

На правах рукописи

**Комия Митико**

**Романы Ю. К. Олеси «Зависть» и «Три Толстяка» как  
метапроза**

Специальность 10.01.01 — русская литература

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва 2013

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

**Научный руководитель** доктор филологических наук, профессор  
Голубков Михаил Михайлович

**Официальные оппоненты** Дефье Олег Викторович  
доктор филологических наук, профессор  
Московский государственный  
педагогический университет,  
проректор

Игнатова Айтен Мухтаровна,  
кандидат филологических наук,  
Институт современного искусства,  
преподаватель кафедры стилистики  
факультета журналистики

**Ведущая организация** Институт международного права и  
экономики имени А.С.Грибоедова.

Защита состоится 13 июня 2013 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.32 при Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1 гуманитарный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета.

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2013 г.

Ученый секретарь  
доктор филологических наук,  
профессор

Голубков М. М.

Фигура Ю.К. Олеси, его творческое поведение всегда привлекали внимание исследователей. В последние десятилетия в изучении творчества писателя сложились две тенденции, подчас переплетающиеся друг с другом. Представители одной исходят из необходимости определить место писателя в социокультурной ситуации его эпохи, рассмотреть его произведения сквозь социально-политическую призму. При этом в годы Оттепели некоторые исследователи в целях возвращения писателя в литературу стали рассматривать его наследие как «часть советской классики» (В.О. Перцов). А.В. Белинков определял творческий путь Ю. Олеси как путь «сдачи и гибели советского интеллигента», который подчиняет свое искусство режиму и поэтому погибает. В годы перестройки модным стало трактовать произведения Олеси как свидетельство его оппозиционности (В. Гудкова). Многочисленные статьи (А. Смирнова, В. Шкловского, В. Гудковой) посвящены защите Олеси от трактовок А.В. Белинкова. Так, В. Гудкова рассматривает молчание Олеси как «сознательный уход из «активной», то есть поверхностной литературной жизни».

Для другой тенденции в исследовании наследия Ю.К. Олеси характерно внимание к поэтике, языку, стилю (М. Чудакова), к художественно выраженной идейно-эстетической позиции писателя (Е. Скороспелова). В последнее время возник интерес к новым ракурсам исследования: к творчеству Ю. К. Олеси подходят в свете неомифологизма (П.Маркина), архетипов (Ю.Лобанова), психоанализа (А.Куляпин). Особый интерес представляет диссертация И.Арзамасцевой, в которой идейно-эстетические взгляды Ю.К.Олеси рассматриваются на фоне диалога старых и новых культур, обнаруживается общность проблематики и поэтики писателя с философско-эстетическими поисками в России и Европе, проводится сопоставление философии писателя с идеями марксизма, фрейдизма и бергсонианства.

Однако на сегодняшний день не существует работ, посвященных анализу прозы Олеси как формы его участия в эстетической полемике, не определено его место в круге произведений 1920-х годов, известных как **роман о романе** или **метароман**. Выбор такого ракурса исследования творчества Ю.К.Олеси определяет **актуальность** темы настоящего диссертационного исследования.

**Научная новизна** работы заключается не только в подходе к произведениям Олеси 1920-х годов как к **метапрозе**, но и в установке на привлечение к исследованию архивных источников.

В XX веке искусство обращает взгляд внутрь себя, испытывает потребность говорить о себе, о своих истоках, проблемах, внутренних возможностях и опасностях. Литературные проблемы экстраполируются во

внешний мир, да и сам этот мир начинает восприниматься как произведение искусства, а миссия человека в мире рассматриваться как миссия творца действительности. Реакцией на это мироощущение явилось возникновение в 1920–1930-х годах жанра романа о романе (метапрозы), в котором вопросы философии творчества вынесены на первый план. Черты этого жанра можно усмотреть в таких произведениях, как «Египетская марка» О. Мандельштама, «Дар» В. Набокова, «Вор» Леонова, «Записки покойника» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Мы» Е. Замятина, «Художник неизвестен» В. Каверина, «Труды и дни Свистонова» и «Козлиная песнь» К. Вагинова. Писатели исследуют тайну творчества, процесс рождения произведения искусства, проблему взаимоотношений художника и его творения, творчества и действительности. Признаками метапрозы являются открытое присутствие создателя произведения в тексте, внедрение его размышлений по поводу своего создания, описание самого процесса творчества; обсуждение структуры текста, введение материалов, используемых художником при создании своего творения. Процесс письма может выступать и своеобразной моделью реальности, к которой принадлежит автор («Мы»). Это может быть процесс обретения собственного творческого «Я», отталкивания от предшественников и современников, то есть созидание собственной творческой сущности («Дар»). Важное место занимает исследование собственно природы творчества – утверждение его как преступления, когда Автор хочет стать на место Бога («Труды и дни Свистонова»), или признание его божественной и дьявольской сущности одновременно (М. Булгаков). Для жанра метаромана характерна поэтическая организация текста, введение мотивной структуры, замещающей сюжет, монтаж разнородных текстовых единиц, широкие интертекстуальные связи, обнажение приема. Таким образом, «метапроза – это «проза о прозе» (fiction about fiction), которая включает в себя комментарий по поводу собственного повествования»<sup>1</sup>. Подобную интерпретацию мы найдем у многих западных славистов: «метапроза – это всего лишь другое название для прозы, которая сама себя осознает и рефлексировать по поводу самой себя» (Д.Шепард); «Метапроза – род саморефлексивного повествования, которое повествует о самом процессе повествования. Она сконцентрирована на феноменологических свойствах литературы и исследует сущностную природу словесного искусства в том ракурсе, в каком оно бросает свет на «творчество», воображающее себя творящим» (Р. Имхоф), и др. В создание русской теории «романа о романе»

---

<sup>1</sup> Shepherd D. Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet literature. Oxford: Clarendon Press, 1992. P. 1.

внес большой вклад В.Шкловский, введя такие понятия, как «остранение» и «обнажение приема».

Сам термин «метапроза» или «метароман» появился относительно недавно, но литературная практика едва ли не старше самого романа. Истоки русского «романа о романе» исследователи возводят к «Евгению Онегину» А.С.Пушкина, к «Мертвым душам» Н.В.Гоголя, т.е. к тем произведениям, в которых обнажался сам процесс создания произведения, его возникновения, и рефлексия по этому поводу. В русской литературе XX века вопрос о саморефлексивности был основательно изучен Д. Сегалом, который, опираясь на структуралистское понимание литературы как «вторичной моделирующей системы», полагает, что с конца двадцатых годов XX века в русской литературе появляется целый ряд произведений, знаменующих собой изменение семиотической роли литературы. Речь идет о метапрозе К.Вагинова, О.Мандельштама, Б.Пастернака, В.Набокова, В. Розанова («Уединение» и «Опавшие листья»).

Объединяя указанные выше различные произведения в один ряд, Сегал, в сущности, определяет важнейшие признаки того, что может быть названо метапоэтикой. Романы такого рода «трактуют тему создания литературного произведения, они посвящены творческому процессу, понимаемому как часть жизни, иногда как ее заместитель, иногда как ее творец, а иногда – как ее устранитель. Равным образом они трактуют тему писателя и писания, некоторые из них включают в себя – цитатно или путем описания – тексты, о создании которых повествуется»<sup>2</sup>.

В последние годы появились монографии – И.Бочкаревой и И.Сусловой «Роман о романе. Преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века)» (Пермь. 2010); М. Хатямовой «Формы литературной рефлексии в русской прозе первой трети XX века». (Томск. 2008); В. Зусевой «Поэтика метаромана: “Дар” В. Набокова и “Фальшивомонетки” А. Жида в контексте литературной традиции». (М., РГГУ. 2008). Особую роль в этом контексте занимают диссертации Ли Хенг-Сук «Роман о романе в русской прозе 1920-х годов и его жанровые разновидности» (МГУ, 1997), где речь идет о романах Е.Замятина, О.Мандельштама, К.Вагинова, В.Каверина, а также Т.Купченко «Условная драма 1920-1950-х годов» (МГУ, 2005), автор которой настаивает на трактовке пьес Л. Лунца как метадрамы.

Таким образом, в современной науке сложились следующие представления о метапрозе:

---

<sup>2</sup> Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5-6. С. 151.

- метапроза предполагает, что в произведении наряду с миметическим планом изображения, а иногда и в ущерб ему, существует «творческий хронотоп» (М.Бахтин), благодаря чему роман приобретает двойственную структуру;

- в роман вводится мотив сочинительства, жизнестроительства, пародирования, игры;

- в роман вводится текстовой двойник автора-творца в образе персонажа-писателя, нередко выступающего в роли создателя именно того произведения, которое мы сейчас читаем или с фрагментами которого мы знакомимся;

- в произведении дается «обнажение приема», воспроизводится процесс конструируемого образа, еще не завершеного;

- в произведении ведется диалог с читателем;

- персонаж - двойник может ввести в произведение эстетическую рефлексию не только по поводу собственного сочинения, но и по поводу принятых норм, концепций творчества, с которыми он вступает в полемику, притом не только в прямой форме, но и в форме пародирования отвергаемой концепции.

**Теоретико-методологическая база исследования.** При систематизации диссертационного материала мы опирались на труды историков и теоретиков литературы, принадлежащих к университетской научной школе: А. Авраменко, М. Голубкова, А. Карпова, О. Клинга, Л. Колобаевой, С. Кормилова, А. Леденёва, М. Михайловой, И. Ничипорова, Е. Рудневой, Е. Скороспеловой, Н. Солнцевой, В. Хализева, Л. Чернец, А. Эсалнек; на монографии и статьи исследователей творчества Олеси (М. Чудаковой, А. Игнатовой и др.), авангарда (В. Терёхиной, О. Ханзен-Леве и др.), литературы факта (М. Заламбани и др.), пролетарской литературы (А. Гачевой, С. Семеновой, Н. Корниенко и др.), «Перевала» (Г. Белой и др.). Теоретической базой для анализа кинематографичности текста послужили труды таких авторов, как В. Шкловский, Ю. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, И. Мартыанова.

**Объектом данного исследования** становятся роман «Зависть» и роман-сказка «Три Толстяка» Ю.К.Олеси, история их создания, специфика творческих связей, складывающихся между ними.

**Предметом исследования** становится метатекстуальный аспект их содержания. Оба произведения трактуются как метароманы, активно включенные в литературно-критическую полемику 1920-х годов, рефлектирующие о судьбе жанра романа в новой культурной и исторической ситуации, проблематика которых связана с самоопределением Олеси в отношении к господствующим в 20-е годы теориям РАППа и ЛЕФа.

**Апробация работы.** Основные положения работы обсуждались в докладах на международных конференциях:

- 1) «Международная конференция молодых филологов», Таллинн, 2011.
- 2) «Международная конференция молодых филологов», Тарту, 2012.

**Практическая значимость работы** определяется возможностью ее использования в специальных исследованиях, а также при подготовке лекций по истории русской литературы XX века, спецкурсов и спецсеминаров, посвященных творчеству Ю. Олеши и литературному процессу второй половины 1920-х годов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

- изучение по архивным материалам истории создания романов Ю.К.Олеши «Зависть» и «Три Толстяка» дает основание для установления их идейно-эстетического единства, общности концепций мира и человека, и дает возможность трактовать их как своеобразное художественное целое;
- это единство проявляется на уровне систем персонажей двух романов, которые строго соотнесены между собой;
- «Зависть» и «Три Толстяка» являются метароманами, включенными в идейно-эстетическую полемику группировок 1920-х годов, в первую очередь, «Перевала», РАППа и ЛЕФа;
- персонажи Олеши (Иван Бабичев, Володя Макаров, Андрей Бабичев, Валя, доктор Гаспар, наследник Тутси и др.) воплощают ту или иную эстетическую концепцию 20-х годов («литература факта», «учеба у классиков», концепция личности Пролеткульта и др).

**Структура работы.** Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Библиографии (310 позиции).

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** определяется актуальность и новизна темы исследования, предлагается анализ современного состояния изучения творчества Ю.К.Олеши, а также метаромана и метапрозы, обосновывается предмет, объект и цель исследования. Обосновывается научная возможность интерпретации произведений Олеши как метапрозы.

В первой главе **«История создания романа “Зависть” в идейно-тематическом контексте романа-сказки “Три Толстяка”»** дается описание архива Ю.Олеши, сделанное автором реферруемой работы. После смерти Ю. Олеши в 1960 году рукописи писателя, перед тем как попасть в архив, разбирались его женой О.Г. Суок-Олешей и В. Шкловским, мужем ее сестры и первой жены Ю. Олеши. В. Шкловский так вспоминал об этом:

«Разбирали архив Олеси М. Громов и я с Ольгой Густавовной Суок-Олешей. Мы разбирали по сортам бумаги, по машинкам, по пожелтелости бумаг»<sup>3</sup>.

Но существуют еще воспоминания жены А. Белинкова – Н. Белинковой, согласно которым в состав Комиссии по литературному наследству Ю. К. Олеси, организованной после его смерти Союзом писателей СССР, входил А. Белинков, который вместе с В. Шкловским на даче у последнего разбирал рукописи Ю. Олеси: «Часть разбираемого архива находилась в распоряжении Шкловских на даче, снимаемой ими в Шереметьеве. Зимой 61-го года Аркадий разбирал там бумаги Олеси»<sup>4</sup>. Согласно легенде, именно тогда, увидев рукописи писателя, А. Белинков вместо ранее задуманной книги о В. Шкловском решил написать книгу о Юрии Олеше.

Сейчас рукописи писателя находятся в РГАЛИ Ф. № 358, Оп. № 1, Оп. № 2. Из рукописей «Трех Толстяков» сохранились всего лишь неполный текст чернового автографа (Ф. № 358, Оп. № 2, ед.хр.1, 82 листа.), машинопись глав VII-XII (Ф. № 358, Оп. № 2, ед. хр. 2, 48 листов) и вырезка из газеты «Вечерняя Москва», в которой была опубликована глава «Площадь звезды», и которую, видимо, Ю. Олеша хранил в своем домашнем архиве. Такое незначительное количество листов романа-сказки, дошедших до нас, объясняется, скорее всего, тем, что Ю. Олеша писал книгу в не совсем обычных условиях, лежа на полу в редакции газеты «Гудок» на рулоне типографской бумаги. Этот рулон как раз можно считать черновиками романа, которые, по понятным причинам, до нас не дошли.

Рукописям романа «Зависть» повезло больше. В архиве представлено более 1000 листов черновых фрагментов (Ф. № 358, Оп. № 2, Ед.хр. №№ 4-18). Среди черновиков «Зависти» есть неполный черновой автограф окончательного варианта романа и его машинописная копия (Ф. № 358, Оп. № 2, Ед.хр. №№ 17-18).

Ю. Олеша не ставил даты в начале или в конце черновых фрагментов (сохранилось всего три датировки<sup>5</sup>), не ставил заголовки перед началом работы. Так, например, название «Зависть» впервые появилось только в варианте 1926 года, в самый разгар работы над текстом. До этого архивные материалы содержат названия лишь двух глав – «День мыльного пузыря» и «Бесполезные вещи»<sup>6</sup>. Другой особенностью работы Ю. Олеси было то, что

<sup>3</sup> Воспоминания о Юрии Олеше. М.: Советский писатель, 1975. С. 299.

<sup>4</sup> Белинков А., Белинкова Н. Распрям с веком. М.: НЛО, 2008. С. 186.

<sup>5</sup> Сентябрь 1924 г. Москва. РГАЛИ. Ф. № 358. Оп. № 2. Ед. хр. № 4; Зависть 31/V-26 г., Москва. РГАЛИ. Ф. № 358. Оп. № 2. Ед. хр. № 6; Февраль-июнь 1927 г. Москва РГАЛИ. Ф. № 358. Оп. № 2. Ед. хр. № 17.

<sup>6</sup> Подробнее об этих главах можно прочитать в следующих работах: Шитарева О. Г. Творческая история создания романа «Зависть» Ю. Олеси // Научные доклады Высшей

он начинал писать новые сюжеты, не завершая уже начатых. Причем страницы этих сюжетов написаны практически набело. Таким образом, можно сказать, что рукописи «Зависти» представляют собой множество написанных набело сюжетов, каждый из которых не был завершен. В таких условиях, когда нет четких дат, отсутствуют названия и существует множество фрагментов-сюжетов, собрать рукописи в какое-либо единое поле практически невозможно. В архиве из этой ситуации вышли просто: все рукописи Ю. Олеши собраны по разделам, озаглавленным либо именами персонажей «Зависти» (в зависимости от того, кто был главным героем разрабатываемого сюжета), либо названием темы, которая разрабатывалась в конкретных фрагментах.

Даты в описях представлены везде одни и те же: 1924–1927 годы. Отдельно собраны страницы, которые представляют собой «сюжетную канву и планы» Ю. Олеши (Ф. № 358, Оп. № 2, Ед. хр. № 14).

В черновиках 1922–1923 гг., в самых ранних рукописях, никак еще не озаглавленных, где ни один персонаж еще не назван по имени, видны истоки сразу двух произведений: романа-сказки «Три Толстяка» и романа «Зависть». Это позволяет говорить о возможной одновременности работы писателя над двумя текстами. Или, точнее, об общем истоке «Трех Толстяков» и «Зависти». Эти общие истоки позволили Ю. Олеше использовать наработанные мотивы сразу в двух текстах и оказались как нельзя кстати, когда Ю. Олеша переключился с работы над романом «Зависть» к «Трем Толстякам» для того, чтобы, написав роман-сказку, тут же вернуться к «Зависти». Известно, что Олеша вначале писал «Зависть», но, однажды увидев тринадцатилетнюю девочку Валю Грюнзайд, стал сочинять для нее роман-сказку «Три Толстяка», где и использовал уже сделанные наработки. (Правда, девочка, повзрослев, вышла замуж за друга Ю. Олеши Евг. Петрова, отчего, как шутили современники, Ю. Олеша больше любил И. Ильфа). В 1928 году, почти через год после выхода «Зависти», вмиг сделавшей Олешу знаменитым, сказка была напечатана одним из престижнейших издательств страны, с иллюстрациями крупнейшего графика эпохи Мстислава Добужинского. В качестве канонических текстов в реферируемой работе приняты варианты «Зависти» и «Трех Толстяков», опубликованные в 1928 году издательством «Земля и Фабрика»<sup>7</sup>.

---

школы. Филологические науки. М., 1969. № 4. С. 82-92.; Озерная И. «Штучки» Ивана Бабичева в первых вариантах повести Ю. Олеши «Зависть» // Литературная учеба. 1989. № 2. С. 158–169.

<sup>7</sup> В первом варианте «Зависти», опубликованном в 7-8 номерах журнала «Красная новь» (1927), имеются несущественные, но все же заметные отличия от канонического текста, ввиду чего мы рассматриваем этот журнальный вариант отдельно.

До недавнего времени два романа рассматривали согласно концепции А. Белинкова, который считал, что Ю.Олеша вначале написал роман-сказку «Три Толстяка» о революции, а затем роман «Зависть» о том, что революция ничего не изменила в стране: на смену сказочным Трем Толстякам пришли новые Толстяки, в частности, Толстяк Андрей Бабичев, сановник с прекрасным пищеварением. В концепции А. Белинкова в Андрея Бабичева превратился оружейник Просперо, главный зачинщик революции против власти Трех Толстяков.

Подход А. Белинкова трактуется в реферируемой работе как несколько упрощенный. Анализ содержательного плана и системы персонажей двух столь несхожих в жанровом отношении произведений - романа-сказки и одной из вершин модернистской прозы Серебряного века, - показывает, что в них отразился единый художественный замысел.

Черновики показывают, что две темы и связанные с ней два образа, волновавшие Ю. Олешу с самого начала работы в 1922–23 гг., нашли свое отражение в каноническом варианте и «Трех Толстяков», и «Зависти». Это тема волшебства, волшебников и тема Толстяков.

«Последним волшебником земли», «волшебником, попавшим в современный город», иногда просто фокусником в рукописях назван Иван Бабичев. Но он также и ученый, изобретающий необыкновенные вещи. Эта функция в романе-сказке «Три Толстяка» перешла к Гаспару Арнери. Именно он предстает ученым, напоминающим волшебника, и про него говорится, что его могли бы «тоже принять за волшебника». Иван Бабичев, придумавший машину Офелию, соотносится в романе-сказке с образом еще одного ученого – Туба, смастерившего уникальную куклу, похожую на настоящую девочку, но с механизмом машины.

Если тему волшебников Ю. Олеша разрабатывал уже на той стадии работы над романом «Зависть», где появился герой Иван Бабичев, то тема Толстяков возникает в романе еще до появления имен каких-либо персонажей.

Уже в главе «День мыльного пузыря», писавшейся в том же 1924 году, что и роман-сказка «Три Толстяка», присутствуют два героя, один из которых «огромный, чудовищный толстяк»: «Это были два очень странных человека, может быть, два фокусника, два шарлатана. Один шел несколько впереди другого. Задний был огромный, чудовищный толстяк с тенью вроде воздушного шара. Она летела по деревьям, как тень облака. Другой был вдвое меньше, маленький, с брюшком. Он быстро семенил по мокрой траве, держа за ухо большую старую подушку»<sup>8</sup>. Второй персонаж легко узнаваем, это Иван Бабичев. Но кто идет рядом с ним? Возможно, это прообраз Андрея Бабичева.

---

<sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. № 358. Оп. № 2. Ед. хр. № 4.

Ведь позже спутник героя, напоминающего Ивана Бабичева, со слов рассказчика событий, будет назван «Гигантом»: «Я даже не мог вникнуть в беседу хозяина с гигантом. Гигант рассказывал, по-моему, о каких-то поисках, о том, что ходил целый день. Очевидно, поиски увенчались успехом, потому что Бабичев начал смеяться быстрым, тихим смехом»<sup>9</sup>. Именно Андрей Бабичев в «Зависти» будет назван «гигантом в синих подтяжках».

Еще один толстяк – это Звездалов, прообраз Николая Кавалерова, который о себе говорит: «Я страшно толст, страшно толст и грузен./.../ Дамы в театре прячут лицо, когда я появляюсь на сцене»<sup>10</sup>. Толщина буквально терзает Звездалова

Таким образом уже в 1924 году, когда Ю. Олеша, начав писать «Зависть», переключился на «Трех Толстяков», тема Толстяков присутствовала в его текстах. Толстяки соседствовали с Гигантами.

Образ Андрея как гиганта соотносится с образом Просперо. В архивном материале есть вариант, в котором описывается особенная физическая сила этого персонажа: «Тот человек внушительного облика, что остановил у пивной машину и подобрал обеспамятевшего Кавалерова, тот громадный человек, что один тащил Кавалерова к себе на третий этаж и затем уложил его на диване, укрыв пледом, – был Андрей Петрович Бабичев»<sup>11</sup>.

В «Зависти» было три брата Бабичевых<sup>12</sup>. Старший, террорист Роман, был казнен до революции, второй – Иван и третий – Андрей враждебно относятся друг к другу. С Тремя Толстяками их объединяет не только их полнота, но и гротескно данный мотив жратвы и барское происхождение.

Сопоставление трех братьев Бабичевых с Тремя Толстяками позволяет полнее представить функции этих персонажей. Основанием для такого сопоставления является не только их тройственность, но и некоторые другие мотивы. Так, романским Бабичевым (Ивану и Андрею), как и героям сказки, присуще общее свойство – полнота, грузность. Жадность персонажей «Зависти» также позволяет сравнить образы Андрея и Ивана с образами Трех Толстяков. В окончательном тексте «Трех Толстяков» на банкете «Толстяки сидели на главных местах, возвышаясь над остальным обществом. Они ели больше всех. Один даже начал есть салфетку. – Вы едите салфетку... – Неужели? Это я увлекся... Он оставил салфетку и тут же принялся жевать ухо Третьего Толстяка. Между прочим, оно имело вид вареника»<sup>13</sup>. В каноническом тексте «Зависти» «Яичницу Андрей ел со сковороды, откалывая

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. № 358. Оп. № 2. Ед. хр. № 11.

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. № 358. Оп. № 2. Ед. хр. № 5.

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. № 10.

<sup>12</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., Книжный клуб 36.6. 2010. С. 69.

<sup>13</sup> Там же. С. 151.

куски белка, как облупливают эмаль. Глаза его налились кровью, он снимал и надевал пенсне, чавкал, сопел, у него двигались уши»<sup>14</sup>. В рукописном материале есть вариант, в котором Андрей говорит о самом себе «Нажрался, как свинья»<sup>15</sup>.

Иван представляет самого себя пожирателем раков: «Любил он есть раков. Рачье побоище сыпалось под его руками. Он был неопрятен. Рубаха его, похожая на трактирную салфетку, всегда была раскрыта на груди. Вместе с тем появлялся он, случалось, и в крахмальных манжетах, но грязных. Если можно соединить неопрятность со склонностью к щегольству, то ему это удалось вполне. [...] – Я – пожиратель раков. Смотрите: я их не ем, я разрушаю их, как жрец. [...] Он облизывал кулак и, заглянув в манжет, извлекал оттуда рачий обломок»<sup>16</sup>.

В работе показано, что появляется общий для обоих романов мотив «жреца», с которым ассоциируются Андрей и Иван Бабичевы, который связан с мотивом еды как жертвоприношения. С мотивом еды, как в рукописях, так и в печатном варианте «Зависти», также связан образ Анички Прокопович.

Обращение к черновым рукописям романа говорит о том, что образ Андрея Бабичева претерпел сложную эволюцию в ходе работы над текстом. Эта эволюция тоже подробно анализируется в диссертации, при этом обнаруживается мотивное родство братьев Бабичевых с Тремя Толстяками. Это позволяет сделать вывод о некоем общем смысловом пространстве двух произведений. Его подтверждает и сопоставительный анализ системы персонажей «Зависти» и «Трех Толстяков», проведенный в реферируемой работе.

Три Толстяка в романе «Зависть» воплощены в образах Андрея Бабичева, Ивана Бабичева, Звездолова как прообраза Кавалерова, Анички Прокопович как возможного двойника Андрея Бабичева, и объединяют эти фигуры мотивы полноты, еды, кухни, обжорства, чавканья, сопенья.

Образу Андрея Бабичева также соответствует образ Просперо из «Трех Толстяков» (оба гиганты, их объединяет побег с каторги / из заточения Трех Толстяков).

Гаспару Арнери соответствует образ Ивана Бабичева (мотивы волшебника / ученого).

Образу ученого Туба также соответствует образ Ивана Бабичева (мотив создания машины Офелии и параллельный ему мотив создания куклы для наследника Тутти).

---

<sup>14</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С. 19.

<sup>15</sup> РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 10.

<sup>16</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С. 74–75.

Образу Куклы соответствует Валя (их объединяет общий принцип создания: отсутствие внутреннего мира, обе представлены как девочки-схемы), чья функция находится рядом с Володей/Тутти.

Валя также соответствует образу Суок (мотивы спорта, гимнастики, близость к герою Володе/гимнасту Тибулу).

Наследнику Тутти соответствует образ Володи (мотивы человека-машины, внутри которого железное сердце).

Проанализировав систему персонажей романа, автор реферируемой работы выдвигает гипотезу о том, что Олеша своим романом включается в активную полемику с теми концепциями мира и человека, которые отстаивались представителями литературных группировок, ориентированных на социально-классовые характеристики текущего литературного процесса. В первую очередь, это Пролеткульт, ЛЕФ и РАПП. Это дает возможность рассмотреть два произведения Олеси как своеобразную метапрозу, активно включенную в литературно-эстетические полемики 1920-х годов. Доказательству этой гипотезы посвящена вторая глава диссертации.

Во второй главе **«Романы Ю.Олеси как метапроза»** представлен «творческий хронотоп» (М Бахтин) обоих текстов: они рассматриваются как произведения о судьбах романа XX века, трактующие пути развития этого жанра в новых исторических и культурных обстоятельствах.

В одном из самых ранних рукописных вариантов романа под заглавием «Бесполезные вещи» впервые на сцену выходят две творческие личности. В этом варианте повествование идет от лица Звездалова, а в качестве главного героя выступает Иван Бабичев. Звездалов следующим образом представляет самого себя: «Я актер. Моя фамилия по сцене Звездалов. Я танц-комик, автор-исполнитель и пою песенки чудака. Я махнул рукой на все»<sup>17</sup>. Именно в таком амплуа появится на первых страницах «Зависти» Кавалеров. Звездалов представляет Ивана и рассказывает его историю, историю «мастера бесполезных вещей»<sup>18</sup>.

Образ Ивана Бабичева сформировался уже в «Бесполезных вещах», то есть на самой начальной стадии создания «Зависти». Несмотря на свою незаметную роль в «Бесполезных вещах», Звездалов позже превратится в Кавалерова и предстанет в окончательном варианте «Зависти» как один из двух главных персонажей.

«Зависть» имеет двучастную композицию. Примечательно, что первая часть называется «Записки» (в первом журнальном варианте) или «Записки Кавалерова» (в сохранившемся черновом автографе романа), вторая –

---

<sup>17</sup> РГАЛИ. Фонд № 358. Опись № 2. Ед. Хр. № 5.

<sup>18</sup> Там же.

«Заговор чувств». Первая часть называется «Записки»: Кавалеров, является *автором* Записок - персонажем-писателем, неизменным элементом романа о романе. Подзаголовок ко второй части романа «Заговор чувств» выводит на первый план плод фантазии Ивана Бабичева, незавершенный роман, предстоящий в незавершенных и несложившихся в целое фрагментах.

Если мы обратимся к рукописям Ю. Олеси, то первое, что обнаружим, это стремление писателя найти «голос», которым будет «говорить текст». Он ищет *пишущих* героев, мотив написания книги присутствует на всем протяжении создания «Зависти», и это неслучайно. Ю. Олеша долго размышлял над творческой судьбой своих героев, некоторым из них он все-таки позволил сочинять. «Текст» об Иване Бабичеве создает сам Бабичев. Кавалеров также считает себя писателем и обещает написать книгу. Так Ю.Олеша осуществил один из основных замыслов своей книги: он вывел на сцену двух персонажей, включенных в современную литературную дискуссию. Он заставляет их высказывать и защищать идеи, прямо или косвенно относящиеся к судьбе романа и ее связям с судьбой личности.

Вторая глава включает в себя 4 параграфа. В § 1 «Кавалеров» эта фигура рассматривается как автобиографическая, что устанавливается по архивным материалам, не включенным в канонический текст. Но автобиографизму этого образа есть и другие подтверждения. В 1934 году в речи на I Всесоюзном съезде писателей автор «Зависти» признавался: «Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим, что Кавалеров – это я сам. Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами»<sup>19</sup>.

В реферируемой работе рассматривается эволюция образа Кавалерова, в ходе которой он все меньше напоминает автора и приходит к моральной деградации. Во всех рукописных вариантах он только говорит о мечте стать писателем, но так и не приступает к работе. Его друг говорит: «Иногда он сообщал мне: – Я пишу роман. В первую минуту такие сообщения его вызвали у меня радостное оживление. Мне очень хотелось, чтобы, действительно, он начал писать. Это успокоило бы меня. Ведь и я очень часто говорил: – Кавалеров, я пишу роман. Ни одной страницы не было написано ни у меня, ни у него»<sup>20</sup>.

Принципиально важной представляется причина, по которой создается впечатление, что Кавалеров так и не начал писать. По поводу этого в архивных материалах существует фрагмент, в котором безымянный друг Кавалерова замечает: «Почему-то, точно сговорившись, мы ни разу не

---

<sup>19</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., Художественная литература. 1935. С.4.

<sup>20</sup> РГАЛИ. Фонд № 358. Опись № 2. Ед. Хр. № 9.

поднимали вопроса о причинах, мешающих нам писать. – Я живу, как на вокзале, говорил Кавалеров: еще не пришел мой поезд... Я сижу на узелках... Чужие люди, шелуха, суматоха, – это все не важно, что это все не настоящее...»<sup>21</sup>. Из этого следует, что Кавалеров ожидает более подходящего для его таланта времени. При этом следует обратить внимание на отношение Кавалерова к писателям-современникам. Он называет творчество шелухой, суматохой, не настоящим, т.е. подчеркивает их поверхностное отношение к литературе и жизни. Отсюда ясно, что слово «поезд» означает не социальную, а литературную ситуацию.

В 1920-х годах литературный мир находился в процессе быстрой эволюции: возникали новые литературные течения, создавались и распадались самые разнообразные группы. В этих обстоятельствах и Кавалеров, и Олеша стояли перед трудной задачей определения и утверждения собственных позиций. В конце концов, Олеша обрел творческую индивидуальность: результатом его поисков стал выдающийся роман «Зависть». Но создание «Записок» не избавило Кавалерова от жизненной катастрофы. В «Зависти» впервые появляется фигура писателя, пишущего в стол, не допущенного, как Булгаков, к тому, «чтобы знали». Отсюда и сюжет деградации. Кавалеров приходит к ощущению того, что он отстал от хода времени: он осознает, что принадлежит к тому поколению, которое уходит в прошлое. Он начинает испытывать зависть к представителю нового поколения, Володе Макарову.

Ситуация Кавалерова отражает сомнения Олеша в востребованности его писательского дара в новом обществе. Наиболее проблематичной была для него задача выполнения социального заказа. В момент написания «Зависти» он был ближе всего к группе «Перевал», в целом негативно относившейся к самой идее социального заказа. Однако Воронский и критики «Перевала», выдвигая лозунг искренности, все же не отрицали социальный заказ вовсе, полагая, что художник должен быть искренним при его выполнении. Подобные противоречия во многом отразились и в творчестве Олеша.

Олеша с сомнением относился к лозунгам РАППа и ЛЕФа, наиболее удачно выполнявших «социальный заказ». В речи на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей Олеша так сказал о своем отношении к проблеме социального заказа: «Это была первая пятилетка создания социалистической промышленности. Это не было моей темой. Я мог поехать на стройку, жить на заводе среди рабочих, описать их в очерке, даже в романе, но это не было моей темой, не было темой, которая шла от моей кровеносной системы, от моего дыхания. Я не был в этой теме настоящим художником. Я бы лгал,

---

<sup>21</sup> РГАЛИ. Фонд № 358. Опись № 2. Ед. Хр. № 9.

выдумывал; у меня не было бы того, что называется вдохновением. Мне трудно понять тип рабочего, тип героя-революционера. Я им не могу быть»<sup>22</sup>.

Олеша выбрал в качестве своего героя писателя, поставив таким образом литературную проблематику в центр повествования. Негативное отношение к новым тенденциям в литературе отразилось в словах Кавалерова: «В нашей стране дороги славы заграждены шлагбаумами... Одаренный человек либо должен потускнеть, либо решиться на то, чтобы с большим скандалом поднять шлагбаум»<sup>23</sup>.

Олеша не мог принять лефовскую теорию социального заказа, при следовании которой писатель мыслится как посредник, инструмент, посредством которого говорит его класс, и он должен быть готов пожертвовать ради него своими чувствами и предпочтениями. Лефовцы считали, что для того, чтобы соответствовать требованиям социального заказа, необходимо устранить из повествования авторскую точку зрения и изображать действительность как можно более нейтрально.

В § 2 **“Иван Бабичев”** показано, что вторая часть «Зависти» ориентирована на точку зрения Ивана (прием несобственно-прямой речи) и представляет плоды его творческого воображения, а сам он выступает в качестве героя, персонифицирующего одну из эстетических тенденций эпохи и выступающего в роли художника, создающего и модель творческого поведения (история его жизни и его судьба в его интерпретации), и предлагающего разные виды творческой деятельности (помимо созданного им «романа» под названием «Заговор чувств», во второй части «Зависти» появляются и другие плоды его деятельности).

Иван наделен своей эстетической программой. Анализ архивных материалов позволяет предложить еще одну гипотезу: в качестве претекста позиции Ивана Олеша избрал эстетические и поведенческие позиции Н.В. Гоголя.

Ю.М.Лотман отмечает: «Гоголь был лгун. [...] Принцип этот определял не только творческие установки, но и бытовое поведение Гоголя. Достаточно просмотреть его письма, чтобы убедиться, что он систематически мистифицирует своих корреспондентов: то, находясь в России, пишет как бы из-за границы, то выдумывает несуществующие детали, превращающиеся потом в мучительные загадки для его биографов»<sup>24</sup>. Как Гоголь «мистифицирует своих корреспондентов», так и Иван «выдумывает

---

<sup>22</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 1935. С.6.

<sup>23</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С.31.

<sup>24</sup> Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., Искусство-СПБ. 2012. С. 694.

несуществующие детали», переписывает свою биографию, которая в конечном итоге оказывается полностью выдуманной.

Но дело не только в мистификациях. В работе показано, что обращение к Гоголю служит решению важной эстетической задачи Олеши: если в основе мистификаций Гоголя лежит идея множественности возможных реальностей, то для Олеши важна множественность возможных точек зрения, с которых писатель описывает единственно и реально существующую действительность. В этом контексте значима функция зеркала в «Зависти»: для Олеши оно представляет собой символ множества точек зрения на реальность.

В работе показано, что рефлексия Олеши над собственно эстетическими проблемами определяет важнейшую сторону проблематики произведения. Поэтому многие содержательные аспекты романа нельзя понять, минуя литературный контекст эпохи. Каждый из героев соотносится с определенными явлениями в развитии литературного процесса 1920-х годов.

Для Ивана такой проблемой оказывается судьба романа, ключевая для эстетической рефлексии самого Олеши. Отправной точкой для него могла быть статья О. Мандельштама «Конец романа» (1922). В ней поэт намеренно использует категоричную формулировку – «конец романа», чтобы подчеркнуть драматическое положение традиционного жанра в новой социокультурной ситуации, которая изменила положение личности. Мандельштам видит сущность романа XIX века в интересе к фабуле, движущей силой которой он считает судьбу персонажей и искусство психологической мотивировки их поступков. Теперь же «акции личности в истории падают в сознании современников, и вместе с ними падают влияние и сила романа», что, по мнению Мандельштама, заставляет перенести внимание на хронику и литературу факта<sup>25</sup>. Так, устами Мандельштама была высказана крайняя – драматическая – точка зрения на судьбу романа, которая оказалась предметом внимания не только Мандельштама, но и, конечно же, Олеши, который начал свою писательскую деятельность в русле модернизма.

В связи с этим мы можем предположить, что в «Зависти» писатель ставит проблему судьбы романа как жанра и принимает участие в дискуссии уже тем, что сам создает роман, а не хронику, что подразумевалось бы теорией литературы факта. Но гораздо более важно, что Олеша – сколь ни парадоксальным это может показаться – включает Ивана в современную эстетическую дискуссию. Он заставляет его защищать идеи, прямо или косвенно относящиеся к судьбе романа и ее связи с судьбой личности.

План Ивана до конца не ясен читателю, но мы можем предположить, что главной целью «Заговора чувств» было воплощение художественных

---

<sup>25</sup> Мандельштам О. Э. Конец романа // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 271-275.

принципов традиционного романа XIX века в новой действительности. Таким образом, выстраивается следующая система персонажей: Андрей Бабичев являет пародийное воплощение в романе эстетических концепций Пролеткульта и РАППа, а Иван выступает как сторонник воссоздания традиционного реалистического романа.

В § 3 **“Андрей Бабичев и Володя Макаров”** анализируется роль образа Володи Макарова, который ориентирован на жестко рациональное отношение к действительности, что во многом обуславливается господствующими социально-психологическими установками эпохи 20-х годов, выраженными, в частности, в лозунгах Пролеткульта. Его любовь к машине, отрицание чувства также находят параллель в «Трех Толстяках»: Толстяки приказали вынуть сердце у наследника Тутти и вместо сердца вставить железные часы для того, чтобы он был жесток, как волчонок.

Толстяк-Андрей тоже выбрал себе жестокую машину — Володю — в качестве наследника. Оба они отрицают семейные отношения, основанные на сыновней и отеческой любви. Андрей, проводя коллективизацию в области питания, создавая советский общепит, отрицает домашний очаг, крепящий семейные узы.

В основе его идеологии лежат философские воззрения идеологов Пролеткульта и, в первую очередь, А.А.Богданова. Семье противопоставлен рабочий коллектив, коммуна, масса; семейным ценностям – коллективистские. С точки зрения теоретиков и поэтов Пролеткульта, задача искусства состоит в единении пролетарских масс, консолидации сил для реализации идеала коммунистического общества.

Однако Олеше был чужд идеал Пролеткульта, поэтому он получил ироническое воплощение в образах Андрея Бабичева и Володи Макарова. В образе Володи реализовано представление об идеальном человеке, сходное с тем, что сформировано в теории Пролеткульта.

Хотя Пролеткульт как организация утратил былую роль в становлении советской культуры после известного письма ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (декабрь 1920 года), его члены и основатели все еще оказывали влияние на общественное сознание. Подобное влияние выразилось, в частности, в создании основополагающих принципов НОТ (Научной организации труда). А. Гастев, поэт Пролеткульта и его теоретик, утверждал, что для повышения эффективности работы нужно тренировать рабочего, чтобы в идеале превратить его в гимнаста. Именно этим, по нашему мнению, обусловлены мотивы гимнастического, спортивного сложения Вали и Володи, их многократное появление на стадионе, спортивная форма одежды. А П. Керженцев под лозунгом «Борьба за время» стремился организовать людей, строго упорядочив их время. Культ машины, сформировавшийся в

литературных манифестах Пролеткульта, остался в основе творчества пролетарских писателей, в том числе, вошедших в группу «Кузница». Можно предположить, что в образе Володи Макарова, футболиста (в некотором смысле гимнаста), рассчитывающего время по циферблату, мечтающего стать машиной, выражен тот идеал, который был представлен в теориях пролетарских писателей.

Интерес представляет эволюция взглядов Андрея Бабичева, который приходит к оправданию собственных отеческих чувств к Володе. Он размышляет: «Почему же Володя любит меня, он, новый? Значит, там, в новом мире будет тоже цвести любовь между сыном и отцом? Тогда я получаю право ликовать; тогда я вправе любить его и как сына, и как нового человека». Такая перемена связана с новой творческой программой РАПП, сформировавшейся во второй половине 20-х годов в связи с резкой критикой организации в Постановлении ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925). Новая творческая программа включала в себя целый ряд лозунгов: «за живого человека» в литературе, «лозунг психологизма», «учебы у классиков» и др. Под влиянием этих лозунгов написаны, в частности, «Разгром» (1926) А. Фадеева, «Рождение героя» (1930) Ю. Либединского.

Можно предположить, что взгляды Андрея Бабичева, его переход от коллективистского рационализма к утверждению значимости личных чувств, обусловлены эволюцией взглядов пролетарских писателей, стремящихся к созданию образа «живого человека». Однако подобный поиск «живого человека» вовсе не означал переориентацию РАПП на утверждение важности отдельно взятой личности и ее внутреннего мира. Попытка усиления психологизма в формировавшейся пролетарской литературе была нужна лишь для того, чтобы создать более привлекательную для читателя форму изображения идеала партийности. Рапповцы подходили к персонажу рационально, такое же отношение к людям, в частности, к своему приемному сыну, мы видим в образе Андрея Бабичева, что подтверждает нашу мысль о том, что он является выразителем идеологии РАПП.

**В § 4 “История создания женских образов «Зависти»”** рассматривается среди прочих образ Вали Бабичевой, дочери Ивана. Несмотря на отведенную ему центральную роль, образ Вали не так тщательно проработан и оказывается достаточно одномерным по сравнению с другими персонажами — это не столько художественное воплощение полноценной личности, сколько символ девушки нового мира, который представлен в теориях и практике литературы Пролеткульта.

В «Трех Толстяках» образ Вали находит соответствие в образе Суок. При создании двух женских образов очевидным оказывается схожесть и

общность мотивов: спортивность, сильное и красивое тело; акцентирование не женской, но, скорее, подростковой красоты.

В рукописях присутствует еще одна героиня — Леля Татарина, образ которой не вошел в канонический текст. В диссертационном исследовании подробно исследуется характер ее взаимоотношений с другими героями, как они представлены в различных черновых вариантах.

Образ Анечки Прокопович является, пожалуй, единственным персонажем, которому не найдется соответствия в «Трех Толстяках». В архивных материалах есть варианты, где действует ее прообраз — Лиза Михайловна. Бабичев (в разных вариантах это может быть Иван или Андрей) и Кавалеров живут с ней, что потом перейдет в канонический текст. Кавалеров и Иван Бабичев живут с Анечкой как любовники, что оказывается апогеем деградации Кавалерова.

В третьей главе «**«Зависть» как «кинематографический роман»**» исследуются важнейшие композиционные приемы модернистского романа Олеша.

Раскрывая свою творческую лабораторию, Олеша говорил: «Я писал без плана»<sup>26</sup>. В другом месте: «Ничего наперед придумать не могу. Все, что писал, писал без плана. Даже пьесу. Даже авантюрный роман “Три Толстяка”»<sup>27</sup>. Отсутствие заранее заданного плана мыслилось Олешей как основа его творческого метода: так он стремился достичь максимального раскрепощения творческого процесса, возможности живо и непосредственно представить развитие событий.

Творческий метод Олеша сходен с монтажом кадров в кино: после того, как были написаны разные варианты развития событий, Олеша составлял «сюжетную канву», в которой была представлена хронологическая последовательность событий. Олеша осознавал, что его метод напоминает художественные приемы кинематографа. Характерно, что Кавалеров в одном из рукописных вариантов замечает, что он хочет стать, скорее, кинорежиссером, чем писателем: «Я бы хотел кинорежиссером, – продолжал он (Кавалеров): я бы мог поставить чудную картинку. Потому я и не пишу. Я вижу то, что кому написать, а писать мне лень. / Кино очень его интересовало»<sup>28</sup>.

В приведенном выше фрагменте беседы с читателями Олеша отмечал, что работа над составлением структуры «Зависти» заняла полгода, чему предшествовала пятилетняя работа над отдельными кусками. В диссертации

---

<sup>26</sup> Олеша Ю.К. Беседа с читателями // Литературный критик. Гослитиздат. 1935. № 12. С. 154.

<sup>27</sup> Там же. С. 160.

<sup>28</sup> РГАЛИ. Фонд № 358. Опись № 2. Ед. хр. № 9.

рассматриваются варианты черновых набросков, в которых элементы фабулы получали различное развитие, и делается предположение, что подобная смена повествовательных фрагментов напоминает кинематографический монтаж эпизодов фильма с резким переходом одного ракурса в другой, одного эпизода к другому, от одной сцены к другой. При этом монтаж и последовательность эпизодов является завершающим этапом режиссерской работы над фильмом и создает в конечном итоге целостность художественной концепции кинопроизведения.

В первой главе реферируемой работы была выдвинута гипотеза, согласно которой Кавалеров в «Зависти» и доктор Гаспар в «Трех Толстяках» являются своеобразными автопортретами Олеси. В образах этих героев воплощается точка зрения писателя на сущность словесного искусства.

Если образ Кавалерова, мечтающего стать писателем, служит автопортретом Олеси, то «Зависть», написанная Олешей, воплощает тот роман, который Кавалеров мечтал написать. В одном из рукописных вариантов Кавалеров подчеркивает родство романа и кино: «Кино, по его (Кавалерова) мнению, если уже сравнивать, приближается более к литературе, чем живописи. – Прежде человек читал роман. И воображал, как оно было. Теперь человек видит на экране то, что воображал. Зритель кино есть читатель с хорошим воображением. Оно продается в кассе»<sup>29</sup>. По мнению Кавалерова, воображение читателя играет ту же роль, что и изображение на экране. Как в кино, так и в литературе на первый план выдвигается зрительное восприятие.

Особенность стиля Олеси заключается в стремлении передать непосредственные зрительные впечатления. Ю. Лотман отмечал, что близость литературы и кино обнаруживается в способе оформления точки зрения повествователя в структуре текста: «В кино (и в этом проявляется его природа как повествовательного жанра) точка зрения как принцип построения текста аналогична не живописи, театру или фотографии, а роману. При этом если словесный диалог в кино параллелен диалогу же в романе или драме и в этом смысле менее специфичен, то адекватом авторского повествования в романе в кинематографе будет образуемый цепью кадров кинематографический рассказ»<sup>30</sup>.

Можно предположить, что «Зависть» вбирает в себя некоторые художественные приемы, свойственные кинематографу. Выстраивание структуры текста в соответствии с кинематографическим принципом обуславливает особенность повествовательного стиля Олеси.

---

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., Искусство-СПБ.1998. С. 324.

Чрезмерная детализация повествования приводит к замедлению хода событий. Кавалеров видит Ивана на улице: «Маленький человек в котелке шел впереди меня. Сначала я подумал: он спешит, – но вскоре обнаружилось, что торопящаяся походка с подбрасыванием всего туловища свойственна человеку вообще. Он нес подушку. Он навесу держал за ухо большую подушку в желтом напернике. Она ударялась об его колени. От этого в ней появлялись и исчезали впадины. Бывает, что в центре города, где-нибудь в переулке, заводится цветущая, романтическая изгородь. Мы шли вдоль изгороди. Птица на ветке свистнула, дернулась и щелкнула, чем-то напомнив машину для стрижки волос. Идущий впереди оглянулся на птицу. Мне, идущему сзади, удалось увидеть только первую фазу, полумесяц его лица»<sup>31</sup>. В основе повествования лежит, прежде всего, зрительное восприятие. Кавалеров рассказывает о том, что он видит. Он говорит: «Сначала я подумал: он спешит, – но вскоре обнаружилось, что торопящаяся походка с подбрасыванием всего туловища свойственна человеку вообще». Но здесь он лишь описывает свое впечатление, а не описывает самого Ивана, в результате чего отклоняется от хода действия.

Автор делает отступление и для описания птицы, сравнения ее с машиной для стрижки волос. Неожиданным и, на первый взгляд, не связанным с остальными деталями, является и упоминание цветущей романтического вида изгороди: «Он на весу держал за ухо большую подушку в желтом напернике. Она ударялась об его колени. От этого в ней появлялись и исчезали впадины. Бывает, что в центре города, где-нибудь в переулке, заводится цветущая, романтическая изгородь»<sup>32</sup>. Все эти детали привлекают непропорциональное по отношению к основным событиям внимание читателя.

Акцент в повествовании переносится на зрительный, «спонтанный» образ, передающий субъективное впечатление автора. Это соотносится с монтажным способом построения композиции в кино, а также принципом алеаторики, то есть свободных отношений элементов в структуре музыкального произведения. В диссертации показано, что подобный принцип повествования разрабатывался Олешей еще в первых набросках «Зависти», которые в рукописях носили название «Бесполезные вещи».

В творчестве Олеси и глаза человека, и восприятие через фотоаппарат, бинокль или какое-либо другое устройство являются метафорами авторской точки зрения. В «Трех Толстяках» доктор Гаспар «всегда носит с собой

---

<sup>31</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С. 36.

<sup>32</sup> Там же.

бинокль с восемью стеклами»<sup>33</sup>, а в «Зависти» Кавалеров видит «ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стекла бинокля»<sup>34</sup>. В этой способности исказить зрительное восприятие предметов состоит специфика повествования у Олеси.

Вяч. Иванов подчеркивает, что в прозе имеется два типа монтажа: метафорический и метонимический. Для стиля повествования Олеси характерен метафорический монтаж, обогащенный приемом остранения. В метафорическом монтаже «сопоставляемые вещи обычно [...] не сходны»<sup>35</sup>. Олеша представляет читателю неожиданные сопоставления, в результате чего связь между предметным изображением и развитием действия ослабляется, передавая читателю «отстранённое», непричастное восприятие. Таким образом, Олеша использует метафорический монтаж, который «разрывает» повествование. Вяч.Иванов отмечает, что «монтаж всегда предполагает дробление. Целый предмет может быть дан не целиком, а показом разных его частей»<sup>36</sup>. Как было показано во второй главе диссертации, модернист Олеша наблюдает предметы с самых разных сторон, дифференцирует предмет изображения, выбирая самый неожиданный ракурс.

Итак, монтажный принцип композиции предстает как тщательное описание деталей, не играющих важную роль в том или ином эпизоде. Например, в «Зависти», рассказывая, как Андрей поет в клозете, Кавалеров подробно описывает деталь стекла в двери: «В дверь уборной вделано матовое овальное стекло. Он (Андрей) поворачивает выключатель, овал освещается изнутри и становится прекрасным, цвета опала, яйцом. Мысленным взором я вижу это яйцо, висящее к темноте коридора»<sup>37</sup>. Отметим, что с точки зрения Вяч.Иванова, роль детали в прозе такая же, как и в кино: «Роль детали, показанной крупным планом (или на первом плане в глубинной композиции), объединяет язык кино с современной прозой. Деталь как бы необязательна, и это придает особую достоверность повествованию. Деталь может приобретать и самодовлеющую значимость»<sup>38</sup>.

Близость Олеси к лефовской теории «литературы факта» заключается еще и в том, что в основе конкретности прозы и ее ощутимой связи с действительностью лежит детальное описание вещей. Например, критик ЛЕФа С. Третьяков противопоставляет роман, в котором на первый план выходят

---

<sup>33</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С. 130.

<sup>34</sup> Там же. С. 63.

<sup>35</sup> Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988. С.140.

<sup>36</sup> Там же. С. 140.

<sup>37</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С. 17.

<sup>38</sup> Иванов Вяч.Вс. Цит.соч. С. 141.

персонажи, а вещи уходят на задний, такому роману, в котором представлена «биография вещи», где героем является предмет: «Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, – вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики. [...] Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен, Хлопок, Бумага, Паровоз, Завод – не написаны. Они нам нужны и могут быть выполнены наиболее удовлетворительно только методами “биографии вещи”»<sup>39</sup>.

Авангардисты сравнивают точку зрения автора с фотоаппаратом. В основе внесюжетной прозы лежит неигровое кино, представленное, в частности, кинорежиссером Д. Вертовым. Шведский славист К. Ингдал отмечает, что в «Зависти» точка зрения Кавалерова напоминает «киноглаз» Вертова<sup>40</sup>. Так «Человек с киноаппаратом» (1929) Вертова, как и Кавалеров, наблюдая предметы, описывает их вне развития сюжета: «Заметьте, человек, повернувший бинокль на удаление, начинает просветленно улыбаться. После дождя город приобрёл блеск и стереоскопичность. Все видели: трамвай крашен кармином; булыжники мостовой далеко не одноцветны, среди них есть даже зеленые; маляр на высоте вышел из ниши, где прятался от дождя, как голубь, и пошел по канве кирпичей; мальчик в окне ловит солнце на осколок зеркала...»<sup>41</sup>

Для левых образ фотоаппарата воплощает необходимую для очерка точку зрения, из которой устраняются субъективность и фабула. О.Брик, сопоставляя теорию «литературы факта» с эстетическими концепциями «Перевала», критически относился к приемам этой группы. С его точки зрения, перевальцы слишком большое значение придавали субъективности изображения: «Бесспорно, что человек не может не пересказывать факты со своей особой точки зрения. Бесспорно, что человек не должен быть механическим передатчиком фактов и событий. Но совершенно неверно делать отсюда вывод, что человек должен по-своему переиначивать факты и события. Буржуазно-интеллигентная теория творчества, “марксистски обработанная” Воронским и Полонским, говорит о том, что основной задачей творчества является передача фактов и событий, “преломленных сквозь призму души художника”. Другими словами, необходимая при передаче фактов и событий тенденция и установка отыскивается в *индивидуальных*

---

<sup>39</sup> Третьяков С. Биография вещи // Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров. 2000. С. 72.

<sup>40</sup> Ingdahl K. A. The Artist and Creative Act: A Study of Yuriy Olesha's novel "Zavist". Stockholm: Amqvist and Wiksell. 1984. P. 35.

<sup>41</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С. 63-64.

качествах и воззрениях данного художника»<sup>42</sup>. Олеша в отличие от перевальцев, описывает вещи без субъективного отношения, без четко выстроенного сюжета, подобно фотоаппарату, делающему снимок: это сближает его с последователями теории «литературы факта».

«Литература факта» противопоставляет себя реалистической литературе не только на основе отсутствия или присутствия выдуманности, но и на основе разного отношения к типизации. «Литература факта» устраняет типизацию наряду с субъективностью и сюжетом. О.Брик следующим образом выразил эту идею: «Люди уверены, что если они изучат черты лица 20 человек и затем нарисуют 21-е лицо, которое будет более или менее напоминать те 20, то получится какое-то синтетическое лицо. Люди думают, что факт сам по себе дает слишком мало, что необходимо спрессовать кучу фактов для того, чтобы в результате получить какое-то значительное отображение этих фактов. В действительности же дело обстоит совсем иначе»<sup>43</sup>. Олеша оказывается ближе к теории «литературы факта», представители которой стремились к устранению субъективности, сюжета, типизации и других приемов, мешающих правдивому изображению действительности.

Однако творческий метод Олеша, несомненно, в значительной мере дистанцирован от лефовской теории «литературы факта». Если лефовцы стремились к наиболее ясному и точному описанию предмета, то Олеша широко использовал прием остранения. Это достигается при помощи приемов, которые мы называем «образ механических глаз». Под этим мы подразумеваем привлечение механических приборов для захвата изображения, например бинокля, зеркала, стекла и т. д. Кавалеров со своей точки зрения наблюдает лицо Андрея Бабичева: «Вечер. Он (Андрей) 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»<sup>44</sup>. Здесь крупным планом изображается лицо Андрея, скрытого абажуром. В результате этого выясняется сходство его лица с копилкой, необычным сопоставлением с лицом человека. Таким образом, изображая одну деталь, Олеша показывает ту сторону действительности, на которую читатель не обращает внимания в повседневной жизни. Фактичность «Зависти» заключается в том, что из романа устраняются субъективность, фабула и типизация. А на первый план выходит прием остранения.

---

<sup>42</sup> Брик О.М. Против «творческой» личности // Чужак Н.Ф. (ред.) Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., Захаров. 2000. С. 76-77.

<sup>43</sup> Блик О.М. Ближе к факту // Чужак Н. Ф. (ред.) Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., Захаров. 2000. С. 80.

<sup>44</sup> Олеша Ю.К. Избранное. М., 2010. С. 30.

Как и лефовцы, Олеша устранил из изложения субъективность, фабулу и типизацию. Образ механических глаз, т. е. использование зеркального отражения, взгляда через бинокль и другие приборы, направлены на воплощение приема остранения. Взгляд самого автора оказывается ближе всего к фотографическому. Монтажный способ повествования, в то же время, позволяет говорить о том, что «Зависть» является примером кинематографической прозы, мечтой о которой Олеша наделил своего автобиографического героя Кавалерова.

В **Заключении** подводятся основные итоги исследования. В романах «Зависть» и «Три Толстяка» обнаруживается сходство на содержательном и стилистическом уровнях. В них отразились размышления Олеша, связанные со сменой культурно-исторической ситуации на рубеже веков. Прежде всего, общность проявляется в системах персонажей двух романов, что было подробно показано в первой и второй главах реферируемой работы.

Важнейшим итогом работы оказывается рассмотрение двух произведений Олеша как метапрозы. Создавая «Зависть», писатель творил метароман, описывающий литературные взгляды, полемика которых определяла направление литературного процесса 1920-х годов. В своих героях он персонифицировал различные эстетические концепции того времени.

Новаторским в творческой манере Олеша оказывается прием монтажной композиции, формирование которого оказалось возможным проследить по архивным материалам. Олеша во многом использовал и другие художественные приемы кинематографа при создании романа. В стилистике «Зависти» на первый план выходит зрительное восприятие явлений, а также прием остранения, взгляд сквозь призму «механических глаз».

**По теме диссертации опубликованы следующие работы.**

1. **Комия М. Три Толстяка в романе «Зависть»: система персонажей в романах Ю. Олеша // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2012. № 4. С. 140—147.**
2. **Комия М. «Факт» и «беллетристика» в творчестве Ю. Олеша // Вестник Тамбовского Университета. Сер. Гуманитарные науки. 2013. № 3. С. 204—208.**
3. **Комия М. Образ главного героя как автопортрет писателя: «Зависть» (1927) Ю. Олеша // Голоса молодых ученых. М., 2013. Выпуск 24. 0,7 п. л.**