

В. А. Борбунюк

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

«Последний человек девятнадцатого столетия»: А. Чехов и Ю. Олеша

Борбунюк В. О. «Остання людина дев'ятнадцатого століття»: А. Чехов та Ю. Олеша.

У статті на основі публіцистики та щоденників Ю. Олеші досліджується рецепція ним творчого доробку А. Чехова. З'ясовуються причини звернення письменника до творчості А. Чехова і виявляються результати цієї взаємодії. Показано, що Ю. Олеша сприймав чеховську творчість та саму особистість письменника як можливість поєднати дві епохи. Будучи наступником ідейно-естетичних традицій XIX століття, сам Ю. Олеша став невід'ємною частиною культури нової доби, а його творчість – однією із тих подій, завдяки яким минуле пов'язане з теперішнім «неперервним ланцюгом».

Ключові слова: контекст, публіцистика, рецепція, традиція, щоденник.

Борбунюк В. А. «Последний человек девятнадцатого столетия»: А. Чехов и Ю. Олеша.

В статье на основании публицистики и дневниковых записей Ю. Олеша прослеживается рецепция им творческого наследия А. Чехова. Уясняются причины обращения писателя к творчеству А. Чехова и выявляются результаты этого взаимодействия. Показано, что Ю. Олеша воспринимал чеховское творчество и саму личность писателя как возможность соединить две эпохи. Будучи преемником идейно-эстетических традиций XIX века, сам Ю. Олеша стал неотъемлемой частью культуры новой эпохи, а его творчество – одним из тех событий, посредством которых прошлое связано с настоящим «непрерывную цепью».

Ключевые слова: дневник, контекст, публицистика, рецепция, традиция.

Borbuniuk V. A. «The last man of the nineteenth century»: A. Chekhov and Yu. Olesha.

In the article on the basis of Yu. Olesha's publicism and diary notes the reception of creative heritage of A. Chekhov is traced. The reasons for the writer's issuing to creativity of A. Chekhov are explained and the results of this interaction are detected. It is shown that Yu. Olesha perceived Chekhov's creativity and personality of the writer as an opportunity to unite two epochs. Being a successor of the ideological and esthetic traditions of the XIX century, Yu. Olesha himself became an integral part of the culture of a new era, and his work – one of the events through which the past is due to the present with "the unbroken chain".

Key words: diary, journalism, tradition, context, reception.

Не разделяя общественного «благоговения перед круглыми цифрами», если это касалось, к примеру, конкурса-соревнования на лучшие произведения к пятнадцатой годовщине Октября [13:269], Ю. Олеша с пиететом относился к знаменательным датам, связанным с жизнью известных писателей: «Год моего рождения совпал с последним годом девятнадцатого столетия. Человек тщеславный, я усматриваю в этом обстоятельстве некоторую знаменательность. Гейне, родившийся в 1801 году, называл себя первым человеком девятнадцатого века. Родившись на другом конце века, я могу назвать себя его последним человеком» [11:144]. Он мечтал написать книгу о своей жизни, которую считал «замечательной, хотя бы уже тем, что, во-первых, <...> родился <...> на рубеже двух столетий; во-вторых, – окончил гимназию, т.е. вступил в зрелость, в том году, когда произошла Революция, и, в-третьих, <...> интеллигент, наследник культуры, которой дышит весь мир и которую строители нового мира считают обречённой на гибель» [11:144].

Эта дневниковая запись предположительно относится к 1931 году – времени, когда к «обречённой на гибель» культуре продолжали

причислять и творчество А. Чехова. К концу 1920-х годов в решении проблемы «Чехов и современность» обозначились две противоположные тенденции. С одной стороны, звучали мнения, что «герои безвремения, которых описывал Чехов, нытики, неврастеники <...> в значительной мере „отзвучали“ в наши дни» (Н. Семашко), а потому на «Иванова», «Дядю Ваню», «Трёх сестёр» смело можно смотреть «с исторической точки зрения, без боязни „заразиться“ настроениями упадочного периода времён глухой реакции» (А. Загаров). С другой стороны, высказывалось утверждение, что «современный советский театр в ближайшие годы попытается подойти к новому и более полному раскрытию Чехова как драматурга» (В. Куза). Правда, некоторые критики призывали в работе над чеховской драматургией «подняться до могучей сатиры, имея точную установку на современного зрителя», только тогда «Чехов-драматург, быть может, зазвучит по-настоящему» (В. Сахновский). И хотя в театре имени Евгения Вахтангова «практически вставал вопрос» о постановке одной из чеховских пьес, Вс. Мейерхольд вполне справедливо сетовал, что А. Чехов, «к сожалению, не звучит, потому что звучать ему негде» [5:8–9].

Ю. Олеша может быть отнесён к тем деятелям искусств, которые не могли обойтись без А. Чехова. О «чеховском влиянии» в романе «Зависть» (1927) не раз упоминали исследователи [см. об этом: 14, 15]. Однако тема «А. Чехов и Ю. Олеша» до сих пор не была предметом специального исследовательского интереса. Вследствие неоднократного «переоткрытия» (выражение В. Гудковой), наследие Ю. Олеша до сих пор изучалось фрагментарно. Внимание исследователей привлекало, прежде всего, Олеша-прозаик, автор «Зависти» и «Трёх толстяков». Малоисследованной остаётся драматургия: инсценировки произведений Ж. Верна, Ф. Достоевского, А. Куприна, А. Чехова, а также оригинальные пьесы. Не становились предметом специального научного изучения и дневники писателя, его театральная и литературная публицистика. Задача нашей статьи – проследить рецепцию творческого наследия А. Чехова Ю. Олешей на основании его театральной и литературной публицистики, а также дневников, с целью уяснить причины обращения писателя к творчеству А. Чехова и выявить результаты этого взаимодействия.

Ю. Олеша вошел в литературу в середине 1920-х годов, в разгар дискуссий об актуальности чеховского наследия, что, на наш взгляд, получило отражение в его художественном творчестве. Имя А. Чехова неоднократно встречается в дневниках и литературно-критических статьях Ю. Олеша. Для 55-летнего Ю. Олеша все, связанное с А. Чеховым, настолько значимо, что он удивлён пробелом в своих детских воспоминаниях: «Пятьдесят лет со дня смерти Чехова. Мне было около пяти лет, когда он умер. Никакого воспоминания об этом событии, как оно отразилось в моём детстве, не сохранилось» (запись 1954 года) [11:168]. Ю. Олеша мысленно возвращается в то время, когда в общественном сознании А. Чехов начинает «отчётливо осознаваться как определённый художественный „рубикон“, важнейшая „веха“, „грань“, „знамение“, „рубеж“ в историко-литературном процессе» [8:20–21]. Чеховские персонажи и чеховское творчество впоследствии неоднократно будут служить для Ю. Олеша импульсом к пониманию самого себя. Об этом, к примеру, свидетельствует одна из дневниковых записей, в которой писатель вспоминает о своих юношеских мечтах: «Двадцать второй год <...> В Москву! В Москву! За славой!» [11:154].

Ю. Олеша осознаёт себя как чеховского современника, неоднократно подчёркивая, что он родился при жизни классика. Этот биографический факт наводил Ю. Олешу на очень важные для него размышления о единой «человеческой линии»: «Так всё спутано, соединено. Одна человеческая линия тянется во времени, соединяя меня и

Достоевского, и мысли мои об удаче с событием, уже давно совершившимся, – и всё это есть моё существование в истории» [12:176]. В этой дневниковой записи, датированной 24 июля 1931 года, обнаруживаются тематические и смысловые соответствия с чеховским рассказом «Студент» (1894). Сравним: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [18:309]. Ассоциативное соотнесение этой дневниковой записи с рассказом А. Чехова усиливает именно образ невидимой линии (цепи), соединяющей всех. К чеховскому рассказу восходит и мотив удачи: «Удачи не будет, и мне только хочется, чтобы сон этот был к удаче, потому что очень хочется удачи» [12:176]. В чеховском же рассказе студентом в результате прозрения мало-помалу овладело «невывразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья <...>, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [18:309]. В силу внешних обстоятельств Ю. Олеша далёк от подобной, пусть и временной, эйфории.

Среди разрозненных дневниковых записей есть и такие, в которых чеховский мотив непрерывной связи прошлого и настоящего, в трактовке Ю. Олеша «спутанности-соединённости», в художественном сознании писателя непосредственно соотносится с А. Чеховым: «Пьеса моя будет идти в Художественном театре. Я автор Художественного театра: Метерлинк, Чехов, Андреев и я. Вы только подумайте. <...> Теперь я встречаю Качалова в коридоре театра, как встречал его Чехов. <...> этап ли это в моей жизни? <...> не знаю, неизвестно, *всё спуталось* (курсив наш. – В.Б.). Художественный театр с Качаловым, с Москвиным, с Чеховым, с Анатомой <...> – есть часть той общественной системы, которая рухнула» [12:169]. Рефлексирующее сознание Ю. Олеша роднит его с чеховскими интеллигентами, находящимися в разладе с самими собой и окружающей действительностью, утратившими определенность представлений о мире.

Ю. Олеша использует традиционную оппозицию «столица–провинция»: «Россия – провинция. И вот где-то над нею – столичность. Столичность – это предел устремлений. Стать автором Художественного театра – значило – стать одним из заправил столичности» [12:170]. Ранее столичность – это «мода, вкус, приличие, тонкость, примеры, образцы, авторитетность, – т.е. концентрация всего того, что предписывает всей стране образ жизни и мыслей» [12:170]. Поскольку «всё спуталось», границы обоих миров оказались разомкнуты, более того, в новой системе на смену понятию «столичность» пришло понятие «центр».

Прежде любой провинциальный город «мог создавать умственную оппозицию столице», желая её «опровергнуть, завоевать». Существование в современных условиях «единой правды, единого мнения о том, что нужно», привело к невозможности «умственного возвеличения того или другого города», поэтому вполне возможно, что «лучшие умы сосредоточатся там, где будет главное место по добыче руды» [12:170]. Как видим, в новых условиях актуальным оказывается не знаменитый рефрен чеховских сестёр «В Москву! В Москву!», которым в своё время руководствовался и сам Ю. Олеша, а утверждение Вершинина: «Нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек» [20:131]. При этом в рассуждениях Ю. Олеша обнаруживаются, как и в пьесе «Три сестры», «два настоящих времени, два „теперь“» [7:21]: историческое настоящее, относительно которого отмечается очевидный прогресс, и личное настоящее, в котором по отношению к прошлому подчёркиваются регресс, деградация, «медленное и неумолимое стирание культурной памяти» [7:21]. В этом настоящем времени приобщенность к культуре оказывается атавизмом – ненужным придатком «вроде шестого пальца» [20:131].

В своё время А. Чехов был одним из первых, кто переосмыслил сложившуюся в русской литературе традицию изображения провинции. По мнению современных учёных, «Чехов, сохраняя в символе мироустройства “Столица – Провинция” реально-историческую конкретику, выходит за рамки исторического времени <...>. “Столица” и “Провинция” приобретают значение вневременных нравственно-философских категорий. У каждого человека, независимо от его национальной принадлежности, есть своя “Столица” и своя “Провинция”» [16:180]. У Ю. Олеша границы понятий «столица» и «провинция» оказываются размытыми, более того, зачастую одно понятие подменяется другим, что, в конечном результате, приводит к их отождествлению. Писателя беспокоит, что отсутствие «главного города нового мира» в стране, которая «делается», может сказаться и на судьбе Московского художественного театра, ведь главный театр может быть только в главном городе, а ныне «все города равны!» [12:170].

Возникающий на его глазах мир писатель не всегда понимает и принимает, сокрушаясь, «как трудно живёт тридцатилетний интеллигент в эпоху великой стройки»: «Надоело быть интеллигентом, гамлетизм надоел. Профессия виновата – писательская. Её существо субъективистическое: копать в себе» [12:168]. В своём «промежуточном статусе» Ю. Олеша сближается с чеховским Лопахиным: «Ведь в конце концов надо

признаться: я мелкий буржуа, который мечтал бы всю жизнь стать крупным – хозяином. Ужасно, но это так. <...> Начинаю ненавидеть то, что окружает меня. И тогда вдруг спохватываюсь и ору себе: как? неужели? Неужели я против этой величайшей идеи? <...> я, ставший автором театра (МХАТ. – В. Б.), построенного буржуа, нахожусь в состоянии полной растерянности: я не буржуа, и не новый человек, – кто же я? Никто» [12:171]. Ю. Олеша, как заметил в своё время Б. Зингерман по поводу персонажей «Вишневого сада», «не укладывается в границы своей социально-психологической характерности» [6:368]. Однако именно внутренняя неудовлетворённость собою и способность возвыситься до вопроса о собственном предназначении позволила критикам начала XX века связать с Лопахиным надежды на будущее [См. об этом: 22]. Стать автором МХАТа для Ю. Олеша почти то же самое, что для чеховского персонажа стать владельцем вишневого сада: «И вот я, маленький гимназист, житель Одессы, папин и мамин сын – тоже стал автором знаменитого театра» [12:169]. Сравним у А. Чехова: «Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на всё происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай <...> купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете» [20:240].

Став мхатовским автором, Ю. Олеша переосмысливает собственное существование и чувствует себя «как-то скошенным, двухмерным»: «некое измерение уже неприменимо к этому театру – и поэтому – я не ощущаю радости и торжества от того, что пьеса моя идёт в театре, где шли пьесы Чехова, того театра, где играет – вы слышите? – Качалов!» [12:170]. Впрочем, «гамлетизм» по отношению к МХАТ вскоре исчезнет: «Вот для этого, значит, я и пришёл в мир: сочинять роли, делать очень странную, неизвестно для чего и почему существующую вещь, называемую искусством. Милые и дорогие актёры, мы спаяны все вместе – я с моим умением выражать мысли словами, вы – с вашим умением изобразить в живом виде <...> мою же собственную, но трансформировавшуюся жизнь» [12:172–173].

Ощущение «двухмерности» вновь возникнет в речи Ю. Олеша (названной журналом «Советский театр» «своеобразной „декларацией“») на Всесоюзной конференции драматургов в Ленинграде в январе 1932 года. Об этом свидетельствуют непровольные, судя по всему, чеховские аллюзии: «Мне как-то говорили, что моя пьеса „Список благодетелей“ запоздала, <...> а между тем я видел, как смотрели эту пьесу <...> рабочие Путиловского завода <...>, критики ошибаются: пьеса великолепно чувствуется, смотрится хозяевами жизни. Хозяин жизни чрезвычайно радушен, чрезвычайно гостеприимен: он не замечает опрокинутого стакана. Вот когда я

понял, что пишу для хозяина. <...> В результате у меня получается глубокая, святая, музыкальная уверенность в том, что я пишу именно для пролетария» [13:267]. Герой рассказа А. Чехова «Дом с мезонином», жестикулируя, опрокинул рукавом соусник, хозяева, казалось, не заметили образовавшуюся на скатерти большую лужу. Виновник произошедшего объяснил реакцию окружающих их интеллигентностью: «Хорошее воспитание не в том, что ты не прольёшь соуса на скатерть, а в том, что ты не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой» [19:177]. Желая перестроиться, стать «настоящим пролетарским писателем», Ю. Олеши готов избавиться от такой «слабости», как интеллигентность: «Конечно, мне очень противно, чрезвычайно противно быть интеллигентом. Вы не поверите, быть может, до чего это противно. Это – слабость, от которой я хочу отказаться» [13:268]. Однако реакцию простых зрителей на свою пьесу он объясняет их воспитанностью в чеховском понимании.

В 1930-е годы в периодической печати появляется ряд статей Ю. Олеши о театре и драматургии: «О маленьких пьесах» (1933), «Заметки драматурга» (1933), «Любовь к Мейерхольду» (1934), «Моя работа с МХАТ» (1934), «Литературная техника» (1934), «О великом артисте» (1938) и др. В каждой из них автор апеллирует к А. Чехову. Статья же «Заметки писателя» (1937), опубликованная в «Литературной газете», полностью посвящена чеховскому творчеству.

К опыту А. Чехова Ю. Олеши обращается, размышляя над техникой драматургии. Начинающего драматурга занимает проблема смерти и её сценической мотивации: «В драме всё строится вокруг страданий какого-нибудь персонажа, и дело приходит к тому, что либо этот персонаж убивает, либо его убивают, либо он убивает самого себя» [13:293]. Ю. Олеши тонко подмечает специфику чеховской интерпретации драматического события: «Чехов не представлял себе пьесы без выстрела. <...> И даже в известном определении законов драмы Чехов не мог обойтись без огнестрельного оружия: „Если ружьё висит в первом акте, то в последнем оно должно выстрелить“. <...> Занятно, между прочим, что парадность выстрела на сцене несколько смущала Чехова. Он в некоторых случаях снижает эту парадность. Войницкий, например, стреляя в профессора Серебрякова, восклицает при этом: „бац“. <...> Это сниженный, штатский, смешной выстрел (но всё-таки выстрел). В „Чайке“ такое же снижение. Там звук выстрела похож на звук лопнувшей банки с эфиром» [13:292].

Для 1930-х годов «вопрос о физическом уничтожении персонажей» оказывается трагически злободневным: «В наших пьесах, если

действующее лицо выхватывает револьвер, тотчас возникает вопрос: где он достал револьвер? <...> Тут в голову приходит такая мысль: именно в нашей драматургии возможны такие драмы, где уничтожение производится машиной логики. Физическое уничтожение заменяется логическим. Человек превращается не в труп, а в ноль» [13:294]. Сценическая драма для Ю. Олеши оказывается зеркальным отражением драмы жизненной: в судьбе самого автора и многих его талантливых современников как раз и осуществится это «превращение в ноль».

В 1937 году в «Литературной газете» публикуется статья Ю. Олеши «Заметки писателя». В поле зрения автора оказываются такие разные чеховские рассказы, как «Палата № 6», «Скучная история», «Попрыгунья» и «Устрицы». В этой статье Ю. Олеши выступает не как литературный критик, а как восторженный и в то же время компетентный читатель, обращающий внимание на «мелочи». В «Палате № 6» его восхищает один из характерных чеховских приёмов, когда «внезапно открывается в повествовании светлое поэтическое окошко»: «С необычайным удовлетворением я наступаю это вечно ускользающее из памяти место. <...> Какой тонкий мастер Чехов! Ведь это придумано – эти олени, пробегающие перед зрением умирающего. Но как хорошо придумано!» [10:3]. Ю. Олеши полагает, что именно этот приём (внезапное введение в повествование нескольких поэтических строк) «дал повод говорить о чеховских рассказах как о рассказах „с настроением“» [10:3].

Обращаясь к раннему рассказу «Устрицы» (1884), Ю. Олеши усматривает в нём элементы предвидения: «Вся манера его, фигуры, приёмы относятся к будущей мировой литературе. В нём есть предсказание школ, которые появились гораздо позже. Самый сюжет – о голодном мальчике, которого кормят устрицами, – поразителен для литературы того времени. Это городская фантазия, которая могла бы прийти в голову писателю, знакомому с эстетическими настроениями таких художников, как, например, Чаплин или французские режиссёры, работавшие в группе „Авангард“» [10:3]. Персонажи А. Чехова – нищий отец «в поношенном летнем пальто и триковой шапочке», «два господина в цилиндрах», голодный мальчик – в восприятии Ю. Олеши выглядят героями литературы постклассической поры.

Анализируя «чудесное размышление об университетских садах» в «Скучной истории», Ю. Олеши особо выделяет чеховские эпитеты: «<...> какое правильное распределение эпитетов. В чём красота сосны? В высоте. В чём красота дуба? В мощи. И вот Чехов говорит: высокие сосны и хорошие дубы. Отличное определение для дуба –

хороший. Хороший в смысле – крепкий» [10:3]. В чеховском пейзаже Ю. Олешу восхищает умение писателя одним словом дать запоминающееся определение предмету, – черта, которая станет определяющей в художественной манере самого автора статьи [об особом отношении к эпитету и его роли в прозе писателей 1920-х-1930-х годов см.: 21].

В этом контексте Ю. Олеша создаёт вполне литературный портрет любимого писателя: «И мне представляется фигура Чехова, идущая вдоль университетской ограды в один из тех ясных дней осени, когда особенно обозначаются ставшие прозрачными деревья. Высокая, чёрная, чуть согбенная фигура в шляпе, с бородкой, в пенсне со шнурком. Какая это милая фигура! Он останавливается и смотрит через ограду. К тому, что делает жизнь красивой, относил Чехов и торжество науки. Как он желал света своей стране!» [10:3]. Литературный портрет А. Чехова «кисти» Ю. Олеша выполнен в жанре портрета-прогулки, популярного в живописи эпохи сентиментализма (изображение гуляющего человека на фоне природы). Меланхолическая мечтательность, склонность к уединённым размышлениям, чувство прекрасного, интерес к жизни природы оказываются у Ю. Олеша характерологическими чертами А. Чехова.

А. Чехов оказывается, пожалуй, единственным писателем-классиком, портрет которого Ю. Олеша «написал», исходя из собственного художественного воображения. Образ Л. Толстого воссоздан им с опорой на документальный кадр: «Кинематограф сохранил его живым в этом виде: верхом на лошади. По снегу бежит лошадь, на которо/й/ всадник в чёрном пальто, в чёрной шапочке. Всадник сидит прямо. Это не старик, это суровый мужчина, и в этом облике особенную роль играют широкие и твёрдые плечи. Он кажется суровым и элегантным» [12:177]. Завершают эту запись, датированную 30 ноября 1935 года, лейтмотивные для Ю. Олеша размышления о единой «человеческой линии»: «Странно думать о том, что человек, родившийся в 1828 году, то есть, человек, который будучи десятилетним мальчиком, еще мог видеть Пушкина – был снят кинематографом» [12:177].

Другие портреты, встречающиеся в дневниковых записях писателя (в основном это портреты современников), выполнены в совершенно иной манере, что свидетельствует об особом сентиментально-трогательном чувстве, с которым Ю. Олеша относился к А. Чехову. Так, описание расширенного заседания оргкомитета писателей условно можно отнести к групповому портрету-картине (изображение портретируемого в смысловой и сюжетной взаимосвязи с другими людьми): «...Горький. Он в голубой сорочке. Когда

думает – молод. Не молод – зрелость. Когда улыбается – старик. Генеральская старость. Усы и рот. Много курит. Умён. Писательская изобретательность. <...> Горький остался на чистку партии, которая происходит в этом же зале. Председатель – Магидов. Маленький человек с большой чёрной бородой. Та самая борода, определяющая величину которой, ударяют ребром ладони по животу. Говорят: Во, борода! Чистили Караваеву. (Анна Караваева, писательница). Глаза в потолок. <...> (Какая-то молодая стала от волнения)» [12:176]. В этом описании Ю. Олеша обнаруживаются некоторые черты авангардного портрета конца XIX – начала XX века (выражение родового начала (не „Я“, а „Мы“), конструктивное сходство с моделью, гротесковость).

Живописный портрет не только изображает индивидуальность человека, но и становится самовыражением автора, то есть «портрет – „автопортретен“» [См. об этом: 1]. Создаётся впечатление, что в своих литературных портретах Ю. Олеша, подобно художнику, вживается в облик изображаемого им человека, пытаясь постичь его духовную сущность, как, например, в случае с М. Зощенко, чьё описание построено на контрастах: «Всех перекрыл Михаил Михайлович Зощенко. Этот человек, маленький, поджарый и прямой, – чрезвычайно осанистый, несмотря на щуплость, – стал рядом с кафедрой, положил листки, следовательно, сбоку и с выражением почти военного презрения на лице читал свой рассказ. Он читал железным голосом вещь, вызывавшую ежесекундные раскаты хохота. Так читают лозунги, тезисы, воззвания. Волновался мой дорогой Миша Зощенко, побледнел, даже позеленел как-то. <...> Замечательный, поистине замечательный русский писатель – Зощенко!» [12:165]. Литературным портретам Ю. Олеша, вопреки живописным правилам, не противопоставлено действие и изображение сильных кратковременных чувств, для них не характерна статика. Примером может служить портрет Вс. Мейерхольда: «Он скандалист. Он снимает пиджак на эстраде. На нём свитер – полосатый: из двух цветов – голубой и коричневый. Он сед. Волосы стоят дыбом. Просвечивает кожа между ними – розовая, как парик. Он в очках. Он запрокидывает лицо. Длинный нос его поднимается. Очки стоят поперек носа. Он волшебник, доктор магии» [12:164]. Хотя, в силу своей природы, литературные портреты Ю. Олеша не вполне отвечают формальным законам живописи, они, подобно живописным каноническим портретам, заключают в себе «кистину об индивидуальности Человека созерцающего (и модели, и автора)» [1].

Ю. Олешу интересуют самые разные аспекты чеховской личности. На вопрос, любил ли А. Чехов живопись, предлагается довольно неожиданный

ответ, который можно объяснить только субъективностью автора, приписывающего А. Чехову своеобразный «творческий эгоизм». Не найдя имен великих художников в произведениях писателя, Ю. Олеша приходит к выводу, что «этот ход мыслей был совершенно ему чужд», так как даже в «Попрыгунье» «тема живописи выглядит голо». Однако высказывание о Левитане и импрессионистах свидетельствует, по мнению Ю. Олеша, что к последним А. Чехов «приглядывался». Это чеховское «пренебрежение к другим искусствам» Ю. Олеша объясняется «прислушиванием к самому себе, к тайной жизни своего таланта», «занятостью самим собою» [11:169].

В восприятии Ю. Олешей прижизненных живописных изображений А. Чехова проявляется всё та же сентиментальность, получающая, однако, экзистенциальное наполнение. Так, о чеховском портрете работы И. Брза (1898) Ю. Олеша скажет, что на нём «лицо кажется тающим» [11:168]. Ю. Олешу поражает «огромное самообладание» А. Чехова в последние месяцы и дни его жизни: «Понимание того, что надо быть выдержанным, мужественная оценка того обстоятельства, что, раз ты принадлежишь к племени людей, то всё равно рано или поздно начнёшь страдать и умрёшь, сказывались в нём до конца дней – в заботах о житейских делах: об одежде, выписке журналов, хозяйских распоряжениях из-за границы, в приобретении подарков для близких» [11:169]. В воображении Ю. Олеша возникает А. Чехов, «одетый по моде, входящий в какие-то двери, выходящий из каких-то дверей, наклеивающий марки, разглядывающий за прилавком флаконы, портмоне, альбомы, – делающий мелкое, земное дело со всем уважением к нему, хоть и знающий, что остались считанные дни его жизни» [11:169]. В этом, по мнению Ю. Олеша, «есть необычайное обаяние мужественности, силы» [11:169]. Как видим, в художественном мире Ю. Олеша социальное перерастает в экзистенциальное, и на первом плане оказывается проблема человеческого существования перед лицом смерти, существования в мире более долговечных вещей, проблема исчезающей границы бытия/небытия. Этот лейтмотив обнаруживается во многих наблюдениях и размышлениях, связанных с А. Чеховым.

Имя А. Чехова упоминается в оценках и характеристиках современных Ю. Олеше писателей, выступая в роли некоего качественного эталона, точки отсчёта, самодостаточной величины. В уничижительной характеристике П. Павленко (1899–1951), одного из когорты литературных функционеров, чей карьерный рост Ю. Олеша характеризовал как «прыжок в руководство», в «ведущие писатели», читаем: «В Ялте живёт, видите ли, беседуя с местными большими людьми,

уча их, – живёт в Ялте так, как кто-то остроумно выразился, как Чехов и Думбадзе в одном лице. <...> Умер в роскошной квартире писателя-чиновника <...> Колоссальное материальное благополучие, позорно-колоссальное при очень маленьком даровании» [11:155].

В дневниковых записях 1957 года Ю. Олеша оппонирует А. Фадееву, отступающему от конкретно-исторической трактовки чеховского творчества: «Фадеев не прав, когда в своих „Субъективных записках“ обвиняет Чехова в том, что тот не увидел уже существовавших рядом с ним мощных людей из крестьян, а также из интеллигенции. Получается, что Фадеев заказывает Чехову тему на основании его, Фадеева, понимания тогдашней эпохи» [11:168].

Ставя А. Чехова в один ряд с великими писателями прошлого, Ю. Олеша подчёркивает уникальность его таланта: «Иногда думаешь так: да, я могу написать, скажем, „Мёртвые души“, скажем, „Божественную комедию“, скажем, „Дон Кихота“... <...> Конечно, у меня нет ни таланта, ни сил, чтобы написать подобные вещи, подобные мировые произведения. Однако я даю себе отчёт, как это написано, – принципиально я мог бы их написать... Но есть произведения, которые я не мог бы написать даже принципиально: это пьесы Чехова» [11:169–170]. Непонятной и непостижимой, по мнению Ю. Олеша, является «механика» чеховских пьес. Так, «удивительная пьеса» «Три сестры» кажется ему более таинственной, чем пьесы М. Метерлинка: ничего не исполняется, над всеми висит рок. По мнению Ю. Олеша, пьесы А. Чехова представляют собой не просто «одно из удивительнейших явлений русской литературы», но и явление исключительное, «наиболее личное, не имевшее ни примеров, ни продолжения»: «Назовите хоть одну русскую пьесу, похожую на пьесы Чехова. Их нет» [11:170].

Пиететное отношение к великому предшественнику не помешало Ю. Олеше попробовать себя в качестве чеховского «соавтора». Речь идёт об инсценировке повести А. Чехова «Цветы запоздалые» для Малого театра. Постановка при жизни Ю. Олеша так и не состоялась. Видимо, Ю. Олеша ощущал скрытую драматургичность этой ранней повести, поскольку сожалел, что сам А. Чехов не сделал из «Цветов запоздалых» пьесы. Дополнительным импульсом к выбору именно этого произведения для инсценировки стал одноимённый немой чёрно-белый фильм, который «показался <...> таким странно хорошим и так вошёл в душу» [13:368]. Напомним, что в собственной прозе Ю. Олеша активно использовал опыт кинематографа [См. об этом: 3].

В 1960 году в журнале «Театральная жизнь» была опубликована статья Ю. Олеша «Маг

литературы», где автор рассказывал об особенностях работы с чеховским текстом. Статья, начиная с названия, изобилует оценочными суждениями в превосходной степени: «Я поклоняюсь Чехову. Это маг литературы. <...> Я не знаю, есть ли в мировой литературе мастер более ловкий, искусный, <...> чем Чехов» [13:369]. Быть «в соавторстве с этим магом» Ю. Олеша считает высочайшим счастьем.

Интересны наблюдения Ю. Олеша над техникой «драматических переделок». Чтобы из рассказа получилась пьеса, «все эпические – так сказать, в третьем лице – моменты» должны превратиться «в диалоги, сценические события». Инсценировщик «имеет право создавать собственные образы и положения, если они в каком-то намёке даны великим писателем», при условии, что «вымысел не выходит за рамки данных, имеющихся в рассказе» [13:369]. Так, например, если у А. Чехова сказано, что бывшему гусару очень хотелось щёлкнуть по похожей на дыню голове свахи, то в версии Ю. Олеша герой на самом деле совершает этот щелчок.

Для достижения театральной выразительности и создания драматического конфликта, без которого может обойтись рассказ и не может обойтись пьеса, «соавтор» позволяет себе вводить новых персонажей, не нарушая «рамки автора». Если А. Чехов говорит, что героиня рассказа княжна Приклонская была разборчивой невестой и что потенциальные женихи ей попросту надоели, то Ю. Олеша «счёл себя вправе ввести одного из женихов, хотя в рассказе ни один не показан» [13:370].

Чтобы «пьеса жила, шумела, чтобы действующие лица разговаривали, ссорились, плакали, надеялись и так далее, нужно было написать текст самому» [13:370], не слишком стилизуя его «под Чехова» [13:370]. Автор статьи приоткрывает секреты своего писательского мастерства: «Я считаю, что при создании пьес по прозаическим произведениям классиков, лучше писать текст заново, чем прибегать к тому, чтобы вставлять куски из автора. Последнее часто приводит просто к нехудожественности, к возникновению швов, углов, спаек. Конечно, создавая свой текст, надо дать волю чувству вкуса. Надо постараться передать дух оригинала. Надо, чёрт возьми, постараться писать вровень с тем, кого переделываешь» [13:370–371]. Не скупясь на восторженные характеристики Чехова-художника («Какой это удивительный автор! Только работая над ним, чувствуешь эту удивительность. Как он правилен, гармоничен, богат, изобретателен!» [13:370]), Ю. Олеша отмечает ещё одно важное качество, предвзято позднейшие театральные эксперименты: «Какие возможности заложены в нём для вариаций! Чудо!» [13:371].

Работая над инсценировкой рассказа «Цветы запоздалые», Ю. Олеша шёл по пути А. Чехова, создававшего одноактные пьесы на основе собственных рассказов («На большой дороге» (1884), «Лебединая песня (Калхас)» (1887), «Трагик поневоле» (1889), «Свадьба» (1890), «Юбилей» (1891)) [Подробнее об этом см.: 2]. Широко распространенное в 80-е годы XIX века приспособление прозаических произведений к театральным постановкам (инсценировки и автоинсценировки) объяснялось стремлением драматургов приблизить литературу к зрителю, обрести сценический успех. Схожие процессы в области драматургической литературы, хотя и обусловленные иными причинами, наблюдались в 1920-х годах, когда «старые» театры видели спасение в инсценировках талантливой новой прозы» [4]. В то время в числе такого рода «спасительной» прозы оказалась и повесть Ю. Олеша «Зависть», инсценированная автором для театра им. Евг. Вахтангова как пьеса «Заговор чувств».

А. Чехов в своих одноактных пьесах, в отличие от писателей-современников, ставил обратную задачу: «приблизить драматическую форму не к сцене, а к литературе» [17:51]. На наш взгляд, Ю. Олеша в период драматической «переделки» «Цветов запоздалых» преследует аналогичные цели. Как следствие, пьеса, созданная на основе чеховского рассказа, дополняет и углубляет изображаемые события. Так же, как и в чеховских «переделках», в пьесе Ю. Олеша появились новые эпизоды и действующие лица, были использованы литературные цитаты и аллюзии, обогащающие понимание ситуаций и образов. В читательском же сознании новый текст сосуществовал со своим претекстом, что открывало возможности для интертекстуальных взаимодействий. Кроме того, удивительным образом совпадают даже предпосылки творческих поисков обеих писателей. Подобно тому, как для А. Чехова драматические «переделки» были, «с одной стороны, жанром поисковым, нащупывающим новые пути художественного движения, с другой стороны, „отрабатывающим“ уже найденное» [17:58], для Ю. Олеша инсценировки классической прозы, в том числе чеховского рассказа, были также экспериментальным жанром, дававшим возможность выйти за рамки так и не воспринятого писателем соцреалистического канона, воплотить в чужих текстах собственные, ранее найденные художественные принципы. Именно творческий подход к классике позволил автору «пройтись по несказанно прекрасному лабиринту чеховского замысла» [13:371].

Результат, однако, не удовлетворил автора. По свидетельству современника, Ю. Олеша отказался от уже написанной пьесы, решительно заявив: «Не

вышло» [9:4]. Здесь сказались, по-видимому, критическое отношение писателя к собственному труду и тяжесть ответственности перед соавтором-классиком.

Ю. Олеша характеризовал себя и своих сверстников, «тридцатилетних интеллигентов», как «необразованное поколение»: «Гораздо умней, культурней, значительней нас были Белый, Мережковский, Вячеслав Иванов. И совершенным гигантом был, очевидно, в свои тридцать лет – Достоевский. <...> А для чего образованность? <...> Всё опровергнуто и всё стало несерьёзно после того, как / ценой нашей молодости, жизни – установлена единая истина: революция / <...>. Так мы и живём, и работаем – необразованные, отмахнувшиеся от всего. И которые писатели – пишем. Так как мы ничего не знаем, то мы не можем быть гениальными. Всякий раз может оказаться, что велосипед уже изобретён. Таким образом – наш удел быть только конгениальными» [12:166–167].

«Конгениальный» Ю. Олеша, в отличие от коллег-современников, не занимался

«модернизацией» чеховских текстов, не старался писать так, как А. Чехов, полагая в отношении великих писателей, что нужно «быть таким хорошим <...>, а вовсе не писать так, как писал он» [12:178]. Не относился Ю. Олеша и к тем, кто, «осваивая» А. Чехова, его «преодолевал». Постоянно размышляя о великом предшественнике, о чём свидетельствуют публицистика, критика и дневниковые записи, автор «Зависти» воспринимал чеховское творчество и саму личность писателя как возможность соединить две эпохи: «Я всё больше утверждаюсь в мысли, что наш театр должен идти вовсе не от Шекспира, как принято сейчас утверждать, а от Чехова, Толстого и Горького» [13:322]. Осознание себя и своего творчества как части общего культурного процесса сказалось на художественной манере Ю. Олеша. Будучи преемником идейно-эстетических традиций XIX века, он стал неотъемлемой частью культуры новой эпохи, а его творчество – одним из тех событий, посредством которых прошлое связано с настоящим «непрерывною цепью».

Литература

1. Басин Е. Портрет в изобразительном искусстве / Евгений Басин // Энциклопедия Кругосвет : электронн. версия. URL: <http://www.krugosvet.ru/enc> (дата обр.: 19.09.2016).
2. Борбунюк В. А. Драматические «переделки» А. П. Чехова: автоинтертекстуальность и особенности паратекста // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – № 583: *Серія* Філологія. – Вип. 37 : «Філологічні дослідження тексту». – Харків, 2003. – С. 67–70.
3. Гребенщикова О. Г. Поетика візуальності в російській прозі 1920–1930-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Гребенщикова Олександра Геннадіївна. – Харків, 2013. – 19 с.
4. Гудкова В. Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописаний Юрия Олеша // Новое литературное обозрение : электронн. версия журн. 2004. № 68. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ud6.html> (дата обр.: 19.09.2016).
5. Звучит ли Чехов-драматург сегодня? // Рабис. – № 29 от 16 июля 1929. – С. 8–9.
6. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 384 с.
7. Лапушин Р. Е. «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трёх сёстрах») / Р. Е. Лапушин // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. – М. : Наука, 2002. – С. 19–33.
8. Мурина М. А. Чеховиана начала XX века (Структура и особенности) / М. А. Мурина // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М. : Наука, 1996. – С. 15–22.
9. Никулин Л. Памяти Юрия Олеша / Л. Никулин // Литература и жизнь. – 1960. – № 58 (328). – С. 4.
10. Олеша Ю. Заметки писателя / Ю. Олеша // Литературная газета. – 1937. – № 50 (686) от 15 сентября. – С. 3.
11. Олеша Ю. Литературные дневники / Юрий Олеша [публикация, послесловие и комментарии В. Гудковой] // Знамя. – 1998. – № 7. – С. 144–178.
12. Олеша Ю. «Мы должны оставить множество свидетельств...» : [дневники] / Юрий Олеша [вступ. статья и публикация В. Гудковой] // Знамя. – 1996. – № 10. – С. 155–181.
13. Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии / Ю. Олеша. – М. : Искусство, 1968. – 388 с.
14. Семанова М. Чехов и советская литература (1937–1935) / М. Семанова. – М.–Л. : Сов. писатель, 1966. – 312 с.
15. Смирнов И. Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеша // Звезда: электронн. версия журн. 2012. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ud6.html> (дата обр.: 19.09.2016).
16. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова (типологическое сопоставление с западно-европейской «новой драмой»). – Иркутск : Иркут. ун-т, 1989. – 200 с.
17. Соболевская Г. И. Место драматических «переделок» в творческой эволюции А. П. Чехова / Г. И. Соболевская // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1978. – С.47–59.
18. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. : Соч. : в 18 т. / Антон Павлович Чехов. – Т. 8. – М. : Наука, 1977. – 528 с.
19. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. : Соч. : в 18 т. / Антон Павлович Чехов. – Т. – М. : Наука, 1977. – 544 с.
20. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. : Соч. : в 18 т. / Антон Павлович Чехов. – Т.12–13 [Пьесы]. – М. :

Наука, 1978.

21. Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши / М. О. Чудакова. – М. : Наука, 1972. – 101 с.

22. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст : монография / Т. А. Шеховцова. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. – 196 с.