

Рецепция пушкинской традиции в творчестве Ю. Олеси

Г. А. Жиличева

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Рассматривается роль пушкинских мотивов в творчестве Ю. Олеси: автобиографических заметках, вошедших в книгу «Ни дня без строчки», художественных произведениях писателя.

Выявляются четыре рецептивных стратегии: канонизация (в воспоминаниях о детстве Пушкин предстает как воплощение идеи искусства), идентификация (пушкинские тексты становятся инвариантами для юношеской лирики Олеси), деконструкция (в прозаических и драматургических произведениях Олеси нарушается принцип гармонического равновесия сюжета, характерный для поэтики классика, акцентируется негативный актант: завистник, статуя, призрак), синтез (Пушкин становится частью смыслового комплекса, связанного с авторефлексией).

В результате исследования делается вывод о том, что диалог с Пушкиным является не только способом взаимодействия с традицией, но и точкой отсчета в выстраивании собственного поэтического мифа.

Ключевые слова: пушкинский код, Ю. Олеса, «Ни дня без строчки», рецептивные стратегии.

УДК 821.161.1

Контактная информация: Жиличева Галина Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, gali-zhilich@yandex.ru)

Жиличева Г. А. Рецепция пушкинской традиции в творчестве Ю. Олеси // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 199–212.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2017. № 2
© Г. А. Жиличева, 2017

Ю. Н. Чумаков, изучая особенности поэтики «Евгения Онегина», пришел к выводу о том, что сюжет романа в стихах основывается на идее «трагической гармонии мироздания» [Чумаков, 1999, с. 169]. Исследователь убедительно доказал, что универсализм поэтического мышления Пушкина воплощается в принципе «единораздельности»: текстообразующие феномены и структуры «одновременно связаны и независимы» [Там же, с. 195], противопоставлены и уподоблены.

Гармоничность пушкинского художественного мира особенно остро осознается русскими писателями в периоды исторических и эстетических кризисов. Исследователи творчества Ю. Олеси, например, неоднократно обращали внимание на то, что актуальные и болезненные проблемы современности он рефлексировал, опираясь на круг пушкинских ассоциаций¹.

Необходимо отметить, что пушкинская литературная традиция осваивается писателем с помощью нескольких рецептивных стратегий². Рассмотрим данные стратегии на материале произведений разных жанров и автобиографических заметок, вошедших в книгу «Ни дня без строчки».

Первая стратегия – мифологизация (канонизация) – актуализируется в текстах, посвященных воспоминаниям детства. Знакомство с произведениями Пушкина интерпретируется в заметках писателя как постижение первообраза искусства. «Книга называлась “Пушкин”. Я еще не умею читать, я еще не знаю, что значит – поэт, стихи, сочинение, писатель, дуэль, смерть; это Пушкин – вот все, что я знаю» [Олеша, 2006, с. 287]³. Вариации данной сцены чтения повторяются в мемуарах неоднократно: «Мы еще не умеем читать, но эту книгу уже держим в руках <...> толстая книга с иллюстрациями – они были расположены по четыре на странице в виде окна, что ли; пожалуй, именно в виде окна, где каждая створка – картинка» (с. 452).

В рассказе «Первое мая» (1936), обобщающем впечатления такого рода, подробно описывается процесс установления в воображении ребенка связи между словом «Пушкин» и его материальными воплощениями.

«В Одессе есть памятник Пушкину, улица Пушкина и дом, в котором жил Пушкин.

¹ По наблюдению А. Б. Перзекке, «художественная оптика Олеси ставит в центр романа противостояние властной фигуры “пересоздателя” мира Андрея Бабичева и носителя обостренного личностного мироощущения бедного поэта Николая Кавалерова – социально “малого” персонажа. Благодаря этому в повествовании возникает узнаваемая бинарная семантика Медного всадника и Евгения с присущим им в “петербургской повести” конфликтом» [Перзекке, 2011, с. 364].

² О термине «рецептивная стратегия» см: [Изер, 1997].

³ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, тексты Олеси цитируются по данному изданию, номер страницы указывается в скобках.

Действительно, это так: с первыми впечатлениями детства входит в наше сознание это слово – Пушкин!

Мы еще не умеем читать. В руках у нас оказывается книга...» (с. 358).

Разглядывание сборника произведений Пушкина естественным образом рождает идею искусства: «Мы не знали, что до нашего появления на свет существовали поэты. Однако при рассматривании картинок у нас возникали первые догадки о том, что в мире есть искусство» (с. 358). Рассказывая об этом детском ощущении, нарратор формулирует обобщающее суждение и начинает употреблять слово «мы», подчеркивая общую закономерность происходящего.

Памятники Пушкина⁴, расположенные в разных пространственных точках города, выполняют символическую функцию «стражей» мира искусства. «Виноградные баки» включают Пушкина в культурный код Аполлона-Диониса: «...на самом пороге мира – мы услышали: Пушкин. Еще не связывалось это слово с книгой. Его произносили на прогулках. Пушкин стоял в садах и в каменных нишах больших зданий – черный и блестящий, с железными баками, выпуклыми, как виноград» (с. 359).

В логике рассказчика Одесса становится пушкинским городом и пушкинским текстом, иллюстрации и памятники вовлекают наблюдателя в процесс рецепции и интерпретации. Чернота букв, соотносимая с чернотой пушкинских статуй, символизирует темный покров тайны искусства: «Я не умею читать, тем не менее знаю, что вот покрытые черными знаками пространства – это для чтения» (с. 286).

Однако ощущение единства поэтического эйдоса и его материализации, именуемое выражением «это – Пушкин», остается лишь в детских воспоминаниях.

Второй вариант освоения традиции – стратегия идентификации (отождествления) с классиком. Пушкин перестает быть внешним фактором (объектом) и становится частью внутреннего мира, моделью для конструирования авторской идентичности.

В воспоминаниях писателя процесс овладения русским языком описан как этап «приближения» к Пушкину: «Я стал писать по-русски – на языке, на котором писал Пушкин» (с. 337). Затем осваивается и художественный язык: в 1917–1918 гг. публикуются пародийная поэма «Новейшее путешествие Евгения Онегина по Одессе», стихотворения «Каменный гость», «Пиковая дама», «Моцарт и Сальери». В этот период Олеша создает и тексты, посвященные Пушкину: поэму «Пушкин», стихотворения «Пушкину – Первого мая», «Пушкин».

Отношения поэтических систем выстраиваются по модели «вариант – инвариант». Интериоризация традиции позволяет сформировать собствен-

⁴ Отметим, что рассказ в какой-то мере является вариацией раннего стихотворения «Пушкину – Первого мая», написанного в форме обращения к памятнику. О скульптурном мотиве в лирике Олеси см.: [Панченко, 2010].

ную идентичность, изображение «я» через другого оказывается средством для самораскрытия. Так, в стихотворении «Пушкин» лирический субъект объявляет себя преемником классика: он называет свою душу «последним атомом» души великого поэта, при этом общей чертой героев оказывается юность («...Ты юн, как я») [Олеша, 1999а, с. 43].

Характерно, что, несмотря на критическое отношение к ранним стихотворениям, переход от лирики к эпосу и дневниковым заметкам Олеша осмысляет как симптом наступления преждевременной старости, как отдаление от архетипа.

Третьим вариантом коммуникации с пушкинским дискурсом является деконструкция. В прозе и драматургии Олеша используют знаковые герои и сюжеты Пушкина, но их эстетическая природа радикально меняется⁵.

В рассказе «Пророк» (1929), восходящем к одноименному стихотворению Пушкина, символический ряд («духовная жажда», «пустыня», «угль, пылающий огнем», «глаголом жги сердца людей») преобразуется в описание физиологического состояния Козленкова: «Именно подступ изжоги к горлу, ход ее откуда-то из недр пищевода и был в сновидении появлением и ходом ангела» [Олеша, 1999б, с. 287]. Герой разочаровывается в пророческой силе: «Я не могу, – вздохнул он. – Зачем послали мне ангела?» [Там же, с. 286]. Не прошедший инициацию Козленков остается под властью женского начала, вместо серафима его судьбой управляет прачка Федора.

Комизм взаимоисключающих самоопределений пророка и человека, объевшегося луком, соответствует семантике разъединения, несводимости к одному целостному представлению. Единственное знание, полученное героем, оказывается знанием «о сходствах, замеченных им между целым рядом предметов» [Там же, с. 287], однако он не может никому рассказать об открывшейся истине (в финале рассказа Козленков засыпает).

В ключевых произведениях писателя нарушается принцип симметрии, равновесия сюжета. Если раннее стихотворение Олеша «Моцарт и Сальери» (1918) написано в форме обращения к Моцарту⁶, то в период зрелого творчества писателя в центре его внимания находится Сальери.

⁵ О невозможности создания традиционного сюжета см.: [Смирнов, 2012].

⁶ ...Ты нынче; Моцарт, друга позабавишь
И, взор подняв от пожелтевших клавиш,
Увидишь смерть, беспечно хохоча.
Твой друг откупорит бутылку. Станет
Недобрым блеск из-под тяжелых век,
И вот сейчас твой черный человек
Тебе бокал отравленный протянет
[Олеша, 1999а, с. 49].

Так, в романе «Зависть» (1927) «новый человек» Володя Макаров завидует машине, «трикстер» Иван Бабичев – завистник с детства, хозяйственник Андрей Бабичев завидует чужим достижениям в пищевой промышленности, Кавалеров завидует всем.

Необходимо отметить, что пушкинский код «зависти» обнаруживается не только во взаимоотношениях персонажей, но и в композиционной структуре. Обозначение Кавалерова как завистника дается в диалоге Ивана Бабичева со следователем. Эпизод пребывания Бабичева в ГПУ театрализуется: сначала дается долгий монолог Ивана о заговоре чувств без комментариев повествователя, а затем – вставная микропьеса:

С л е д о в а т е л ь. И что же, вам удалось уже найти кого-либо? <...>
И в а н. Николай Кавалеров. Завистник (с. 85).

В последней фразе можно уловить аллюзию на текст Пушкина. Монолог Сальери, вводящий тему зависти, содержит аналогичное утверждение: «А ныне – сам скажу – я ныне / Завистник» [Пушкин, 1954, с. 316]. Кроме того, Олеша повторяет пушкинский прием: Кавалеров появляется как участник событий второй части романа сразу после упоминания Иваном его имени, подобно Моцарту, входящему на сцену после слов Сальери: «О, Моцарт! Моцарт» [Там же].

Ж. Лакан пишет о связи зависти и зрения: «Глаз несет в себе поистине смертоносную функцию <...> власть, которую воображение наше связывает в первую очередь с завистью. Invidia, зависть, происходит от videre, видеть» [Лакан, 2004, с. 127]. Кавалеров «завидует виду», является визионером, наблюдателем, живет в воображаемом, иллюзорном пространстве, он понимает, что моцартианская часть его идентичности принадлежит иному, трансцендентному измерению, тогда как сальерианская действует в наличной реальности. Поэтому отказ от зависти означает завершение пути героя: во время монолога Ивана Бабичева о равнодушии Кавалеров молчит, что маркирует конец повествования.

В некоторых случаях объектом зависти для персонажей Олеши может быть и Пушкин.

Например, в рассказе «Кое-что из секретных записей попутчика Занда» (1932) герой, выступающий в роли профанного авторского двойника, перечисляет авторов, которым завидует. В этот ряд Занд включает и Пушкина:

Был еще такой Пушкин <...> Ему можно завидовать более, чем кому-либо другому, потому что он, тогда ему было 24 года, написал трагедию «Борис Годунов». Он был картежник и веселый человек, и в такой молодости, как двадцать четыре года, создал произведение – сказанную трагедию, – которая достигает такого совершенства, которого ни до него, ни после него не бывало <...> когда он умер молодым, то после него осталась библиотека в пять тысяч книг, где каждая книга была им прочтена

с превеликой внимательностью <...> это тем удивительнее потому, что он мог прожить, как все аристократы, каковым он был, веселясь, играя в карты и прожигая жизнь [Олеша, 1999б, с. 338].

Очевидно, что герою присуща характерная сальерианская манера восприятия творчества. Он подчеркивает «веселье» Пушкина, в книге Бенвенуто Челлини выделяет слова, которые подошли бы Сальери:

...движимый благородной завистью <...> я принялся изучать и это искусство <...> никогда не уставая от труда <...> старался преуспевать и учиться [Там же, с. 336].

Более того, в рассказе трансформируется тема пушкинского «черного человека»:

...зависть и честолюбие суть силы, способствующие творчеству, и стыдиться их нечего, и что это не черные тени, остающиеся за дверью, а полнокровные могучие сестры, садящиеся вместе с гением за стол [Там же, с. 339].

Не избегают сальеризма не только «ненадежные» рассказчики, но и объективированные нарраторы Олеша. Например, в статье «Заметки драматурга» автор сожалеет о невозможности применить в советском театре традиционный мотив отравления героя: «Меня интересует вопрос о физическом уничтожении персонажей в пьесах <...> Часто также применялся и яд. Герою всыпали яд в кубок. Яд приготовлялся придворными докторами. Его хранили в кольце» [Олеша, 1968, с. 291–292].

При этом деструктивное начало становится доминантой дискурса: поэт Кавалеров превращается в Сальери, раблезианец Бабичев – в статую, истукана («Зависть»), писатель Занд – в черного человека («Кое-что из секретных записей попутчика Занда»), пророк Козленков – в неудачника («Пророк»), актриса Гончарова, играющая принца Гамлета, – в нищенку («Список благодеяний»).

Таким образом, рефигурация элементов пушкинского сюжета происходит путем увеличения количества двойников одного из негативных актантов: завистника, статуи, призрака, черного человека. Моцарт остается в ином измерении: «Когда сочинял свою музыку Моцарт, весь мир был совершенно другим, чем в наши дни», – замечает Олеша (с. 494).

В поздних произведениях писателя совершается попытка синтеза контрастных оснований личной мифологии. Пушкинские мотивы становятся основой стратегии синтеза, включаются в смысловой комплекс, связанный с авторефлексией.

Один из парадоксов самосознания Олеша – сочетание категорий нищеты и гениальности. В речи на I Всесоюзном съезде советских писателей он заявляет, что обречен на маргинальное положение в «новом мире»:

И я становлюсь нищим, самым настоящим нищим. Стою на ступеньках в аптеке, прошу милостыню, и у меня кличка «писатель» (с. 551).

Впоследствии будут написаны рассказы о нищих, наброски романа и пьесы на ту же тему.

Однако Пушкин, оказываясь, в качестве персонажа, в сюжете нищеты, остается манифестацией гениальности.

Набил оскомину тот факт, что Моцарт был похоронен в могиле для нищих. Так и любое известие о том, что тот или иной гений в области искусства умер в нищете, уже не удивляет нас – наоборот, кажется в порядке вещей <...>

Кто этот господин с бантом и в тяжелом цилиндре, стоящий перед ростовщиком и вытаскивающий из-за борта сюртука волшебной незакончивающуюся, бесконечно выматывающуюся из-за этого шуплого борта ту-рецькую шаль? Это Пушкин (с. 412).

Сочетание в образе Пушкина двух автореферентных фигур – нищего и фокусника ⁷ – указывает на сверхдетерминированность в творчестве Олеси позиции писателя-маргинала. Нищета позволяет созерцать мир отстраненно, из «нулевой» точки: «Поэты, кстати, по Данте, пребывают ни в аду, ни в чистилище, ни в раю. Они – нигде» (с. 435). Однако подобная позиция препятствует созданию завершеного произведения.

Единственно возможной формой текстопорождения оказывается фрагментарное письмо:

Однажды я как-то по-особенному прислушался к старинному изречению о том, что ни одного дня не может быть у писателя без того, чтобы не написать хоть строчку. Я решил придерживаться этого правила и тут же написал эту первую «строчку» (с. 253).

Под старинным изречением здесь подразумевается латинский афоризм Плиния Старшего «*nulla dies sine linea*», который дословно переводится как «ни одного дня без линии». Плиний Старший употребляет его, рассказывая о легендарном художнике Апеллесе, который каждый день оттачивал свое искусство и победил в состязании с Протогором, проведя прекрасную линию (отсюда выражение «апеллесова черта») [Плиний Старший, 1994, с. 94].

Благодаря этой ассоциации образ «отдельной строки» в личной мифологии Олеси приобретает амбивалентное значение: это не только показатель незаконченности текста и творческой несостоятельности, но и залог обретения художественного совершенства: «Пусть я пишу отрывки, не заканчивая, но я все же пишу!» (с. 255).

⁷ О функции персонажа-нищего в нарративе Ю. Олеси см.: [Жиличева, 2011].

Образцом для Олеси является пушкинская строка (вспомним, что легенда об Аппелесе послужила основой стихотворения Пушкина «Сапожник» (1829)). Несколько страниц дневника автор посвящает разбору поразивших его поэтических фрагментов, оправдывая тем самым и свою «манию строки».

У Пушкина есть строки, которые кажутся нам непостижимыми для поэта той эпохи.

Когда сюда, на этот гордый гроб

Придете кудри наклонять и плакать...

«Кудри наклонять» – это результат обостренного приглядывания к вещи, не свойственный поэтам тех времен (с. 451).

Пушкин «приглядывается к вещи», себя Олеса считает «назывателем вещей», общей чертой оказывается тяготение к «крупным планам»: «Это слишком “крупный план” для тогдашнего поэтического мышления» (с. 451).

Дробление на атомы представляется автору естественным способом восприятия произведения: «Мы имеем в конце концов право выбрать из всего Пушкина строки, которые нам нравятся более всего» (с. 452).

Стихи Пушкина манифестируют принцип «холизма»: каждый отдельно взятый элемент содержит целостность во всем объеме.

И пусть у гробового входа...

Пять раз подряд повторяющееся «о» – «гробово-говхо». Вы спускаетесь по ступенькам под своды, в склеп. Да-да, тут под сводами – эхо! (с. 452).

В отрывке из «Евгения Онегина» Олеса находит палиндромическую структуру:

При одном счастливом прочтении строчек «Там упоительный Россини, Европы баловень, Орфей!» я заметил, что слова «Орфей» и «Европы» зрительно чем-то похожи. Я пригляделся и обнаружил, что слово «Орфей» есть в довольно сильной степени обратное чтение слова «Европы». В самом деле, «евро», прочитанное с конца, даст «орве», а ведь это почти «орфе»! Таким образом, в строчку, начинающуюся со слова «Европы» и кончающуюся словом «Орфей», как бы вставлено зеркало! (с. 452).

Такое прочтение приравнивает строку об Орфее к телу Орфея: разъятие на части должно привести к постижению тайны гармонии. Повествователь «приглядывается» к слову, подобно самому Орфею, оглянувшемуся на Эвридику, но не выходит из «литературного аида» – соединение разрозненных записей в единый текст остается для Олеси невыполнимой задачей.

Проверка гармонии алгеброй присутствует и в историко-биографическом рассказе «Друзья» (1949), центральным героем которого оказывается Кюхельбекер, которому «дарится» излюбленная автором «проблема строки».

Поэзию он считал призванием своей жизни, и вместе с тем ничего не было для него труднее, как написать стихотворную строчку <...> Но упорно жег он свечу в своей комнате. Он верил, что когда-нибудь и у него из-под пера вылетит стих, такой же легкий, такой же звонкий и так же падающий в сердце, как стих Пушкина (с. 248).

Характерно, что «легкая» пушкинская строка понимается «тружеником» как эталон, тема зависти дается в снятом виде, замещаясь идеей взаимозависимости гениальности и нищеты.

В заметках Олеша сравнивает рукописные строки Пушкина с плывущим флотом: «Приглядитесь к почерку Пушкина – кажется, что плывет флот» (с. 444.), а собственный почерк воспринимает как показатель «утраты владения письмом» (с. 427):

Я, кажется, становлюсь графоманом <...> В последнее время что-то стало происходить с моим почерком <...> строки начинали становиться грязными, стертыми <...> И, кроме того, многое исчезало бесследно – буквально слезало с листа! (с. 427).

Следовательно, пушкинский текст мыслится как итерация структуры, а собственный текст – как неупорядоченное образование (он стирается, ускользает). Однако уподобление строки «черте» Апеллеса позволяет сформировать семантический ореол ценности фрагментарного письма.

Другим парадоксом личной мифологии писателя является совмещение идеи поэтического бессмертия с рефлексией творческой несостоятельности. Основание для синтеза противоборствующих интенций автор находит в сочетании пушкинских мотивов «гибельной статуи» [Якобсон, 1987] и «нерукотворного памятника» [Венцлова, 1996].

Заметки о любимых книгах Олеша начинается с воспоминаний о чтении «Божественной комедии», поразившей его идеей пребывания живого человека в Аду. Далее, анализируя строчку Мандельштама «И полуостровов воздушны изваянья», автор возвращается к Данте:

Мне кажется, это очень хорошо – сравнить полуостров с изваяньем <...> Также и у Данте в чистилище изображен высеченный в скале барельеф. Кстати, Монтень упоминает о царе древности <...> который в гневе вызывал на поединок скалу (с. 441).

Автору настолько важен пушкинский мотив противоборства со статуей, что он неточно цитирует Монтеня: Монтень говорит о Ниобее, превратившейся в скалу [Монтень, 1992, с. 11–12], Олеша – об оживающем кам-

не. Рассматривая проект памятника Ермоловой, писатель воспроизводит аналогичное сочетание тем (Данте, скульптура, смерть):

Он как-то показал мне фото проекта памятника Ермоловой работы скульптора <...> Малофеева. Великолепное фото, на котором черная ниша, из ниши выходит женщина в черном платье. Таинственно, эпично, как в «Божественной комедии» (с. 534).

Размышляя о великих людях, Олеша очень часто вспоминает об их изображениях:

Есть в Третьяковке бюст Екатерины Второй работы Шубина. Ее лицо туманно, смотрит как бы из дали времени, прекрасное (что не соответствует действительности) лицо (с. 491);

Голова Кановы в Эрмитаже прелестна по европеизму, изящна, мечтательна, грустна, обреченно-туманна <...> Да, она туманна, эта мраморная голова, и черты, известные вам, проступают не сразу <...> Самое привлекательное для моего внимания за всю мою сознательную жизнь была оглядка на существование за моей спиной Наполеона <...> Читать о Наполеоне <...> приятно по той причине, что от этого чтения рождается ощущение бессмертия... (с. 423).

Повторяющийся в описаниях атрибут – туманные лица статуй – указывает на потенциальную возможность сюжета оживления.

Посмертные маски и изваяния эмблематизируют «симбиоз» гения и памятника.

Я присутствовал при том, как скульптор Меркуров снимал посмертную маску с Андрея Белого <...> мы столпились у гроба, в котором лежал поэт, обезображенный и, казалось, униженный тем, что голова его была залита гипсом и представляла собой белый, довольно высокий холм (с. 409).

Стена масок, схожая с барельефом в поэме Данте, транслирует страх смерти:

У Меркурова в ателье целая стена была увешена копиями масок, снятых им со знаменитых людей. Я не видел этой стены ни наяву, ни во сне (с. 410).

Олеша радуется от того, что его кумир – В. Маяковский – обретает в качестве памятника станцию метро:

В Москве два памятника Маяковскому: один – статуя, к которой он, по всей вероятности, отнесся бы строго, и другой – станция метро его имени, от которой он, влюбленный в индустриальное, несомненно, пришел бы в восторг <...> Однажды эти арки показались мне гигантскими прорезями для рук в некоем жилете <...> Стальная кофта Маяковского, – сказала мне воображение. Вот как хорошо: он, носивший желтую кофту

футуриста, теперь может предстать перед нами в стальной кофте гиганта (с. 397).

Маяковскому удастся не застыть в камне, а стать объектом, связанным с вечным движением, расширяться до пределов здания.

Мысль о литературном бессмертии – «Все-таки абсолютное убеждение, что я не умру» (с. 537) – сочетается мемуарах с идеей смерти, которую субъект носит в себе. Горацианский образ «большой части», оставшейся в вечности, превращается в рефлексии Олеши в образ осколка статуи, находящегося внутри писателя:

...для меня нет никакого сомнения в том, что во мне все же живет нечто мощный, некий атлет, вернее – обломок атлета, торс без рук и ног, тяжело ворочающийся в моем теле и тем самым мучающий и меня и себя. Иногда мне удается услышать, что он говорит, я повторяю, и люди считают, что я умный (с. 413).

Пигмалионовская претензия (оживить мертвое) неосуществима, поскольку сам творец превращается в статую:

Меня слушает Пастернак, и, как замечаю я, с удовольствием. Он слушает меня <...> причем он розовеет, и глаза у него блестят! Это тот гений, поломанная статуя ворочается во мне – в случайной своей оболочке, образуя вместе с ней результат какого-то странного и страшного колдовства, какую-то деталь мифа, из которого понять я смогу только одно – свою смерть (с. 413).

В данном случае памятник символизирует не поэтическое наследие, отделенное от своего автора, а «нерожденное» содержание, скрытое под телесным покровом.

Таким образом, диалог с Пушкиным, ведущийся в разных модальностях (канонизация, отождествление, деконструкция, конвергенция), является для Олеши не только способом взаимодействия с традицией, но и точкой отсчета в выстраивании собственного поэтического мифа.

Список литературы

Венцова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. СПб.: А.О. АРСИС, 1996. С. 55–65.

Жиличева Г. А. Фигура нищего в нарративах Ю. Олеши // Новый филологический вестник. 2011. № 4 (15). С. 121–129.

Изер В. Вымыслообразующие акты // НЛО. 1997. № 27. С. 25–41.

Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основных понятия психоанализа (1964). М.: Гнозис / Логос, 2004. 304 с.

- Монтень М.* Опыты. Избранные произведения: В 3 т. М.: Голос, 1992. Т. 1. 384 с.
- Олеша Ю.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. 338 с.
- Олеша Ю.* Облако. Стихи / Сост., предисл., примеч. Е. Голубовского, Т. Щуровой. Одесса, 1999а. 90 с.
- Олеша Ю.* Зависть / Сост. и предисл. В. Гудковой. М.: Вагриус, 1999б. 414 с.
- Олеша Ю. К.* Зависть: Роман. Рассказы. Статьи. М.: Эксмо, 2006. 608 с.
- Панченко И.* «Скульптурная тема»: Юрий Олеша и Иван Бунин // Новый Журнал. 2010. № 261. URL: <http://drupal.newreview.webfactional.com/content/ирина-панченко-«скульптурная-тема»-юрий-олеша-и-иван-бунин> (дата обращения 10.04.2017).
- Перзек А. Б.* «Медный всадник» А. С. Пушкина: концептуально-поэтическая инвариантность в русской литературе XX века (1917–1930-е годы): Дис. ... д-ра филол. наук. В. Новгород, 2011.
- Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве / Изд. подгот. Г. А. Таронян. М.: Ладомир, 1994. 941 с.
- Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1954. Т. 3. С. 315–324.
- Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеша // Звезда. 2012. № 8. С. 11–19.
- Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1999. 432 с.
- Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

Article metadata

Title: The Reception of Pushkin's Literary Tradition in Yuri Olesha's Works

Author: G. A. Zhilicheva

Author's e-mail: gali-zhilich@yandex.ru

Author affiliation: Novosibirsk State Pedagogical University

Abstract: This paper deals with the role Alexander Pushkin's motifs play in Yuri Olesha's works, including both his personal memoir *No Day Without a Line* and works of fiction which belong to various genres.

The article describes four different receptive strategies that together form Olesha's own 'myth of Pushkin'. The strategy of **canonization** is characteristic of Olesha's childhood memories. Pushkin is depicted as an embodiment of the eidos of art (e.g. Mention of 'a book named *Pushkin*', descriptions of a monument to Pushkin).

The strategy of **identification** is typical for young Olesha's poetry (e.g. poems *Mozart and Salieri*, *The Stone Guest*, *Eugene Onegin's Latest Odessa Trip*) where Pushkin's works form an invariant motif.

The strategy of **deconstruction** is manifested in Olesha's most well-known prose and drama. Pushkin's principle of 'harmonious', balanced storytelling is disrupted. For example, in *The Envy* Nikolai Kavalero becomes an envier similar to Salieri despite possessing an imagination of 'Mozartian' type. The refiguration of Pushkin's motifs is made possible due to the emphasis on the 'destructive' characters and their 'doubles' in the plot (e.g. the envier, the 'man in black', the deadly statue, the ghost).

The strategy of **synthesis** is evident as in later Olesha's works Pushkin becomes a part of a larger autoreflective semantic structure. References to the motifs of 'genius and villainy', 'deadly statue', 'the monument not made by human hands' form a basis to Olesha's own primal opposition between 'the pauper' and 'the author', between the loss of the artistic gift and the creator's immortality. To late Olesha, Pushkin's works manifest the category of artistic wholeness while his own creations are regarded as unfinished pieces, fragments.

Olesha's search for harmony becomes evident in his notes devoted to the analysis of the peculiar sounds and letters of Pushkin's verses. The fragmentary nature of Olesha's writing has its emblem in the figure of the legendary artist Apelles. Olesha uses a quote by Pliny the Elder, 'Nulla dies sine linea' – 'Not a day without a line'. (In Russian language, the word *строчка* specifically means the line in the text, therefore a reference to the legend of Apelles is more subtle). The image of a 'single line' has an ambivalent value. Being a sign of an incompleteness of a work, it can also become as a symbol of a perfect creation, an 'Apelles line'.

The paper concludes with the statement that various forms of dialogue with Pushkin should be interpreted not only as a way of interaction with the literary tradition but also as a starting point of the writer's own personal myth.

Key terms: Pushkin's code, Olesha, *No Day Without a Line*, receptive strategy.

Reference literature (in transliteration):

Chumakov Yu. N. *Stikhotvornaya poetika Pushkina* [Pushkin's Lyrical Poetics]. St. Petersburg: Gosydarstvennyi pushkinskii teatral'nyi tsentr, 1999. 432 p.

Izer V. *Vymysloobrazuyushchie akty* [Fictionalizing Acts]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1997, no. 27, pp. 25–41.

Jakobson R. O. *Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina* [The Statue in Pushkin's Poetic Mythology]. Yakobson R.O. *Raboty po poetike*. Moscow: Progress, 1987, pp. 145–180.

Lacan J. *Seminary. Kniga 11. Chetyre osnovnykh ponyatiya psichoanaliza (1964)* [The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (1964)]. Moscow: Gnozis . Logos, 2004. 304 p.

- Montaigne M. *Opyty. Izbrannyye proizvedeniya v 3 tomakh* [Essays. Selected Works in 3 volumes]. Moscow: Golos, 1992. 384 p.
- Olesha Yu. *Oblako. Stikhy* [The Cloud. Poems]. Odessa, 1999. 90 p.
- Olesha Yu. *Piesy. Stat'i o teatre i dramaturgii* [Plays. Writings on Theatre and Drama]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 338 p.
- Olesha Yu. *Zavist'* [The Envy]. Moscow: Vagrius, 1999. 414 p.
- Olesha Yu. *Zavist': Roman, Rasskazy. Stat'i* [The Envy: A Novel. Short Stories. Articles]. Moscow: Eksmo, 2006. 608 p.
- Panchenko I. "Skulpturnaya tema": Yurii Olesha and Ivan Bunin ["The Theme of Sculpture": Yuri Olesha and Ivan Bunin]. *Novyi zhurnal*, 2010, no. 261, available at: <http://drupal.newreview.webfactional.com/content/иринанпанченко-«скульптурная-тема»-юрий-олеша-и-иван-бунин> (May 10, 2017).
- Perzeke A. B. "Mednyi vsadnik" A.S. Pushkina: kontseptual'no-poeticheskaya invariativnost' v russkoi literature XX veka (1917–1930-e gody) ["The Bronze Horseman" by Alexander Pushkin: The Invariance of Poetic Concepts in Russian Literature of 1917–1930s]: Doctor's thesis. Veliky Novgorod, 2011.
- Plinii Starshii. *Estestvoznaniye. Ob iskusstve* [Natural History: On Arts]. Moscow: Lodomir, 1994. 941 p.
- Pushkin A. S. *Motsart i Sal'eri* [Mozart and Salieri]. Pushkin A. S. Complete Works in 8 vol. Moscow: Pravda, 1954. Vol. 3, pp. 315–324.
- Smirnov I. P. *Roman i smena epokh: "Zavist'" Yuriya Oleshi* [The Novel and The Shift of Ages: Yuri Olesha's "The Envy"]. *Zvezda*, 2012, no. 8, pp. 11–19.
- Ventslova T. *Ten' i statuya. K sopostavitel'nomu analizu tvorchestva Fedora Sologuba i Innokentiya Annenskogo* [More on the Comparative Analysis of the Works by Fyodor Sologub and Innokenty Annenskiy], *Innokentiy Annenskiy i russkaya kul'tura XX veka*. St. Petersburg: A.O. ARSIS, 1996, pp. 55–65.
- Zhilicheva G. A. *Figura nishchego v narrativakh Yu. Oleshi* [The Character of the Pauper in Yuri Olesha's Narratives]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2010, no. 4 (15), pp. 121–129.
- Zholkovskiy A. K. *Popytki zavisti u Mandel'shtama i Bulgakova* [Mandelstam's and Bulgakov's Attempts at The Envy]. Zholkovskiy A. K. *Bluzhdayushchie sny i drugie raboty* [The Wandering Dreams and Other Works]. Moscow: Nauka, Vostochnaya literatura, 1994, pp. 139–166.