессивные и смиренные, перебивающие друг друга, силиющиеся выразить свое мнение и страстно желающие быть выслушанными, несмолкаемым хором звучат в рассказах Зощенко 20—30-х годов, из прямой речи героев то и дело пробиваясь в авторскую речь, составляя даже единственную ее основу — зыбкую, неуравновешенную, далекую от ясности форм прозы Олеси.

Разница была не только в синтаксисе, в строе фразы, в сложных отношениях между голосом автора и его героев, но и в самом авторском словаре.

Языковые искания людей, участвовавших в литературном процессе тех далеких лет, были разнообразны, и пути, на которые они выходили, бывали различны. Иногда начальная строка нового романа, первые же его слова могли указать на эту разницу и сразу определить неприемлемость для одного писателя того отношения к языку, которое обнаруживал он у другого. В 1930 г. М. Пришвин написал Д. Тальникову: «В «Зависти» невозможно развязное начало<sup>1</sup> и зажеванный, вялый конец. В русском словаре есть превосходное слово (очень целомудренное) «нужник» и отвратительное «ватерклозет». Можно представить себе начало романа в нужнике, но в ватерклозете нельзя... Так отвратительно, что я бросил книгу и вернулся к ней через месяц только по усиленной просьбе детей»<sup>2</sup>.

Олеша и Пришвин будто используют в своей работе два совсем разных словаря, и многие из слов, употребляемых одним, никогда не встретятся у другого.

У Олеси, например, почти вовсе нет столь обычных для Пришвина разнообразных реалий природы — деревьев с их видовыми названиями, точно поименованных лугов, лужков, вырубков — того, что столь детально расклассифицировано в русском языке. Вместо этого у него — безликие «деревья» и одни и те же на все пригодные

<sup>1</sup> Напомним первую фразу романа: «Он поет по утрам в клозете».

<sup>2</sup> ГБЛ, ф. 487, 35. 57, л. 22.

«лужайки». Эта отвлеченность, схематичность описания ландшафта сближает Олешу с Грином.

Стремление уточнить пейзаж почти неизбежно ведет к «народному» словарю, в котором для каждого обобщенно-книжного «дерева» (вполне удовлетворяющего Олешу или Грина) есть десятки точных определений, связанных и с породой его, и с возрастом, и с пригодностью для хозяйства — да еще и с особенностями той местности, где оно произрастает. И именно привлечение этого словаря, характерное, к примеру, для прозы Пришвина, лишает картину «неопределенности», разумеется, ничуть не делая этим путь одного писателя единственно правомочным в литературе и никак не отменяя, а, напротив, как бы предполагая возможность существования и равноправность другого художественного языка. Ведь и у самого Пришвина с его преклонением перед природоведческой точностью писателя есть в дневнике такая, например, запись: «В саду пролетела какая-то крупная интересная птица, пестрая, с длинным хвостом,— как это прекрасно покажется, что в нашем саду живет какая-то почти райская птица! А когда догадаешься какая, все чары исчезают от одного только слова: «сорока»<sup>1</sup>.

Эти неназванные «птицы» постоянно летают в прозе Олеси, ничуть не мешая сложиться, в конце концов, в сознании его читателя особой картине мира, обладающей собственными закономерностями, строго «компенсирующей» небрежение автора к одним инструментам писательского ремесла — его виртуозным умением пользоваться другими, не менее совершенными.

#### 4.

### *Переименование вещей*

Итак, Олеша явно не ставил себе целью прислушаться к устоявшемуся складу народной речи или уловить и «записать» живой говорок современной улицы. Слово в его прозе служит совсем другим целям. Олеша стремился открыть в слове новые или еще недостаточно, по его

<sup>1</sup> М. Пришвин. Собрание сочинений, т. 6. М., 1957, стр. 605.

мнению, использованные русской классической литературой возможности.

«На мой взгляд, великие русские писатели (кроме Гоголя) плохо изображали, например, природу. Знаменитый изображатель природы Тургенев не изображал ее, а описывал — совершенно не впечатляюще. Дело, конечно, вкуса. Гоголь написал о дорогах, которые расползлись, как раки, и о сломанной березе в саду Плюшкина, которая стояла как обломок колонны. Тургенев же писал: «легкий ветерок пробежал по ржи. Малиновка вспорхнула» и т. д. Он передавал то, что видел, — и это не есть поэтическое искусство, — потому что поэзия начинается галлюцинацией. Проза Хлебникова — образец умения изображать». Вряд ли Олеша справедлив в оценке описаний Тургенева, но в оценке Хлебникова он, несомненно, прав. Приведенные слова — из предисловия Олеси к одному из изданий хлебниковского «Зверинца», осуществленному литографическим способом в 1930 г. (впервые он был напечатан в 1910 г.): «Зверинец» считаю шедевром, — пишет он дальше, — «олень — испуг, цветущий широким камнем», — это академия для прозаиков»<sup>1</sup>.

У Хлебникова «грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой», а слоны кривляются, «как кривляются во время землетрясений горы». Безотказная изобразительная сила этих сравнений очевидна.

Для Олеси это качество прозы казалось особенно важным — и не для него одного. По тем же путям шла проза Ильфа и Петрова. Они постоянно ищут слова, точно и безошибочно очерчивающего предмет. Целый поток ярких зрительных подробностей несется в их знаменитых романах. Веселый и энергичный тон их описания живо напоминает прозу Олеси<sup>2</sup>.

«Поезд вкатился в коридор между порожними составами и, щелкая, как турникет, стал пересчитывать вагоны. Пути вздваивались.

Поезд выскочил из коридора. Ударило солнце. Низко, по самой земле, разбегались стрелочные фонари, похо-

<sup>1</sup> У Олеси есть даже собственный вариант «Зверинца» — его блестящее описание Московского зоопарка («Мы в центре города») сразу напоминает о Хлебникове.

<sup>2</sup> Работу над первым романом Ильф и Петров начали в августе — сентябре 1927 г. — в то самое время, когда (в июньской и августовской книжке «Красной нови») была напечатана «Зависть».

жие на топорики. Валил дым. Паровоз, отдуваясь, выпустил белоснежные бакенбарды. На поворотном кругу стоял крик. Дёповцы загоняли паровоз в стойло» («Двенадцать стульев»).

Та же избыточная зрительными и слуховыми подробностями железнодорожная суматоха — в одном из рассказов В. Катаева: «Огненные папиросы ползали по перрону ракетами, рассыпая искры и взрываясь. В темноте толклись зеленые созвездия стрелок, и в смятении кричали кондукторские канареечные свистки. Железо било в железо. Станции великолепными мельницами пролетали мимо окон на электрических крыльях»<sup>1</sup>.

В русло этой же прозы укладывается определенными сторонами и проза Паустовского. В его романах тех лет легко увидеть куски, удивительно сходные хотя бы с только что процитированными отрывками: «За окном мчались назад, ревя гудками, лязгая десятками колес, обезумевшая ночь, ветер, кусты и леса. Мосты звенели коротко и страшно. Путевые будки налетали с глухим шумом и проносились, затихая в Москве»<sup>2</sup>. Любопытно, что роман «Блистающие облака» (откуда и взят этот отрывок), наиболее близкий по строю авторской речи к прозе В. Катаева, Ильфа и Петрова и в какой-то степени Олеси, Паустовский пишет той же зимой 1928 г., когда пишется «Золотой теленок», когда только что напечатана «Зависть». Это были годы, когда все эти писатели находились в особенно тесных дружеских и литературных связях, когда они следили с чрезвычайным интересом за работой друг друга. Паустовский был тогда сотрудником газеты Союза водников «На вахте»<sup>3</sup>. В этой же газете, помещавшейся во Дворце Союзов, рядом с «Гудком», работали М. Булгаков, В. Катаев, С. Гехт, а в «Гудке» — Ильф, Петров, Олеша, Шкловский. С напряжением, с трудом выкраивая время, писали они свои произведения. В эти годы литературные пути многих из них сблизились. Взаимовлияние их в эти годы несомненно. Из большого количества возможных примеров ограничимся пока одним.

<sup>1</sup> В. Катаев. Растратчики. Повести и рассказы. Л., «Прибой», 1927, стр. 233. Далее цитаты в тексте по этому изданию.

<sup>2</sup> К. Паустовский. Собрание сочинений, т. 1. М., 1957, стр. 196. Далее цитаты в тексте по этому изданию.

<sup>3</sup> Там же, стр. 642.

«Внезапно и скоропалительно переменялась вся жизнь регистратора, даже не переменялась, а, вернее, прекратилась. От него ушли: еда, питье, табак, любовь, движение по службе, возможность восхитить кого-нибудь своим нарядом или телом». Это из повести Ильфа и Петрова «Светлая личность»<sup>1</sup>; повесть написана в 1928 г. — тогда же, когда и «Лиомпа» Олеши с ее знаменитым описанием: «Больного окружали немногие вещи: лекарства, ложка, свет, обои. Остальные вещи ушли». Далее: «Так, в один день покинули его улица, служба, почта, лошади...»

Продавец воздушных шаров из «Трех толстяков» летит над городом, увлекаемый своими шарами. «Высоко в сверкающем синем небе они походили на волшебную летающую гроздь разноцветного винограда». Это написано, по-видимому, в 1924 г., когда был написан весь роман, а в 1925—1926 гг. В. Катаев пишет повесть «Растратчики», и там у него «гроздь воздушных шаров — красных, синих, зеленых, — скрипя и покачиваясь, плыли над толпой, радуя глаза своей свежей яркостью, яркостью волшебного фонаря и переводных картинок». Тут даже неважно, кто первый это придумал — Олеша или Катаев. Важно, что мимолетный образ, радующее глаз сочетание форм, света и цвета, передается, как эстафета, из одной книги в другую.

Но дело, разумеется, не в таких все-таки частных совпадениях. Дело в том, что вырабатывались черты некоторой единой манеры, единых принципов описания предмета, самого строя фразы. Разные писатели не уподобились, конечно, друг другу, но пройти мимо очевидной близости их отношения к слову исследователь — да и читатель — не может.

Характерной чертой их манеры стало прежде всего отношение к эпитету, к его роли в прозе. Они стремятся дать вещам новые, наиболее лаконичные, по возможности одним словом выраженные определения.

«На ходу *железными* своими юбками она опрокидывала урны для окурков. С *кастрюльным* шумом урны катились по ее следам». «Из освещенного коридора через стеклянную дверь на вдову лился желтый свет электрических плафонов. *Пепельное* утро проникало сквозь окна

<sup>1</sup> И. Ильф, Е. Петров. Собрание сочинений в пяти томах, т. 1. М., 1961, стр. 400. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

лестничной клетки». «В конце коридора сверкнул *голубой* жилет. *Малиновые* башмаки были запорошены штукатуркой» (И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев).

Какой уверенный в себе, бесстрашно одиночный эпитет. В прозе Ильфа и Петрова на эпитет возложена особенная нагрузка; он всегда неожидан, замечен, выдвинут вперед. «Голые *фиолетовые* ступни», «апельсиновые штиблеты», «девушки, осыпанные лиловой пудрой».

Укажем некоторые параллели; голова, названная «голой и *сиреновой*, как луковица» у Ильфа и Петрова. Ср. у В. Катаева: «татарин с бритой *голубой* головой», у Олеси: «...лоб белый, голова бритая, *радужная*, с шишкой».

Менее разительное, но, несомненно, принципиальное сходство с этими же случаями еще в одном примере из Олеси: «в куртке *румяной* кожи». Здесь то же самое стремление определить предмет, во-первых, одним словом, во-вторых, словом, традиционно связанным с совсем другими предметами, и, в-третьих, дающим, кроме всего, хороший зрительный эффект. Еще заметнее всего это на следующем примере: «перламутровый живот Егора Скумбриевича» у Ильфа и Петрова и куриные потроха, разбросанные по полу, сравниваемые Олешей с «перламутровыми плевками».

Гораздо раньше все это встречалось у Бабеля: «и поднес к козырьку руку в замшевой *лимонной* перчатке» («Первая любовь»).

Укажем еще влияние его особенного употребления двух определений сразу: «юноша с белой немецкой грудью», «убогое красноносое чиновничество» — ср. одну из последних дневниковых записей Ильфа: «Я всегда любил ледяную красноносую весну» — то же самое слово повторено в подобной языковой ситуации. Ср. еще у Ильфа и Петрова: «легкие сиротские брюки» или у В. Катаева: «толстый ворот *рыночного бумажного* свитера».

В этой прозе слово, несомненно, было «распечатано», было узаконено смелое и даже эпатирующее с ним обращение, узаконено выпячивание отдельного слова из контекста (что давно уже было сделано в поэзии). Создаются в каком-то смысле новые изобразительные средства. И Ильф и Петров, и ранний Катаев, и Олеша язык как бы не «слушают», а преимущественно «придумывают» заново — не при помощи неологизмов, а при помощи, так сказать, переименований. «На большом пус-

тыре стоит *палевый* теленок», *мятый* свет луны» — все это далеко не новые в литературе эпитеты, но здесь они впервые приложены к «неподходящим» предметам. Были палевые облака и палевые дали, но не было палевого теленка. Эпитет взят как цитата и катахрестически использован для новых целей.

У всех этих писателей — страсть к называнию, а вернее, к переназыванию вещей, к обновлению их имен: «трусы бубнили по ветру», дым «курчавый, как цветная капуста». Удачные сравнения кочуют у Олеси из романа в роман: перила, сломавшиеся «с утиным криком» в «Зависти», прибыли прямо из «Трех Толстяков» («Закричав *утиным голосом*, барьер сломался»). У Ильфа и Петрова есть сравнения точно такие же, выполненные по той же модели и также поражающие своей новизной и смелостью: «С *печальным криком чайки* разодрался английский ситец в цветочках».

В пародии Архангельского на Катаева показано это несколько хлопотливое стремление все определить, все назвать по-своему, насытить язык прозы точными и яркими сравнениями и эпитетами.

В этой пародии стиль Пушкина Катаевым «дополнен», распространен: «Я выглянул из кибитки, *как кукушка*».

Эти упорные поиски точных определений совсем не являются неотъемлемым свойством любого писателя, любой творческой манеры, как это может показаться на первый взгляд. В те же годы существовали и совсем иные литературные пути, приводившие к ничуть не менее значительным результатам. Например, для прозы Зощенко принципиально не существует возможности найти для чего бы то ни было совершенно точное словесное выражение. Каждое слово употреблено как бы начерно, с оговорками и извинениями. «Читатель, пригладь свои волосы и завяжи потуже галстук. Мы сейчас пойдем с тобой по той аллее, которая требует некоторой, *что ли*, выправки, красоты разных линий, очертаний и внешних форм. Туда, *я извиняюсь*, нельзя прийти на косолапых ногах и с небритой мордой» («Голубая книга»). Ни одно слово не облечено в этой прозе полным авторским доверием.

Вряд ли мы найдем у Зощенко хотя бы одно удачное сравнение. Художественные задачи, которые ставят перед собой В. Катаев, Ю. Олеша, Ильф и Петров, Паустовский, вообще не свойственны его прозе. Поражает,

например, последовательное отсутствие пейзажа (а в «Сентиментальных повестях» пейзаж преследует, как правило, цели пародийные). Нельзя представить в его рассказах фразу, такого, скажем, рода «Вода в пруду почернела» (М. Булгаков). У него некому заметить, как спускаются на город сумерки. Все заняты, все целиком погружены в улаживание житейских неурядиц, наступающих на героев сплошной цепью.

Бытописи в привычном смысле слова в прозе Зощенко тоже нет. Владение изобразительной деталью, к тому времени достигшее у многих писателей, как мы видели, уровня настоящей виртуозности, этому писателю как бы вовсе не знакомо. Нет красок, нет ни формы, ни цвета предметов. Те шайки, примусы, «ежики», шкафы, кастрюли, которые обступают героев Зощенко и почти физически ощутимо наползают на его читателя, скорее только названы, чем описаны. Жирным угольным контуром обведены они, и контур этот не заполнен. Зощенко не выдергивает, как Олеша, вещь из привычного обихода, чтобы рассмотреть ее заново (вспомним «вазу-фламинго»). Напротив, вещам у него придана заведомая, пугающая читателя знакомость. Все эти предметы «коммунального» быта только *упомянуты* скороговоркой, вскользь, как нечто само собой разумеющееся, то, без чего нельзя существовать. В его прозе вещи не только ни на сантиметр не сдвинуты с привычных мест — его герой-рассказчик и помыслить не может, что где-то (или когда-то) необходимые человеку для жизни предметы могут существовать в другом наборе.

Литературная работа Зощенко остается более изолированной, чем работа Олеша, — по пути Зощенко быстро устремляется множество подражателей<sup>1</sup>, но у него почти нет литературных единомышленников, которых так много в конце 20 — начале 30-х годов рядом с Юрием Олешей.

<sup>1</sup> Елизавета Полонская вспоминает, что уже через два года после выхода первой его книжки, в традиционной шуточной «Серапионовской оде» она писала:

И только Зощенко теперь  
Живет в обломках старой хазы,  
И юмористы ССР  
Валяют под него рассказы.

(Из литературных воспоминаний. «Ученые записки ТГУ, вып. 139. Труды по русской и славянской филологии, т. VI. Тарту, 1963, стр. 385).



## 5.

### *Канонизация мастерства*

В прозе конца 20 — начала 30-х годов, несомненно, были сделаны определенные открытия, заметно повлиявшие на художественный язык литературы последующих десятилетий.

Эти открытия были связаны не только с «интенсивной деталью»<sup>1</sup>. В романах Ильфа и Петрова можно было услышать пробивающийся сквозь гром многочисленных реминисценций и пародий своеобразный, лишь отдаленно напоминающий об уже существующих литературных образцах ритм — особый строй фразы, особенную организацию абзаца.

«Под ногами гуляющих трещал гравий. Оркестр с небольшими перерывами исполнял Штрауса, Брамса и Грига. Светлая толпа, лепеча, катилась мимо старого предводителя и возвращалась вспять. Тень Лермонтова незримо витала над гражданами, вкушавшими мацони на веранде буфета. Пахло одеколоном и нарзанными газами».

А вот другой пример, где описание построено по тем же правилам: «Пришло серенькое ремесленное утро. Женщины плепали детей, мужчины мылись во дворе под краном. Синий угар самоваров струился под крышу, дух квашеной капусты выползал из комнат... Кошки мылись на подоконниках, и запах помоек, крыс и зелени расплывался извилистыми течениями, навещая то одну, то другую комнату». Это уже не Ильф и Петров, а Паустовский («Блистающие облака»). Оставим в стороне первую фразу, которая кажется наиболее «ильфовской». Отметим более общие черты канонизирующей в эти годы стилиевой манеры — укороченные фразы, выхватывающие, как направленным пучком света, разнокалиберные детали обстановки: соединение в пределах одной фразы «предметов» достаточно удаленных, лежащих в разных плоскостях восприятия («синий угар» и «дух квашеной капусты»).

<sup>1</sup> Выражение В. Шкловского, который как раз в эти годы писал: «Люди нашего времени, люди интенсивной детали — люди барокко» (В. Шкловский. Поиски оптимизма. М., «Федерация», 1931, стр. 115).

И обязательно запахи, причем непременно в необычном соединении: одеколон и нарзанные газы у Ильфа и Петрова, крысы и зелень у Паустовского<sup>1</sup>.

Характерен сам способ связи фраз, передающий быструю смену резко и энергично очерченных отдельных действий и картин.

«Санные колеи и трамвайные рельсы блистали на поворотах сабельным зеркалом. Через дорогу под барабан важно переходил отряд пионеров. Рабфаковцы в пальтишках на рыбьем меху перескакивали с ноги на ногу или лепили друг другу в спину снежками. Под деревьями бульвара мелькали пунцовые платки и щеки. Звенели и слипались, как намагниченные, коньки» (В. Катаев. Расстратчики).

Еще отчетливее эти особенности у Ильфа и Петрова.

«Стучали пионерские барабаны. Допризывники выгибали груди и старались идти в ногу. Было тесно, шумно и жарко. Ежеминутно образовывались заторы и ежеминутно же рассасывались. Чтобы скоротать время в заторе, качали старичков и активистов. Старички причитали бабьими голосами. Активисты летали молча, с серьезными лицами» («Двенадцать стульев»).

Удивительно сходные по строю, по ритму абзацы встречаются и у Олеши: «Грянул марш, приехал наркомвоен. Быстро опережая спутников, прошел наркомвоен по аллее. Напором и быстротой своего хода он произвел ветер. Листва понеслась за ним. Оркестр играл щеголевато. Наркомвоен щеголевато шагал, весь в ритме оркестра» («Зависть»).

И далее: «Пилот-конструктор, в куртке румяной кожи, стоял во фронт перед наркомвоенном. Ремень туго перетягивал коренастую спину наркомвоена. Оба держали под козырек. Все лишилось движения. Бабичев стоял, выпятив живот».

Этот стремительный темп смены разномасштабных действий, эти резкие «скачки» восприятия примерно с конца 20-х годов и вплоть до 50-х можно встретить у самых разных писателей — Ю. Олеши, И. Эренбурга, А. Гайдара.

<sup>1</sup> Ср. еще у Паустовского: «В дощатых комнатах пахло камфарой, сигарным дымом и зноем».

«Был хороший летний день. Маленький город Орадурсюр-Глан казался преисполненным глубокого мира. Зеленили вокруг луга, с древним спокойствием пятнистые коровы окунали свои морды в яркий изумруд. У маленькой реки Глан сидели терпеливые рыболовы. Клопились к реке ивы, а тополя стояли задумчивые, как одинокие мечтатели» (И. Эренбург. Буря).

Присмотримся к этому столь характерному для манеры Эренбурга описанию и увидим, как автор от созерцания чисто внешних особенностей пейзажа (пятнистые коровы, яркий изумруд зелени), неожиданно и резко «меняя фокус», переходит к восприятию слишком обобщенному, к сфере «психологии» («терпеливые рыболовы»), словом, к описанию совсем иного масштаба, сделанному на иных основаниях, чем вначале. Это «смещение» очень характерно для той художественной манеры, о которой мы здесь говорим.

Особенности этой манеры удачно сумел определить один из критиков 30-х годов А. Роскин — на довольно разительном примере рассказов Габриловича. «Габрилович выработал прием, который можно назвать приемом смещенного ряда,— писал он.— Разнообразнейшие явления жизни пытается он отобразить методом приведенного в беспорядок преysкуранта, описи или меню... Другая бросающаяся в глаза черта стиля Габриловича — короткая, усеченная строка.

Синтаксис Габриловича почти не знает придаточного предложения. Читатель погружается в мир теснящихся друг к другу точек, коротких — два-три, а то и одно слово — предложений...»<sup>1</sup>

Перед нами, в сущности, уже знакомая по ранее приведенным примерам манера, но доведенная до крайностей: «Мы стучим. Дом мертв. Мы стучим»<sup>2</sup>. А. Роскин замечает, как Габрилович «от микроскопии мнимой наблюдательности и фиктивной жизненности, с присущей ему обрывистостью переходит к обозрению нашей страны с птичьего полета: «Путаные вывески и разношерст-

<sup>1</sup> А. Роскин. Усеченная строка и усеченная действительность. По кн.: А. Роскин. Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте. М., «Сов. писатель», 1959, стр. 16.

<sup>2</sup> Там же, стр. 16.

ные города существовали в тот год в нашей стране. Зима была снежная. К весне начались морозы. Почтари разъезжали в длинных овечьих тулупах»<sup>1</sup> — и т. д.

Но и сам Роскин (не только критик, но и писатель) не ушел от той манеры, которая быстро распространялась вширь и на глазах начинала выполнять функции некоего общего для всех языка современной литературы.

«Чехов сидел у себя во флигеле и писал пьесу, в которой было озеро, летние ночи, нечаянные признания и глубокая человеческая грусть»<sup>2</sup>.

«Была осень, но в саду вокруг флигеля все еще цвели розы и мальвы. С легким стуком падали на землю яблоки. Шли спокойные и теплые дожди»<sup>3</sup>.

Этот отрывок мог бы принадлежать любому по меньшей мере из двадцати современников автора.

Это — черты одной и той же стилевой манеры, которая в 30-е годы в разных вариантах отразилась в прозе К. Паустовского и А. Роскина, С. Бондарина и С. Гехта, В. Катаева и Ильфа и Петрова, А. Атарова и В. Кожевникова и многих других. Влияние этой манеры заметно и в прозе Олеси.

Вот еще несколько параллелей. «Был штиль, на гладкой воде качались лодки, на рейде стоял гигантский теплоход. Сомов искупался и поехал на вокзал. Вечером он снова сидел в ресторане, опять стучал костяшками, за окном бежала южная луна. Сомов смотрел в окно на Черное море, пил пиво и думал о Кате»<sup>4</sup>. «От ветра хлопали ставни, сыпалась с крыш черепица, в саду сгорала зелень, солнце светило через серое сито, губы лопались и обрастали корой» (*К. Паустовский. Романтики*). «Деревянный стол был морщинист, на столе стоял горшок с цвета-

<sup>1</sup> А. Роскин. Статьи о литературе и театре, стр. 22—23.

<sup>2</sup> Тот самый «прейскурант», по-видимому, который раздражает самого же А. Роскина у Габриловича.

<sup>3</sup> А. Роскин. Чехов. Биографическая повесть. М.—Л., Детгиз, 1939, стр. 181. Примеры можно было бы, в сущности, выбирать с каждой страницы: «Из глубины чужого двора на него глядел своими тремя окнами маленький домик. Раскрытые зеленые ставни придавали домику удивленное выражение. Под водосточной трубой стояла бочка. Из-за низенькой крыши высывались акации» (стр. 6). Об этом отрывке можно сказать то же самое, что мы говорили о строе абзаца у Ильфа и Петрова — только сам «темп» этой прозы менее энергичен.

<sup>4</sup> А. Штейн. Сочи (рассказ). «Молодая гвардия», 1940, № 1, стр. 51.

ми, студент дул в цветы, цветы отворачивались. Студент смотрел вдаль и видел синий околыш моря» (Ю. Олеша. Цепь). «Снопсы пшеницы летали по небу, июльский день переходил в вечер, чаши заката запрокидывались над селом» (И. Бабель. Замостье).

В языке этой прозы сложно отразилось воздействие литературы начала века — и даже не только беллетристических, но и иных — публицистических, фельетонных жанров.

Несомненно, например, влияние художественного языка Чехова — его единичной детали, как бы «случайно» выхваченной из множества себе подобных<sup>1</sup>, открытого им сближения очень разных впечатлений в пределах одной фразы, за «спокойным» синтаксисом которой тщательно спрятано волнение, владеющее автором-рассказчиком.

В начале 20-х годов эти особенности его прозы были замечены в первую очередь теми литераторами, которые в своей собственной практике стремились к резкому обновлению способов литературного изложения. Для них «чеховская» традиция еще противостояла «бунинской» — и была более влиятельной. Чехов «прибегал часто к эллипсису, — писал В. Шкловский. — Он выпускал части рассуждения, и разорванные куски звучали странно и противоречиво. Классический пример: «И жарыща в этой Африке». У Бунина есть в воспоминаниях о Чехове запись разговора...».

Далее пересказано то место этих воспоминаний, где Чехов говорит: «хорошо быть офицером, молодым студентом...»; а потом «без видимой связи» приводит фразу из сочинения девочки — «Море было большое» — и восхищается ею. «Бунин старательно и довольно удачно заполняет расстояние между этими фразами, показывая, как могла мысль прийти от одной к другой.

Вот Чехов никогда не занялся бы этой работой. Ему художественно нужны были эти фразы именно в их противоречии»<sup>2</sup>.

Еще десятилетием раньше, в 1914 г., имя Чехова назвал Маяковский как имя писателя, давшего «новые фор-

<sup>1</sup> О «случайностном» характере детали в чеховском художественном мире см. в кн.: А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971.

<sup>2</sup> «Россия», 1924, № 2, стр. 195.

мы выражения мысли», сдвинувшего слово «с мертвой точки описывания»<sup>1</sup>.

Любопытно, что среди важнейших для Маяковского новых признаков прозы оказался и признак, казалось бы, чисто количественный — длина фразы: «И вот вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов». Рядом с ними «витиеватая речь стариков, например, Гоголя, уже кажется неповоротливым бурсацким косноязычием».

Это ощущение всей письменной речи прошлого века как «неповоротливой» и «косноязычной» сообщилось впоследствии многим. В 20-е годы оно особенно сильно овладело мыслями Михаила Зощенко — и определило многое в его художественной манере. «Мне просто трудно читать сейчас книги большинства современных писателей. Их язык для меня — почти карамзиновский. Их фразы — карамзиновские периоды.

Может быть, какому-нибудь современнику Пушкина также трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы.

Может быть, единственный человек в русской литературе, который понял это, — Виктор Шкловский.

Он первый порвал старую форму литературного языка. Он укоротил фразу. Он «ввел воздух» в свои статьи. Стало удобно и легко читать.

Я сделал то же самое.

Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным.

Может быть, поэтому у меня много читателей»<sup>2</sup>.

Эти признания человека, довольно скупого на теоретические обобщения своей и чужой литературной работы, крайне важны. «Старая» школа связывается, как видим, в первую очередь с длинной, разветвленной фразой; многословие кажется косноязычным, необходимость писать «сжато» — очевидной.

«Укороченная» фраза, обилие «воздуха» на странице, резко расчлененной многочисленными абзацами, — эти внешние, казалось бы, но очень заметные, признаки про-

<sup>1</sup> В. Маяковский. Два Чехова. — В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 300, 301.

<sup>2</sup> «Михаил Зощенко. Статьи и материалы». Л., Academia, 1928, стр. 11.

зы Шкловского были осознаны как немаловажное открытие и оказались крайне влиятельными. Когда, например, в августе 1922 г. несколько тогда еще очень молодых писателей напечатали свои автобиографии — почти каждая из них обнаружила сходство с прозой Шкловского. «Родина моя — Саратов. Детство — окружные деревеньки — Евсеевка, Синенькие, Увек, Поливановка, Курдюм и Разбойщина. Зброшенные сады, рыбацьи дощанки, бункеры, крепкий анис.

На лодке катал меня реалист Балмашев» (К. Федин)<sup>1</sup>.

Короткая, обрывистая фраза В. Шкловского, «смонтированная» с соседней фразой без помощи опосредствующих звеньев, несомненно, играет в 20-е годы заметную роль в преобразовании литературного языка как языка не только художественной литературы, но и статей, газетных жанров — самых разных видов письменной речи.

Однако в узкой области самого расположения текста короткой статьи, фельетона на простраистве бумажного листа и, условно говоря, «фразораздела» у Шкловского были свои предшественники, вернее, один предшественник, сошедший со сцены за несколько лет до появления в литературе не только Зощенко, но и Шкловского и, по-видимому, не возымевший и малой доли того влияния на литературу, которое возымели они, хотя истинные размеры его влияния еще должны быть установлены.

В неопубликованных воспоминаниях Н. В. Дорошевича, дочери Власа Дорошевича, интересных не только в документальном, но и в литературном отношении, рассказано о резком переломе в работе известного фельетониста 1890 — 1900-х годов В. Дорошевича, совпавшем с его переездом в Одессу. «И вот неожиданно в этом таком несчастливом для него поначалу городе открылся и расцвел яркий и оригинальный дорошевичевский талант. Он заговорил с Одессой не языком академической прессы, подражать которому стремился каждый репортер при переходе с трех на пять копеек гонорара, а голосом улицы, голосом самой блестящей, беспшабашной, живой, как ртуть, Одессы. Это был голос ее кафе и бульваров, хлебной биржи, пристаней. В газетной технике, к тому времени уже весьма совершенной, Дорошевич сделал блестящее открытие: он изобрел короткую строку. С полным пренебреже-

<sup>1</sup> «Литературные записки», 1922, № 3, стр. 27.

нием к правилам грамматики, он резал фразу посередине. Точка оказывалась на месте запятой, глагол убегал от существительного в следующий абзац. Если бы оплачивать его фельетоны стал издатель, не платящий за «чики» (конец слова на строке, после которого начинается абзац. — М. Ч.), Дорошевичу не причиталось бы за них почти ничего. На сплошной серой газетной странице они выделялись как пестрая мозаика, и чуткая ко всему новому и интересному Одесса сразу признала своего героя»<sup>1</sup>.

В этих ярких характеристиках почти нет преувеличения.

Приведем начало одной из статей В. Дорошевича в «Русском Слове» — «Жюль Кларти».

«Словно лес осыпается осенью.

Осыпается жизнь.

Даже Париж становится неинтересным.

Умер Анри Рошфор. Нет Жюля Кларти.

Приехав в Париж, я не буду в пять часов за чаем читать статью Рошфора.

Любоваться восьмидесятилетним стариком, пишущим ежедневно».

«Жюль Кларти был если не последним, то, вероятно, предпоследним из «стаи славных».

Тех парижских журналистов, которые делали из Парижа:

— Европейский трибунал

Трибунал, перед которым дрожали правительства Европы.

Оглядываясь:

— Что скажут?

Теперь таких журналистов больше не родится.

Эта раса прекратилась.

Теперешний французский журналист это — превосходный репортер американского типа.

Они страшны разоблачениями.

Но не полной благородства мыслью и не острым, как шпага, словом».

(Сравним это со Шкловским: «Зощенко — человек небольшого роста. У него матовое, сейчас желтоватое лицо. Украинские глаза. И осторожная поступь. У него

<sup>1</sup> ГБЛ, ф. 218, 711, стр. 30—31.



очень тихий голос. Манера человека, который хочет очень вежливо кончить большой скандал.

Дышит Зощенко осторожно. На германской войне его отравили газами. Успех у читателя еще не дал Зощенко возможности поехать лечить сердце. Набраться крови»<sup>1</sup>.

Сходство очевидно — во всяком случае, перед нами фразы, «с полным пренебрежением к правилам грамматики» разрезанная посередине.)

В фельетонах Дорошевича — явные признаки той самой манеры, которая в 30-е годы получила наименование «усеченной строки» и первооткрыватели которой к тому времени были уже прочно забыты.

Для тех, кто возразил бы нам — и справедливо, — что сходство Шкловского (и тех, кто шел за ним) с Дорошевичем — чисто внешнее, и показал бы разницу самого строя их фраз и отношений между абзацами, напомним только, что и эти чисто внешние признаки — немаловажны. И Зощенко, говоря о реформаторской роли Шкловского, именно этим внешним, «количественным» признаком его прозы придает особенное значение. Он говорит о прозе Шкловского — «стало удобно и легко читать» — речь идет, конечно, не в малой степени о самом расположении текста. «Он ввел воздух в свои статьи», то есть раздробил текст на многочисленные абзацы.

Стремление резко отойти от «витиеватой речи стариков», писать «фразы в несколько слов» заметно в те годы в работе разных, нимало не оглядывающихся друг на друга литераторов.

«Он широко пользовался методом разорванных ассоциаций, тем, что впоследствии стали называть далековатыми сравнениями, — пишет Н. Дорошевич. — Высказав какую-либо мысль, он создавал длинную цепь ассоциаций, затем выбрасывал всю эту цепь и оставлял только первое и последнее звенья» — как видим, почти слово в слово то самое, что пишет Шкловский о чеховских эллипсисах, что кажется ему столь перспективным для новой прозы! Тот самый художественный язык, в котором сам он достигает такой виртуозности! Несомненно, в истории литературы есть такие периоды, когда усилия многих оказываются направленными в одну и ту же сторону.

<sup>1</sup> В. Шкловский. О Зощенко и большой литературе. В кн.: «Михаил Зощенко. Статьи и материалы», стр. 16.

Если же еще раз вспомнить о Дорошевиче, то спра-ведливости ради надо сказать, что влияние его работы на некоторые области литературы первого десятилетия века и последующих лет было все-таки более широким, чем это представляется на первый взгляд. Н. Дорошевич приводит одно довольно значимое свидетельство этого, и нет оснований не верить памяти и добросовестности автора: «...Маяковский как-то сказал мне: «А ведь ваш отец, с его короткой строкой, в свое время имел на меня большое влияние». В газетный подвал, место привилегированное, оккупированное писателями, он ввел язык улицы».

«Язык улицы», то есть короткие, недоговоренные реплики уличного диалога.

«Короткая строка» Дорошевича с очевидностью просвечивает, например, в ранних статьях Маяковского (1913—1914), недавно атрибутированных и опубликованных. По-видимому, именно строка фельетониста показала поэту необходимо новым способом прозаической речи, разрывающей со старым «витиеватым косноязычием»:

«Как вам не стыдно, вы хотите красоты, но ведь не обязательно же трогать ее руками!

Когда вы смотрите на Венеру Милосскую, вы ведь не предлагаете ей «руку и сердце».

Умейте наслаждаться красотой природы по-новому.  
Слушайте!

Бросьте Малаховку, поедem лучше в кинематограф!»<sup>1</sup>



Изучая литературу 20—30-х годов, невозможно не увидеть, что кроме качеств, связанных только с индивидуальной работой каждого писателя, в прозе тех лет накапливались некоторые общие для всех — или, по крайней мере, для многих — черты, литературе прошлого века совсем не свойственные. Рождалась некая, несомненно, новая, из разных элементов сплавленная манера письма, ставшая к 30-м годам общим достоянием и талантливых и неталантливых писателей. Она связывалась в сознании современников с неким общим уровнем «мастерства», с представлением об определенной писательской выучке,

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1970, № 8, стр. 188.

Так, А. Роскин писал в 1939 г. об одном из рассказов тех лет: «Отнюдь нельзя сказать, что он плохо написан. Наоборот, читаешь его и думаешь о том, как в сущности незаметно, под аккомпанемент привычных разговоров о недостатке мастерства поднялся средний уровень этого самого мастерства. Сравните апрельский номер «Красной нови» от 1939 г. с любым апрельским номером самого лучшего дореволюционного тонкого журнала: вы тотчас заметите, насколько выше наша «средняя» журнальная проза оригинальностью образов, отделкой фразы, сжатостью выражений»<sup>1</sup>.

А. Роскин пишет далее: «Вот как описывает В. Кожеников пейзаж с высоты:

«С трубы можно было видеть облака в профиль... Запах сырости туч доносился сюда. Тучи пахли погребом».

Можно быть уверенным, что соответствующее описание, извлеченное из какого-нибудь рассказа в «Вестнике Европы» или «Современном мире», было бы, конечно, более вялым и банальным. Но в том-то и дело, что в этой самой умелости, в этом стремлении все описывать с обязательной оригинальностью, выразительностью есть своя банальность, свой шаблон — и притом очень опасный для подлинной поэзии. В стилистической элегантности таких рассказов... есть что-то чрезмерно старательное, напряженное»<sup>2</sup>.

Здесь тонко почувствовано, хотя и не объяснено, очень существенное явление жизни литературы, особенно отчетливо оформившееся к 30-м годам.

«Новая», только что рождавшаяся проза Ильфа и Петрова и их литературных единомышленников в эти годы, едва утвердившись, уже переставала быть новой.

Уже все умели писать, все писали с одинаковой умелостью и с неременной «оригинальной выразительностью» (ср. отмеченное уже стремление Олеша, Катаева, Ильфа и Петрова — и умение — «назвать» предмет, точно запечатлеть его зрительный облик).

Стилевая манера, начинавшая с острого ощущения литературных шаблонов и нередко — с их пародирования, сама очень быстро стала легкой для освоения традицией и затем — шаблоном. Литературная обстановка сложилась

<sup>1</sup> А. Роскин. Пять рассказов. «Литературная газета», 5 июня 1939 г.

<sup>2</sup> Там же.

так, что эта манера стала одним из самых притягательных образцов для подражания.

Любопытно, что спустя два с лишним десятилетия, в 1955—1965 гг., романы Ильфа и Петрова вызвали вторую волну подражаний<sup>1</sup>.

Для авторов характерной для этих лет повести «с применением юмора» оказался очень удобным язык этой прозы — ее темп, ее подход к предмету, особая «стянутость», как бы сокращенность ее описаний, их разнонаправленность, разномасштабность (неожиданный «крупный план» какой-то мелкой подробности) и неперемное присутствие слегка эпатирующих читателя сравнений. Близость стилистических приемов часто оказывалась почти текстуальной.

«Ветер светлым облачком скользил по песку. У скамейки валялись ягоды рябины. Влажный песок отливал радужными красками, словно его облили бензином. Неподвижные чайки белели на воде, как куски газеты. Солнце все быстрее погружалось в тучу. Вот от него остался маленький кусочек. Туча пошла вверх, и солнце блеснуло последний раз, как огонек папиросы. Серые будничные цветы сгрудились у горизонта... И только здесь, где стоял Медведев, на воде и вверху было светлее, а верхний край одного облака розовел, как крем пирожного» (А. Гладilin. История одной компании).

Сравним это хотя бы с одним отрывком из «Двенадцати стульев». «Утро застало концессионеров на виду Чебоксар. Остап дремал у руля. Ипполит Матвеевич сонно водил веслами по воде. От холодной ночи обоих прудила дрожь. На востоке распускались розовые бутоны. Пенсне Ипполита Матвеевича все светлели. Овальные стекла их заиграли. В них попеременно отразились оба берега. Семафор с левого берега изогнулся в двояковыгнутом стекле. Синие купола Чебоксар плыли словно корабли. Сад на востоке разрастался. Бутоны превратились в вулканы кондитерских красок. Птички на левом берегу учинили большой и громкий скандал. Золотая дужка пенсне вспыхнула и ослепила grossмейстера. Взошло солнце». Это проза, безотказно действующая на читателя своим энергичным темпом, подчеркнутой картинностью, почти назойливым следованием за быстрой сменой зрительных

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. статью: М. Чудакова, А. Чудаков. Современная повесть и юмор. «Новый мир», 1967, № 7, стр. 222—232.

впечатлений, дерзким сближением «разностильных» предметов и слов: рядом с «розовыми бутонами» и «синими куполами» оказывается слово-термин («двояковыгнутое стекло») или слова, взятые напрокат из языка рекламы, проспекта торговой организации («наилучших кондитерских красок...»).

Если вернуться теперь к отрывку из повести современного литератора, то мы увидим, что у Ильфа и Петрова здесь заимствовано (конечно, не прямо, скорее всего неосознанно, под влиянием стойких впечатлений детского или юношеского чтения знаменитых романов, почти всё — вплоть до «кондитерских» сравнений. Некоторые же из сравнений явственно напоминают «модель», по которой строятся сравнения у Олеси — «чайки белели на воде, как куски газеты» и т. п.

Однотипные — по синтаксису, по строю всего абзаца и самому выбору эпитета — отрывки можно выбирать десятками из прозы не так давно истекшего десятилетия. «Мы сели на свои места. Кот, сопя, доедал дорогобужский сыр. Сквозь щели беседки пробивалось закатное солнце» (*М. Анчаров. Теория невероятности*).

Это поочередное выхватывание совсем разных по масштабу предметов и дотошное, слегка насмешливое стремление к точному указанию «товарного» качества предмета, его «этикетки» («дорогобужский сыр»), — конечно, особые приметы специфического мира вещей в романах Ильфа и Петрова.

Их проза послужила для позднейших авторов как бы моделью, принцип работы которой был усвоен довольно точно и позволил им строить по этому образцу целые страницы описаний. «Редакция газеты «Звезда» помещалась в трех нижних этажах нового дома. В нем было много стекла и света. Журналисты радовались ненормированным солнечным лучам. Но вместе с солнцем в дом беспрепятственно проникали и звуки.

Повседневная звуковая палитра состояла из топота пешеходов, скрежета автомобильных тормозов, пиршественных кликов завсегдатаев пивной точки «Голубок» и громкогласных поучений, несущихся из орудовской машины...» (*С. Шатров. Крупный выигрыш, роман-фельетон*).

Цитату эту можно было бы продолжить как угодно далеко. Рассказ строится, как видим, на целой цепочке клише, на словосочетаниях, вторичность которых очевид-

на всякому, потому что проза Ильфа и Петрова разошлась по рукам, запомнилась почти дословно.

Так же влиятельна оказалась проза Паустовского. Его учеников и подражателей мог бы назвать каждый читатель. Едва ли не целый жанр так называемой лирической новеллы развивался одно время под знаком его прозы, его способа видения пейзажа, быта, человеческих взаимоотношений.

Любопытно, что гораздо меньше — и в те годы, и теперь — прямых подражаний Бабелю, в прозе которого как раз наиболее резко, обнаженно, почти нестерпимо (и почти неподражаемо) сталкиваются в пределах одной фразы разные «планы» общей картины. «Щи стекали с Шевелева, ложка гремела в его сверкающих мертвых зубах, и пули все тоскливее, все сильнее пели в густых просторах ночи» (*И. Бабель. Вдова*). «Перенять» способ метафорического мышления Бабеля, его характерные оксюмороны («сверкающие мертвые зубы»), конечно, гораздо труднее, чем выучиться некоторым общим приемам компоновки повествования и построения фразы, абзаца, — «среднему» уровню мастерства, достигнутому прозой 30-х годов.

Влияние Олеси на современную ему и последующую прозу скрыто, ненаглядно. «Секреты» его прозы недостаточно доступны для других литераторов.

У него вместо многочисленных «тайных» подражателей было несколько откровенных последователей, например, рано умерший писатель В. Дмитриев, писавший даже под псевдонимом Николай Кавалеров. Многие страницы его повести «Молодой человек» звучат почти как цитаты из Олеси.

«Вселенная готова была хлынуть к нему в комнату, и он торопился отгородиться от нее хрупким непроницаемым стеклом, замкнуться от нее в альпаковый пиджак и бязевые кальсоны. В плотно застегнутую рубаху он прятался от жадных и цепких ее прикосновений»<sup>1</sup>. Знакомо здесь все — от способа взаимоотношений героя с окружающим миром до синтаксиса (особенно в последней фразе).

«Спокойствие площади было кажущимся. На ней происходили тысячи событий. Например: бежал клочок бума-

<sup>1</sup> В. Дмитриев. Повести и рассказы. М., «Федерация», 1932, стр. 75.

ги по пустому тротуару; воронкой завивалась пыль. Летело белое перо, переворачиваясь и загораясь на солнце. Мир мелких и забытых предметов жил своей неприметной, отдельной и краткосрочной жизнью. Предметы эти существовали сами по себе, совершали свой круг, было в этом нечто раздражающее, и Паша старался отвернуться. Он думал также, что если ограничить мир четырьмя аршинами тротуара, то в этой четырехаршинной вселенной самым важным и значительным и будет трепыхание клочка газеты. Он сердился и придавил бумагу каблукom». В повести множество точных деталей, удачно описанных «мелких предметов», но посередине ее все время двигается, в сущности, невидимая, хотя и с ног до головы одетая и снабженная словами и мыслями, фигура. Герой не оживает, не одушевляется. Чистая, ясная, отчетливая фраза использована отчасти вхолостую.

Очень близок к Олеше его младший современник Сергей Бондарин. Виктор Шкловский написал когда-то, что Бондарин «умеет видеть вещи». Это умение ослепляет внимание и в сравнительно недавних его рассказах. «За дальними садами и крышами спокойно и радостно синело море. А ближе, прямо передо мною, там, за оградой, куда продолжала валить толпа, свежо зеленела геометрически правильная четырехугольная площадка, и никто, видимо, не смел ступить на нее до поры до времени. На ней что-то должно было произойти, что-то ожидалось»<sup>1</sup>. Это свойственный Олеше подступ к описанию — предмет не называется сразу (к тому же тогда стадион еще и не назывался стадионом), а описывается заново и *опознается*.

Рассказы Сергея Бондарина начала 30-х годов «Иду на мяч», «О том, как прозвучало слово», «Красивый гол» особенно близки по теме, по подходу к ней, по чувству, владеющему автором, к рассказам и заметкам Олеси. Иногда это один и тот же факт, равно поразивший когда-то разных людей — первые футбольные матчи, автомобиль Уточкина.

«С устрашающим ревом и хлопаньем катился приземистый, похожий на огромную лягушку автомобиль, из больших отверстий выхлопных труб вырывался пламень, за

<sup>1</sup> С. Бондарин. Гроздь винограда. Записки. Рассказы. Повести. М., «Сов. писатель», 1964, стр. 85.

рулем без шапки сидел рыжий, веснушчатый, с рыжими бровями и жестко подстриженными усами человек, смотрел вперед упорным взглядом гонщика». Об Уточкине писал и Олеша. Эти описания похожи, но у Олеши будто заранее идет спор с тем, как увидит это же другой писатель. «Стоит автомобиль. Странный автомобиль. Я его уже видел однажды. Он пролетал по Ланжероновской улице, производя грохот, подобный пальбе, дымясь... *Он не катился*, он как бы несяся прыжками» («Цепь»). Здесь привычно являющееся обозначение движения автомобиля отброшено и заменено другим — непривычным, но точным: «несяся прыжками». Зрелище движения стало очевидным.

С. Бондарин, как и Олеша, хочет передать впечатления сильные, не стертые, запомнившиеся с детства, с юности. Он хочет рассказать о простых вещах, о том, что остается в памяти и у других людей тоже, но что всегда кажется им несущественным, запомнившимся случайно, недостойным серьезного интереса. «Что делать, если первое впечатление от футбола было из тех, что запомнилось навсегда, на всю жизнь?» — полусмущенно восклицает писатель. Он будто сам слегка жалеет о «незначительности» воскрешенных им и переданных в руки читателя картин. Олеша никогда не жалеет об этом. Он твердо уверен — то, что запомнилось, что явственно видишь до сих пор, — это и есть самое важное, самое нужное художнику, об ином не стоит и писать.

В повести Бондарина «История для моего сына» «предметный» мир описан точно, но выборочно; он смещен, например, к уровню взгляда ребенка (подобно тому как у Олеши предметы с особенным удовольствием рассмотрены под не совсем обычным ракурсом: в уличном стекле или в перевернутом бинокле). «Благодаря толстым, крепко переплетенным книгам, сложенным на стуле, мой подбородок достигал плоскости стола. Я смотрел на мир, как смотрят из подвального этажа. Откуда мир виден опрокинутым: сначала ноги прохожего, колеса пролетки, а голова, самая пролетка — потом. Я видел то, чего не замечали взрослые: нижнюю сторону блюда, крошки, неловко брошенную ложечку и расплывающееся вокруг нее на скатерти пятно».

Если вновь вспомнить о признаках некой единой стиливой манеры, сложившейся в ряду разнородных художественных течений в литературе начала 30-х годов, нужно



будет признать, что Олеша сохранил здесь большую самостоятельность. Инерция «общей» стиливой манеры им постоянно нарушается. Его проза прихотлива, неканонична. Его вкус был строже, чем у некоторых его современников, а уменье «рождать метафоры» («Есть ли еще во мне сила, способная рождать метафоры?..») — безошибочней.

В 1937 г. в «Литературной газете» появляется его «Открытое письмо Паустовскому», где ведется сугубо литературный разговор о мере и вкусе, об отношении к выбору слов. Олеша выписывает фразу Паустовского — «от ветра куры делались похожи на сумасшедших растрепанных чудаков». Сравнение кажется ему явно избыточным. «Мало того, что «растрепанных» — еще и «сумасшедших». И что это значит — сумасшедший чудака?

Мне кажется, что надо писать суше. У вас есть прекрасный рассказ о казни лейтенанта Шмидта. Вот ваша настоящая форма.

... Вы говорите: сухие дубовые листья залетали в обсерваторию. По-моему, замечательная деталь! Это никак не цветистость. Наоборот, очень просто, но как это выразительно! Весь пейзаж в этом. И это дает ощущение пустоты воздуха, какую-то прозрачность, тон одиночества».

Сам Олеша в искусстве описывать вещи — одним словом, одним точно найденным сравнением — достигает виртуозного, почти непревзойденного уменья.

## Мир как зрелище

Каждый настоящий писатель (как и ученый) открывает что-то новое, неизвестное — и это важнее всего, потому что свидетельствует о новых методах мышления. И критик должен замечать это и удивляться, а не делать вид, что он все это давно предвидел и угадал или что ничего особенного в этом нет...

Б. Эйхенбаум

Удивительная, прославленная точность в передаче физического, зрительного облика предмета отличает прозу Юрия Олеши.

Эта точность — не просто еще одна ступень «мастерства описаний», это совсем новое качество.

Конечно, это не приобретенное свойство, а нечто данное изначально — дар творчества, дар *видеть* вещи и называть их. Но при всем этом у того, что мы условно называем «уменьем» художника, есть свои законы, свои собственные «правила». Писатель следует им чаще всего бессознательно, сообразуясь только с собственными чувствами, мыслями, впечатлениями, но никогда, однако, их не нарушает. Эти «правила» у каждого писателя свои и они-то отличают одну художественную манеру от другой, заставляя говорить об особом *видении мира*, свойственном, например, Олеше.

Обратим для начала внимание на то, что великолепные сравнения Юрия Олеши, которые каждый подряд приведет на память, запоминаются нами именно как *зрительный*, мгновенно вспыхивающий перед взором читателя образ. «Цыганская девочка величиной с веник», запомнившаяся навсегда и даже вторично попавшая в литературу — в последних строчках «Возвращенной молодости» М. Зощенко («Маленькая девчурка, как говорит мой друг Олеша, похожая на веник, идет в гости к моему сыну»), — эта девочка запомнилась именно как нечто в высшей степени наглядное.

Олеша охотно дает комментарии к собственным метафорам, объясняет «механизм» возбуждаемого ими впечатления. Он объясняет — каждый прохожий чувствует что-то смешное в маленькой фигурке цыганки, облаченной в длинную юбку. Впечатление от нее запоминается.

«И когда прохожему, ставшему читателем, говорят, что цыганская девочка похожа на веник, прохожий испытывает удовольствие от узнавания и смеется» («Литературная техника»).

С удовольствием цитирует Олеша еще одну свою метафору: «Тень как бы взмахивала бровями» и замечает (вполне справедливо): «Я нахожу, что впечатление передано верно».

Какое впечатление? Опять зрительное, внешнее. Один предмет похож на другой. Это сходство замечено и подчеркнуто. Читатель узнает это сходство и радуется ему.

«Афишка улетела от нее и упала в гущу, помахав крыльями».

«На вышках, как молнии, били флаги».

Вдова разбрасывает кошкам куриные потроха, и «пол поэтому украшен как бы перламутровыми плевками».

«Солнечный свет скользнул по плечу ее, она качнулась, и ключицы вспыхнули, как кинжалы».

Все это — знаменитые, хрестоматийные строчки «Зависти», прожившие в памяти читателей уже несколько десятилетий. И вспоминая их, каждый раз испытываешь именно то самое «удовольствие от узнавания», которое так упорно стремится вызвать Олеша.

«Розовое мыльце смывалось и делалось острым и тонким, как розовый язык» — это из первых (неопубликованных) набросков «Зависти».

Любопытно, что метафоры другого типа не просто отчетливо отвергаются писателем в процессе собственной работы, но вполне осознанно, даже с некоторым пафосом выведены им за пределы литературы. «Только такие метафоры имеют успех, которые могли бы быть сочинены самим читателем. Изысканная метафора не вызывает реакции. Она может быть очень верной и тонкой и художественно высокосортной, но в то же время впечатления от нее не получается».

Итак, важны только метафоры, рождающие возглас: «Как похоже!» и тайную уверенность читателя в том, что придумать такое мог бы и он. Все остальные расценены как «изысканные» и «не имеющие успеха».

Совсем иное — у Бабеля.

«Пожар сиял, как воскресенье».

«Вечер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец».

«Павлин на плече Ивана Никодимыча уходил последним. Он сидел, как солнце в сыром осеннем небе, он сидел, как сидит июль на розовом берегу реки, раскаленный июль в длинной холодной траве».

Никакого «узнавания» внешнего контура предмета в метафорах Бабеля не происходит. Мы не обольщаем себя мыслью, что не раз видали, как сидит июль на розовом берегу реки. Никогда нет от них удовлетворенного ощущения, что с подлинным верно. И, во всяком случае, читатель полностью избавлен от ложного чувства, что и он всегда думал так же. Зато он может думать так отныне.

Здесь вновь надо вспомнить Толстого, потому что многое в его прозе дало движение прозе двадцатого века.

Как смело введены у него всевозможные неожиданно-сти, внешне абсурдные, поражающие реакции людей на окружающее. «Крик был так страшен, что Левин даже не вскочил, но, не переводя дыхания, испуганно-вопросительно посмотрел на доктора. Доктор склонил голову набок, прислушиваясь, и одобрительно улыбнулся. Все было так необыкновенно, что уж ничто не поражало Левина».

Событие необыкновенно лишь для одного из его участников, на самом деле оно заурядно, и поведение доктора, абсурдное для Левина, читателю показано как естественное.

Как разумен, естествен, целесообразен мир Толстого даже в самых преувеличенных, сдвинутых его очертах. Этот сдвиг всегда в результате оказывается временным. «Прежде, если бы Левину сказали, что Кити умерла, и что он умер с нею вместе, и что у них дети ангелы, и что бог тут пред ними,— он ничему бы не удивился; *но теперь, вернувшись в мир действительности...*» — вот это неизбежное возвращение «в мир действительности» навсегда невозможно для героев Бабеля.

У Олеси «непонятный зверь» всегда в конце концов окажется при утреннем свете лисицей, странная лужайка — обычным двориком, и чем больше странных или трагических событий происходит с его героем, тем больше уверенности в том, что на следующей странице он проснется.

У него взгляд естествоиспытателя, подмечающего обусловленные, непременно имеющие вполне рациональное объяснение признаки внешнего мира. Это разительно, принципиально отличало его прозу от многих современников.

«Я нахожу, что ландшафт, наблюдаемый сквозь уда-

ляющие стекла бинокля, выигрывает в блеске, яркости и стереоскопичности. Краски и контуры как будто уточняются. Вещь, оставаясь знакомой вещью, вдруг делается до смешного малой, непривычной. Это вызывает в наблюдателе детские представления, Точно видишь сон. Заметьте, человек, повернувший бинокль на удаление, начинает просветленно улыбаться.

После дождя город приобрел блеск и стереоскопичность. Все видели: трамвай крашен кармином; булыжники мостовой далеко не одноцветны, среди них есть даже зеленые...» («Зависть»).

Так демонстрирует Олеша, «как это делается», раскрывает секреты своего внешне экзотического, но, оказывается, в высшей степени поддающегося рациональной интерпретации зрения.

Он объясняет механизм этого зрения, точно очерчивает начало и конец и сами причины удивительных превращений, происходящих с предметами в его прозе. Необычные краски городской улицы не закреплены за ней навечно — город приобрел их после дождя, когда мостовая высохнет, они потухнут. Необыкновенные превращения предметов в комнате определены движением солнца от полудня к закату: «День поворачивался в другую сторону. Зеркало раскололось надвое. Правая сторона горела страшным пламенем, с левой по ребру, по стеклянным ямочкам, переливались радужные капли. Так было в каждом доме. В каждом доме летала пудра; щебетали флаконы, теряя свороченные головки в жестоких пальцах красавиц; пахло паленым волосом; быстро растворялись зеркальные дверцы шкафов, отбрасывая ослепительным хвостом отраженного света половину комнаты комодам с размаху — в дверь; ширмы, мелко постукивая, прыгали, как японские цапли, из угла в угол; вспыхивали краны умывальников...

К пяти часам все было кончено. Обе половинки зеркала снова соединились, радужные капли исчезли. Солнце зашло.

На Большой Никитской начался вечер» (из ранних неопубликованных набросков «Зависти»).

У Олеси — хорошо знакомый нам мир, только удачно увиденный — мир «после дождя». Все выглядит более ярким, чем привыкли мы его видеть, все превращено в зрелище.

Для того чтобы воспринять этот мир, нам не надо перестраивать свое зрение — сделано все, чтобы мы без всякого труда узнали его и обрадовались сходству.

Все больше и больше заботится Олеша об этом сходстве. Его последняя книга «Ни дня без строчки» — это уже бесконечная вереница картин, связанных лишь одним — изумительной приближенностью их к читателю, их явственностью.

«Эти записи — все это попытки восстановить жизнь. Хочется до безумия восстановить ее чувственно».

Слово недаром не ощущается в этой прозе — все сведено в ней к зрительной иллюзии: «Понес свое толстое тело в форме гимназиста среди клумб и стеклянных шаров этого великолепного барского палисадника, понес его по направлению к парадному, *прохладно и богато черневшему* по ту сторону клумбы с ее скульптурой лилий и гладиолусов» («Ни дня без строчки»).

«Отца я, можно сказать, помню совсем молодым. Пожалуй, ему нет еще и тридцати лет, когда я уже знаю, что это мой отец... Передо мной, как вспоминаю я теперь, стоит молодой человек, низко и мягко подстриженный, *я вижу, как молодо поворачивается его плечо*».

Мы попадаем к этим картинам, стремительно минуя слово, будто бы без его посредничества.

Приглядимся же внимательней к этим картинам, тем более что писатель дает их не мимоходом, а явно приглашает к внимательному их разглядыванию.

«Косо над толпой взлетело блестящее, плещущее голизной тело. Качали Володю Макарова». Необычайно четкое по контуру, умело высвеченное, хорошо очерченное рамкой кадра взлетает это «плещущее голизной тело». И мешает здесь — только имя. Мешает прикрепленность этого яркого, сверкающего описания к герою, к роману, к его фабуле.

Имя Володи Макарова всегда появляется в «Зависти» будто случайно, будто *знак* личности, которой в романе нет.

Везде в романе хорошо описаны движения Володи, повороты его торса и даже «жест» его котомки, которая, снятая с плеча, точным, живым, почти человеческим движением «привычно легла в уголок около дивана» в квартире Андрея Бабичева. Описана его поза вратаря, описано движение его тела в прыжке, и движение это растянuto,

удлиненно, как в замедленной съемке. «Между двух столбиков была протянута веревка. Юноша, взлетев, пронес свое тело под веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, — точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И, перекатываясь, он подкинул ноги и *зادвигал ими подобно пловцу, отталкивающему воду*. В следующую долю секунды мелькнуло его опрокинутое искаженное лицо, летящее вниз, и тут же Кавалеров увидел его стоящим на земле, причем, столкнувшись с землей, он издал звук, похожий на «афф» — не то усеченный вздох, не то удар пятки по траве». Мы видим хорошо описанный торс спортсмена, рисунок его мышц, механизм их работы. Потом этот торс получает имя — «это был Володя Макаров» («Вещь» вновь сначала увидена, потом названа).

Зрелище этого прыжка только *фабульно* связано с Володиным Макаровым: мы знаем, что это прыгает именно он — и только. Никаких более глубоких, *сюжетных* связей с героем в этом описании нет. Подробностей в описании прыжка много больше, чем нужно в *фабульном* повествовании, в котором есть действие, которое куда-то движется.

«Володя стоял уже на земле. Чулок на одной ноге его спустился, обернувшись зеленым бубликом вокруг грушевидной, легко-волосатой икры».

Отдельно в романе лежит письмо Володи Бабичеву, где подробно изложено его мировоззрение, и отдельно — его хорошо вылепленный автором торс, его японская улыбка, его «особенно, по-мужски, блестящие зубы» (заимствованные непосредственно у Вронского).

И нет, кажется, никакого сюжетного проку ни в этом торсе, изогнутом в прыжке, ни в точной линии «грушевидной» икры... Все эти вещи, замечательно увиденные, лишь случайно присвоены именно Володе Макарову — молодому человеку, которому в романе завидует Кавалеров.

Также внешне, чисто зрительно описана и Валя (дочь Ивана Бабичева, которою любит Кавалеров). С ней связаны едва ли не самые блестящие страницы «Зависти». И именно на этих страницах она — уже совершенный манекен, модель, лишенная самостоятельной жизни, поставленная в строго определенном ракурсе лишь для того, чтобы ее нарисовали. Вот она «стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги», слишком долго стоит. Она

специально остановлена автором, чтобы Кавалеров разглядел ее и передал нам словами.

«На ней черные, высоко подобранные трусы, ноги ее сильно заголены, все строение ног на виду. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу; и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и плотней, — не женской, а мужской или детской. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи. Это ноги девочки, на которые так часто влияют воздух, солнце, падения на кочки, на траву, удары, что они грубеют, покрываются восточными шрамами от преждевременно сорванных корок на ссадинах, и колени их делаются шершавыми, как апельсины».

В «Зависти» только три героя описаны так — Андрей Бабичев, Володя Макаров, Валя. Манера описания этих людей существенна для общего смысла романа, для его точного прочтения. Первый из них обличен прямо, непосредственно — это прямо-таки «первая ненависть» Кавалерова, и на него потрачен весь заряд его гнева. Володя и Валя — красивые, отлично сложенные, обаятельные, здоровые и молодые люди. Но так же, как Бабичев, — это люди-вещи, в них есть нечто застойное, и чем больше они двигаются, шумят, бьют по мячу, тем очевиднее их внутренняя остановленность, их уподобленность «неживому» миру.

В «Зависти», как уже было показано, есть много страниц, где и Володя и Валя вдруг остановлены, как вкопанные, остановлены, кажется, вопреки всем законам, вопреки даже чувству художественной меры. Когда слеза, «изгибаясь», течет по щеке Вали, «как по вазочке», лицо ее и правда начинает казаться изваянным. Эти люди то и дело окаменевают, превращаются в кукол, в роботов. Они нарисованы линиями, а не красками, это силуэты, а не объемные тела, и на протяжении всего романа они удивительным образом остаются как бы повернутыми к нам в профиль. Это не случайно, это не «художественный просчет» Олеси, не слабость его.

Все остальные описаны иначе — и Кавалеров, и Иван Бабичев; и даже сорокалетней вдове Анечке Прокопович дано не только геометрически точное, но и вполне индивидуальное, характерное движение — когда она смотрит на Кавалерова «из-за виска»: «Вдова жгла над плитой лучину. Она посмотрела на него из-за виска и самодо-



вольно улыбнулась». Она двигается все-таки как реальный человек — не как робот, не как вещь (хотя и про нее однажды сказано, что «ее можно выдавливать, как ливерную колбасу»).

Эта подчеркнутость «фактуры» некоторых фигур, эта инвентаризация их как предметов неодушевленных, как предметов, увиденных в момент затянувшейся неподвижности, имеет здесь свой смысл, свое точное направление. Так описаны у Олеши люди, которые, как сказал бы современный фантаст, «бетризованы», у которых атрофированы определенные участки нервной системы, и среди них — ведающие драгоценными для человека эмоциями, — люди, которых Олеша не хотел бы видеть хозяевами мира и обладателями прекрасных женщин, как ни старается он порой убедить себя в обратном.

Но есть и другой, более общий, смысл в этих остановках действия, в неожиданной детальности описаний, прерывающих стремительный ход события.

В романах Олеши происходит некая игра с заранее известными правилами. Как взрослому в детской игре, читателю никогда не удастся полностью окунуться в мир героев «Зависти» и «Трех толстяков». Там, где мы должны, казалось бы, напряженно следить за взаимоотношениями героев, мы вдруг забываем о всякой связи между ними. Когда Кавалеров смотрит, как прыгает Володя Макаров, перед нами — поза «зеваки», оцепеневшего перед посторонним ему зрелищем. Это не традиционное литературное описание, «нужное» для действия. Это — разглядывание, оно разрывает, останавливает действие, непрерывность которого — закон композиции большого жанра.

Таких мертвых точек много и в «Зависти», и в «Трех толстяках».

«Тибул не верил своим ушам: капуста голова выдавала себя за человеческую!

Тогда он пагнулся и посмотрел на чудо. Глазам пришлось поверить. Глаза человека, умеющего ходить по канату, не врут.

То, что он увидел, действительно не имело ничего общего с капустной головой. Это была круглая рожа продавца воздушных шаров. Как и всегда, она походила на чайник — тонконосый чайник, расписанный маргаритами.

Продавец выглядывал из земли, а взрытая земля, рассыпавшись мокрыми комками, окружала его шею черным воротником».

Напомним, что происходит — происходит погоня, один из самых напряженных моментов действия. За Тибулом гонятся враги, и он лишь ненадолго останавливается, чтобы обороняться от преследователей капустными кочанами. Голову продавца шаров, торчащую из подземного хода, он тоже принимает сначала за капустную и даже пытается оторвать ее от основания... Но вот он узнает продавца — и действие остановлено, схватка прекращена, участники ее как бы застыли на месте — автор-рассказчик забывает о них ради удачно найденных сравнений. По мановению его руки «свертывается» действие и разворачивается картина, мы рассматриваем ее спокойно и обстоятельно, даже очень спокойно для такого напряженного момента. И снова действие «пущено», и вновь остановлено.

«Шар казался слишком заманчивой целью для меткого стрелка. Испанец стал прицеливаться, закрыв свой неутомимый глаз. И пока он целился, Тибул вытащил продавца из земли. Что это было за зрелище! Чего только не было на его одежде! И остатки крема и сиропа, и куски прилипшей земли, и нежные звездочки цукатов!»

Замечается, наконец, некий ритм в этой постоянной прерывистости действия, в том, с каким упорством создаются фабульные пустоты, как любое описание превращается в зрелище.

Сравниваются не только вещи, но жесты и звуки. «В том месте, откуда Тибул вытащил его, как пробку из бутылки, осталась черная дыра. В эту дыру посыпалась земля, и звук получался такой, точно крупный дождь стучал по поднятому верху экипажа». Вытягивается бесконечная цепь сравнений, как бы «избыточных», ненужных, сообщенных нам «по ходу» дела вне самого дела.

Перерывы в движении фабулы становятся некоей системой, особым сюжетным принципом. Ненужные подробности оказываются вполне самостоятельными. Они выстраиваются в свой особый ряд, не второстепенный по отношению к развивающемуся действию романа, к «событийному» ряду. Прекрасный мир, в котором цвет и форма предметов подновлены, утрированы неожиданными, эффект-

ными сравнениями, возникает в «Трех толстяках» *рядом* с фабулой, мало имея к ней отношения.

Деталей этого мира очень много — гораздо больше, чем, казалось бы, нужно для сказки, для того, чтобы увлекательно рассказать историю нескольких героев и довести ее до счастливого конца.

Когда продавец воздушных шаров летит над городом, то еще неизвестно, для чего больше нужен его полет — то ли это сюжетный ход, необходимый, чтобы переместить продавца во Дворец Трех Толстяков и двинуть сказку дальше, то ли повод показать город с необычной точки зрения.

«Иногда продавцу удавалось посмотреть вниз. Тогда он видел крыши, черепицы, похожие на грязные ногти, кварталы, голубую узкую воду, детей-карапузиков и зеленую кашу садов. Город поворачивался под ним, точно приколотый на булавке». «Доктор Гаспар и негр направились туда. Уже поднимался вечер. Исковерканный дуб скрипел, как качели. Расклейщик афиш никак не мог справиться с листом, приготовленным для наклейки. Ветер рвал его из рук и бросал в лицо расклейщику. Издали казалось, что человек вытирает лицо белой салфеткой.

Наконец ему удалось прихлопнуть афишу к забору...

Доктор Гаспар прочел...»

Но уже совсем неважно, что прочел доктор Гаспар. Все это уже заранее вытеснено из нашего воображения предшествующими фразами. И само содержание афиши — едва ли не повод для того, чтобы безошибочной линией рисунка показать, как борется расклейщик с афшпей. Весь строй этого описания, даже грамматический, обнаруживает демонстративный, «зрелищный» его характер. «Издали казалось» — кому это казалось? Доктору Гаспару или Тибулу? Нигде и намек нет на их субъективное видение; так вообще может казаться любому человеку в безотносительном случае его жизни. (Именно такие посторонние нашей жизни, отчужденные от нас картины и называют обычно «зрелищами»: пожар — зрелище для всякого, кто не тушит его, «зрелище грозы» можно наблюдать только из-под укрытия, а не под ливнем.)

Праздничный, яркий колорит романов Олеши сообщен им именно этой «зрелищностью».

Такова эта проза — не просто изображающая некий мир, в который мы входим, погружаемся, а как бы де-

монстрирующая нам его, указывающая перстом на каждое отдельное изображение.

Вместо обычного «двучлена» — читатель и художественный мир, в который он входит, — мы видим какое-то тройное, ступенчатое построение. Между читателем и тем миром, в котором действуют герои Олеши, стоит еще кто-то третий, нам этот мир *показывающий*.

## 7.

### *О сходствах и противостоянии*

Эта демонстративность, подчеркнутая «зрелищность» прозы Олеши, несомненно, новое и, можно сказать, уникальное в нашей литературе качество.

Мир поворачивается к нам в этой прозе своей внешней и наиболее красочной, живописной стороной. Впечатление роскоши жизни — некоего театра, великолепного представления — не покидает нас при чтении его книг. Веселый мир неожиданных уподоблений беспрестанно, какой-то нескончаемой лентой разворачивается перед нами. Им можно любоваться, можно ему изумляться. Он и создан прежде всего для этого — для изумления и веселого восторга. Другим чувствам места в нем почти не оставлено.

Опыт каждого писателя своеобразен, но не изолирован. Нельзя достаточно полно воспринять его, не сопоставив с тем, что уже имелось в литературе ко времени его появления.

В первые же годы известности Олеши критика заметила, что «в стилистике «переживательных» повелл Олеша близок к современным французам, из русских — к Пастернаку»<sup>1</sup>. Назывались имена М. Пруста, Ж. Ромена, Ж. Жироу. Можно было бы привести множество примеров сходства и сделать очевидным влияние на Олешу этих книг, широко издававшихся у нас в 20-е годы и в какой-то степени принявших участие в литературном процессе тех лет. «Казалось, что все уже готово встре-

<sup>1</sup> Н. Берковский. О прозаиках... «Звезда», 1929, № 12, стр. 151.

тить день: у бассейна маленького фонтана блестит ручка в виде радуги; по тюлевой занавеске ходит взад и вперед пчела, как по сотам улья; на небе видна тонкая серебристая ниточка, остаток луны»<sup>1</sup>. «Завязывалось убедительное соглашение между чертами этого лица и моим вниманием. Я шла по складке, отделявшей щеки г-жи Барбленэ от их отвислой части, потом по другой складке, отделявшей подбородок от его жирной подкладки. Тогда меня останавливала бородавка. Я обходила ее кругом. Мой взгляд останавливался на этой зернистой поверхности, на почти что розовом кольце, сжимавшем основание бородавки, на пучке седоватых волос, извивавшихся на верхушке»<sup>2</sup>. Все это довольно близко к тому самозабвенному разглядыванию подробностей, которым в эти же годы — да и позднее, всегда, — так увлечен Олеша. (Вполне возможно, что непосредственно из этой бородавки «вырастает» в «Зависти» то чудо, которое будто бы совершено было в детстве Иваном Бабичевым: «У тетки возле нижней губы, в извилине, была большая бородавка... Из теткиной бородавки вырос цветочек, скромный полевой колокольчик. Он нежно подрагивал от теткиноро дыхания».)

Эту связь с художественным опытом европейских писателей видели тогда не у одного Олеша. Современная критика писала об Ильфе и Петрове, что «их умному и содержательному комизму и стилю явно присущи некоторые «европейские» черты. В этом смысле показательна и определенная близость «12 стульев» к тому «французскому» течению в нашей литературе, родоначальником которого мы вправе считать Ю. Олешу»<sup>3</sup>.

Среди признаков этого течения критика находила «гротесковую, преломляющую и видоизменяющую игру видимым миром, вещами, ощущениями, запахами, цветами и пр.»<sup>4</sup>

Речь идет, как видим, не столько о влиянии, сколько о сходстве, и сама терминология берется в кавычки, как заведомо условная. Но если даже влияние было, это

<sup>1</sup> Жан Жироу. Школа равнодушных. Артель писателей «Круг», 1927, стр. 54.

<sup>2</sup> Жюль Ромен. Люсьен. Л., «Сеятель», [1927], стр. 159—160.

<sup>3</sup> К. Гурьев. «12 стульев». Роман И. Ильфа и Е. Петрова. «На литературном посту», 1929, № 18, стр. 70.

<sup>4</sup> Там же.

мало что объясняет. Установление факта влияния (само по себе необходимое) нередко приобретает видимость некоего решения вопроса. На самом деле это мало что решает, литературное явление, определенное только генетически, остается необъясненным, неосознанным. Надо увидеть, как связано это явление с фактами своей собственной литературы, предшествовавшими по времени или современными ему. «Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы», — писал Тынянов в статье «Тютчев и Гейне»<sup>1</sup>.

Говоря о влиянии фактов иной литературы, надо помнить, что речь идет о явлениях, лишь «послуживших поводом» для явлений другой литературы.

Крупный план чувственных подробностей внешнего мира, разработанный многими французскими писателями начала века, быть может, и стал «поводом» для прозы Олеши — в большей степени, чем для других близких ему писателей. (Недаром писали, что «он сейчас лучший француз среди русских».) Сам Олеша упоминает, кроме этого, влияние немецких экспрессионистов — Верфеля, Перуца, Мейринка. «Очарованию этих писателей, — пишет он, — довольно трудно было не поддаться — особенно начинающему».

Новелла Ф. Верфеля «Смерть мещанина», возможно, даже прямо повлияла на новеллу Олеши «Лиомпа» — и темой и самой пристальностью взгляда, дотошной настойчивостью наблюдения за умирающими, изощренностью сравнений: «У всех троих было ощущение, будто они мчатся куда-то на пароходе или в автомобиле! Все трое прилежно предались этой езде».

Когда здоровый входил в палату, смотрел на коричнево-желтые, изможденные лица и слушал это тройное дыхание, — одно дыхание, полное работы, — ему казалось: три дышащих человека что-то шьют. Да, их дыхание — как нить, тяжелая, толстая нить. Они прокалывают иглу в жесткую ткань и протягивают нить через эту шуршащую и скрипящую ткань. Они шьют свою смерть. Смерть,

<sup>1</sup> Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. [Л.], «Прибой», 1929, стр. 386.

как рубаха или мешок, соткана из самой грубой, самой скверной ткани. Они ее не видят, но шьют часами, неутомимо, равномерно»<sup>1</sup>.

Но гораздо существенней выяснения этих влияний вопрос о том, какое место занял Олеша в русской прозе, какова была его «традиция».

Когда читаешь изданную в 1925 г. — за два года до «Зависти» — книгу прозы О. Мандельштама «Шум времени», то невольно думаешь, что умение Мандельштама сложной системой полуассоциативных сравнений и противопоставлений вылепить, наконец, перед нами целиком человека — с его осанкой, жестом, поворотом головы — не могло остаться без последствий для Олеси. «Движения его, когда нужно, были крупны и размашисты, как у мальчика, играющего в бабки в скульптуре Федора Толстого, но он избегал резких движений, сохраняя меткость и легкость для игры; походка его, удивительно легкая, была босой походкой. Ему подошла бы овчарка у ног и длинная жердь; на щеках и на подбородке золотистый звериный пушок. Не то русский мальчик, играющий в свайку, не то итальянский Иоанн Креститель с чуть заметной горбинкой на тонком носу» («Семья Синани»). Правда, у Мандельштама за этой «изобразительностью» встает материя более тонкая, в самой вещественности у него заложена духовность. К тому же в его систему сопоставлений всегда прямо или скрыто вовлечен громадный материал классической древности, вовсе отсутствующий у Олеси.

Не случайно также критики 30-х годов называли имя Пастернака. Его ранняя проза (для которой тоже, по видимому, были свои «поводы»), быть может, наиболее явная предшественница прозы Олеси. Она тоже далека от сказа, от всевозможных стилизаций, она культивирует сугубо книжный, логически четкий синтаксис и тоже непривычно, нетрадиционно детальна. Тот «потрясающий налет наглядности», о котором пишет Пастернак в «Детстве Люверс», лежит на всей его прозе 20-х годов и, несомненно, воздействует на литературную работу его младших современников. «Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему» —

<sup>1</sup> Ф. Верфель. Смерть мещанина. Л., «Мысль», 1927, стр. 59.

от этого не так далеко до много раз приводившихся здесь сравнений Олеши.

И однако, приведя этот пример, сразу вспоминаешь сравнения совсем иного рода, только у одного Пастернака возможные: «По его расчетам, пронзительно освещенный дом должен был казаться медвежьей сине-белой ночи чем-то вроде крошечной, полной угольков конфорки, вздутой среди сугробов» («Повесть»). Проза Олеши вся строится вокруг человека, воспринимающего внешний мир — природу, городской вид. У Пастернака не только в стихах, но и в прозе (что давно уже было замечено исследователями) природа нередко глядится сама на себя и временами может даже взглянуть на человека...

Влиятельным оказался и сам словарь Пастернака, резко обновивший представление о языковых возможностях прозы. В этот словарь широко включены выражения, казалось бы, противопоказанные изящной словесности, а более годные для протокола, для делового документа.

«Кроме всего изложенного, камеристка госпожи Фрестельн, не заговаривая пока еще о расчете, собиралась уходить...» («Повесть»).

«В руках у нее был туго свернутый зонт, потому что *за истекший промежуток* она не порвала связи с миром, и в комнате у нее было окно» («Повесть»).

И, наконец:

«Чудилось, будто гроза, уйдя, возложила на эти *деревья разбор последствий*, и все утро, путаное и полное неожиданностей, — в их седой и свежей руке» («Повесть»).

Здесь явные канцеляризмы, как видим, не прячут свою «канцелярность», а красуются ею. Они включаются в общий метафорический ряд, сохраняя весь свой специфический «непоэтичный» лексический облик. Сталкиваясь со словами неродственными, окрашенными иначе, они начинают сиять, неся любую словарную помету как знак почетного отличья.

И Олеша тоже включает канцеляризмы в свою авторскую речь так же естественно, как слова технического обихода (см. первую главу): «Едва произнесено было волшебное слово, как все, вострепнувшись, вышло из летаргии: сверкнули спицы, втулки завертелись, захлопали двери. И все те действия, которые начаты были до летаргии, *получили свое дальнейшее развитие*» («Зависть»).



Можно было бы указать немало случаев прямой зависимости Олеси от словаря и интонации Пастернака («Забор манил и, однако, *вероятнейше допускалось*, что никакой тайны нет за сырыми обычными досками» и т. п.).

Тем знаменательнее глубинные структурные различия двух художественных манер — как едва ли не двух противостоящих типов прозы.

В ранних повестях Пастернака почти с первых строк становится ясно, что перед нами какая-то особая, отступающая от обычных законов прозы система. Связь между словами и фразами, их взаимовлияние здесь гораздо теснее, чем это обычно для прозы. Почти любая фраза Олеси легко становится цитатой, всем понятной и даже доступной для оценки каких-то ее изолированно воспринятых литературных достоинств. Фраза Пастернака, взятая вне контекста, часто встречает полное непонимание читателя. Нужна некоторая инерция, некоторое количество предшествующего текста, чтобы стали понятными законы построения образа, стало ясным значение, принятое для данного слова или понятия во всем контексте повести.

«Серел восток, и на лицо всей еще в глубокую ночь погруженной совести выпадала быстрая, растерянная роса» («Письма из Тулы»). Понять эту фразу можно лишь зная, в каких вариациях проходит слово «совесть» через весь рассказ. Надо научиться языку Пастернака, чтобы эта фраза не вызвала недоумения. С такой настоятельностью этого периода «учебы» не требует, по-видимому, никакая другая прозаическая система — и менее всего проза Олеси.

Читатель прозы Пастернака должен прислушиваться к взаимодействиям слов, ловить их рождающиеся только в этом контексте оттенки. Буквальное прочтение фразы, изолированное от последующего развития образа, может оказаться в корне неверным. «В послеобеденные часы вниз по лестнице съезжали целые подносы битых и ломаных гармоний». Метафорическое значение всех этих слов — «съезжали», «подносы», «битых» и «ломаных» — в первый момент, несомненно, не осознается. И только дальше становится ясным, что речь идет — о «гармониях», о том, что «наверху, за несколькими парами подбитых сукном и плотно притворенных дверей, Арильд на рояле разыгрывала Шумана и Шопена» («Повесть»).

Это — слепок с отношений между словами, свойствен-

ных поэзии. Такого рода сложное построение — это как бы куб, распластанный на плоскости. Ведь в поэзии мы воспринимаем не отдельные строчки, а не менее как всю строфу разом — нельзя полно воспринять первую строку четверостишия, пока не прочитана четвертая! В прозе Пастернака «строфа», в стихах разбитая на короткие строки, усваиваемые купно, тянется линейно. И странно, непривычно видеть эти лишь шириной страницы ограниченные строки, этот вполне поэтический по всей природе образ, записанный «прозаически», имеющий долгую линейную протяженность, бесформенно перетекающий со строки на строку, а не собранный в «тесный» комок стихового ряда.

Поэтому трудно «схватить» этот многоступенчато разворачивающийся образ Пастернака одним взглядом, усвоить его разом, одномоментно. Известные слова о беллетристике, которая «должна укладываться сразу, в секунду», прозой XX в. вообще были оспорены. А. Белый писал, например, что в прозе своей в отличие от публицистики он «дотошно пристаёт: — нет, — ты, читая, внутренне произнеси; прочтя, — перечти: ещё и ещё. Читатель зол, критик зол: «Непонятно пишет писатель Белый».

Не понимают, что навык к художественному чтению необходим, как необходима перекоординация слуховых центров от трепака к «Девятой симфонии»...

Чем ближе проза по своему строю к поэзии, тем дальше она от «легкого», быстрого ее прочтения. Ведь поэзия никогда не может «укладываться в секунду». В секунду ухватывается лишь часть того, что заложено в стихотворении, и далее начинается безостановочный путь вглубь.

Проза Олеши строится по принципу прямо противоположному. Его метафоры, как не раз уже говорилось, «разгадываются» тут же и не допускают кривотолков. Они точно помещают предмет в пространстве, непрерываемо точной линией очерчивают его формы, дают представление о цвете. И в тот момент, когда этот предмет вполне вещественно, зримо возникает перед нами — в остатке не обнаружится ничего. В этой прозе нет «лишних», как бы косвенно воздействующих на читателя слов. Слово Олеши всегда израсходовано в работе до конца. Оно не мерцает десятками оттенков, как слово поэта.

«Так и запечатлелась у ней в памяти история ее пер-

вой девичьей зрелости: полный отзвук щебечущей утренней улицы, медлящей на лестнице, свежо проникающей в дом; французенка, горничная и доктор, две преступницы и один посвященный, омытые, обеззараженные светом, прохладой и звучностью шаркавших маршей» («Детство Люверс»). Здесь узнается многое из того, что явилось позже в прозе Олеши,— эта навязчиво случайная, неожиданно выхваченная памятью площадка действия, лестница, свет из парадной двери. «Я до поразительной отчетливости помню наполненное закатным солнцем парадное, площадку, загибающийся марш лестницы, дверь. И как раз запомнилось, что в эти мгновения я думал о моей жизни...» Это воспоминание о том, как, «будучи маленьким гимназистом, я пришел к главному врачу» («Ни дня без строчки»).

Так что же помнится? Контуры предметов, ясная линия загибающегося марша лестницы, освещение всей сцены... На этом память рассказчика останавливается, иссякает. «Я думал в этом парадном о том, что быть человеком — трудно. Мне только десять лет — и я уже встревожен!» О более сложных чувствах сообщается, как видим, уже на уровне пересказа.

В прозе Олеши мы целиком увязаем в «первом плане» картины, и пути в глубь ее нам не дано. В ранней прозе Пастернака даже самая наглядная картина всегда опутана, оцеплена чьими-то сложнейшими чувствами — смятением, торопливой сменой необъясненных, оборванных на середине ассоциаций. Контур вещей соседствует с очертанием чувств или мысли, местами он уже неотчетлив, размыт этим соседством. Утренняя улица начинает «медлить» на лестнице, преступницы обеззаражены светом...

У Олеши никогда нет этой перепутанности человека с вещами. Он может придвинуть их к нам вплотную, но и в этом случае мы остаемся на положении зрителей, оказавшихся на этот раз слишком близко у сцены.

И только по недоразумению писали об Олеше, что вещи у него «оживают и одушевляются». Нет в них ни малейшего признака одушевления.

Проза Олеши необычайно доступна, но не в том совсем смысле, что она проста по языку.

Это самая доверительная, «своя», прямо «ко мне» обращенная проза в нашей литературе. В ней исповедь по-

стоянно срывается в напоминание читателю о том, что было с ним самим или почти было, и «я» то и дело заменяется на «мы». «Стоит вспомнить, как горды мы в юности. Эта гордость основана на сознании своей красоты и силы, если вы даже и некрасивы и несильны! Да-да, красоты и силы, так как молодость по существу красива и сильна. Может быть, именно потому, что предчувствуешь все же, что кто-то прильнет к тебе, только к тебе, отдастся тебе, полюбит тебя!» («Ни дня без строчки»).

Даже в самых лучших его рассказах о детстве, о детских обидах и размышлениях мы видим не целиком захваченного своими воспоминаниями мечтателя, а доброжелательного собеседника, добросовестно вспоминающего подробности.

«В аптеке было прохладно, темно, и вместе с тем именно в аптеке больше всего сказывалось, что сейчас — лето, как больше всего ощущается лето в спальне утром, когда открытие ставней начато и не завершено». (Как заметно здесь влияние Пастернака — и прозы его, и поэзии!) «Меня посадили на деревянный диван, мама держала мою руку. Кровь разливалась по всей ладони, отчего выступили и обозначились хиромантические линии». Это усилие воспоминания, совершающееся на глазах у слушателя.

«Мне кажется, что развитие мужской судьбы, мужского характера не в малой степени предопределяется тем, привязан ли был мальчик к отцу» («Я смотрю в прошлое»). Рассказчик размышляет вслух, он добросовестно стремится отдать отчет в своих чувствах и мыслях — и себе самому, и читателю.

Тем сильнее все это в последней книге, почти сплошь состоящей из таких размышлений и воспоминаний, целиком повернутой к собеседнику, почти реальному, слишком близко — недопустимо близко — стоящему.

## 8.

### *Личность автора*

Читатель Олеши почти всегда превращен в собеседника. Автор завязывает с ним непривычно тесные отношения. Двигается действие, сменяются картины. Но не уходит с авансцены некий человек, дающий пояснения, делящий-

ся своими собственными впечатлениями, оживленно жестикулирующий, тот самый «третий», нам этот мир показывающий. Человек этот — вполне реальный, и даже время от времени подновляющий в нашей памяти свои портретные черты... В этом — особенность прозы Олеши и в этом же, может быть, один из секретов ее несомненной притягательности — секрет того, что до сих пор читаются не только его романы, но и любые отрывочные, едва ли не для самого себя делавшиеся записи.

«Читал «Вертера» и горько рыдал, вспоминая и свою жизнь. Странно, я был молодым! Его видишь — высокий, в синем фраке, в сапогах, в желтых панталонах. Гуляя, вернее, мечась ночью в бурю по окрестностям, потерял шляпу. Ездит верхом. Что-то зрительно вроде, как мне кажется, Ленского. Нет, это просто провоцирует лошадь и сапоги. И тогда почему Ленского, а не Онегина? Нет, глупо» («Ни дня без строчки»).

Даже эта запись случайных, сбивчивых, к тому же одно за другим отброшенных самим автором впечатлений оказывается занимательной, читается с сочувствием. В чем же дело? Что нас тут занимает? Почему мы терпеливо и внимательно следим за развитием самой непритязательной его мысли? Что же делает все это литературой — не совсем обычной, но все же литературой?

В 1936 г. Олеша написал, например, рассказ «Полет». Там описано, как он летел из Одессы в Москву по давно установленной, не грозящей никакими опасностями трассе. В полете не произошло ничего необычного или примечательного. Напротив, это был совершенно стандартный полет.

Почему же — спросим себя опять — теперь, столько лет спустя, все еще интересно читать, как человек летел из Одессы в Москву и испытывал давно нам всем знакомое чувство полета? Почему канули в Лету десятки и сотни романов, рассказов и очерков, написанных тогда же, а самые немногозначительные описания, сделанные Олешей, читаются? Описания, в которых, кажется, ровным счетом ничего нет?

«Я приехал в аэропорт. Мне предстояло лететь из Одессы в Москву.

Я увидел поле, на котором стояло два самолета. Позади них было светлое пространство неба, они казались мне силуэтами, но я видел синий цвет крыльев. Самолеты стояли головами ко мне. Возле них суежились люди».

Присмотримся — ведь здесь нет, кажется, даже по-новому названных вещей. Нет также и какого бы то ни было положительного знания о предмете. «На последнем этапе, Орел — Москва, я заснул. Проснулся я, когда самолет летел над цветущим краем. Я видел каналы, железнодорожные пути, трубы заводов, здания, блестящие квадраты каких-то бассейнов».

Дело тут, конечно, не в описаниях этих самих по себе, не в каких-то их особенных красотах. Дело в окружающем литературном фоне, в невольных сопоставлениях, от которых мы не можем отделаться, даже если бы хотели. (Нам ведь только кажется, что мы любим писателя «самого по себе», ни с кем его не сравнивая. На самом деле, конечно, мы сравниваем. Осознанно или незаметно для себя мы имеем в виду и, так сказать, держим в голове и опыт предшественников, и особенно то, что печатается сегодня на соседней странице журнала.

Иными словами, читатель поневоле замечает не только то, что есть у Олеши, но и то, чего у него нет. Нет ложной аффектации; нет безликого, неизвестно кем выражаемого восхищения перед увиденным, характерного для жанра «путевого очерка».

У Олеши везде мы видим свое, ничем не закрытое, не отгороженное от нас человеческое лицо. В любом описании у него сквозит не обобщенная точка зрения на предмет, а вполне личная. И пусть даже речь идет о вещах незначительных — все равно нас привлекает к автору даже непринужденное перечисление увиденных им железнодорожных путей, зданий — вплоть до «каких-то бассейнов», о которых ему самому ничего не известно.

В таких рассказах и очерках Олеши совсем, кажется, нет полемики — и все-таки они полемичны. Хотя бы подчеркнутой простотой испытанных рассказчиком ощущений, непреувеличенностью их, спокойным тоном рассказа — внутренне противопоставленным риторике, стандарту. «Приятно было со стороны смотреть на самолет, на котором ты только что летел. Хотелось как можно скорее продолжать полет».

Все это рождает у читателя впечатление некоей внутренней освобожденности человека, ведущего рассказ. Его внимание к простым вещам, к обычным чувствам оказывается серьезным и значительным: человек вправе думать

и чувствовать «боком», случайно, не напрягаясь, не становясь на ходули.

Не только не было «похожих» на него именно в этом отношении, но и к тому же ощущалась явная потребность именно в «живой», ничем не заслоненной личности, которая взглянула бы на читателя прямо со страниц книги. Было необычным увидеть автора, писателя в такой непосредственной близости, в позе расположенного к нам и откровенного собеседника, услышать разговор, сохраняющий всю естественность будничных, неизменных интонаций. Это читательское ощущение определило, можно думать, успех его последней книги (особенно первых извлечений из нее, вошедших в однотомник 1956 г.).

В какой бы ряд ни ставить литературную работу Олеша, одно неопровержимо: результатом ее было создание литературной личности, исключительной по своей определенности. С любой страницы мы слышим знакомый голос, узнаем знакомое отношение к окружающему и, кажется, даже различаем знакомые черты лица, знакомые жесты. Эта иллюзия, редкая сама по себе и вовсе не обязательная для прозы вообще (в отличие от поэзии и места в ней «лирического героя»), тем более редкой была и в конце 30-х годов, и в 50-е годы, когда Олеша дописывал последние свои страницы.

В нашей прозе, начиная с 20-х годов, развивались, в сущности, две главные формы повествования. Одна из них — рассказ «от первого лица», но такой, однако, где личность рассказчика никак не совпадала с личностью самого автора, с его точкой зрения на вещи, где рассказчик был намеренно непрофессионален. Эти разнообразные виды «сказа» к 30-м годам сошли на нет и в прозе возобладала эпическая, безличная форма рассказа. К концу 20-х — началу 30-х годов стала возрастать литературная потребность в ином материале и тоне. В феврале 1930 г. Олеша записывает в знаменитом рукописном альманахе «Чукоккала»: «Теперь главное: самым решительным образом в этой знаменательной книге утверждаю: беллетристика обречена на гибель. Стыдно сочинять. Мы, тридцатилетние интеллигенты, должны писать только о себе. Нужно писать исповеди, а не романы». И вскоре сам он заговорил с читателем непосредственно «от себя», открыто обратился к материалу собственного детства, юности. Авторская личность встала в центре его расска-

зов, во многом напоминавших исповеди («Я смотрю в прошлое», «В море», «Человеческий материал»)...

Черты этой личности складываются, однако, еще раньше — с первой же книги писателя, написанной в 1927 г.

Они подготовляются уже той искренностью, с которой ведет свой рассказ от первого лица Николай Кавалеров, вплоть до беспощадности, уничижительности, с которой, например, набрасывает он перед читателем свой «физический» портрет: «Меня пронзил страх. Я топтался где-то за барьером; толстопузый, в укоротившихся брючках человек — как я посмел отвлечь их?» («Зависть»).

И позже автор как бы перенимает это умение отрезвляюще взглянуть на себя со стороны, не жалея при случае гротескных черт. В рассказе «Цепь» (1929) взрослый герой обращается к себе — гимназисту: «Посмотри на меня, так недалеко удалился я от тебя — и уже, смотри: я набряк, переполнился... Ты был ровесником века. Помнишь? Блерио перелетел через Ла-Манш? Теперь я отстал, смотри, как я отстал, я семеню — толстяк на коротких ножках... Смотри, как мне трудно бежать, но я бегу, хоть задыхаюсь, хоть вязнут ноги — бегу за гремящей бурей века!» Эта картина до сих пор сохраняет щемящую силу и ощущение того, что здесь почти перейден предел дозволенного для писателя самоунижительного анализа.

Рукопись рассказа сохранила с протокольной, стенографической точностью неровное, мучительное движение слова, в ней отпечаталось возбужденное кружение автора вокруг одной и той же мысли, и отрицание ее, и новое к ней возвращение. Исповедь оказалась тяжела, она топорщилась, не ложилась на бумагу. Последние страницы рассказа — это прерывистая цепочка едва лишь начатых, как тут же и отвергнутых, зачеркнутых фраз и слов. Сама собой восстанавливается хронологическая последовательность накатывавших одна за другой эмоций, мыслей — точно так, как если бы сам автор задался целью запечатлеть волнообразное это движение.

«Ну что же делать! Я был барчуком... Теп... Я хочу родиться вторично... Прочтите это... Прос... Если читатель был... Если читавший человек внимательный... И написан... И рассказ этот н... Теперь ставши писателем...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 358, оп. 1, ед. хр. 3.



Дальше все быстрее, быстрее бежит перо и одна за другой фразы, слова зачеркиваются прежде, чем они дописаны: «Я хочу вторично родиться... Прекр... Я... Прекрасный... Я... Я хочу... Разве так нужно жить как я живу?... Прек... Я был ровесником...» Выделим дальше курсивом те фразы, которые не были вычеркнуты автором и из которых начал, наконец, складываться окончательный текст: *«Ты был ровесником века, ты видел... как... как... а я — я отстал, мне трудно двигаться, я раст... помнишь? — Ты вид... при тебе н... ты в... Блерио перелетел через Ла-Мани? Почему же... Я отст... Теперь я отстал, смотри, как я отстал, я — толстяк на... семеню — т... я толст... семеню... я семеню... — толстяк на коротких ножках».*

«Я не хочу отставать» — эта фраза вычеркивается и появляется вновь и так *шесть* раз. Это не поиски нужного слова, а скорее погоня за собственной мыслью, за собственной уверенностью в ней, которая то появляется, то исчезает.

Позже очертания литературной личности автора уравниваются, устанавливаются. Но остается неизменным желание говорить о себе, о своих сомнениях, о любых, казалось бы, нечаянно являющихся мыслях. Писатель, не смущаясь, рассказывает о себе как бы все подряд, но всегда, однако, на его воспоминаниях лежит некий флер изысканности, бессознательного отбора (в отличие, скажем, от тех коротких воспоминаний в последней повести М. Зощенко, где есть ощущение как бы полной освобожденности от всякой литературности, от всякого отбора).

Что же именно может он о себе рассказать? Каков «состав» его литературной личности?

Он умеет сделать общеинтересными любые, в сущности, свои отношения с окружающим его миром вещей, мыслей, представлений. Олеша не сводит глаз со своих собственных ощущений, и когда он заносит их на бумагу, читатель может узнать в них и свои чувства, но до сих пор пребывавшие в неясности, остававшиеся в точном смысле слова безотчетными.

Простейшие чувства и соображения «любого» человека оказываются вдруг ценными и уместными, уже потому только, что они точно «опознаны». В литературу вводится внелитературный, казалось бы, случайный материал, и ему даются все права.

В последней книге Олеша есть записи, представляющие собой всего-навсего длинный ряд недоумевающих вопросов. Он начинает развивать какую-то, часто случайную тему, например о дорогах, построенных древними, и прерывается, ловя сам себя на непонимании.

«Ведь и проложить дороги было чудом соображения и техники!.. Появившиеся дороги римлян были таким могущественным изобретением, что они сохранились до сих пор». Олеша пишет эти слова и останавливается перед ними в недоумении: «Кто их строил? Рабы? В чем они жили? Бараки? Под открытым небом? А если шел дождь? Как себе представить? Хорошо, о рабах не слишком заботились, били плетками, покупали, но как в таком случае они могли работать производительно? Как их кормили? Приезжали кухни? Откуда? Как они выглядели? Брали еду с собой? Питались плодами растущих поблизости деревьев? Как они их сразу же не объедали? Ничего не поймешь.

...Можно ли представить себе множество рабов, которые скребут чуть ли не руками, а чем же? Хватит ли на всех орудия? Потеют, хотят есть, кричат, дерутся, мочатся, испражняются, умирают.

Кто их конвоирует и стережет? Как кормится конвой, на чем спит? Ничего, не поймешь». Это совершенно замечательное описание, так сказать, негативного свойства. Рассказывая, в сущности, ни о чем, оно замечательно той точностью, с которой найдены здесь «слабые места» своего собственного представления о древнем мире, оказавшегося, как любое ходячее представление, непригодным при рассмотрении вблизи. Оно доведено до комического абсурда («Как они их сразу же не объедали?») и отброшено. Такая, казалось бы, понятная и осмысленная фраза — «Появившиеся дороги римлян были таким могущественным изобретением, что они сохранились до сих пор» — оказывается непонятной, бессмысленной, ни на что не годной. «Ничего не поймешь».

Однако эти неведомые «дороги римлян» расколдованы, они становятся фактом и существуют отныне.

Олеша показывает автоматизм восприятия, привычное полувидение, полуслышание. Огромны, в сущности, масштабы полужнания, в котором человек обычно не отдает себе отчета, принимая его за знание. И самым трудным оказывается осознать свои же представления.

Для Олеши это стало существенной частью его литературной работы. Правда, эта его особенность не была совершенно исключительной. Еще в 1930 г. Ю. Тынянов пишет в одной из своих статей о «диаметре сознания человека».

«Человек живет в чужих улицах, в городах, построенных дедами, притом чужими дедами». «Человек живет не только в чужом доме, в доме чужих дедов, но и в чужом языке. Сколько слов и выражений человек не понимает. Он знает, и все же — не понимает. Вот он сидит и читает газету: после того как Бонкур пошел в каноссу к Бриану.

Каносса. — Он пошел в эту Каноссу.

— Каносса — это замок, в 18 километрах к Ю.-В. от Реджо, в Апеннинах, он стоит на горе...

— Ах, так там должно быть очень тепло».

— «В Каноссу бежал папа Григорий VII, принимая защиту владельцы замка маркграфини Матильды...

— Ах, вот как, и папа. Это в котором же веке?

— Это было в XI веке. Сюда холодной зимою прибыл император Генрих IV, чтобы выпросить прощение у папы, и простояв три дня у ворот в одеянии кающегося, пал затем к ногам папы и...

— Пал? То есть как это пал? На самом деле упал, что ли?

— Да, вроде того, что на самом деле упал. Впрочем, и я сам не совсем точно...

И решительно никто не может в это поверить. Простоял три дня у ворот, и еще в одеянии... босиком, что ли... Я где-то в театре, кажется, такую постановку видел.

И не видал.

Невозможно поверить в этого Генриха IV» («Как мы пишем»).

И нужна подробность, «клочок бумаги», — счет гостиницы, в которой стоял Генрих в Каноссе, чтобы фраза стала фактом, чтобы в него поверили. «Он не пал, он стоял в гостинице и пил вино. Каносса была, Каносса была сделкой, факт вошел в сознание».

Существенная разница есть, правда, в том, как поступают далее с этими «не вошедшими в сознание» фактами Тынянов и Олеша. У Тынянова на месте обнажившегося под взглядом ученого и писателя провала, пустого места, встает плоть, жизненная реальность познанного

автором исторического события — в его романах. Он, можно сказать, уменьшает своей работой объем невежества своего читателя. У Олеши все остается обычно на уровне процитированной записи о дорогах римлян. Вопросы не влекут за собой ответы.

Автор в его прозе нимало не смущается своим незнанием, он почти любит им, неутомимо превращая его из бытового факта человеческого невежества — в литературный.

Иногда вдруг целый рассказ оказывается построен на этом незнании — тщательно описаны его оттенки и даже воссоздана своеобразная «история» незнания. Так начинается, например, один из рассказов, написанных во время войны, в Ашхабаде.

«Прежде я встречал это слово только у поэтов, которые бывали в Средней Азии и потом читали в Москве свои стихи об этом крае. Что означает это слово, в точности я не знал. Мне представлялось, что это, может, ягода, или лоза, или оазис.

И только теперь я знаю, что означает это слово. Это не ягода, не лоза, не оазис. Однако оно из того же семейства понятий, близко и к ягоде, и к лозе, и к оазису.

Я говорю о слове арык.

...Должен признаться, что живя в Ашхабаде несколько месяцев, я не знал, что появление воды в арыках есть результат действия целой оросительной системы. Мне казалось, что вода появляется в них случайно, и откуда она появляется, было для меня загадкой. Только потом, когда мне сказали, что это сложная и точно работающая система, стал приглядываться и замечать таинственную жизнь арыков».

Тот пафос возможно более полного знания о мире, которым проникнуты, например, романы Томаса Манна, для Олеши был не просто недоступен, а, по-видимому, остался даже незамеченным, лежащим где-то по ту сторону литературного творчества. Имя этого писателя лишь однажды, кажется, встречается у Олеши и в любопытном контексте: он хвалит Манна за одну подробность и отмечает, что это «подробность в стиле русских писателей». А дальше записывает следующее: «До некоторых размышлений Томаса мне не дотянуть, но в красках и эпитетах я не слабее». Здесь чужая художествен-

ная система увидена в категориях своей собственной, и всегда целостные, детально разработанные философские построения Манна осознаны как *отдельные размышления*, вполне сопоставимые с собственными — всегда разрозненными.

Олеша не только постоянно дает читателю отчет в своих личных ощущениях, пользуется — в рассказах и в записях («Ни дня без строчки») — материалом своей, так сказать, «автобиографической» памяти. Особенность его литературной личности и в том еще, что он как бы ни на минуту не прекращает прямой связи с личным опытом самого читателя.

Эта не та заранее подразумеваемая апелляция к общечеловеческому опыту, которая лежит в основе любого литературного произведения. Олеша обращается к читателю непосредственно, он все время опирается на собственные впечатления читателя, искусно их «оживляя», все время настаивает на общности своих и его впечатлений (напомним его слова — «Только такие метафоры имеют успех, которые могли бы быть сочинены самим читателем»). И даже в полужнании читателя, адекватном его собственному, он совершенно уверен.

Мы говорили уже о том, как «я» у него свободно заменяется на «мы». Это нередкое (и тоже едва ли не единственное в своем роде) «мы», всегда связанное у Олеси с возведением простого и будничного нашего опыта в факт искусства, действует самым подкупающим образом. Иногда целые рассказы Олеси строятся на этом «мы», например, рассказ «Мы в центре города», где, крепко ухватив за руку, ведут нас по московскому зоопарку, угадывая наперед наши скромные наблюдения, обучая, как надо видеть, и возбуждая иллюзорную уверенность, что видеть так может каждый, если хоть немного постарается...

«Мы входим в ворота.

Сквозь заросли светится пруд.

Пока ничего удивительного! Пока только лебеди! Они даже несколько разочаровывают. Обычно мы представляем себе изогнутые шеи. Лебединая шея! Она оказывается прямой и как бы мохнатой.

Правда, они скользят!

И это скольжение в тени наклонившихся над прудом ветвей создает впечатление тишины».

Каким ловким фокусническим движением извлечено из нашего собственного полусонного воображения хотя бы вот это — *наше*, но неизвестное нам, представление: «Обычно мы представляем себе *изогнутые* шеи» И реальная картина оказывается новой с первого же взгляда — мы видим, что шея лебедя, наоборот, *прямая* и как бы мохнатая...

Олеша прибегает прямо-таки к дидактическим приемам, всерьез стараясь научить нас *видеть*. Он не прекращает собеседование с нами, своевременно ставя нужные вопросы и похваливая нас за ответ, им же самим подсказанный. Вот кенгуру. «Мы видим мордочку — нежная, с рыжеватыми, подрагивающими бровями мордочка. *Кого напоминает эта мордочка? Собаку!* Да, это песья мордочка. Как у маленькой, ничем не замечательной, но милый дворянжки».

Постепенно автор все больше увлекается, демонстрирует перед нами уже фигуры высшего пилотажа, которые нет надежды повторить неискушенному. Но и здесь сохраняется постоянная авторская поза человека, делящегося с нами своими наблюдениями, приглашающего нас не только в свидетели, но и в участники этого поточного производства уподоблений. Вот тигр. «Какая великолепная морда! Желтая, в белых разводах. Как будто обляпанная известью. Поперечные глаза. Он иногда щурится. Иногда какая-то обида морщит его. Тогда он больше всего похож на кошку.

И усы. Усы твердые и чистые. Два ослепительных пучка. Почти каменной белизны и твердости.

А посмотрите на ламу...» — и так далее, и так на протяжении всего рассказа.

С огромным удовольствием ведет Олеша этот бесконечный диалог с читателем, бурно делясь с ним своими впечатлениями.

Литературные герои, наконец, окончательно исчезают из его творчества — вместе с повестями, рассказами, и читатель остается с автором один на один.

В коротких записях, отрывочных, но мастерски построенных, Олеша рассказывает нам о себе самом, только о себе самом — о своем детстве, о литературных замыслах, о кончающейся жизни — все с той же почти интимной доверительностью.

— «Юра, ты останешься обедать? Юра останется обедать! Да, да, останется! Мне тогда было лет десять, я еще не

гимназист. Я еще просто мальчик в синих коротких штанах и черных длинных чулках.

Просто мальчик.

— Мальчик! — кричат неизвестно кому, и я тоже оглядываюсь. Оглянусь ли теперь, когда закричат:

— Старик!

Пожалуй, не оглянусь. Не хочется? Нет, я думаю, в основном тут удивление, что это наступило так быстро... Неужели наступило?

— Старик! Эй, старик!

Нет, это не я, не может быть.

— Старик!

Нет, не оглянусь. Не может быть, чтобы это произошло так быстро.

— Старик! Вот дурак — не оглядывается! Ведь это же я — смерть!»

## 9.

### *«Мыслей множество...»*

Казалось бы, уже в 30-е годы перед нами — вполне сформировавшийся писатель, нашедший свои художественные принципы, свои пути в литературе.

Однако все реже Олеша осуществляет свои замыслы. Любой из них прежде всего блестяще рассказан. Эти пересказы сами становятся литературой. Сначала — раньше задуманного романа или пьесы, и в конце концов — вместе с ними.

Ни у кого, пожалуй, мы не найдем пересказов своих замыслов, в такой степени ставших законной частью творчества, что это уже едва ли не кажется беззаконным...

В его последней книге — постоянные рассуждения о пересказе, о желании пересказывать. «О этот компиляторский зуд! Прочтя или узнав о чем-то, тут же хочется пересказать...

Мне хочется пересказать о Гекторе Берлиозе, который был неудачно влюблен в оперную певицу; смотрел на сцену, когда она пела, как зачарованный; приехал в Петербург; болел под конец жизни психически — черной меланхолией.

Хочется пересказать о Листе...» («Ни дня без строчки»).

Не написать новое, свое, нет, *пересказать* нечто известное, но так, чтобы заставить этому заново изумляться.

Пересказы чужих произведений постепенно становятся как бы одной из насущных его задач. Часто это, в сущности, свои варианты этих произведений, в чем легко убедиться, перечитав те рассказы Грина, которые пересказывает Олеша.

То и дело он возвращается мыслями к Данте. «Мне бы хотелось приблизить этого великого автора к русскому читателю... Конечно, не только из желания сделать читателя более образованным взялся я бы за эту задачу, — мне еще хочется поделиться с ним тем прекрасным, что сейчас у меня на руках... Что может быть более радостно, чем делиться прекрасным!»

Так материалом литературного творчества становится сама литература, «готовая», уже осуществившаяся. Ему будто мало самого факта ее существования, ему хочется, чтобы люди получили ее как бы из его собственных рук.

Один из знавших Олешу в последний год его жизни вспоминает:

«Я задумал написать такую книгу, — сказал как-то Юрий Карлович, — просто пересказать десять классических сюжетов. «Фауста», например, «Ад». Я хотел бы привлечь к ним читателя»<sup>1</sup>.

Не только самого его постоянно тянет к пересказу — он не верит, что вообще кто-либо может от этого удержаться. В пьесе Булгакова «Мольер» он видит прямое сходство с «Сирано де Бержераком». «Обе пьесы говорят об одном и том же: о поэте и власти. В обеих — горестная судьба поэта и торжество «сильных».

Возможно, что Булгаков, создавая своего «Мольера», сводил счеты с тем впечатлением, какое в свое время произвела на него замечательная пьеса Ростана. Некоторые шедевры производят на художника такое сильное и таинственное впечатление, что художник не может не пересказать их своими словами. Это никак не подражание — это более глубокий и закономерный акт»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> И. Глан. Встречи с Юрием Олешей. «Литература и жизнь», 29 октября 1962 г.

<sup>2</sup> «Горьковец», 22 февраля 1936 г.



«Закономерно» ли, однако, когда пересказы эти становятся едва ли не излюбленным занятием художника?.. Вряд ли можно ответить на это. Лишь одно несомненно — что этот «особый вид творчества» появился в работе Олеши не случайно, не вдруг, что это связано не только с перипетиями его писательского пути, но и с самим строем его литературного таланта, с некоторыми органически ему присущими свойствами. Войдем же ненадолго в лабораторию писателя, тем более что сам Олеша постоянно и охотно приглашает нас туда.

Читая его прозу, поневоле представляешь себе прежде всего некий ряд сцен, даже, может быть, предметов, которые мучили его, которые ему необходимо было показать, продемонстрировать, неважно в каком романе или рассказе, — город с высоты птичьего полета, гроздь разноцветных шаров в голубом небе, ночь в зверинце или зеленую, залитую солнцем лужайку.

Оранжевый шар проплывает у него по небу и в «Зависти», и в «Трех толстяках». А через двадцать лет, в последней книге, снова «воздушный шар засветился в небе вдруг, днем, ярким голубым днем посередине неба». И через двадцать лет это зрелище не дает ему покоя!

Еще более удивительные вещи происходят в прозе Олеши с «зеленой лужайкой». Она беспрестанно появляется у него вновь, принимая то один, то другой облик, и в то же время оставаясь все той же самой лужайкой с одним и тем же неизменным (и неизменно самым общим!) от нее впечатлением.

«На аэродроме соединились многие чудеса: тут на поле цвели ромашки, очень близко у барьера, — обыкновенные, дующие желтой пылью ромашки... и тут же по траве, по зеленой траве старинных битв, оленей, романтики, ползали летательные машины» («Зависть»). Эта «зеленая трава» в контуре какой-то особенной, одному ему видимой сцены, стойко держится в воображении писателя, и вот в том же самом романе открывается Кавалерову с галереи какого-то дома «вид на страшно зеленую лужайку»: «...Приятной, сладкой и холодной для зрения была зелень лужайки, неожиданная после обыкновенного двора».

И наконец, поле стадиона, которое «зеленело прибитой травой, блестящей, как лак».

(И еще раз возникнет это зеленеющее поле через

много лет, в последних записях Олеши — «площадка, пожалуй, уже начинала свежо зеленеть. Да-да, уже, безусловно, появлялась новая трава!

Бутсы удивительно белели на этой зелени».)

Но еще раньше, чем в «Зависти», в «Трех толстяках», все время вспыхивает эта лужайка, это повторяющееся в разных ситуациях слитное ощущение солнца и зелени.

«Солнце только и делало, что сияло, трава была такой зеленой, что во рту даже появилось ощущение сладости».

С высокой башни доктор Гаспар «увидел на зеленом пространстве множество людей». «Доктор Гаспар подумал, что все это похоже на картинку волшебного фонаря. Солнце ярко светило, блестела зелень». На рассвете «зазеленела трава на лужайке», видневшейся из дверей балаганчика дядюшки Бризака.

Солнце без конца заливает парк перед Дворцом Трех Толстяков. Поварята выбегают с разноцветными шарами «на лужайку парка перед окнами кондитерской», чтобы потом «двадцать шаров быстро полетели кверху, в сияющее синее небо» — опять, в который раз, увидели мы яркие шары на фоне неба!

И, наконец, когда доктор Гаспар вынимает из экипажа чудесную куклу, всю в розовом, то вновь перед нашими глазами разворачивается зрелище, главные участники которого — солнце и зеленая лужайка: «Это была восхитительная картина под голубеющим утренним небом, в сиянии травы и солнца». В романе множество подобных картин; они были бы менее убедительны в цитатах, потому что там не сказаны такие слова, как «трава», «зелень», «лужайка», «солнце», но все равно все это удивительным образом присутствует в рассказе. И если есть общий колорит, общий «зрительный» облик у всего романа, то он связан именно с этими картинами — с травой и светом.

Любопытно, что и сам Олеша считал, что его роман развернулся из «лужайки». В уже цитированном письме к Паустовскому Олеша писал: «Помните, у Грина есть рассказ «Канат». Там, в начале, дается удивительное описание освещенной солнцем лужайки, видимой из шатра. Как Вам известно, в рассказе действует канатоходец. У меня есть детский роман «Три толстяка». И вот

я твердо знаю, что весь колорит моего романа рсжден этой гриновской лужайкой».

Вот откуда, оказывается, лужайки «Трех толстяков», а потом и «Зависти», а потом и «пьесы для кинематографа «Строгий юноша», напечатанной в «Новом мире» в 1934 г.:

«Некая лужайка вне дачи.

Ромашки.

Стоят на лужайке Степанов и Цитронов.

Отсюда им видна дорога. Это порядочная даль.

Воздух прозрачен. Они видят детали далекого ландшафта, ставшие очень миниатюрными»<sup>1</sup>.

И чаще всего это «ненастоящие» лужайки: то, что сверху кажется Кавалерову лужайкой, оказалось, например, и не лужайкой вовсе, а «маленьким, поросшим травой двориком». Но есть зато «впечатление лужайки».

Ведь и запомнившегося Олеши «описания освещенной солнцем лужайки» тоже нет в рассказе Грина.

Из шатра канатоходца видно было «часть площади, черную от массы людей. Неясный, хлопотливый шум проникал в палатку. Я видел еще нижнюю часть столбов, между которыми была протянута проволока; дальний столб казался не толще карандаша, а ближний, почти у самой палатки, толщиной с хорошую мачту. Лестница, приставленная к нему, отбрасывала на столб тень; *между лестницей и столбом, среди булыжников, искрилась трава*. Помню, меня как бы толкнула эта простота обыкновеннейшего явления: трава, камни».

«Искрилась трава» — вот все, что создало у Олеши «впечатление лужайки» и породило «весь колорит» романа. И действительно, в отрывке этом очевидно некое зерно внешней, зрительной стороны «Трех толстяков». Оно в особо отчетливом контуре хорошо освещенных предметов, в четком распределении света и тени, как бывает это при ярком солнце; наконец, в необычайном внимании к пространственному размещению предметов, к эффектам перспективы («дальний столб казался не толще карандаша» и т. д.). Ведь и в «Трех толстяках» мы, будто сидя в зрительном зале, постоянно различаем перед собой разные «планы» сцены, четко ощущаем разную степень удаленности от нас предметов и фигур.

<sup>1</sup> Какое знакомое, однако, *типичное* для прозы Олеши описание!

Да и описание летнего поля (одно из главенствующих в «Зависти») тоже, быть может, явилось под влиянием рассказов А. Грина: «Воздух хорош», — подумал Картреф на другой день, когда, описав круг над аэродромом, рассмотрел внизу солнечную пестроту трибун, полных зрителей... Моторы гудели, вдали — как толстые струны или поющие волчки, вблизи — треском парусины, разрываемой над ухом. Стоял шум, как на фабрике. Внизу, у гаражей, двигались по зелени травы фигурки, словно вырезанные из белой бумаги; то выводили другие аэропланы. Играл духовой оркестр» («Состязание в Лиссе»).

Недаром Олеша пишет о «приятности» сведения счетов с давним воспоминанием. В своей прозе он без конца сводит эти счета, и сходные сцены, сходные картины, одни и те же предметы в определенном, излюбленном их ракурсе появляются у него снова и снова.

Вот он обдумывает свою так и не осуществившуюся повесть «Нищий», и опять в том «зрелище», которое начинает возникать в его воображении, разворачиваются в стройном порядке все те же знакомые нам декорации: «стена», «луг», «необычайная зелень», «арка»... «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 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 в картине эпохи Возрождения. Я приближаюсь к этому выходу, 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»<sup>1</sup>.

Можно было бы составить целый список вполне исчислимых излюбленных предметов и называющих их слов, которые кочуют по страницам его прозы.

<sup>1</sup> Ю. Олеша. Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей. В кн.: Ю. Олеша. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., «Искусство», 1968, стр. 326—327.

«Ландшафты», «фонари», «полы фрака», взлетающие или ярко синее в солнечном свете.

А также — распахнутые двери и те массы света или тьмы, словом, иного какого-то пространства, которые видны за ними: «Золотистые недра балконной двери» и «дверь, наполненная движущейся летней темнотой, как все двери, открытые из пакгаузов» (это опять — напоминание о слове Пастернака!). «В пролетах арки открывалась внутренность колокольни. Там, в *копотной тьме*, *какая бывает на чердаках*, среди чердачных, окутанных паутиной балок, бесился звонарь».

Без конца выплывают из этих темных пространств, из этих зияний детские воспоминания, которые кружат голову и будто сами собой ложатся на бумагу: «Было летнее утро. Над ними стояло могучее дерево с дуплом. Из дупла легко веяло затхлостью. Старик вспоминал детские проникновения в погреб».

А также — многочисленные *арки*. «Зеркальная арка» Анечкиной кровати; гортань вдовы, которая представляется Кавалерову «в виде арки, ведущей во мрак»; «арка из легкого, прозрачного камня», которая видится во сне, и даже это: «Он красовался в своем сером костюме, грандиозный, выше всех плечами, *аркой* плечей».

Все это — не словесные только повторения, а повторения целых ситуаций, зрительных образов.

С охотой ходит Олеша по кругу одних и тех же предметов, не желая из него выходить, потому, быть может, что предметы эти и картины по-прежнему ярко запечатлены в его воображении, несмотря на многократное изживание их в слове. Они не выпускают его из своего плена и, быть может, не дают оглядеться более широко. Про гриновскую лужайку можно было бы и не вспоминать, если бы она сыграла роль того лишь смутного побуждения к работе, которое знакомо, по-видимому, каждому писателю и которое обычно целиком растворяется, утрачивая очертания, в уже готовой, написанной вещи. У Олеша, однако, это происходило не так. У него эти «первоначальные» картины разрастаются, вырастают в нечто самостоятельное, что обретает уже свою отдельную от целого жизнь и начинает свой бесконечный путь по его рассказам, романам, записям.

Олеша признавался: «Писать можно только тогда, когда испытываешь от писания приятность». Близкие к

этому признания можно найти у Михаила Булгакова. Они недаром ценили друг друга — в способах их работы было нечто общее. Для обоих был необычайно важен материал конкретных, внешних, чувственно осязаемых воспоминаний детства и молодости, того, что связано с цветом, запахом, самим пространственным расположением предметов — в комнатах, на городских улицах... Они именно пишут, что видят (вспомним «рецепт» Булгакова: «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует»), добиваются в своем воображении яркого зрительного представления и «записывают» его. Близки они и самой точностью этой записи, удивительной адекватностью «изображающего» слова.

«Приятно» вспоминать; «приятно» задержать на бумаге то, что так явственно видится. Легко заметить, как Олеша потекает себе, как с особым удовольствием возвращается к описанию предмета или сцены, которые ему приятно описывать. Настойчиво повторяется, например, описание того, как человек идет по улице, как доходит он до поворота, сворачивает за угол дома... Это не просто потому, что так пришлось по ходу рассказа — нет, несомненно, Олешу всю жизнь занимает, среди прочих любимых им сцен, эта картина движущегося по улице человека, это физическое, что ли, и пространственное ощущение его движения по улице большого города.

Олеша писал всегда кусками — отдельными сценами, даже строчками, — не представляя заранее не только конца вещи, но даже ее течения. «Ничего наперед придумать не могу. Все, что писал, писал без плана. Даже пьесу. Даже авантюрный роман «Три толстяка».

С годами же он все более теряет способность писать подряд не только страницу за страницей, а даже строку за строкой. Все это зафиксировано им же самим с беспощадной трезвостью.

«Итак, я совершенно утратил способность писать. Писательство как писание подряд, как бег строчек одна за другой становится для меня недоступным. Я сочиняю отдельные строчки. Это возможно, когда человек пишет стихи — проза, статья, драма так не могут быть создаваемы. Я не сочиняю, размахиваясь вперед, а пишу, как бы оглядываясь назад, — не сочиняю, штрихую, строя, соображая, а вспоминаю: как будто то, что я только собираюсь написать, уже было написано. Было написано,

потом как бы рассыпалось, и я хочу это собрать — осколками опять в целое. Словом, или надо развязать, как говорится, комплекс, или надо кончать дело.

Прощай, дорога на Ланжерон, прощай!

Там, у самого начала, стояла не парадно белая мраморная, а скорее, гипсовая арка — как бы часть какого-то виадука. Там, под этими известняковыми сводами, ютились лавочки — скорее, просто продажа чего-то: кваса, пряников...

Прощай, дорога на Ланжерон, прощай!» («Ни дня без строчки»).

И сама эта запись графически наглядно демонстрирует нам, как его «заносит», утягивает в сторону, в воронку воспоминаний, где нужна яркость памяти и безошибочность слова, но уже почти не участвует в работе воля художника. Все усиливается и наше ощущение художественного мира Олеси как *зрелища*, причем зрелища каких-то уже однажды происшедших событий, которые теперь припоминаются и в ореоле именно тогдашнего впечатления. И дистанция между этими двумя моментами времени постоянно сохраняется.

По большей части кажется, что это не сейчас, на месте, размышляет, придумывает, что-то решает автор, а запомнившееся, давно сложившееся свое впечатление спешит теперь передать, пересказать читателю; что он не прислушивается к каким-то едва еще брезжущим своим замыслам, пытаюсь увидеть их в целостности, а именно пишет *«как бы оглядываясь назад»*.

Его не заботит, «первичен» или «вторичен» материал; пусть это будет пересказ чужих произведений, неважно, только не прерывалось бы творчество — способность передать другому мучающую тебя мысль, чувство, картину, неважно, «свою» ли, созданную ли кем-то другим. Он действительно литератор с головы до ног: его все время сжигает желание все запечатлеть в слове — и свое собственное, и уже совершившиеся литературные «чудеса»!

И наступает момент, когда внешние, чисто вспомогательные импульсы — случайные картины, сцены — вдруг непомерно разрастаются в его творчестве, приобретают какую-то невозможную власть над его работой. Они становятся почти наваждением.

«Зеленый бублик» чулка, уже обернувшийся однажды вокруг ноги футболиста в «Зависти», появляется снова —

гораздо позже: «на ногах у него черные чулки, завернутые на икрах неким бубликом...» («Ни дня без строчки»). И еще «бублик», на другом листке, в другой записи...

«Трудно себе представить, что все это было со мной. Как много было впереди — даже та сцена, когда... Мало ли какая сцена была впереди!» («Ни дня без строчки»). Это мышление сценами, которые память безостановочно одну за другой вырывает из забвения, требуя их запечатления. Все оставлено — замыслы больших романов, пьес. Одна лишь память работает неутомимо, тасует по-прежнему яркие, закрепляемые безошибочным словом сцены.

Энергия творчества принимает странное, неестественное направление — писатель, творец, теряет связь с первичным материалом, теряет ощущение целого замысла.

Все уже *было*, надо только получше вспомнить и записать. Воображение отступает; оно вытеснено «готовым» материалом памяти, непрекращающимся потоком воспоминаний, власть над которым почти утрачена. Писатель не в силах остановить его, пресечь, даже ввести в какое-то русло. На страницах его последней книги следы самой отчаянной, самой подлинной борьбы с какой-то, самому ему неясной, пугающей его стихией. Многие записи окрашены этим открытым испугом: «Это не то, что было вчера, как говорят в таких случаях, а буквально это происходит сейчас. Буквально сейчас я вижу это — столик чуть влево от меня, на расстоянии лодки, сифон сельтерской воды, газетный лист, трость, уткнувшуюся в угол скатерти, и глаза, о которых у Гомера сказано, что они, как у вола». Его пугает яркость собственных воспоминаний, тревожащая сила собственной памяти, уже явственно вытесняющая другие способности, необходимые художнику. Но еще больше боится он, что и память может его покинуть.

Да, перо Олеша не бросил, он работал все время. И все же «Ни дня без строчки» — книга невеселая, и не стоит искать в ней признаки нового жанра. Ведь вся она кричит — то почти беззвучно, а то и в полный голос, — что он не может писать, что он забыл, как это делается.

В этой книге нет радости, которая так и выхлестывает из первых его книг, которой очень много даже в «Зависти», где ожесточенно борются совсем разные замыслы, так и не примирившиеся. Книга писалась уже не с «приятностью», а с горечью, с отчаянием, и видно, как



на каждой строчке спотыкалось его перо и рвало бумагу.

«Мимо аптеки! Дальше!

Поперек хода — сквер. Мы не смотрим на него, он сильно вбок от нас; видят его наши локти. Это Лидерсовский бульвар. Так ли это? Память, ты еще существуешь? Лидерсовский бульвар.

Я устал! Боже мой, смилуйся надо мной! Мы идем, пять или шесть подростков, — идем на футбол».



Пишет он и целые рассказы, хотя с каждым годом все меньше.

В них узнается прежняя смелость его манеры, но часто она уже не достигает цели. Олеша будто не в силах воспользоваться тем непогрешимым умением, которое держит в своих руках. Как многое он умеет! Он может уже почти движением, а не словом, почти освобожденным от слов указующим жестом заставить нас со всей ясностью увидеть то, что видится ему. «Я никогда не видел пирамид. Как странно, что они есть. Как странно, что под ними давал сражение Бонапарт. Только представим себе мундиры офицеров времен французской революции среди желтизны пустыни». Ему не надо описывать — достаточно назвать, упомянуть. Он уже все умеет в литературе. И все чаще появляются записи, подобные последним записям в бортовом журнале корабля, потерпевшего катастрофу.

«Я постарел, мне не очень хочется писать. Есть ли еще во мне сила, способная рождать метафоры?»

«Уже почти не о чем писать. Я, конечно, мог бы писать романы с действующими лицами, как писал Лев Толстой или Гончаров, который, кстати говоря, порывался уже в неписание, но мне делать это было бы уныло. Время тлеть».

Но много страшнее другая запись. В ней вовсе нет отчаяния, и автор ее не отступает от литературы.

«В этот раз я стоял в зоасаду перед клеткой шимпанзе. Я давно знаю это черное тело, этот черный овал, который я часто вижу издали, сквозь щели в толпе. На этот раз я решил смотреть на него вблизи.

Первая мысль о том, что это зверь необычайной силы

и как страшно было бы попасть к нему в лапы, когда к тому же приподнимается в ярости его верхняя губа, показывая зубы и розовые десны. Вторая мысль о том, как отдельно, как ни при чем лежит на досках его просторной клетки осенний лист, занесенный сюда ветром или сторожем. Третья мысль... Мыслей множество!»

Это множество мыслей засвидетельствовало катастрофу еще красноречивее, чем обломки корабля свидетельствуют о его гибели.

Что происходит здесь?

Штангу можно, как известно, взять и с третьего подхода. В прозе Олеши так делается почти всегда. И оба предшествующих подступа всегда проделываются на глазах читателя.

И вот, наконец, по всем правилам выполняются подступы, а штанга не берется совсем; брать ее оказывается не обязательно...



Итак, что же остается читателю, закрывающему последнюю книгу Олеши, после того как со вниманием прочтена каждая его страница?

Несомненно, остается чувство сложное, неоднозначное, например, ясная уверенность, что искусство все-таки нуждается в довершенности, что всякая вещь в нем должна быть закопчена, сотворена и никакие фрагменты не заменят этой несостоявшейся целостности.

И рядом, на тех же самых правах, живет другое, не менее стойкое впечатление. Читая страницу за страницей прозу Олеши, все сильнее чувствуешь — если есть подлинно писательское отношение к слову, то все фрагменты будут важны, интересны, каждая строчка станет несомненным литературным фактом. «...Каждые твои две строчки, — писал ему когда-то Зощенко, — лучше целой груды книг — вот такое у меня ощущение, когда я тебя читаю». (И с неизменной своей щепетильной честностью добавил в скобках: «кроме пьес») Да, в каждой строке Олеши боль и забота о совершенстве, о высшей адекватности слова мысли, чувству. И это покоряет! Пусть мы видим в его последней книге, что каждая запись — часто всего лишь черновик, и над ним предстояла еще работа, которой не суждено было осуществиться, все равно и в черновике

этом уже есть то, без чего не бывает словесного творчества, есть тот сок, та кровь, которая течет в жилах настоящей литературы.

И сам Олеша чувствовал это. Он сознавал свою причастность к славному сообществу мастеров слова, этот «цех задорный» он чувствовал своим, он ощущал себя собратом всех, кто когда-либо писал, — не задумавшись, естественным и простым жестом, протягивал руку через века и пространства любому из великих — Данту, Шекспиру, Пушкину. Великие и не великие, в чем-то все они были равны, и могли, как масоны, помня разницу чинов и титулов, обратиться, однако же, друг к другу со словами «ты» и «брат».

Мастерство Олеша, с годами, несомненно, утончаясь и изопряясь, столь же несомненно «сужалось», теряло возможность схватить нечто большее, чем можно увидеть «единовременно», прямо перед собой или внутренним взглядом, обращенным в далекое прошлое. Оставим в стороне поиски причин или поводов этого не совсем обыкновенного и драматичного явления. И вспомним под конец о главном, об этой достойной зависти непрерывности творчества, пусть даже резко, почти губительно сузившегося, и о непрерывающемся осознании своего литературного дела как пожизненного жребия, требующего ежедневных, почти жертвенных усилий.

«Пусть я пишу отрывки, не заканчивая, но я все же пишу! — восклицает он в своей последней книге. — Все же это какая-то литература — возможно и единственная в своем смысле: может быть, такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как сейчас, иначе и не может писать — и если пишет, и до известной степени умеет писать, то пусть пишет хоть бы и так».

В одном, по крайней мере, нельзя не согласиться с этими комментариями писателя к собственному пути — его проза, действительно, «единственная в своем смысле» в нашей литературе, и ощущение этой единственности, — быть может, самое стойкое, резкое и еще на долгое время рассчитанное впечатление от его литературной работы.

# Содержание

Предисловие	5
1. Новизна знакомого мира	10
2. Литературные традиции и собственные пути	18
3. Слово в прозе Олеши	25
4. Переименование вещей	34
5. Канонизация мастерства	41
6. Мир как зрелище	58
7. О сходствах и противостоянии	68
8. Личность автора	76
9. «Мыслей множество...»	87

---

*Мариэтта Омаровна Чудакова*

## МАСТЕРСТВО ЮРИЯ ОЛЕШИ

*Утверждено к печати  
редколлегией серии научно-популярных  
изданий Академии наук СССР*

Редактор *Е. И. Володина*  
Художественный редактор *В. Н. Тихунов*  
Художник *Е. П. Суматохин*  
Технический редактор *Л. В. Каскова*

Сдано в набор 9/VIII 1971 г.  
Подписано к печати 24/XII 1971 г.  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага 2  
Усл. печ. л. 5,25. Уч.-изд. л. 5,0.  
Тираж 20.000. Т-19896. Тип. зак. 2694.  
Цена 31 коп.

Издательство «Наука»  
Москва К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»  
Москва Г-99, Шубинский пер., 10



31 коп.

### ВЫШЛА ИЗ ПЕЧАТИ КНИГА:

КЛЯУС Е. М. и др.

Паскаль. 18 л. 1 р. 40 к.

Имя великого французского ученого и мыслителя Блеза Паскаля (1623—1662) широко известно.

Паскаль был математиком, физиком, философом, политическим деятелем и блестящим писателем, оставившим глубокий след во французской литературе. Он — фигура многогранная, сложная, во многом противоречивая, искаженная религиозно-мистическими наслоениями разных эпох. В последнее время в паскалеведении наступила новая фаза: стали известны факты, позволяющие во многом по-новому осветить жизнь и деятельность великого ученого.

Книга написана на основе первоисточников (научные трактаты, переписка ученых, мемуарная литература); она популярна, занимательна и рассчитана

на самый широкий круг читателей.

Адреса магазинов «Академкнига»:

**Алма-Ата**, ул. Фурманова, 91/97; **Баку**, ул. Джапаридзе, 13; **Днепропетровск**, проспект Гагарина, 24; **Душанбе**, проспект Ленина, 95; **Иркутск**, 33, ул. Лермонтова, 303; **Киев**, ул. Ленина, 42; **Кишинев**, ул. Пушкина, 31; **Куйбышев**, проспект Ленина, 2; **Ленинград**, Д-120, Литейный проспект, 57; **Ленинград**, Менделеевская линия, 1; **Ленинград**, 9 линия, 16; **Москва**, ул. Горького, 8; **Москва**, ул. Вавилова, 55/7; **Новосибирск**, 91, Красный проспект, 51; **Свердловск**, ул. Мамина-Сибиряка, 137; **Ташкент**, Д-29, ул. Ленина, 73; **Ташкент**, ул. Шота Руставели, 43; **Уфа**, ул. Коммунистическая, 49; **Уфа**, проспект Октября, 129; **Фрунзе**, бульвар Дзержинского, 42; **Харьков**, Уфимский пер., 4/6.