

Содержание

ISSN 2587-8190

Артем Трофимов. Композиционные особенности прозаических панегириков в честь Полтавской победы (на материале творчества Стефана Яворского и Феофана Прокоповича)	223
Хэн Фу. «Энхиридион» Эпиктета: переводы А. Д. Кантемира и Г. А. Полетики	239
Мария Начинкова. Записки Бориса Райского и роман И. А. Гончарова «Обрыв»	248
Алексей Балакин. Вокруг завещания И. А. Гончарова	264
Мария Асташенкова. Сборник М. В. Крестовской «Уголки театрального мирка» как пример русской театральной прозы 1880-х годов.	288
Анастасия Полумордвинова. Любовь-игра, любовь-рок и любовь-смерть в лирической повести В. Я. Брюсова «Декадент»	302
Дмитрий Зайцев. Натуралистический нарратив о неврастении и дегенерации и русский символистский роман: О влиянии сборника А. В. Амфитеатрова «Психопаты» на роман Ф. Сологуба «Мелкий бес»	320
Андрей Устинов. Мстислав Добужинский и русская кабаре-культура: Антрепризы Бориса Пронина I. «Привал комедиантов» в Петрограде	331
II. «Странствующий энтузиаст» в Москве.	363
Дмитрий Цыганов. От культа Ленина к культу Сталина: Стратегии деперсонификации ленинского образа в некрологической лирике в связи с его вытеснением сталинским quasi-мифом	384
Анастасия Христенко. О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеси «Зависть»	404
Максим Щавлинский. «Жизнь Арсеньева» и «Жизнь Бунина» как способ сознательной спекуляции на биографии	423
Екатерина Буханова. Судьба текста в романе А. Битова «Преподаватель симметрии»	437
Анастасия Именных. Два варианта романа В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»: К истории публикации	451
Указатель имен	463
Содержание шестнадцатого тома	479

Тираж 500 экз.

Редакция:

А. А. Кобринский (главный редактор),
А. С. Пахомова (редактор), А. Ю. Балакин,
Е. А. Глуховская, О. В. Макаревич, А. А. Чабан

Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

2020 XVI (3-4)

Летняя школа по русской литературе

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



2020 (3-4)



международная летняя школа
по русской литературе

Выходит 4 раза в год
Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Виницкий (Принстон, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)
Д. ф. н. К. Ю. Лаппо-Данилевский (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,
Финляндия)

<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

ПИ № ФС 77 – 63198 от 1 октября 2015 года

Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186

ISSN 2587-8190 = Letná škola

С 30 ноября 2017 года журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

© Авторы статей, 2020

© «Летняя школа по русской литературе», 2020

Contents

Artyom Trofimov. Composition features of the panegyrics in honour of the Victory at Poltava (based on Stefan Yavorsky's and Feofan Prokopovich's works)	223
Heng Fu. <i>Enchiridion</i> of Epictetus: Translations of Antiochus Cantemir and Grigorij Poletika	239
Mariia Nachinkova. Boris Rayskiy's sketches and Ivan Goncharov's novel <i>The Precipice</i>	248
Alexey Balakin. Notes on Ivan Goncharov's Testament.	264
Mariya Astashenkova. M. Krestovskaya's digest <i>Corners of the Theatrical World</i> as an example of Russian theatrical prose of the 1880's.	288
Anastasia Polumordvinova. Love as a game, love as a fate and love as a death in Valery Bryusov's lyrical novel <i>Decadent</i>	302
Dmitry Zaytsev. Naturalist narrative about neurasthenia and degeneration and the Russian symbolist novel: Influence of the A. V. Amfiteatrov's collection <i>Psychopaths</i> on Fyodor Sologub's novel <i>The Petty Demon</i>	320
Andrei Ustinov. Mstislav Dobuzhinsky and the Russian Cabaret Culture I. <i>The Comedians' Camp</i> in Petrograd	331
II. <i>The Peripatetic Enthusiast</i> in Moscow	363
Dmitry Tsyganov. From the «Lenin» cult to the «Stalin» cult: Strategies of depersonificating the image of Lenin in obituary poetry due to its later elimination by the Stalin quasi-myth	384
Anastasiia Khristenko. The nature of the visual code in Yury Olesha's novel <i>Envy</i>	404
Maxim Shavlinsky. <i>The Life of Arseniev and The Life of Bunin</i> as a way of deliberate speculate on biography	423
Ekaterina Bukhanova. The fate of the text in Andrey Bitov's novel <i>The Teacher of Symmetry</i>	437
Anastasiia Imennykh. Two versions of Victor Astafiev's novel <i>Damned and Killed</i> : Notes on the publication history.	451
Index	463
Content of the volume	479

Editorial Board:

Alexey Balakin, Aleksandra Chaban, Elena Glukhovskaja,

Alexander Kobrinsky (Chief Editor),

Olga Makarevich, Aleksandra Pakhomova

Editorial address:

191036, St.-Petersburg, 1st Sovetskaya ul., 10, lit. K.

Phone number: (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

АНАСТАСИЯ ХРИСТЕНКО
(Санкт-Петербург)

О ПРИРОДЕ ВИЗУАЛЬНОГО КОДА В РОМАНЕ Ю. К. ОЛЕШИ «ЗАВИСТЬ»

Статья посвящена выяснению природы визуального кода в романе Ю. К. Олеши «Зависть». Устанавливается взаимосвязь между визуальными элементами и сюжетом романа: рассматривается вопрос функционирования отдельных описаний, их смыслообразующий потенциал и логика распределения в композиционной структуре текста.

Ключевые слова: Ю. К. Олеша, советская литература, визуальный код, роман «Зависть», поэтика сюжета.

Информация об авторе: Анастасия Павловна Христенко, студентка Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: nastya0502.kh@gmail.com

The nature of the visual code in Yury Olesha's novel *Envy*

The article is about the visual code in the novel *Envy* by Jury Olesha. The goal is to demonstrate connections between visual elements and the plot of the novel and to analyze the ways of various description functions from the point of their potential in the formation of the sense and the logic of their distribution in the compositional structure of the text.

Key words: Y. K. Olesha, Soviet literature, visual code, the novel «*Envy*», poetics of the plot.

About the author: Anastasiia Khristenko, student at Saint Petersburg State University. Saint Petersburg, Russia.

E-mail: nastya0502.kh@gmail.com

DOI 10.26172/2587-8190-2020-3-4-404-422

Ю. К. Олеша запомнился современникам «мастерством», новаторством, изящной разработкой своего стиля, который, наряду с повышенной метафоричностью, проявился в своеобразном визуальном отображении действительности: преломлении ее под новым углом зрения, игре деталями. Ряды

развернутых описаний вызывали как восторги читателей и критиков,¹ так и обвинения в излишне «смакуемых зрительных впечатлениях» и «оптическом эстетизме»,² которые в последовавшей филологической рефлексии трансформировались в вопрос об их функции в произведении.

М. О. Чудакова — автор одной из первых крупных работ, посвященных творчеству Олеши, — пишет, что такая организация повествования служит исключительно установке на возвращение зрительным впечатлениям самостоятельной ценности³ — тем более, что задание «видеть мир по-новому» Олеша считал ключевым для любого подлинно реалистического текста.⁴ Тем не менее прочтение «Зависти» как мета- (И. П. Смирнов⁵, М. Комия⁶) или мифопоэтического (П. В. Маркина⁷, И. Н. Арзамасцева⁸) романа, включающего в себя интерпретацию визуальных элементов как формирующих новый смысловой уровень в тексте, не учитывает тезиса Чудаковой о *ритмичности* визуальной структуры романа.⁹ В «Мастерстве Юрия Олеши» обсуждается формальная

¹ Например: «Олеша умеет видеть так, как не видит обыкновенный смертный» (Полонский В. П. Преодоление «Зависти» // Полонский В. П. На литературные темы: Избранные статьи. М., 1968. С. 300 (впервые: М., 1927)).

² Цит. по: Бадиков В. В. Вопросы поэтики Юрия Олеши (На материале прозы): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1967. С. 5.

³ См.: Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 22.

⁴ Цит. по: Комия М. Романы Ю. К. Олеши «Зависть» и «Три толстяка» как метапроза: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013. С. 68.

⁵ См.: Смирнов И. П. Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши // Звезда. 2012. № 8. С. 11–19.

⁶ См.: Комия М. Романы Ю. К. Олеши «Зависть» и «Три толстяка» как метапроза.

⁷ См.: Маркина П. В. Мифопоэтика художественной прозы Ю. К. Олеши: Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

⁸ См.: Арзамасцева И. Н. Идейно-эстетические взгляды Ю. К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995. См.: <https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/> (дата обращения: 19.04.2020).

⁹ См.: Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. С. 65–66. И. Н. Арзамасцева по этому поводу пишет, что «ряд движущихся картин» в романе оказывается закономерным образом связан с сюжетом и предполагаемой нравственно-этической задачей писателя, но связь эта конфликтна и приводит к «несовпадению двух динамик — динамики развития идеи (то есть сюжета) и динамики изменчивых впечатлений, приписываемых то автору, то героям» (Арзамасцева И. Н. Идейно-эстетические взгляды Ю. К. Олеши).

организация метафор, сравнений и развернутых описаний, утверждается (хотя и не анализируется) системность визуальных деталей на уровне архитектоники романа; в то же время отрицается их смысловая наполненность, зависимость описаний от действия и эмоционального состояния героя-фокализатора. В работах же, говорящих о создании нового смыслового плана на этом уровне, рассматриваются элементы, отвечающие избранной исследователем концепции, но не учитывается логика развертывания визуальной структуры.

Наиболее последовательная, на наш взгляд, попытка интерпретации визуальных деталей в романе в непосредственной связи их с сюжетом предпринята в монографии Э. Божур: исследовательница выявляет закономерности между оптическими трансформациями и настроением героя. К примеру, взгляд издалека или сверху становится, по ее мнению, способом защиты Кавалерова от пугающих явлений или обретения над ними власти, а комплекс одних и тех же мотивов — разлитого света, чистого воздуха, ярких красок и свободного движения — знаком внутренней гармонии героев.¹ Вместе с тем Божур пишет, что метафоры и сравнения, используемые при изображении деталей у Олеси, как правило, не несут ни экспрессивной, ни «утилитарной» функции, но чаще всего основываются на сиюминутной визуальной интерпретации героя или повествователя, игнорирующей саму сущность предмета,² — «если и есть имплицитная система в этой изобразительности, то это трансформация объекта за счет разрушения читательской уверенности в его функции».³

Нам представляется, что в романе можно выделить некоторые общие принципы, последовательно реализующиеся при описании визуальных элементов, определяющие их смысловое наполнение и логику организации как внутри конкретного фрагмента, так и на композиционном уровне. Поскольку мы говорим об общих принципах, то допускаем определение организации визуального как «визуального

¹ См.: *Beaujour E. K. The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha.* New York; London, 1970. P. 51, 60, 62, 64, 70–72.

² Там же. P. 33–35.

³ Там же. P. 36.

кода». Визуальное же мы понимаем буквально: как любые доступные зрению элементы или детали.

Стоит оговориться, что наше рассуждение о визуальном коде в романе служит не интерпретации его, а скорее демонстрации того, как на уровне визуального складывается та принципиальная — неоднократно отмеченная исследователями и критиками — неоднозначность, которой отмечен этот текст как на уровне системы персонажей, так и на уровне идеологии.

Поскольку в первой части романа нарратором выступает сам Кавалеров, то и распределение повествовательных и описательных фрагментов определяется свойствами его сознания. Кавалеров не удовлетворен действительностью и стремится «перекодировать» ее в соответствии со своим воображаемым идеалом, место которого занимает литературная абстракция, должная стать рецептом обретения гармонии: «Не о такой славе говорили мне жизнеописания, памятники, история...».¹ Этот опыт, не будучи прожитым, не может быть им достоверно оценен, а значит, не может занимать устойчивую позицию. По этой причине он, как и объективная реальность, то присваивается, то отвергается в рамках динамики главного чувства романа — зависти, направленной одновременно и на обладание объектом, и на его уничтожение.

Такое устройство внутреннего мира героя обуславливает структуру повествования романа, «опирающегося на приемы поэтической композиции»,² в котором событийный ряд регулярно прерывается фрагментами, на первый взгляд не значимыми для сюжета. Подобные описания и детали, поданные с точки зрения Кавалерова, обыкновенно либо говорят о его чувствах, которые в этот момент он не высказывает прямо, либо содержат намек на те мысли, которые в дальнейшем будут руководить его действиями. Наиболее явный пример такого функционирования детали — развитие образа вазы, впервые возникающего при описании квартиры Бабичева:

¹ *Олеша Ю. К. Зависть // Олеша Ю. К. Избранное. Свердловск, 1988. С. 25.* Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках в тексте.

² *Жолковский А. К. Блуждающие сны // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 163.*

Прекрасную квартиру предоставили ему. Какая ваза стоит у дверей балкона на лакированной подставке! Тончайшего фарфора ваза, округлая, высокая, просвечивающая нежной кровеносной краснотой. Она напоминает фламинго (с. 7).

Читательское ожидание в этом фрагменте нарушается дважды: вместо описания «прекрасной квартиры» мы сразу же сталкиваемся с восклицанием по поводу вазы (факультативного элемента интерьера), а затем с довольно неочевидной визуальной ассоциацией Кавалерова («ваза–фламинго»), отделенной от подготавливающих ее аллитерационно образов («фарфора», «округлая») указанием на ее «кровеносную красноту». Значимость образа вазы выясняется только в VII главе с появлением Вали, которая в восприятии Кавалерова метонимически редуцируется до стоящей на ее подоконнике вазочки. Только теперь, соединенный с «девушкой в *розовом*» (с. 20. — Курсив здесь и далее наш. — А. Х), ее «*изгибающейся слезой*» (с. 21) и образом из предполагаемых Кавалеровым мыслей Анечки Прокопович («Ну, что вам еще нужно? Та? Тонкорукая?» (с. 18)) становится оправданным и понятным образ фламинго.

При этом значимость образа вазочки, связывающего Валу с Андреем Бабичевым, на самом деле задается еще раньше указанием на то, что «на *всех* подоконниках стоят цветочные *ящички*» (с. 6).¹ Цветовые обозначения в этом описании («синяя вазочка», «девушка в чем-то розовом») напрямую отсылают к облику Андрея Бабичева и окружающим его явлениям («голубой и розовый мир комнаты» (с. 6), «синие лямки подтяжек» (с. 6)). Образ, «раздробленный» на ряд связанных с ним деталей, аккумулирует в себе сразу несколько смысловых связей: во-первых, становится знаком принадлежности девушки миру Бабичева и Володи (ср.: в XII главе, при появлении Володи: «Он пошел к дивану, сел, посидел, затем направился в спальню, побывал там, вернулся и, *остановившись у вазы-фламинго*, спросил меня» (с. 37)). Во-вторых, «кровеносная краснота» вазы соотносится с «киноварью цве-

¹ Ср.: «Ящички заменены вазой, что подчеркивает избранность, которая реализуется через изменение формы» (Маркина П. В. Мифопоэтика художественной прозы Ю. К. Олеши. С. 27–28).

тения» (с. 6), что актуализирует антитезу «живое-неживое» (или «живое-материальное») и совмещает оба начала — как явленное отсутствие живого (ваза изначально пуста), так и его потенциальное присутствие: «Если киноварь — это „неживой“ материал, то „кровеносная краснота“ акцентирует телесность. Ваза, как человеческое тело, обретает плоть».¹ В-третьих, в той же VII главе образ вазы подготавливает сравнение Вали с ветвью,² также возвращающему к образу Андрея Бабичева, шрам которого сравнивается с отрубленной ветвью, и к проблеме живого-материального. В процессе своего развития этот образ начинает обозначать и реальный статус Вали (она — невеста Володи, «воспитанница» Бабичева), и ее метафизическую роль: за счет визуальных ассоциаций Кавалерова (ваза-фламинго-Валя и — отсюда — Валя-ветвь) и выделенных им деталей, сообщающих вазе телесность, Валя помещается как бы над двумя ключевыми для романа оппозициями — «живого-материального» и «прошлого-будущего». Последнее проявляется в том, что, соотносясь с отрубленной от Бабичева ветвью, т. е. его прошлым, она вместе с тем является его воспитанницей, его будущим.

Эти наблюдения могли бы показаться не вполне правомерными, если бы не подтверждались дальнейшим развитием сюжета, где Валя, по-прежнему являясь символом будущего для Бабичева, будет также обозначать прошлое для своего отца, брата Андрея Бабичева, Ивана (заметим парадоксальность производимого Иваном означивания, в результате которого его ребенок, автоматически должный означать будущее, становится сосредоточием прошедшего). В результате этого соотношения Вали и прошлого, она становится прототипом машины Ивана, Офелии. Здесь мы впервые видим, как на уровне визуальных деталей конструируются те отношения, которые впоследствии (главным образом во второй части романа) будут развернуты на уровне сюжета. К этой особенности мы еще вернемся, когда перейдем к анализу фрагментов из второй части.

¹ Там же. С. 28

² Впервые отмечено в книге К. А. Ингдаль: *Ingdahl K. A. The Artist and the Creative Act: A Study of Jurij Olesha's Novel Zavist'*. Stockholm, 1984. P. 42 (Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 17).

Вместе с тем было бы ошибкой думать, что Кавалеров намеренно выделяет вазу на фоне остального интерьера для того, чтобы вскрыть лежащие в основе романа связи. Сама затушеванность соотношения Вали и вазы, которое впоследствии объяснит нам столь пристальное внимание к этой детали, имеет мотивировку в предметном плане и объясняется психологическим состоянием героя. Вся первая глава романа строится на динамике противоречия между общественным положением Бабичева и попытками Кавалерова выставить его в комическом свете, «разоблачить». Существенное место в этом построении занимают указания на симпатии к Бабичеву девушек, поданные в ироническом свете. Мысль Кавалерова вьется вокруг главного предмета его интереса, который он не решается назвать, — вокруг Вали.

Эта особенность нередко объясняет логику конструирования отдельных описательных фрагментов. Поскольку вся первая часть повествования сосредоточена вокруг Андрея Бабичева, то и большинство рассуждений Кавалерова, который сам себя мыслит главным образом через сравнение с Бабичевым, не будучи эксплицитно направлены на последнего, так или иначе учитывают его. Это хорошо заметно, например, в эпизоде VIII главы, когда Кавалеров, неся колбасу от склада к Бабичеву домой, останавливается на мосту:

Я стою на мосту.

Дворец труда по левую руку, сзади — Кремль. На реке лодки, пловцы. Быстро скользит под мой птичий полет катер. С высоты то, что я вижу вместо катера, похоже по форме на гигантскую, разрезанную впродоль миндалину. Миндалина скрывается под мостом. Тогда только я вспоминаю трубу катера и то, что поблизости трубы какие-то двое ели из котелка борщ. Белый клуб дыма, прозрачный и исчезающий, летит по направлению ко мне. Долететь не успевает, переходит в другие измерения и достигает меня только последним своим следом, свивающимся в еле видный, астральный обруч.

Я хотел бросить колбасу в реку (с. 24).

Фрагмент, обрамленный двумя повествовательными предложениями, несет в себе пространственно-временной сбой. Герой сообщает реалистическую мотивировку сравнения катера с миндалиной: расстояние будто бы столь огромно, что катер можно только угадать, а не увидеть («то, что я вижу

место») — но затем выясняется, что с высоты он мог разглядеть не только сам катер, но и котелок на нем, и борщ в этом котелке. Парадоксальность этой неожиданной смены оптики усиливается тем, что локализовать ее во времени и объяснить приближением катера оказывается затруднительным: в момент максимальной близости катера к мосту он все еще называется миндалиной, а детализация картины происходит в воспоминании, отдаленном сочетанием «тогда только» — будто борщ был виден еще издалека. Отсюда логично предположить, что «тогда только» относится не к реальной картине, а к внутреннему пространству, к мысленному сюжету, разворачивающемуся параллельно наблюдаемому, — и он же объясняет смену оптики и выбор деталей для изображения.¹ Этот сюжет Кавалеров сам излагает через несколько абзацев:

Несколько раз я готов был швырнуть сверток через перила. Но стоило мне представить себе, как, освобождаясь на лету от обертки, падает и с эффективностью торпеды исчезает в волнах злосчастный кусок колбасы, — как мгновенно другое представление бросало меня в дрожь. Я видел надвигающегося на меня Бабичева, грозного, неодолимого идола с выпученными глазами (с. 25).

Мы можем предположить, что во внутренних переходах Кавалерова от решимости к страху и заключается реалистическая мотивировка перечисления деталей: вероятно, одно из внутренних представлений занимает временной промежуток между исчезновением катера под мостом и «воспоминанием» о борще, а сама эта деталь появляется как намеренное стремление вновь описать увиденное, чтобы отсрочить время решения.

Между тем сам акт выбрасывания колбасы *в реку* не имеет никакого практического смысла в предметной реальности,

¹ Ср. эксплицирование этого же приема в VII главе второй части романа: «Внимание Кавалерова осталось у выбитого стекла над лужайкой. Почему? Ведь пока еще ничего удивительного не прошло перед его глазами. Он захватил, повернувшись на стук Ивана, только одну стопу какого-то пестрого движения, один удар гимнастического ритма. Просто: приятной, сладкой и холодной для зрения была зелень лужайки, неожиданная после обыкновенного двора. По всей вероятности, уже позже он уверил себя, что очарование лужайки сразу так сильно захватило его» (с. 76–77).

но, очевидно, является символическим для Кавалерова.¹ Любопытно, что отдаленную аналогию этому жесту мы находим в «Петербурге» А. Белого, где Николай Аполлонович Аблеухов неоднократно порывается выбросить «сардинницу ужасного содержания»² в Неву (на эту параллель указывает и сравнение колбасы с торпедой). В «Петербурге» выбрасывание сардинницы в реку должно предотвратить взрыв и приостановить ход революционных событий; в «Зависти» потенциал бомбы сообщается куску колбасы воображением Кавалерова, стремящегося вписать себя в ход истории.³ Показателен сам характер перечисляемых деталей: указания на Кремль, Дворец Труда, высоту и «птичий полет» ставят Кавалерова, по выражению П. В. Маркиной, в «центр мира»⁴ — или, по крайней мере, сначала на один уровень с центральными знаками культуры новой эпохи, а затем и вовсе над ними (птичий полет). «Астральный обруч» дыма переводит эту картину в мистериальный план, оставляя Кавалерова в нашем измерении, но указывая на доступность для него и других. Так жест бросания колбасы в реку выходит на уровень сакрального действия, и в то же время, рифмуясь с возникающим в центре фрагмента «борщом», дискредитирует мифологизацию Кавалерова, делая его самым объектом иронии.

В этом фрагменте, как и в разобранным нами выше (конструирование образа Вали), одновременно реализуются два параллельных друг другу механизма: с одной стороны, за счет логики возникновения тех или иных деталей демонстрируются особенности характера и мышления Кавалерова (синтагматический уровень), а с другой стороны, появляющиеся в результате

¹ А. К. Жолковский интерпретирует этот жест следующим образом: «Кавалеров, который, вопреки фамилии, не уверен в своей мужественности, испытывает страх/желание кастрации в связи с бабичевской колбасой, которую «несколько раз... готов... швырнуть... через перила» в реку» (*Жолковский А. К.* Блуждающие сны. С. 157).

² *Белый А.* Петербург / Изд. подгот. Л. К. Долгополов. М., 1981. С. 233 («Литературные памятники»).

³ Ср. и мистическую силу, которой наделяется колбаса по аналогии с бомбой, от которой невозможно избавиться: «Кусок паршивой колбасы управляет моими движениями, моей волей. Я не хочу!» (с. 25.)

⁴ *Маркина П. В.* Мифопоэтика художественной прозы Ю. К. Олеси. С. 46.

работы этого механизма визуальные образы конструируют на парадигматическом уровне самостоятельный сюжет, в котором часто предвосхищаются сюжетные ситуации самого романа.

Так, только что мы рассмотрели, как Кавалеров, стремясь «возвыситься» над Бабичевым, побороть свой страх перед ним, формирует в своем воображении картину, в которой — главным образом за счет доступных читателю переключек с «Петербургом» Андрея Белого и, как следствие, с петербургской темой, — возникает некоторый мистериальный («астральный обруч») и в то же время трансисторический (ситуация Кавалерова эквивалентна предреволюционной ситуации 1900-х годов) план. Эта мифологизация Кавалеровым собственного положения дискредитируется как мотивировкой самого описания (страх Кавалерова), так и последовательностью возникающих деталей: «астральный обруч» на самом деле — всего лишь «клуб дыма», который из-за его появления после упоминания борща представляется дымом от горячего котелка. Кроме того, поскольку мы помним, что постоянное желание Кавалерова заключается в том, чтобы присвоить принадлежащее Бабичеву (в том числе и то, чем наделяет его сам Кавалеров), то логично предположить, что в центре предлагаемой картины должен стоять Андрей. И действительно — позднее, в переломной для первой части романа десятой главе, Четвертак издалека представляется Кавалерову «желтеющим, висящим в воздухе миражем» (с. 29), что очевидно вызывает ассоциации с темой Петербурга, а сам Бабичев, расположенный на высоте, до которой Кавалеров не может добраться, соотносится с Медным всадником.¹

В главе X созданная Кавалеровым иллюзия полностью разрушается. Однако фрагмент из VIII главы — разумеется, не единственный образец того, как Кавалеров, используя свою манеру видеть, пытается возвыситься над Бабичевым.

¹ Не останавливаясь на данном соотношении подробно, отметим, что о нем говорится в следующих работах: *Перцов В. О.* «Мы живем впервые»: О творчестве Юрия Олеши. М., 1976. С. 121; *Ingdahl К. А.* The Artist and the Creative Act. P. 69–71; *Жолковский А. К.* Блуждающие сны. С. 144. Ср. также пародийное обыгрывание этой аллюзии в VI главе второй части: «Иван приник к щелке, выставив на Кавалерова лоснившийся медный зад, — ни дать, ни взять две гири» (с. 69).

Основным его методом для достижения этой цели становится создание образа Тома Вирлирли, который возникает в XII главе: Кавалеров приходит в квартиру Бабичева, чтобы оставить «разоблачающее», уничижительное письмо, слышит церковный звон и говорит о том, как звук колоколов трансформировался в его сознании в образ юноши. В рамках анализа функционирования визуального кода нам особенно важны два развернутых описания, предшествующих возникновению этого образа. Это, во-первых, солнечный зайчик, символизирующий то, что называется самим героем «движением миров»:

Жизнь человеческая ничтожна. Грозно движение миров. Когда я поселился здесь, солнечный заяц в два часа дня сидел на косяке двери. Прошло тридцать шесть дней. Заяц перепрыгнул в другую комнату. Земля прошла очередную часть пути. Солнечный зайчик, детская игрушка, напоминает нам о вечности (с. 35).

Во-вторых, звонарь:

В пролетах арки открывалась внутренность колокольни. Там, в копотной темноте, какая бывает на чердаках, среди чердачных, окутанных паутиной балок, бесился звонарь. Двадцать колоколов раздирали его. Как ямщик, он откидывался, нагибал голову, может быть, гикал. Он вился в серединной точке, в центре мрачной паутины веревок, то замирал, повисая на распростертых руках, то бросался в угол, перекашивая весь чертеж паутины, — таинственный музыкант, неразличимый, черный, может быть, безобразный, как Квазимодо (с. 35).

Так Том Вирлирли из «романтической, явно западноевропейского характера, грезы» (с. 36) посредством контекста, в который помещает его Кавалеров, превращается в своего рода мифического героя, появляющегося из некоего центра мироздания, из вечности «движения миров» и литературной культуры (позиция в некотором роде аналогичная той, которую мы наблюдали во фрагменте на мосту). Желая предвосхитить дискредитацию очередной иллюзии, Кавалеров описывает звонаря заново, ориентируясь на этот раз на восприятие человека, не обладающего «поэтическим» воображением: «Впрочем, таким страшным малевало его рассто-

яние. При желании можно было бы сказать и так: мужичок распоряжается посудой, тарелочками. А звон знаменитой колокольни назвать смесью ресторанного и вокзального звона» (с. 35–36). Новый вариант образа оказывается не нейтральным, а саркастически сниженным. Отсылки к кулинарным доминантам сознания Бабичева должны обозначить его непринадлежность к миру кавалеровских ценностей. Тем не менее, как и в предыдущем примере, те самые визуальные детали, которые Кавалеров вводит в виде антиномичных самому существу Бабичева, в дальнейшем приобретают противоположное значение и начинают работать на то, чтобы подчеркнуть его превосходство над Кавалеровым.

В XIV главе Кавалеров снова возвращается к Андрею — чтобы «драться» (с. 40). На первый взгляд предваряющее их сцену развернутое описание оттеняет воинственное настроение героя. Образы облака и тени, открывающие главу, как бы намекают на «движение миров»:

Огромное облако с очертаниями Южной Америки стояло над городом. Оно блистало, но тень от него была грозной. Тень астрономически медленно надвигалась на бабичевскую улицу.

Все, которые вступили уже в устье той улицы и шли против течения, видели движения тени, у них темнело в глазах, она отнимала у них почву из-под ног. Они шли как бы по вращающемуся шару.

Я пробивался вместе с ними (с. 40).

Обстоятельство «астрономически» и определение «грозной» как бы подчеркивают мистериальный характер происходящего. Тень в связи с этим становится, с одной стороны, знаком «движения миров», а с другой — той темнотой, из которой должен явиться герой (напомним, что Том Вирлирли появляется из двойной темноты: во-первых, «когда туман только рассеивается» (с. 36), во-вторых, из звона, который рождается в темноте (вспомним «копотную темноту», в которой «бесится» звонарь, из приведенной выше цитаты)). Вместе с тем сама «огромность» облака изначально указывает на «грозный» характер Бабичева, поскольку все «огромное» в тексте связывается с пугающим Кавалерова героем. К тому же, тень ранее изображалась как знак бабичевской силы:

Бабичев быстро поворачивается. Тень его бросается вбок по улице и чуть ли не производит бурю в листе противоположного сада. <...> Тогда Бабичев снова вскакивает и со сжатыми кулаками вылетает на балкон. Определенно бושуют деревья. Тень его Буддой низвергается на город (с. 15).

Попытка Кавалерова изобразить эти явления как сопутствующие ему самому вновь подчеркивает его стремление присвоить то, чем он наделяет Бабичева. «Устье» улицы отсылает к кораблю-миражу, которым представляется Кавалерову постройка Четвертака в X главе (заметим, что имплицитно заложенный здесь мотив наводнения продолжает тему Бабичева как Медного всадника; неслучайно в первом из разобранных нами фрагментов, связанных с Бабичевым, Кавалеров пытается отделаться от страха, стоя на мосту). В этом ряду и солнечный зайчик, наведший Кавалерова на мысль о движении миров, прочитывается как указание на соприродность Бабичева, «концентрирующего» в себе свет,¹ этому движению. Так мы подходим к нашему следующему наблюдению насчет функционирования визуальных элементов в романе: одни и те же детали могут наделяться полярными смыслами на синтагматическом и парадигматическом уровнях. Эта особенность наиболее заметна в первой части романа, повествование в которой ведется от лица Кавалерова и потому характеризуется его интенцией отмечать превосходство Бабичева и одновременно стремиться его снизить или присвоить.

Если мы обратимся ко второй части романа, то обнаружим в ней визуальные элементы, схожие с теми, что были использованы в первой части. Так, развязка эпизода из VI главы второй части, в котором Иван ведет Кавалерова показать Офелию, на образном уровне отсылает к сцене в квартире Андрея, куда Кавалеров приходит драться. Драке в XIX главе не суждено состояться: ее предотвратит неожиданное для Кавалерова появление Вали, а развязкой VI главы станет встреча с Офелией. Хотя во второй части романа повествование ведется уже от третьего лица, в этом эпизоде

¹ О том, что персонажи, занимающие высшую позицию в романе, стоящие «над» жизнью или владеющие ею, сосредотачивают в себе свет, пишет Э. Божур: *Beaujour E. The Invisible Land...* P. 63–64.

происходящее снова преломляется через восприятие Кавалерова: он «поддался кое-какому миражу, кое-какой слуховой галлюцинации» (с. 69), причем характер этого восприятия схож с упомянутым в главе XIV: «Но тень надвигалась, как во сне» (с. 41). В обоих случаях кульминацию действия предваряет сквозняк, который становится знаком наступающей стихии и предельной взволнованности Кавалерова: «В спальне было открыто окно. Нельзя в грозу оставлять окна открытыми! Сквозняк!» (с. 41); «Пронзительный свист пролетел над окрестностью. Кавалеров на миг отвернулся, пряча лицо ладонями, как отворачиваются на сквозняке» (с. 69). Через «миг» звук, издаваемый машиной, становится уже не просто свистом, но «ослепительным свистовым лучом» (с. 69), сопоставимым с тем эффектом шаровидной молнии, с каким в XIV главе появляется Валя.¹

Офелия — машина, которая должна концентрировать в себе все лучшие, «женские», качества Вали, — оборачивается антиподом той девушки, какой ее представляет отец, Иван Бабичев. В реальности Кавалерова отношения выстраиваются более сложным образом: ситуация, за счет обрамляющих ее визуальных и звуковых элементов, становится логичным продолжением эпизода из первой части. Офелия представляется ему не противоположностью Вали, а как бы полностью реализованным вариантом ее образа — тем, в котором Валя оказывается неотъемлемым атрибутом мира Бабичева и частью подчиненной ему стихии, несущей угрозу. Очевидно, что в этой ипостаси машина не может противостоять Бабичеву. Если мы вспомним, что на уровне визуальных ассоциаций Кавалерова Бабичев оказывается непосредственно связан с угрозой наводнения, то становится ясно, что и в своем изначальном варианте, соответствующем замыслу создателя, Офелия вряд ли может послужить его цели. Эксплицитно заданная связь Офелии с Валею должна быть разрушена, чтобы состоялся эпизод из «Сказки о встрече двух братьев», где Офелия уничтожает

¹ Ср.: «...незадолго до снявшегося Кавалерову убийства Валины ключицы кажутся ему кинжалами — параллель, поддерживающая важное уравнение Валя-Офелия» (*Жолковский А. К.* Блуждающие сны. С. 342).

Четвертак. Это значит, что к этой части романа должна быть подготовлена дополнительная смысловая сетка, в которую встроится эпизод, и подготавливается она вновь на уровне визуального кода.

В «Сказке о встрече двух братьев» связанные с Офелией визуальные элементы отсылают уже не столько к Вале, сколько к Анечке Прокопович. Так, перед первым разговором Ивана с Кавалеровым в пивной, они встречают цыгана, несущего на плече медный таз, в котором отражается свет. Этот фрагмент напоминает описание цирюльника из романа Сервантеса: «...однако ж судьба устроила так, что цирюльник попал под дождь, и, чтобы не промокла его шляпа, — по всей вероятности, новая, — он надел на голову таз, столь тщательно вычищенный, что блеск его виден был за полмили».¹ В пивной Иван излагает Кавалерову свою философию, в том числе сообщая, что «не всегда враги оказываются ветряными мельницами» (с. 62); прямая отсылка усиливает параллель между цыганом и цирюльником.² В первой части романа, впервые встречая младшего Бабичева, Кавалеров с восторгом отмечает сходство птицы на ветке с машиной для стрижки волос, будучи уверен, что то же сходство пришло в голову Ивану:

Птица на ветке сверкнула, дернулась и щелкнула, чем-то напомнив машину для стрижки волос. Идущий впереди оглянулся на птицу. <...>. Он улыбался. «Правда, похоже?» — едва не воскликнул я, уверенный, что то же сходство пришло и ему в голову (с. 20).

Мотивы, относящиеся к парикмахерскому делу, указывают на связь обоих с Анечкой Прокопович, которая «варит обеды для артели парикмахеров» (с. 18), хотя знакомство с ней Бабичева пока еще остается в тайне.

В «Сказке» Офелия, во-первых, оказывается эквивалентом той птицы, которую видели Кавалеров и Бабичев: «Это не тень, Андрюша. Это машина, над которой ты смеялся...

¹ *Сервантес Сааведра М. де. Дон-Кихот Ламанчский // Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 1. С. 219.*

² Ср.: «Схватившись за руки, они побежали вниз, сопровождаемые проклятиями встревоженного бродяги, которого сперва с высоты приняли за брошенную кем-то старую сбрую...» (с. 70).

Это я сижу на жердочке, Андрюша, я, старый мир, век мой сидит там» (с. 75). Во-вторых, с появлением Офелии постройка, уже окончательно оформившаяся в «многоярусный парусник» (с. 71, 74), снова распадается на «хаос досок» (с. 75), соотносимый с уничтожаемым телом («снова присело на каком-то ребре» (с. 75), «бетон развалится, как прокаженное тело» (с. 74)), образ которого вновь отсылает к пространству Анечки Прокопович:

Кухню она устроила в коридоре. В темной впадине — плита. Она кормит кошек. Тихие худые кошки взлетают за ее руками гальваническими движениями. Она расшвыривает им какие-то потроха. Пол поэтому украшен как бы перламутровыми плевками. Однажды я поскользнулся, наступив на чье-то сердце — маленькое и туго оформленное как каштан. Она ходит опутанная кошками и жилами животных. В ее руке сверкает нож. Она раздирает кишки локтями, как принцесса паутину (с. 18).

Мы видим в приведенном отрывке нарастание двух тенденций: это нагнетание образов, с одной стороны, либо проводящих мотив «запертости», либо наделенных некоторой недостаточностью признака и близких тем самым к семантике смерти («в темной впадине», «тихие худые кошки», «маленькое и туго оформленное» сердце, «опутанная кошками и жилами животных»), а с другой — описывающих порывистое или резкое движение, проводящих мотив некой скрытой «молниеносной» энергии, присутствующей в этом пространстве («взлетают гальваническими движениями», «расшвыривает», «плевками», «сверкает нож», «раздирает кишки локтями»). В сравнении «как принцесса паутину»¹ эти две тенденции (мотивы, «намекающие» на семантику смерти, и мотивы, связанные с молниеносной энергией) соединяются: акцентированная легкость движения сталкивается с «паутиной», возвращающей и к запертости, и к недостаточности признака (паутина тонка). Номинация «принцесса», выделенная на фоне анафорических «она», как бы компенсирует «недостаточность» окружающих образов избыточностью, не

¹ А. К. Жолковский предполагает, что эта деталь — выделенные локти — намекает на сходство Анечки с вдовой Пшеницной (см.: *Жолковский А. К.* Блуждающие сны. С. 342).

свойственной Анечке. Вместе с тем это определение, ничем не подтверждающееся в предметном плане, намекает на связь Анечки и Офелии (примечательно, что схожие картины создаются в одном и том же пространстве: *на кухне*).

То же «наэлектризованное» пространство, полное гальванических движений, создается в «Сказке», экспозиция действия которой строится на контрасте:

Был черен вечер, белы и шаровидны фонари, необычайно атели полотница, провалы под деревянными сходнями были смертельно черны. Раскачивались, звеня проволокками, фонари. Тень как бы взмахивала бровями. Вокруг фонарей летала и гибла мошкара. Издалека, заставляя мигать попутные окна, неслись сорванные фонарями контуры окрестных домов и кидались на постройку, — и тогда (до тех пор пока не успокаивался раскаченный ветром фонарь) бурно оживали леса, все приходило в движение — и, как многоярусный парусник, плыла на толпу постройка (с. 71).

Предельное столкновение черного и белого требует динамичного разрешения. Это напряжение отчасти снимает предикат «шаровидны», встающий в один ряд с «белы», «был черен», «атели», «были черны», тем самым намекая на предыдущую «шаровидность», связанную с цветом, — наступающую тень, по которой люди идут, как по вращающемуся шару (тем более, что «плывущий» парусник отсылает к улице-«устью реки»), — и на ослепительную шаровидную молнию. «Смертельно» черные провалы, с одной стороны, развивают мотив падения, поддерживающийся глаголами «раскачивались», «взмахивала», «летала и гибла» и сочетанием «неслись сорванные», а с другой, соотносясь с провалами глазниц, — ослепления, которого так жаждет для нового века Иван: «взмахивала *бровями*», «заставляя *мигать*». Эксплицированная мотивировка сравнения — «до тех пор, пока не успокаивался раскаченный ветром фонарь»¹ — не столько снимает сообщающиеся «паруснику» динамику и «грозность», сколько увеличивает ее, воспроизводя уже известное обстоятельство «сквозняка» как предвестника катастрофы. «Многоярусный парусник», таким образом, становится выс-

¹ Ср.: «И оттуда, из дали, на *теньвых своих парусах*, к Петербургу летел Легучий Голландец» (*Белый А.* Петербург. С. 212; курсив мой. — А.Х.).

шей точкой развития той угрозы, которую аккумулировали в себе раньше Бабичев и Четвертак, Анечка Прокопович и даже Валя.

Итак, мы выявили три основные особенности визуального кода в романе. Первая определяет логику выстраивания развернутых описаний в первой части романа и объясняется предметным планом. Значительная часть таких описаний мотивирована теми устремлениями Кавалерова, о которых он по разным причинам, варьирующимся в зависимости от конкретной сюжетной ситуации, не может заявить прямо, — главным образом это желание превзойти Бабичева (описание вазы, эпизод на мосту). Вторая проистекает из первой: поскольку Кавалеров *завидует* более сильному Бабичеву, стремясь присвоить то, что «колбаснику» (якобы) принадлежит, то те визуальные элементы, которые Кавалеров вводит, чтобы создать собственную мифологию и оказаться «выше» своего антагониста, в итоге на парадигматическом уровне оборачиваются против него самого (эпизод на мосту, эпизод из IX главы). Третья же — ключевая — особенность тесно связана со второй. Подобно тому, как качество функционирования самих визуальных элементов находит свое отражение в сюжете (визуальные элементы обращаются против своего фокализатора, машина оборачивается против своего создателя), так и в отдельных конкретных случаях (ваза-Валя-ветвь, птица-Анечка Прокопович-Офелия) они имплицитно конструируют те отношения между персонажами или предметами, которые затем будут эксплицитно развернуты на уровне сюжета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арзамасцева И. Н. Идейно-эстетические взгляды Ю. К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995. См.: <https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/> (дата обращения: 19.04.2020).
2. Бадиков В. В. Вопросы поэтики Юрия Олеши: (На материале прозы): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1967.
3. Жолковский А. К. Блуждающие сны // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 7–244.

4. *Комия М.* Романы Ю. К. Олеши «Зависть» и «Три толстяка» как метапроза: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013.
5. *Маркина П. В.* Мифопоэтика художественной прозы Ю. К. Олеши: Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
6. *Перцов В. О.* «Мы живем впервые»: О творчестве Юрия Олеши. М., 1976.
7. *Полонский В. П.* Преодоление «Зависти» // Полонский В. П. На литературные темы: Избранные статьи. М., 1968. С. 297–332.
8. *Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши // Звезда. 2012. № 8. С. 11–19.
9. *Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972.
10. *Beaujour E. K.* The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha. New York; London, 1970.
11. *Ingdahl K. A.* The Artist and the Creative Act: A Study of Jurij Olesha's Novel *Zavist'*. Stockholm, 1984.

REFERENCES

1. *Arzamasceva I. N.* Idejno-esteticheskie vzglyady Y. K. Oleshi (na materiale prozy 1920-h godov): Diss. ... kand. filol. nauk. M., 1995. Sm.: <https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/> (data obrashcheniya: 19.04.2020). (In Russ.).
2. *Badikov V. V.* Voprosy poetiki Yuriya Oleshi: (Na materiale prozy): Avtoreferat diss. ... kand. filol. nauk. Alma-Ata, 1967. (In Russ.).
3. *Beaujour E. K.* The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha. New York; London, 1970.
4. *Chudakova M. O.* Masterstvo Yuriya Oleshi. M., 1972. (In Russ.).
5. *Ingdahl K. A.* The Artist and the Creative Act: A Study of Jurij Olesha's Novel *Zavist'*. Stockholm, 1984.
6. *Komiya M.* Romany Y. K. Oleshi «Zavist'» i «Tri tolstyaka» kak метапроза: Дисс. ... канд. фил. наук. М., 2013. (In Russ.).
7. *Markina P. V.* Mifopoetika hudozhestvennoj prozy Y. K. Oleshi: Diss. ... канд. фил. наук. Барнаул, 2006. (In Russ.).
8. *Percov V. O.* «Мы живем впервые»: О творчестве Yuriya Oleshi. M., 1976. (In Russ.).
9. *Polonskij V. P.* Preodolenie «Zavisti» // Polonskij V. P. Na literaturnye temy: Izbrannye stat'i. M., 1968. P. 297–332. (In Russ.).
10. *Smirnov I. P.* Roman i smena epoch: «Zavist'» Yuriya Oleshi // Zvezda. 2012. № 8. P. 11–19. (In Russ.).
11. *Zholkovskij A. K.* Bluzhdayushchie sny // Zholkovskij A. K. Bluzhdayushchie sny i drugie raboty. M., 1994. P. 7–244. (In Russ.).