

СИСТЕМА МОТИВОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ю. ОЛЕШИ 20-Х ГОДОВ.  
Афанасьева А.С.

Все, что написано Ю. Олешей, отличается удивительной цельностью. Она обусловлена единством проблемы, занимавшей писателя, начиная с "Зависти" и вплоть до "Строгого юноши", это проблема соотношения индивидуального и общего, творческой личности и массы.

Цельность позволяет рассматривать все созданное Ю. Олешей как единый текст. Простейшим свидетельством цельности этого текста может быть принадлежность одних и тех же фрагментов, почти полностью лексически и структурно совпадающих, самому писателю и его героям. Этот внешний, формальный признак - одно из проявлений единства мотивов, которые "сшивают" все написанное Олешей.

Текст, о котором идет речь, имеет и свой сюжет и своего единого героя - человека, вступающего в мир полным честолюбивых планов и готовности, "стиснув зубы", добиваться осуществления цели. Человека, с недоумением и отчаянием создающего свою несовместимость с послереволюционной действительностью, где личность не только не ценится, но и в силу откровенной своей индивидуальности представляется враждебной общему движению масс. Человека, преждевременно состарившегося, стремительно деградирующего от зависти к ненависти по отношению к "затирающему" его новому миру и наконец нашедшего выход в компромиссном сближении "я" и "мы", бесконечно дорогого прошлого и "прекрасного будущего". Однако компромисс его не означает ни откровенной готовности к ангажементу, ни окончательного его предательства себя самого, а потому отвергается обществом. Развязкой этого сюжета становится молчание художника или, как сказал Олеша, размышляя об "уничтожении" героя в художественном произведении, - "превращение в ноль".

Анализ устойчивых сюжетных мотивов в творчестве Ю. Олеша мы начнем с того из них, который был упомянут в Речи на I съезде советских писателей. Это мотив "нищий".

Наиболее ранний его вариант обнаруживается в рассказе "Мой знакомый", во многом определяя здесь образ автора. Нищета - синоним изначальной бедности, которая осознается как временное и преодолемое состояние. Этот эмоциональный комплекс связан с преодолением бедности как препятствия, с гордой уверенностью в своих силах, и потому он исключает пессимизм в традиционном смысле - как уныние, упадок. Сила жизненного преодоления, которая свойственна герою Олеша, направлена им не на мир, не вовне, а на самого себя, на свое совершенствование. Юношеская бедность неразрывна с гордостью, с сознанием собственного превосходства, пока неведомого окружающим.

Мотив нищеты получает новую окраску в связи с переменами, внесенными в жизнь Октябрьской революцией. Равенство, провозглашенное ею, сделало бесполезных "стискивание зубов". Герой Олеша чувствует себя ограбленным, нищим, у которого отнято его богатство: честолюбие, вера в себя, в свою неповторимую индивидуальность. Сознание этой по-новому понимаемой нищеты приходит к герою только в конце 20-х, его нет ни в "Зависти", ни в "Заговоре чувств", ни тем более в "Трех толстяках". Оно не появляется, очевидно, до тех пор, пока сохраняется еще надежда слить свою юность и силу с юностью страны, с набирающим силу социалистическим государством. Однако слово "попутчик" повторяется все чаще и безысходнее, а вместе с тем обостряется и сознание своей отторгнутости, одиночества.

Так, в "Списке благодетелей" бытовая неустроенность актрисы, отсутствие в ее доме необходимых вещей получают символическое толкование: в доме, который Леля не ощущает как свой, родной, постоянный, незачем устраиваться прочно, страну, где ощущаешь себя лишь "песчинкой старого мира", нельзя считать своим домом.

Развитие этого аспекта мотива "нищеты" мы находим и в Речи Олеси на Первом съезде советских писателей. Нищета - непризнание, нищета - отверженность не воспринимаются ни самим писателем, ни его героем безропотно, со смирением. У нищего не удастся отнять его гордости и тщеславия, а потому его одиночество - это не покинутость, а сознательно избранное уединение. Это реакция на отторгающий его мир, требующий суеты, усилий во имя ничтожного благополучия. Подобная позиция свойственна герою одного из вариантов "Смерти Занда" - Федору Мицкевичу. Став нищим, он стоит в аптеке, как герой рассказа "В мире", как сам Олеша в той воображаемой ситуации, о которой он говорил на съезде в связи с замыслом романа "Нищий". Нищий по прозвищу "Писатель" или писатель, превратившийся в нищего, - это маскарад, а не истинное унижение.

Христианская оценка нищеты как добродетели переосмысливается героем Олеси. Традиционное "Блаженны нищие", внушенное ему с детства вместе с уважением к "честной бедности", теряет смысл, когда выясняется, что блаженны только те нищие, которые принадлежат к угнетенному и взявшему власть классу, а значит, нищих больше нет и быть не может. Не случайно рядом с Лелей Гончаровой в "Списке благодеев" появляется "профессиональная" нищая Дуня. Играя словом "нищета", Олеша переводит его из духовного плана в материальный и обратно. Дуня врывается к Гончаровой и обвиняет ее в краже яблок. Но действительно важно ей не это, а непереносимое ощущение Лелиного превосходства. Она отказывает актрисе в праве на незаурядность, потому что теперь "все равны".

Все варианты исследуемого мотива / нищета юности, бедность ограбленного, гордый "добровольный" нищий / связаны с другим мотивом - мотивом "гадкого утенка". Динамика этого мотива в творчестве Олеси осуществляется как переход от надежды к "оскорбленному тщеславию. Им в высшей степени наделен Кавалеров в "Зависти". Именно оскорбленное тщеславие диктует ему послание к Андрею Бабичеву, оно же рождает особого рода рефлексии, когда самооценка приписывается окружающим. Так кавалеров вступает в воображаемый диалог с вдовой Прокопович, подобные диалоги он ведет и с Андреем Бабичевым.

"Оскорбленное тщеславие" делает Кавалерова трагическим героем. В "Заговоре чувств" эта оценка звучит из уст Вали, что в соответствии с системой персонажей максимально приближает суждение к авторскому.

Две маски скрывают подлинное трагическое лицо Кавалерова - комическая и злобная. Взрывоопасная смесь высокомерия и самоуничтожения диктует Кавалерову мысль о самоубийстве, тут же сменяющуюся идеей убить Бабичева, рождает лихорадочные переходы: от презрения к заурядности "колбасника" до готовности пасть перед ним на колени. Столкновение человека с отторгающей его действительностью выводит Кавалерова за рамки обыденной жизни. Герой Олеси переступает черту, разделяющую обыденное и трагическое существование, в тот момент, когда он объявляет войну Андрею Бабичеву.

Трагический "запах одинокой судьбы", подобной судьбе Кавалерова, улавливает в "Смерти Занда" старый революционер народовольческой закваски Болеславский, глядя на Федора Мицкевича.

Таким образом, начав с тщеславного желания доказать, что ему по плечу великие дела, с оглядки на Наполеона, герой Олеси осознает неосуществимость своих честолюбивых замыслов. Но это лишь промежуточный этап эволюции мотива "гадкий утенок". Следующий этап возвращает героя к готовности соперничать с миром, доказывая свою значимость. На промежуточном этапе останавливается Иван Бабичев, традиционно понимаемый критиками и литературоведами как двойник Кавалерова. Мстительное и бессильное чувство непричастности к новому миру, лежащее в основании затеянного им "заговора", - агония человека, сознающего себя обреченным. Кавалеров же себя обреченным считать отказывается, это делает его гораздо более близким к автору. Готовность постоять за себя перед лицом

"ограбившей" его эпохи - под стать той ярости, с которой Иван Бабичев в детстве колошматил девочку, затмившую его славу: "Не затирай. Не забирай того, что может принадлежать мне".

Тот тип героя, который определяется оскорбленным, но не утолненным тщеславием, отливается у Олеши в образ Чарли Чаплина. Большой портрет Чаплина украшает комнату Лели Гончаровой, она мечтает увидеть его "Цирк" и "Золотую лихорадку", но Чаплин для нее нечто большее, чем талантливый актер и режиссер. Маленький человек в штанах с бахромой - воплощение одинокой судьбы, которая объединяет людей разных эпох и социальных систем. Мучительные раздумья Олеши об общечеловеческом находят отражение в словах Лели об общепонятной и волнующей всех теме. Для нее эта тема - не социализм, как предполагает Федотов, а тема Чаплина, тема не сбывающихся, но не иссякающих надежд.

Блестящий канатоходец Тибул сменяется неуклюжим с виду толстячком в котелке на провисшей проволоке. Но мечта о силе и готовность к подъему после падения делают его похожим на блестящего канатоходца.

Проанализированный мотив "гадкого утенка" неразрывно связан с другим, одним из самых частых у Олеши, - с мотивом "приемыша", "чужого ребенка. Связь этих двух мотивов заложена в самой андерсеновской сказке, ибо гадкий утенок и есть приемыш, который не превращается в утенка, а неизбежно становится тем, чем ему предназначено стать, - прекрасным лебедем.

Начало развития этого мотива у Олеши мы находим в "Трех толстяках". Украденный мальчик - наследник Тутти - не может наследовать Трем толстякам, их влияние бессильно. Раскрытая тайна похищения оказывается вполне достаточным объяснением того, что сердце его не стало железным: то, что дано человеку от рождения, сильнее любого влияния.

Этот мотив возобновляется в "Зависти" и получает здесь новые обертоны.

Валя "украдена" у Ивана Бабичева, который предполагал, что она безраздельно принадлежит уходящей эпохе. Но Валя оказывается необходима и Андрею Бабичеву и Володе Макарову. Благодаря похищению Валя занимает в системе персонажей особое место, становясь мостом между двумя эпохами, воплощением чистоты, здоровья, юношеской силы, исключительное право на которые не принадлежит ни одной из эпох, а связывает их между собой.

Другой "приемыш" в романе - Володя Макаров. Его родной отец - железнодорожный рабочий - едва упомянут, отцом он называет Андрея Петровича. Их единство основано на влюбленности в завтрашний день, на уверенности в том, что рациональное переустройство мира необходимо и возможно. Володя находит себе настоящего отца, "исправив природу".

На поиски своего настоящего отца готов отправиться герой рассказа "Я смотрю в прошлое". Поиски эти порождены недовольством, которое вызывает отец, и пониманием, что от неизбежного сходства с ним некуда деться. "Прикрепленность к судьбе" вызывает ужас и желание противодействовать этому, рождает надежду на иную, неведомую до поры человеческую связь. Невыносимое ощущение себя заложником несбывшейся отцовской судьбы переживают и герой рассказа "Человеческий материал", и Кавалеров, и сам Олеша в "Ни дня без строчки".

Однако Олеша анализирует "родственные" связи не только между героями, но и между героями и эпохой. Сыном новой эпохи хочет быть Кавалеров, соперничая в этом с Андреем Бабичевым; выбиваясь из сил, бежит за веком герой рассказа "Цепь"; быть в родстве с эпохой, "когда восходит новый класс", мечтает писатель Олеша.

В отношениях человека с эпохой становится безуспешной попытка расторгнуть "наследственные" связи. Не только Иван Бабичев оказывается сыном "угасающей эпохи", ее украденным ребенком Кавалеров считает и Андрея Петровича, разглядывая его наследственную дворянскую родинку. То, что Бабичев не "новый чело-

век", то, что и ему свойственны "старинные чувства", было подчеркнуто при переделке романа в пьесу.

"Дети тускнеющей эпохи" выстроены Олешей по возрасту, и чередование поколений имеет принципиальное значение. Старший из Бабичевых, террорист Роман, сменяется фантазером Иваном, безразличным к политической борьбе, прошедший каторгу "красный директор" Андрей Бабичев - поэт и индивидуалистом Кавалеровым, а далее вновь следует деятель из числа переустройства мира - Володя Макаров. Действие уступает место рефлексии, лихорадочное "нетерпение" - пристальному, любовному постижению мира. Готовность раствориться в массах, жертвовать ради них уступает место осознанию своей неповторимой личности как высшей ценности. То, что породило когда-то конфликт братьев Бабичевых, и теперь определяет разлад Кавалерова с новым миром.

Проанализированные мотивы произведений Ю. Олеси "заряжены" коллизией, обусловленной спорами автора с самим собой, разладом между чувством, не приемлющим нивелировки личности, и разумом, подталкивающим писателя навстречу "восходящему классу". Если до сих пор речь шла о внутренней динамике мотивов, то в связи с киносценарием "Строгий юноша" проблема должна быть поставлена иначе. "Строгий юноша" и несколько предшествующих ему рассказов /"Альдебаран", "В парке", "День"/ обозначили и внешнюю динамику, отказ от прежней системы мотивов и, как результат этого, - появление сюжета, лишённого внутренней коллизии, перенесение конфликта во внетекстовую сферу.

Первоначально "Строгий юноша" был воспринят как исполнение давнего обещания Олеси "перестроиться". Эстетически "перестройка" заключалась в том, что органичное для него стремление вглядываться в окружающий мир уступило место моделированию "нового человека" Представление о нем было обусловлено традиционным пониманием характера как функции обстоятельств. Новая действительность должна была дать абсолютно новую личность. Об этом Олеша говорил и в статьях, и в речи на Первом съезде писателей.

Другая исходная посылка, определяющая представление о "новом человеке", заключается в том, что он может быть сконструирован по заданному образцу. И вместе с тем сконструированный "новый человек" должен был быть "живым", то есть достоверным, данным в неповторимых жизненных реалиях. Главный герой сценария комсомолец Гриша Фокин был воплощением "типического идеала", который сам он зафиксировал в написанном им "Моральном кодексе", но, увы, не был "живым".

И прежде склонный к логической схеме, писатель кладет на этот раз в основу произведения схему несвойственной для него природы. В предшествующих произведениях он стремился к диалектической сложности, что отразилось в системе "двойников" в "Зависти", в двух половинках дневника Лели Гончаровой в "Списке благодетелей", в откровенно провозглашенном двойничестве Занда и Федора Мицкевича в "Смерти Занда". Прежде действовала схема "тезис - антитезис", в результате чего персонажи "оживали". Схема «Строгого юноши» «не оживает», потому что весь сценарий строится на доказательстве тезиса, сформулированного с афористической четкостью: "равенства нет и не может быть. Само понятие соревнования уничтожает понятие равенства. Равенство есть неподвижность, соревнование есть движение". Антитезис отсутствует.

Сокрушительная критика "строогого юноши", завершившаяся запрещением проката фильма, снятого А. Роммом, была направлена не на эстетические просчеты, а на идеологически чуждое понимание социализма как неравенства. В совокупности с другими, столь же четко сформулированными мыслями Гриши Фокина, это и породило конфликт, вынесенный во внетекстовую сферу, в то время как текст коллизии лишен, что делает сценарий бессобытийным. Причиной этого, на наш взгляд, яв-

ляется телеологический тип сюжета, предполагающий риторическое доказательство уже готового, отлившегося в законченное суждение, знания о мире.

Возвращение Юрия Олеши к органичному для его дарования творчеству происходит в период работы над книгой, которую он хотел назвать "Слова, слова, слова..." и которая была собрана уже после его смерти, получив название "Ни дня без строчки". Однако после дискуссии о формализме /1936 г./ он, очевидно, осознает, что попытки волюнтаристского вмешательства, рационального переустройства мира чужды не только его природе художника, но и тому естественному течению жизни, за которым он всегда пристально наблюдал.

### ПУТЬ РОССИИ В ПОЭМЕ А.БЛОКА "ДВЕНАДЦАТЬ"

(Методика исследования родовых доминант текста)

Головчинер В.Е.

Изучение поэзии всегда вызывает затруднения. Они тем более ощутимы, когда речь идет о произведениях сложной жанрово-родовой природы. Так, в поэме А. Блока "Двенадцать" нет направляющего внимания, ярко выраженного фабульного движения, цементирующей содержание судьбы героя. Затрудняет работу аудитории и отсутствие твердых навыков анализа стихотворного текста, особой его организации.

Достаточно напомнить, что лирическая поэзия в школе, например, рассматривается главным образом под идейно-тематическим углом зрения: "основные мотивы лирики А.С.Пушкина", "идеи политического протеста и борьбы в творчестве Дж. Г. Байрона" и т.п. В результате к восприятию Блока, художника романтического склада, чье творчество осложнено символической образностью, оказывается мало кто подготовлен. Это заставляет с особой ответственностью отнестись к выбору путей изучения поэта, методики проведения соответствующих занятий.

Необычность художественной природы последней поэмы Блока, воплотившей высший взлет его гения, отсутствие у аудитории достаточных навыков анализа поэтического текста позволяют думать, что ни лекция, ни комментированное чтение при её изучении не могут быть эффективны: неподготовленное сознание может лишь принять информацию к сведению на момент работы и легко освободится от нее. Представляется, что большую глубину и прочность знаний может дать самостоятельный поиск учащихся под руководством педагога жанрово-родовых доминант произведения, их роли, функций, взаимодействия в поэме.

Предваряя работу над текстом, о месте и значении самого значительного создания Блока в литературе и общественном сознании России может рассказать учитель, может подготовить сообщение один из обучающихся. На это не должно уйти много времени. Основное время должно быть отведено работе над текстом.

Домашняя работа, предшествующая анализу текста на уроке, предполагает знакомство поэмой и размышления над вопросами самого общего плана. Каково общее впечатление от поэмы? О чем в ней идет речь? Какие события, ситуации, лица показаны? Есть ли в поэме центральный герой? Можно ли говорить о ведущей интонации, определенном ритме? Каковы место и роль автора в первой главе, меняются ли они далее (сравнить с лирикой, стихотворением "Россия", например, ключевым в чем-то для понимания поэмы)? Сопоставить по этим параметрам первые три главы, подумать, что меняется в них по мере развития - задача начального этапа анализа текста, ибо первые три главы для понимания поэмы имеют ключевое значение: они настраивают читателя на определенную волну, задают систему координат, в которой Блок осмысливает проблемы народа и исторического пути России. Первые ответы могут иметь предварительный характер, но они важны для развития и уточнения после совместной работы над текстом поэмы.