

Ольга Ладохина
Юрий Ладохин

*«Одесский текст»:
солнечная
литература
вольного города*

Из цикла «Филология для эрудитов»



**Юрий Дмитриевич Ладохин
Ольга Фоминична Ладохина
«Одесский текст»:
солнечная литература
вольного города. Из цикла
«Филология для эрудитов»**

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=23686345

ISBN 9785448501302

Аннотация

«Одесский текст». Можно ли таким образом объединить литературные произведения таких ярких и самобытных авторов, как Исаак Бабель, Юрий Олеша, Валентин Катаев, Илья Ильф и Евгений Петров? На наш взгляд, вполне возможно и даже необходимо, чтобы исследовать этот, без преувеличения, подлинный феномен русской литературы. За сравнительно небольшой промежуток времени (1924—1928 гг.) эти писатели и поэты стали кумирами читателей, покориw литературный Олимп своим жизнерадостным, «солнечным» стилем.

Содержание

Вступление	5
Конец ознакомительного фрагмента.	48

**«Одесский текст»:
солнечная литература
вольного города
Из цикла «Филология
для эрудитов»**

**Ольга Фоминична
Ладохина**

Юрий Дмитриевич Ладохин

*Посвящается памяти Александры
Ильиничны Ильф*

© Ольга Фоминична Ладохина, 2018

© Юрий Дмитриевич Ладохин, 2018

ISBN 978-5-4485-0130-2

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Вступление

«Поезд с белой табличкой „Одесса“ // Пробегает шумя мимо нас...».

«Одесский текст». Можно ли таким образом объединить литературные произведения таких ярких и самобытных авторов, как Исаак Бабель, Юрий Олеша, Валентин Катаев, Илья Ильф и Евгений Петров, Эдуард Багрицкий, Вера Инбер, Семен Кирсанов? На наш взгляд, вполне возможно и даже необходимо, чтобы исследовать этот, без преувеличения, подлинный феномен русской литературы. За сравнительно небольшой промежуток времени (1924 – 1928 гг.) эти писатели и поэты стали кумирами читателей, покорив литературный Олимп России своей оригинальностью и мастерством. Плеяда авторов-одесситов двадцатых годов XX века, названная Виктором Шкловским в 1933 году группой «Юго-Запад» (впрочем, такое название первыми придумали сами литераторы-одесситы, ориентируясь по солнцу), вошла в литературный диалог Москвы и Петрограда-Ленинграда третьим голосом, привнеся в жаркие художественные дискуссии послереволюционной страны жизнерадостные, «солнечные» черты характера многонационального населения самого «вольного» города России.

Созданная в 1794 году по рескрипту Екатерины II и получившая беспрецедентные торговые льготы «порто-франко»,

Одесса всего за несколько десятков лет из скромного окраинного поселения на юго-западе стала одним из важнейших внешнеторговых центров Российской империи, а его жители, не уступая по пассионарности первым переселенцам западных штатов США, превратили бывший захолустный Хаджибей в блистательную южную столицу страны.

И если Москва вот уже много веков ищет свою идентичность в третьей реинкарнации города, основанного потомками великого троянского героя Энея Ромулом и Ремом, то Одесса пытается брать планку еще выше: по одной из гипотез происхождение ее названия непосредственно связано с отважным героем Троянской войны. Об этом смелом предположении с определенной долей иронии пишет фантаст Жюль Верн в малоизвестном романе «Упрямец Керабан»: «Жители... обратились к императрице Екатерине II с просьбой дать городу новое имя. Императрица посоветовалась с петербургской Академией наук. Академики принялись копаться в истории, докопались до Троянской войны и отыскали довольно сомнительное указание, будто на этом побережье, где-то неподалеку, существовал город Одиссос» [Губарь 2006, с. 9].

Оставляя в стороне заявление знаменитого автора «Детей капитана Гранта» о том, что древнее имя города связано с хитроумным Одиссеем, приходится признать, что академики Северной Пальмиры были не так уж далеки от истины. Правда, античный Одиссос когда-то находился на месте

болгарского горда Варна; однако в перипле (это лоция тогдашнего времени) римского военачальника Флавия Арриана, составленном во втором столетии нашей эры, значится: «От Борисфена 60 стадиев до и безымянного острова, а отсюда – 80 до *Одесса*; в Одессе – стоянка для кораблей. Борисфен с легкостью атрибутируется как река Днепр; небольшой безымянный островок – несомненно, Березань, а Одесс – городище, хорошо известное одесским археологам в устье Тилигульского лимана [Там же, с. 10].

Давая краткую историческую справку об Одессе, американский публицист Чарльз Кинг в несколько юмористическом ключе пишет, что это город, «который был открыт миру неаполитанскими торговцами, получил название благодаря русской императрице, управлялся ее негласным одноглазым мужем, был построен французскими аристократами, обновлен графом – выпускником Кембриджа и воспет русским любовником его жены. Он был одним из крупнейших городов и важнейшим торговым портом Российской империи, хотя располагался ближе к Вене и Афинам, чем к Москве и Санкт-Петербургу» [Кинг 2013, с. 12].

К 1860 году торговля зерном превратила Одессу в самый деятельный и оживленный порт Российской империи и главную житницу для западной Европы. «Между 1830 – 1850 гг. объем ежегодного экспортного зерна из Одессы в итальянские порты увеличился более чем вдвое, а Франция в конце этого периода импортировала зерна из этого южно-рос-

сийского порта в десять раз больше по сравнению с его началом. Коммерческий успех Одессы базировался на том, что она располагалась на месте схождения равнины и моря, когда продукты с равнины можно было легко переправлять на рынки водным путем» [Там же, с. 113 – 115].

Бурный экономический рост одесского порта и усилия разноязыких поселенцев нового города не могли не породить своеобразную, свободную от родимых пятен царившего по всей тогдашней России крепостничества, культуру и неповторимый одесский менталитет. Менталитет людей предприимчивых, независимых, по-южному эмоциональных и жизнелюбивых. В 1867 году, совершая на пароходе одним из первых в мире трансатлантическое путешествие, Одессу посетил знаменитый американский писатель Марк Твен. Как ни неожиданно это звучит, автор «Приключений Тома Сойера», поднявшись вверх по знаменитой одесской лестнице к Дюку Решелье и окинув взором расположившиеся внизу многочисленные пакгаузы и причалы, ощутил себя в этом южно-российском городе абсолютно как дома. Писателю Одесса с ее широкими улицами и уютными двориками напоминала города Америки, где вся система была настроена на объединение различных народностей, не отменяющая, впрочем, их стремления развиваться на свой манер.

Прочитируем еще раз Чарльза Кинга: «В ту пору, когда Одессу посещал Твен, ее характерный облик, который у одних вызовет восхищение, а у других неприятие, еще не сфор-

мировался. Это – вкус к остроумию на грани абсурда; еврейско-греческо-итальянская сущность с налетом русской культуры; подверженная лихорадке экономика, пристрастие к щегольству у мужчин и вызывающие манеры у женщин; стиль в музыке и литературе, демонстрировавший одновременно и вольнодумную раскованность, и сдержанность по отношению к новшествам; политические взгляды от радикальных до реакционных» [Там же, с. 12].

В самой многоликости населяющих город народностей, мозаичности языков и традиций было одновременно и нечто угрожающее, и динамичное и мощное, как низвергающийся с высоты водопад, состоящий из множества разновеликих струй и течений. «Одесса не имела никакой своей традиции и потому не страшилась новых форм жизни и деятельности, – вспоминал лидер сионизма и уроженец Одессы Владимир Жаботинский. – Она развивала в нас скорее темперамент, чем страсть, цинизм, а не разочарование» [Там же, с. 13].

Уникальный одесский менталитет не мог, видимо, не сказаться и на развитии литературы «вольного города». В период глобальных социальных перемен в России XX века, ставшей уже к этому времени Союзом Советских Социалистических Республик, художественные тексты представителей «Юго-Запада», по мнению Е. Каракиной, приобрели такие особенности, как «тенденция к дискретности фабулы, «карнавализация пространства», «перегруженность метафорой»

и даже что-нибудь вроде «превалирование описания над повествованием» [Каракина 2006, с. 7]. На наш взгляд, это довольно точная характеристика текстов лучших представителей одесской словесности, но, вместе с тем, по нашему мнению, при обилии исследований по истории литературы этого удивительного города, пока детальное изучение поэтики произведений писателей-одесситов – не такое уж частое явление.

Представляется, что к отличительным чертам «одесского текста» можно отнести следующие:

– карнавализация текста, связанная с яркими, поистине театральными представлениями, разыгрываемыми действующими лицами произведений, когда действие в них, как отмечал Михаил Бахтин, «происходит не только «здесь» и «теперь» а во всем мире и вечности: на земле, в преисподней и на небе» [Бахтин 1963, с. 5];

– наличие в ткани произведения «фантастических перевертышей» в социальных отношениях описываемых персонажей, которые имеют глубокие исторические и культурные корни и определяют собою, по мнению Адриана Пиотровского, «и широко любимую в феодальной Англии весеннюю игру в «майского короля», и старославянские игры, и египетские мистерии, «хмут», и, наконец, вот эти греческие «игры Диониса» [Пиотровский 1927, с. 6—7];

– особое использование пародийных, игровых приемов, в духе эстетики произведений Рабле, в свое время бесстраш-

но атаковавшего схоластические традиции классической античной литературы;

– пестрота лингвистической ткани произведения, в котором персонажи говорят на особом «одесском языке», начиненном языками всего мира и приготовленном, по словам Власа Дорошевича, «по-гречески, с польским соусом» [Дорошевич 2010, с. 37];

– насыщенность текста фольклорными элементами речи, наполненной чудным одесским юмором;

– ведущими мотивами произведений «одесского текста» являются мотивы, связанные с особенностями становления экономики и культуры «вольного города» и менталитета его жителей: мотивы свободы личности, жажды приключений с элементами авантюризма; мотив морского пространства как символа открытости миру.

Объектами изучения характерных черт поэтики «одесского текста» будут не только произведения вышеупомянутых классиков группы «Юго-Запад», но и тех, кто одними из первых в конце XIX – начале XX столетий описали своеобразие «одесского характера» (Влас Дорошевич, Семен Юшкевич, Аркадий Аверченко и др.), а также авторов, продолжающих традиции общепризнанных авторитетов словесности портового города на современном материале (Михаил Жванецкий, Георгий Голубенко и т.д.).

Проанализируем теперь мнения литературоведов и филологов касательно упомянутых выше отличительных черт

«одесского текста». Начнем с карнавализации. Особенно выпукло эта характерная особенность текстов авторов группы «Юго-Запад» проявляется в «Одесских рассказах» Исаака Бабеля. Как отмечает Наум Лейдерман, «стержнем, пронизывающим все четыре новеллы цикла, становится «цепочка» карнавально-гротескных перевертываний ветхозаветных заповедей: человеческую жизнь ставят дешевле ломаного гроша («Король»), таинство брака превращают в базарный торг («Как это делалось в Одессе»), сыновье почитание родителей заменяется жестоким избиением отца («Отец»), легендарная любовь еврейской мамы к своему ребенку вытесняется азартом торговых сделок («Любка-казак»)» (из статьи «О «белых пятнах» и мифах в истории русской литературы советской эпохи (1920-е годы)).

Александр Жолковский подчеркивает артистизм персонажей рассказов, граничащий с эксцентрикой и спортом: «Автобиографическую же серию конституирует акцент на складывающейся личности рассказчика. Сюжеты здесь в основном (за исключением, пожалуй «Голубятни») металитературные – эпизоды романа воспитания будущего писателя в ходе его столкновения/соревнования не столько с эпическими, сколько с культурными героями. Еврейского Робин Гуда Беню Крика и ужасных, но загадочно привлекательных казаков-погромщиков вытесняют другие образы для подражания (rolemodels) – полусумасшедший графоман – дед Ицхок («В подвале») и великий гаер ди Грассо. Впрочем,

внутреннее родство тех и других носителей единого атлетико-артистического начала несомненно. Вспомним, с одной стороны, афористический блеск бандита Бени Крика, а с другой – рекордный прыжок актера ди Грассо и тренерскую ипостась газетчика Смолича, обучающего героя именам вещей («Пробуждение») [Жолковский 1994].

Сергей Гандлевский готов связать яркую театральность текстов «Одесских рассказов» и с особенностями личности самого автора: «Кстати сказать, сам Бабель на некоторых пронизательных знакомых тоже производил впечатление «ряженого»: «... маленький, кругленький, в рубашке какой-то сатиновой серо-синеватого цвета, – гимназистик с остреньком носиком, с лукавыми блеящими глазками, в круглых очках. Улыбающийся, веселый, с виду простоватый. Только изредка, когда он перестает прикидываться весельчаком, его взгляд становится глубоким и темным, меняется и лицо: появляется какой-то другой человек с какими-то темными тайнами в душе...» (из дневника В. Полонского)» [Гандлевский 2010, с. 510].

Для Юрия Щеглова артистизм главного героя «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» – тоже одна из ключевых его характеристик, причем эта виртуозность и легкость в общении, с одной стороны, позволяет великому комбинатору реализовывать свои прагматичные авантюрные цели, а с другой – помогает Илье Ильфу и Евгению Петрову адекватно отразить признаки эпохи НЭПа: «Остап Бендер берет из возду-

ха эпохи это перекалфицирующее отношение к человеку, обобщает его и претворяет в каскады шуток и розыгрышей, распространяемых на любые объекты и „глупые души“. Бесспорно, в таком поведении в полной мере запечатлен дух циничной непочтительности, способной в иных ситуациях давать весьма уродливые плоды, однако в случае Бендера он не вызывает возмущения, поскольку решается в легком артистическом ключе» [Щеглов 2009, с. 28 – 29].

Отметим, однако, что Остап из беспримесно оптимистичного почитателя Талии (музы комедии в греческой мифологии) в «Двенадцати стульях», в «Золотом теленке» порой дрейфует в сторону невольного поклонения Мельпомене (музе трагедии у древних греков), а его виртуозные репризы и скетчи не доходят, как считает Ю. Щеглов, до «зрительного зала»: «Его высказывания, остроты, артистические проделки остаются своего рода театром для себя, разыгрываемым перед слепой, интеллектуально отсталой аудиторией (Воробьянинов, Паниковский...), заведомо неспособной оценить философский и крамольный подтекст бендеровской игры» [Там же, с. 34]. Называет Ю. Щеглов и эстетических единокровников театрально-клоунадной атмосферы романов Ильфа и Петрова: «Клоунада и черный юмор характерны также для авангардного искусства, известного непочтительным отношением к „гуманным“ традициям: здесь эстетическими родственниками ДС/ЗТ могут считаться футуристы, Мейерхольд, Маяковский, немые комические кинолен-

ты» [Там же, с. 54].

Поразительная по красоте и раскрепощенности участников венецианская традиция карнавалов на мерзлой российской почве неизбежно должна была превратиться в зрелище более разудалое и ёрническое, одним словом – в балаган. Как считает филолог Галина Жиличева, в русских романах 1920 – 1930-х годов «данная смысловая сфера встраивается в ряд традиционных приемов комического повествования, таких, как наличие карнавальных мотивов, использование гротескного стиля авантюрного сюжета, героя-трикстера. Так, в романе И. Ильфа и Е. Петрова одного из спутников Бендера зовут Шура Балаганов, в „Зависти“ Ю. Олеши герои наделяются признаками балаганных актеров (Иван Бабичев декламирует, гадает)...» [Жиличева 2011, с. 65]. Остроту, перчинку с кровавым оттенком балаганному действию на страницах произведений «одесского текста» придает и время действия – революция и гражданская война. Именно об этом – гневные строки непримиримого противника Октябрьского переворота Ивана Бунина: «одна из самых отличительных черт революции – бешенная жажда игры, лицедействия, позы, балагана» [Бунин 1990, с. 68].

Революция наряжалась черной хрустящей кожанкой с алым красногвардейским бантом, и на первых порах лицо ее, как у микельанджеловского Давида, выражало одухотворенный порыв и страсть. Только кожанки сменились на ватники КолымЛАГа, и через семьдесят с лишним лет «рус-

ский беспощадный бунт» увидел в зеркале проступивший сквозь иллюзии свой новый лик: «Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины, // ее горбоносый профиль, подбородок мужчины. // Услышим ее контральто с нотками чертовщины: // хриплая ария следствия громче, чем писк причины» [Бродский 1994, с. 860]...

Но можно написать о весенних ветрах революции и так: «Спустя год был шумный и веселый праздник. Народ справлял первую годовщину освобождения из-под власти Трех Толстяков... Город шумел, трещали флаги. Мокрые розы сыпались из мисок цветочниц, прыгали лошади, разукрашенные разноцветными перьями, катились карусели, а на площади Звезды маленькие зрители, замирая, следили за представлением» [Олеша 2014, с. 164]. Но на то она и сказка («Три толстяка»), тем более написанная Мастером, искренне пытавшийся создать привлекательный образ «танцующей» революции.

Чтобы увидеть в жизни фантастические социальные кульбиты в стиле английской игры в майского короля, авторам-одесситам далеко не надо было ездить. Типичная картинка тех лет: на барахолке бывший аристократ в облезлой шубе продает ожерелье жены и торгуется с бывшей горничной – ныне сов. служащей в алой косынке. Революция – сверхскоростной социальный лифт, правда, без привычного для обывателя «автоматического ловителя» Элиша Отиса. Изображая многочисленные перевертыши в жизни сво-

их персонажей, писатели «Юго-Запада» подчас снимали под кальку и свои судьбы. Вот как характеризует метаморфозы «шут-король» в жизни Валентина Катаева Дмитрий Быков: «Еще бы он не принял революции. Он принял ее без пошлой мстительности. Без мелкого желания обогатиться. Обещая Бунину непременно разбогатеть, по-мальчишески бравировал. Просто он любил аристократию. Ему хотелось, чтобы самая красивая девочка, богатая Надя Заря-Заряницкая, смотрела на него и любила его. Чтобы завоевать самых красивых девушек, он сначала пошел на фронт, а потом и в революцию. Азарт строительства нового мира ведом только промежуточным классам. Только интеллигенции, разночинцам, губернским врачам и землемерам. Пролетариату, крестьянству и аристократии революция в равной степени без надобности» [Быков 2014, с. 159].

И Катаев действительно добился и успеха, и достатка, и признания благодарных читателей. Начав в 20-х годах с пьес, высмеивающих мещанство, продолжив романом об энтузиазме социалистического строительства «Время, вперед!» (1932 год) и полюбившейся юному поколению повести о Пете и Гаврике «Белеет парус одинокий» (1936), писатель завершает свой творческий путь блестящим циклом вызывающе экспериментальной для эпохи соцреализма «мовистской» прозы: «Святой колодец» (1966), «Трава забвения» (1967), «Алмазный мой венец» (1978).

Зеркально обратная линия судьбы у Юрии Олеши. Став

одним из лучших писателей молодой Советской республики после опубликования романа «Зависть» (1927) о месте интеллигенции в послереволюционной России и романтической революционной сказки «Три толстяка» (1928), Олеша замолчал после этого на многие годы. Держался на плаву только за счет литературной подработки. Искренне пытаясь встроиться в общий порыв энтузиазма страны, стоящей мир по законам равенства и братства, Олеша понимает, что его драгоценный дар блестящего стилиста и художника с недоступной никому из современников оптикой видения мира, в условиях идеологической безальтернативности большевистских постулатов вряд ли будет адекватно восприниматься вчерашними беспощадными бойцами продотрядов и бесстрашными усмирителями Кронштадтского мятежа.

Одной из попыток объяснить своим коллегам и читающей публике свое молчание и метаморфозы трансформации одного из «королей» советской литературы в «нищего шута» русской словесности стала небывалая по откровенности речь Юрия Олеси на Первом Всесоюзном съезде советских писателей: «Вот я был молодым, у меня было детство и юность. Теперь я живу, никому не нужный, пошлый и ничтожный. Что же мне делать? Я становлюсь нищим, самым настоящим нищим. Стою на ступеньках в аптеке, прошу милостыню, и у меня кличка Писатель. Это ужасно умилительная для самого себя история, ужасно приятно жалеть самого себя.

Опустившись на самое дно, босой, в ватном пиджаке, иду я по стране и прихожу ночью над стройками. Башни строек, огонь, а я иду босой» [см. Подольский 2014, с. 88].

Имея в виду, прежде всего, самого себя (среди его неосуществленных проектов есть так называемый «Роман о нищем»), но и не только, Олеша дает понять, что любой писатель, любой персонаж и любой человек может превратиться в нищего, изгоя общества. Отметим, что подобная метаморфоза может означать и роковой поворот судьбы, и выпадение из социальной иерархии, которые постигаются как через притчевые сюжеты (нищий странник), так и через смеховые образы (бродяга-шут, актер балагана).

Трудно, конечно, представить себе бродягу-шута в интерьере ресторана «Метрополь» или Центрального Дома литераторов (излюбленные места времяпровождения Олеша), но одна из последних шуток писателя (описанная Н. Подольским), ставшая легендой ЦДЛ, не уступила бы, не сомневаемся, самым едким репризам средневековых клоунов в колпаке с бубенцами: «Узнав, что писателей, в зависимости от заслуг, хоронят с разной степенью пышности, он поинтересовался, по какой категории будут хоронить его, Олешу. Ему ответили: „Конечно же, по самой высшей, самой дорогой категории!“. „А нельзя ли, – спросил Олеша, – чтобы похоронили по самому дешевому разряду, а разницу в деньгах выплатили сейчас?“» [Подольский 2014, с. 89].

Но маска ярмарочного (в данном случае, ресторанного)

скомороха – это на публике. В домашнем же кабинете писателя – многолетняя, непрекращающаяся «игра в майского короля» по его, Ю. Олеси, правилам: от «шута горохового» «Метрополя» и ЦДЛ к «королю дневниковой прозы». В 1961 году, уже после смерти писателя, вышла его автобиографическая книга «Ни дня без строчки» – небывалая попытка раскрытия художником устройства своей творческой лаборатории, ясно осознающего, что пишет «в стол». И эти дневники, как отмечает Д. Быков, «гениальная литература, потому что состояние, пойманное в них, прежде в литературе не описывалось; потому что за депрессию, описанную в них, заплачено физическим здоровьем; потому что в них угадан жанр будущего – запись в электронном журнале, без последствий для окружающих, да и для себя, пожалуй» [Быков 2014, с. 130].

Метаморфозы в стиле игрищ в «майского короля» в текстах И. Бабеля происходят как у главных героев (когда, например, Бенья Крик в ходе неудачного налета на кооператив «Справедливость» на несколько минут, но не больше, превращается из Короля одесских воров в посмешище для своих сотоварищей), так и для персонажей второстепенных (возвышение Цудечкиса от пленника Любки Казак до управляющего ее постоялого двора). Но можно рассмотреть перевертыши автора «Конармии» и «Одесских рассказов» и в другой плоскости – исследовав особенности его литературного стиля. Джеймс Фейлен отмечает, например, что

«мир героев Бабеля, агрессивных [...] мучителей, с одной стороны, и пассивных мучеников, с другой, предстает поразительно „достоевским“, и этому миру хорошо соответствует „интеллигентный рассказчик“ [в „Конармии“] – типичный персонаж Достоевского» [см. Жолковский 1994, с. 2].

Вступая в дискуссию по этому вопросу, А. Жолковский подчеркивает превращение Бабелем достоевской традиции предельной серьезности в фарс и литературную игру: «Фейлен несколько преувеличивает, приписывая Бабелю стопроцентную серьезность и не отдавая должное той фарсовой возгонке, которой неизменно подвергается у него русская литературная традиция. Полушутовское переключение „достоевского“ сюжета из сферы „придушенной человеческой суеты“ в мир праздничной игры налицо и в „Справке“/„Гонораре“, хотя Достоевский там, в отличие от Толстого, ни прямо, ни косвенно не фигурирует и вообще как будто ни при чем» [Там же, с. 2].

Продолжая поиск отличительных черт бабелевского подхода к формированию художественного текста, А. Жолковский отмечает и стремление писателя использовать, прежде всего, эстетические подходы, вместо мировоззренческих (как, например, в рассказе «Справка»): «Встреча с проституткой обычно ставит перед героем вызывающе трудную задачу „справиться с жизнью“. И. Бабель переопределяет суть этой задачи. У Н. Г. Чернышевского и Ф. М. Достоевского она носит общественный и нравственный харак-

гер: жизнь выше искусства, героиня – благородная жертва, проституция – зло, подлежащее исправлению. Бабель подставляет на место этих идеологических категорий эстетические, точнее жизнетворческие. Соответственно, Вера вовсе не несчастна и не ищет избавления, а герой его не предлагает. Вызов, с которым он сталкивается в лице Веры, состоит в сугубо художественной задаче овладения рыхлой, неодоухотворенной, автоматизированной жизнью, которую представляет Вера. Эту задачу герой и решает с помощью до пародийности сентиментального сочинительства» [Там же, с. 3].

Захватывающие, но небезобидные для его участников, игры в «майского короля» и И. Ильфа и Е. Петрова, разворачиваются, в основном, на страницах диалогии, описывающих похождения его главного героя. Ю. Щеглов во второй части диалогии видит два социальных перевертыша в жизни Остапа, причем второй – весьма печального свойства: «Здесь происходит вторая большая метаморфоза героя (первой, напомним, было превращение босяка „Двенадцати стульев“ в принца „Золотого тельца“). Выехав на Турксиб, Бендер выходит из привычной ему сферы несовершенного земного социализма, над которой он, по собственным словам, парил, как „свободный горный орел-стервятник“, соприкасается с социализмом идеальным, со счастливым миром строителей будущего, и отторгается им как чужеродное тело. Демонизм Бендера, в отличие от воландовского, оказывается не абсолютным, он имеет силу только в том пространстве,

которое соавторы в ЗТ... назвали „маленьким миром“. Давшее столь великолепный эффект в Арбатове и Черноморске (да и кое-где на Турксибе) веселое превосходство над толпой „непуганых идиотов“ теряет свою силу, когда турксибская эпопея достигает своего символического апофеоза» [Щеглов 2009, с. 32].

И здесь же рядом – о том, что метаморфозы героя приобретают трагический оттенок: «...правильнее говорить не об абсолютном развенчивании, а о возрастающей амбивалентности бендеровского образа к концу второго романа. Превосходство Бендера-титана над идиотичными сторонами советской жизни временами вспыхивает здесь с прежней яркостью. Но в целом *невовлеченность* превращается в заключительной части диалогии из самого сильного в самое уязвимое его место и, вступая в конфликт с доктриной благодатной причастности к великим делам, трагически закрывает ему доступ в настоящую жизнь» [Там же, с. 32].

Эту превалирующую к концу диалогии безотрадную ноту одним из первых оценил Виктор Шкловский, писавший в газетной рецензии: «„Золотой теленок“ совсем грустная книга... Люди на автомобиле совсем живые, очень несчастливые... А в литерном поезде у журналистов весело. Весело и у вузовцев... Дело не в деньгах, не в них тут несчастье, дело в невключенности в жизнь. Остап Бендер слабее даже тех непервоклассных людей, с которыми он встречается» [Шкловский, с. 193].

Но такая трансформация главного героя дилогии И. Ильфа и Е. Петрова происходит постепенно и завершается обидным фиаско Остапа, вынужденного осуществлять вывоз капитала не хитроумными банковскими переводами, а примитивной контрабандой, нагрузившись шубой из чернобурки с шиншилловыми карманами, золотым блюдом в двадцать фунтов, массивным архиерейским наперсным крестом и прочими ювелирными раритетами... Но это финал. А в начале, на первых страницах «Двенадцати стульев» перед нами обаятельный авантюрист двадцати восьми лет от роду в зеленом в талию костюме со старым шерстяным шарфом на шее и астролябией в руках. «К обеду астролябия была продана слесарю за три рубля. – Сама меряет, сказал молодой человек, передавая астролябию покупателю, – было бы что мерить» [Ильф, Петров 2014, с. 64].

В этих словах Остапа Бендера – и верный расчет опытного плута в разговоре с недалеким покупателем, и тонкое размышление наблюдательного философа. Но наш шельма и ловкач был явно не одинок среди продавцов, торговавших залежалым товаром на городском развале Старгорода (читай – Одессы). Любители легкой наживы и искатели приключений стали прибывать в «вольный город» с момента его основания. «Поведав о трудолюбивом населении Одессы, остается добавить лишь несколько слов о нежелательном для всякого нового города явлении – пишет один из ранних историков города Габриэль де Кастельно, – а именно о нашествии

в город множества авантюристов» [Кинг 2013, с. 137].

Историк оценивает это явление со знаком минус, но, если разобраться, именно такие люди с авантюрной и творческой жилкой во многом способствовали созданию подлинного экономического чуда на юге России в противовес неповоротливой, затвердевшей в оковах крепостного права экономики остальной России. Отличительными чертами таких людей, как отмечает Ю. Щеглов, являются: «возмутительное» уклонение от всякого рода ангажированности и конформизма, навязываемых в массовом порядке; непостижимое сохранение свободы и индивидуальности в условиях, когда мало кто может их себе позволить, когда мощные силы понуждают к единообразию, подчинению, принятию одной или другой стороны в разделенном мире и т.п.» [Щеглов 2009, с. 33].

Именно такими чертами обладают предприимчивые и харизматичные Беня Крик и Остап Бендер. Но только один из них, как считает исследователь Е. Каракина, мог стать воплощением представлений об одесском авантюрном характере: «... их роднит авантюренность профессии, аналитический цинизм, афористичность высказываний и даже страсти к цветным штиблетам. Но именно Бене, а не Остапу, суждено было стать фирменным знаком города. Потому что Остап Бендер существует в мире социалистической реальности, пусть и преломленной призмой сатирического романа. Потому что за Остапом тянется шлейф подробностей

быта и реалий советского времени – поэтому, собственно, „Двенадцать стульев“ и „Золотой теленок“ стали печататься с подробным комментарием. А Беня Крик живет в пространстве, которого никогда не существовало на земле. Черноморск, описанный Ильфом и Петровым, – узнаваемая Одесса начала тридцатых годов. Город, созданный Бабелем, почти фантастичен, почти нереален» [Каракина 2006, с. 153].

Так что, значит на литературном гербе Одессы – гордый профиль Короля Молдаванки? Но не спешите... На других страницах своей книги «По следам «Юго-Запада» Е. Каракина вступает в своеобразную дискуссию сама с собой и готова не только признать, что Остап Бендер является подлинным воплощением одесского характера, но и отмечает его сходство с легендарным персонажем «Мастера и Маргариты» (а тогда это не только плутовство и артистизм, но и демонические черты, и распоряжение человеческими судьбами): «Одесситом Остапа делает образ мыслей и необычная форма их выражения. Иронический взгляд на вещи, события, факты, нежелание принимать жизнь в виде готовых установок, правил и догм. Стоит ли повторять, что испытание иронией выдерживают лишь непреходящие ценности? Остап – в «Двенадцати стульях», а еще в большей мере – в «Золотом теленке» – тот пробный камень, при столкновении с которым рассыпаются в прах разновидности формально-демонстративной деятельности, Это, как ни странно, сближает Бендера с иной, совсем уже фантастической фигурой из друго-

го великого романа XX столетия – с Воландом. Оба литературных героя, заявленные как априорно деструктивные, оказываются на самом деле структурирующими. Разрушители не столько разрушают, как расставляют все по местам – каждый в меру своих возможностей. Воланд – по причине мистического предназначения. Бендер – в силу одесского менталитета» [Там же, с. 144 – 145].

Но на авантюру, приключение не решишься без веры в удачу, а фортуна, как известно, не любит угрюмых. Жизнелюбие – еще одна обязательная черта одесских авантюристов; это именно то, что, как считает Д. Быков, их объединяет: «Все они принадлежат к единому народу, не еврейскому, ибо Одесса интернациональна, не украинскому и не русскому, ибо все тут представлены в равной пропорции, а к общему племени приморских жовиальных авантюристов» [Быков 2014, с. 67].

Авантюризм жителей Одессы в XX столетии воспарил над, в основном, крестьянской Россией уже на крыльях технического прогресса. Этот примечательный факт не остался без внимания Ю. Щеглова при анализе дилогии И. Ильфа и Е. Петрова: «Соавторы не мыслят социалистического пути своей страны в изоляции от мирового научно-технического прогресса, от автомобилизма и небоскребов, от авиации, кино и спорта, от романтики изобретений и рекордов, от созвездия имен, ставших большими мифами XX века. Эта ориентация на динамичную цивилизацию Запада, типичная

вообще для молодой литературы 20—х гг., особенно четко выражена у писателей-южан с их давней космополитической традицией, чью юность осеняли имена Блерио и Люмьера, Эдисона и Форда, Амудсена и Линдберга. Она сопровождается насмешливым отмежеванием от избяной, сермяжной Руси и от «таинственной славянской души» с ее традиционными (по мнению этих писателей) атрибутами: самокопаньем, богоискательством, ленью и т. д. О скептическом отношении к этим фирменным русским чертам говорят «свежесрубленные, величиной с избу, балалайки [ЗТ 2], пародийная эпопея мятущихся арбатовских растратчиков [ЗТ 3], высмеивание малограмотных селян в главах автопробега [ЗТ 6], портрет Васисуалия Лоханкина с его мучительными душевными исканиями [ЗТ 13] и многое другое» [Щеглов 2009, с. 9 – 10].

Но особая восприимчивость писателей-одесситов к мировому опыту распространялась не только и не столько на науку и технику, а, прежде всего, на богатые литературные традиции, в частности в изображении героев-авантюристов. Как отмечает Л. Чистобаева, «похождения Остапа Бендера очень напоминают жанр западноевропейского плутовского романа XVIII века. Большую преемственность можно определить и в образе главного героя дилогии. Природное остроумие и жизнелюбие Остапа, как и умение быстро ориентироваться в самых непредвиденных ситуациях, сближают его с Лосарильо из Торреса и с плутом Паблосом из рома-

на Ф. Каведо, и с Жиль Бласом. Вместе с тем, в Бендере немало хитрости от Санчо Пансы Сервантеса, сообразительности от Сэма Уиллера и даже неистощимой изобретательности от благородного жулика Энди Таккера, героя рассказов О. Генри» [Чистобаева 2007, с. 5].

Если следовать указанной тенденции отзывчивости авторов произведений «одесского текста» к находкам западной литературной школы, то с таким же успехом российские писатели-южане должны были освоить опыт своих европейских и американских коллег в сфере юмора. Но вот парадокс: природу смешного разные народы понимают по-разному, иногда в прямо противоположном смысле. Рассматривая это явление, В. Разумовская и Д. Годун заглянули в словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона и обнаружили, что «слово «humor» приобрело в европейских языках значение «настроение»; во французском языке слово имело отрицательные коннотации и обозначало преимущественно плохое, дурное настроение («avec humeur – «с раздражением»), а в немецком языке семантика слова содержала положительные коннотации, и с XVIII века слово обозначало «хорошее настроение» [Разумовская, Годун 2009, с. 87]. В китайском языке лексическая единица... (you mo) является фонетическим заимствованием (скорее всего из английского языка) и имеет значение «юмор»... «Китайские «смешные слова» (xiao hua) представляют собой забавные истории, которые могут показаться представителям других культур не очень смеш-

ными. Такие истории в определенной степени напоминают сказки» [Там же, с. 87].

Но это теория, а вот отрывок из романа Ю. Олеши «Зависть» (приводим чуть ли не целиком – уж больно хорош): «Да, она стояла передо мной, – да, сперва по-своему скажу: она была легче тени, ей могла бы позавидовать самая легкая из теней – тень падающего снега; да, сперва по-своему: не ухом она слушала меня, а виском, слегка наклонив голову; да, на орех похоже ее лицо: по цвету – от загара, и по форме – скулами, округлыми, сужающимися к подбородку. Это понятно вам? Нет? Так вот еще. От бега платье ее пришло в беспорядок, открылось, и я увидел: еще не вся она покрылась загаром, на груди у нее увидел я голубую рогатку вены... А теперь – по-вашему. Описание той, которой вы хотите полакомиться. Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами – очаровательный подросток, стройный, как шахматная фигурка (это уже по-моему!), невеликий ростом. Вы не получите ее...» [Олеша 2014, с. 197].

Ну, и что здесь смешного? – спросите вы (мы же говорим о юморе). На китайскую смешную сказку не похоже; французское «avec humeur» («с раздражением») тоже, видимо, не подойдет. А уж от легендарных скетчей Остапа Бендера («грузите апельсины бочками» или про «ключ от квартиры, где деньги лежат») – совсем далеко. Но природа комическо-

го подчас неуловима, туманна. Может тогда ирония? – «а теперь – по-вашему», «той, которой вы хотите полакомиться». Или улыбку может вызвать неожиданный поворот мысли, парадоксальный образ? На автора «Зависти» и «Трех толстяков» это похоже: «лужа лежала под дерево, как цыганка», «когда ешь вишни, то кажется, что идет дождь». Но улыбки может и не быть, ведь юмор каждый понимает по-своему.

Но немало здесь зависит и от самого писателя, от его отношения к жизни. С. Гандлевский считает, что для И. Бабеля юмор был одной из основ миропонимания: «Жовиальность, веселость, понимаемая Бабелем как обязательное условие умудренности, стали его символом веры» «умным людям свойственно веселье», «веселый человек всегда прав» – без устали внушает он себе и читателям» [Гандлевский 2010, с. 504]. Для Д. Быкова неповторимое обаяние стиля В. Катаева и его тонкий юмор тесно связаны, во-первых, с происхождением писателя («Конечно, он южанин. Южанин настоящий, морской, одесский, хитрый и жовиальный, но без вечной еврейской уязвленности – и одновременно без еврейского чувства причастности к какой-то великой спасительной общности...» [Быков 2014, с. 157]), во-вторых, с его неиссякаемым оптимизмом («У человека был один грех – он слишком любил жизнь, слишком любовался ею; как всякий большой писатель, он из этого греха сделал инструмент, из травмы – тему, из страха и отчаяния – лирику высочайшей пробы. Уж подлинно «Алмазный мой венец»: лучше, мучитель-

ней этого он ничего не написал. Все там живые, все настоящие» [Там же, с. 161]).

Е. Каракина отмечает эlegantные особенности юмористического таланта одного из создателей дилогии об Остапе Бендере: «Впрочем, остроумие Ильфа вполне одесское, хотя и носит отпечаток британской сдержанности. Оно никогда не было грубым, но уж и добродушным не бывало. Оно было точным, как диагноз. Оно было безжалостным, как ланцет хирурга. „Сначала зависть его кормила, теперь она его гложет“ – характеристика, беспощадная, как, если уж длить аллюзии с „Тремя мушкетерами“, клеймо лилии на плече миледи» [Каракина 2006, с. 130 – 131].

Эта лаконичность, хлесткость фразы, которую Ильф и Петров опробовали при создании фельетонов на страницах газеты «Гудок», очень пригодилась им при создании «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца». Ю. Щеглов считает, что одно из решающих сражений авторов на страницах дилогии – сатирическая борьба с «новоречью» страны Советов: «Романы Ильфа и Петрова представляют собой раннюю и развернутую реакцию на тотальное манипулирование языком. В этом качестве они сыграли роль основоположной книги, своего рода базисной грамматики для нонконформистской речи последующих десятилетий. Несомненно, например, зависимость от традиций Ильфа и Петрова таких сатириков, как Аксёнов, Войнович, Искандер, а также никогда не прерывавшаяся „бендеровская“ струя в повседневно-

ном юморе советских людей. Авторская речь и речь Остапа Бендера в ДС/ЗТ – это, среди прочего, веселая игра с бюрократическо-идеологической новоречью, чья экспансия в различные сферы жизни оглупляется путем „примерки“ ее клише и сакральных формул к наименее подходящим для этого объектам („дьякон Самообложенский“, „Иван Грозный отмежевывается от сына“ и т.п.)» [Щеглов 2009, с.18].

С особой зоркостью авторы дилогии, по мнению Ю. Щеглова, отслеживают тенденции предельного упрощения языка, вызванного, в том числе, и «плебеизацией» всех сторон жизни и установлением некоего усредненного демократического стандарта в сферах моды, обычаев, эстетических вкусов, развлечений и т.п.: «... напористый плебейский язык 20-х гг. и основанный на нем журнализм не могли не отразиться и на стилистической ткани романов Ильфа и Петрова, где они весьма заметно присутствуют и становятся объектом игры наряду с другими речевыми пластами. Ни для кого не секрет, например, обилие в тексте ДС/ЗТ заведомо известных и расхожих цитат « („памятник нерукотворный“, „взыскательный художник“, „среди шумного бала“, „я пришел к вам с приветом“, „а поворотись-ка, сынку“ и т.п... и непритязательных, бывших в употреблении, а то и просто заезженных журналистских шуток (сравнение пассажиров „Антилопы“ с тремя богатырями; картина „Большевики пишут письмо Чемберлену“; „индийский гость“ о Р. Тагоре и т.п.) – и это наряду с тонко замаскированными отсылка-

ми, с европейской эрудицией соавторов, с самым широким спектром жанров и мотивов, с виртуозным построением сюжета, с меткой метафорикой и действительно первоклассными остротами!» [Там же, с. 19].

Во вздыбленной революцией стране идеи, стили, штампы появляются в таких причудливых сочетаниях, что порой вызывают и настоящий эстетический шок, и комический эффект. В общем бурном хаотическом потоке – и небывалые перемены в языке: «...в речи соавторов и их героя гетерогенные формулы и клише склеиваются друг с другом в шокирующие гибриды («Афина – покровительница общих собраний», «Спасение утопающих – дело рук самих утопающих» и т.п.). Как представителям старого режима и объектам старого быта выпадают новые места и роли (папка «Musique» с протоколами собраний, предводитель дворянства под плакатом «Сделал свое дело и уходи»). Так и словесные стереотипы используются в новых функциях («милостиво повелеть соизволил», «учитесь торговать» и др. – как разменная монета в жюльнических розыгрышах Бендера)» [Там же, с. 29].

Другим, не менее животворным источником комизма и остроумия на страницах дилогии Ю. Щеглов видит мимирию персонажей, являющуюся их ответом на давление государства: «Советскую терминологию герои первого романа пускают в ход не на каждом шагу, а лишь по крайней нужде, как в иную отчаянную минуту неверующий взывает к Богу. Так, о. Федор в пылу схватки с Воробьяниновым из-за

стула ссылается на «власть трудящихся»; растративший общие деньги Ипполит Матвеевич лепечет что-то об аукционерах, которые «дерут с трудящихся втридорога» [ДС 9; ДС 21] ... Напротив, во втором романе, действие которого с самого начала проходит под грозным знаком чистки, персонажи мимикрируют ради выживания, и делают это они со страхом (геркулесовцы), в суете и суматохе (художники, гонящиеся за ответственными работниками, ЗТ 8), с ляпсусами и проговариваниями (Синицкий в шарадах допускает чуждые лозунги, Скумбриевич заявляет комиссии по чистке «я не Скумбриевич, я сын» ЗТ 35), со слезами и мукой (Синицкий)» [Там же, с.19].

Общеизвестно, что неповторимый колорит одесскому юмору придают особенности одесской речи с пестрой смесью ее разговорных диалектов и непривычным для жителя среднерусской полосы построением фраз. Но это то, что обычно удивляет российского читателя. А как вам взгляд «из-за океана»? «Первая строчка – „полные кефали...“ – кажется нелепой для популярного жанра. Но так и хочется покачать пивной кружкой в такт хору: „Я вам не скажу за всю Одесу, / Вся Одесса очень велика./ Но и Молдаванка и Пересыпь/ Обожают Костю-моряка“. Все это, разумеется, полная чушь, но это чушь одесская. И в годы страха и невзгод, эта песенка... способна была вызвать у людей улыбку и даже слезы» [Кинг 2013, с.282—283] (*мнение американского историка Ч. Кинга о песенке в исполнении М. Бернеса из кинофильма*

ма «Два бойца»). Не будем заострять внимание на обидном «чушь», отметим лишь, что зорко подмечено именно своеобразие: «одесская чушь».

В толковом словаре Д. Н. Ушакова слово «чушь» трактуется как «глупость, нелепость, ерунда». Отбросим два крайних слова, и тогда «нелепость» или «неправильность» (в основном, кажущаяся) – именно то слово, что характеризует такое явление, как калькирование национальных речевых оборотов средствами русского языка.

Пример этого приводит в своем исследовании А. Подборий: «... у И. Бабеля в «Одесских рассказах» ощущение речи героев как «испорченное» вполне объяснимо. «Переведенное» на русский язык еврейское предложение действительно мыслится как неправильное (хотя на самом деле таковым не является), Например, кладбищенский служка Арье Лейб в «Как это делалось в Одессе» И. Бабеля, с напыщенностью повествуя о похоронах Мугинштейна, заявляет «И вот я буду говорить, как говорил господь на горе Синайской из горящего куста. Кладите себе в уши мои слова»... Обращение к Ветхому завету традиционно для евреев, но совершенно неуместно в том месте, где события определяются бандитской этикой; более того, невольное сравнение Арье-Лейба с богом вызывает только усмешку, хотя на самом деле можно говорить о «неправильном переводе» библейской метафоры на русский язык. Также нелепо выглядит фраза Гедали в одноименной новелле И. Бабеля: «Мы падаем на лицо и кри-

чим на голос». На самом деле это едва ли не дословная цитата из Библии: «И пали Моисей и Аарон на лица свои перед всем собранием общества сынов Израилевых» (Числа. 14,5)» [Подобрий 2008, с. 104].

Это литературные тексты. А какое впечатление производит повседневная лексическая практика одесситов? Любопытно в этой связи в определенной степени спорное замечание петербургского философа Татьяны Шехтер о сопоставлении речевой практики жителей Одессы и Санкт-Петербурга: «„Я иди по Дерибасовской“: мягкость и созерцательность, ироничность и добродушие, остроумие и легкость сошлись в лексической практике одесситов. Стоит вспомнить и знаменитые цитаты из одесской „блатной“ лирики или сказанное с многозначительной небрежностью в парикмахерской: „Спасибо вы мне сделаете потом“. И совсем иная картина в Петербурге. Чистота эмоциональной интонации, интеллектуализм. В чем-то близкий ренессансной флорентийской традиции, романтический колорит, переливающийся в петербургской культуре от изощренно авангардной зауми до классического символизма, – верный признак петербургского вкуса: Александр Блок, Анна Ахматова, Иосиф Бродский, Александр Сокуров». [Шехтер 2004, с. 89].

Попробуем вообразить следующую невероятную картину: интеллектуальные изыски поэтов Серебряного века в символической дуэли с южнорусской созерцательностью и остроумием... Но тогда уж против Александра Блока и Анны Ах-

матовой выставим не добродушных обывателей города Одессы, а равновеликие фигуры: Исаака Бабеля и Юртя Олешу.

Итак, *дуэль*... Для начала (будем говорить об одесских дуэлянтах) получим от Д. Быкова представление о вооруженности (т.е. стиле) первого: «... замечательный, счастливо найденный гибрид ветхозаветной мелодики, ее скорбных повторов и постпозитивистских притяжательных местоимений („сердце мое“, „чудовищная грудь ее“) – с французскими натуралистами, привыкшими называть своими именами то, о чем прежде говорить не позволялось. Возьмите любой достаточно радикальный фрагмент прозы Золя – из „Накипи“, где служанка рождает в горшок, или из „Нана“, где куртизанка наряжает девственника в свою ночную рубашку с рюшечками, – перепишите в библейском духе, с интонацией скорбного раввина, и будет вам чистый Бабель, не особенно даже скрывающий генезис своей прозы» [Быков 2014, с. 65 – 66].

Неплохо подготовлен, не правда ли? Теперь об оснащении второго от Н. Подольского: «Постоянное опрокидывание смыслов, создание многоярусных суперпозиций противоречий составляют удивительную особенность творческого метода Олеша – у него нет фиксированных, устоявшихся образов, они все время трансформируются. Отсюда – динамичность прозы, делающей ее увлекательной для читателя. При этом образы у Олеша развиваются не только осмысленно, в некоем определенном направлении, но и испытывают свою внутреннюю пульсацию, мерцают, переливаются, вызы-

вая ощущение присутствия чего-то нематериального» [Подольский 2014, с. 70].

Продолжим наше фэнтези с литературным поединком. Ну, а вдруг у нашей парочки дуэлянтов поднялась температура; неужели и замены не найдется? Скамейка запасных (слово-то какое кошунственное для таких Мастеров!), представляется нам, все-таки достаточно длинная... Вот первый на замену: «Хочу писать этими катаевскими абзацами – удивительно удобный он придумал метод. А может, не придумал. Стихотворения в прозе вошли в моду во Франции во второй половине девятнадцатого века, их писали Лотреамон и Рембо, от них заразился Тургенев (и, как все русские, перенял иноземный опыт так, что иностранцы рядом с ним померкли). Получается проза стихами, в которую естественно входят поэтические фрагменты; проза сновидческая, ассоциативная, резко и ярко интонированная. Так был написан «Святой колодец» [Быков 2014, с. 151].

Вторая замена – еще опаснее для соперника: «стреляют» с обеих рук, и «пули» не простые – с бронебойным юмором: «Общая атмосфера романов Ильфа и Петрова, характерные для них типы комизма и моделирования персонажа также во многом восходят к классике, причем преимущественно западноевропейской. Элементы фарсового комизма и эксцентрики – физическая расправа, драки, погоня, вопли, прыжки. Падения и проч., равно как и комически отрешенная, квазиинтеллектуальная манера описания всего этого –

характерны не столько для русской литературы XIX века, со свойственным ей вдумчивым и прочувствованным отношением к человеку, сколько для мольеровской и диккенсовской школы европейского юмора. О Диккенсе и его школе напоминают также: построение характера на основе одной лейтмотивной черты или детали (например, Альхен, Кислярский, Изнуренков); персонажи со странными и редкими профессиями (ребусник Сеницкий, зицпредседатель Фунт, торговец ордерами и информацией Коробейников; ср.: кукольная швея и специалист по скелетам в «Нашем общем друге», продавец секретов И Пун в романе Джека Лондона в «Сердца трех», сочинитель некрологов в «Скандалисте» западника В. Каверина; карикатура и гротеск в сценах из современной жизни (бег на кинофабрике, погоня художников за ответственными работниками, универсальный штемпель)» [Щеглов 2009, с. 54].

Представление «дуэлянтов» продолжается. Теперь несколько подробнее о первом из «основного состава». Каков вам этот эпизод из биографии писателя?: «Леонид Утесов вспоминает, как Бабель позвал на обед к „знакомому чудаку“. После обеда хозяин предложил: „Пойдемте во двор, я покажу вам зверя“. Действительно, во дворе стояла клетка, а в клетке из угла в угол метался матерый волк. Хозяин взял длинную палку и, просунув ее между железных прутьев, принялся злобно дразнить зверя {...} Мы с Бабелем переглянулись. Потом глаза его скользнули по клетке,

по палке, по лицу хозяина... И чего только не было в этих глазах! В них была и жалость, и негодование, и любопытство. „Скажите, чтобы он прекратил“, прошептал я. „Молчите, старик! – сказал Бабель. – Человек должен все знать. Это невкусно, но любопытно“» [Гандлевский 2014, с. 508 – 509].

Ключевое слово здесь – «любопытство». Жажда И. Бабеля на впечатления, исследование жизненных ситуаций на пределе сил и страстей – все это, видимо, и позволило писателю создать яростный, кровавый, но прекрасный мир «Одесских рассказов». Но было бы, наверно, неправильно характеризовать художественную палитру автора только самыми интенсивными красками оптического диапазона. Ему доступны и более приглушенные, лиричные тона. Вот как об этом пишет С. Гандлевский: «С возрастом мне больше всего у Бабеля нравится незавершенный цикл рассказов, группирующихся вокруг «Истории моей голубятни». Кажется, что автору наскучило живописать сверх- и недочеловеков, он дал слабину и... сочинил шедевры. В этих рассказах не ни восторженного ужаса, ни имморального веселья: есть мальчик, его бестолковое семейство, первая и безнадежная любовь к взрослой женщине, первое знакомство с людским озверением – словом, «удивительная постыдная жизнь всех людей на земле {...} превосходящая мечты...». Что позволяет читателю сопереживать не вчуже, а со знанием дела. Редкие у Бабеля истории не о страсти, которая «владеет над мирами», а о любви и жалости, позволяющих выжить под

игом страсти» [Там же, с. 518 – 519].

Отмечает дотошность и внимательность к деталям автора «Конармии» и «Одесских рассказов» и Д. Быков: «... между каким-нибудь Балмашевым и Долгушовым и столь же брутальным Менделем Криком или Савкой Буцисом не такая уж большая разница: сидит хилый, любопытный ко всему, хитрый очкарик и с равным восхищением наблюдает аристократов Молдаванки, „на икрах которых лопалась кожа цвета небесной лазури“, и конармейских начдивов, чьи ноги „похожи на двух девушек, закованных в кожу“» [Быков 2014, с. 64].

Затрагивает исследователь и тему контраста между двумя упомянутыми основными книгами И. Бабеля: «Два главных мира бабелевской прозы – Одесса, где орудует Беня Крик со товарищи, и Западная Белоруссия, через которую проходит с боями Конармия, – не просто не схожи, а друг другу противоположны. Обратите внимание, граждане мои и гражданочки, вот на какой момент: конармейские рассказы Бабеля многими признаются за бесспорные шедевры, но как-то в наше время не читаются, да и вообще слава их бледнее на фоне триумфального успеха немногочисленных, общим числом меньше десятка, одесских рассказов про Беню Короля... Да и поставьте наконец эксперимент на себе: как приятно в тысячный раз перечитывать „Одесские рассказы“ и какая мука освежать в памяти „Конармию“, даже самые светлые вещи оттуда вроде „Пана Аполека“! Невозможно же.

Ужас. Как сам автор сказал: „И только сердце мое, обогрени-
тое убийством, скрипело и текло“» [Там же, с. 64 – 65].

Характерно, что обе книги создавались практически в один и тот же период. Но одна была своеобразным искуп-
лением для автора, очевидца и непосредственного участни-
ка разудалых подвигов буденовской конницы, а другая – ско-
рее отдушиной и стремлением противопоставить жути граж-
данской войны знакомый писателю с детства образ «русско-
го Марселя». Об этом – Е. Каракина: «Одесские рассказы,
писавшиеся одновременно с „Конармией“, возможно, ста-
ли для Бабеля средством психологической защиты. Реальная
Одесса, достаточно документально описанная им в очерках
„Листки об Одессе“, „Мои листки. Одесса“, станет противоя-
дием, соломинкой, за которую можно ухватиться в водово-
роде гибнущего мира. Только появится на страницах „Одес-
ских рассказов“ – преображенной. Такой же будет она и в бо-
лее поздних рассказах. Потому что город 1920 – 1924 годов
уже мало походил на столь любимый Бабелем „русский Мар-
сель“. Бабелю пришлось воссоздавать Одессу заново...» [Ка-
ракина 2006, с. 158].

Отмечает Е. Каракина и широкое признание литератур-
ных достоинств произведений И. Бабеля не только в России,
но и за далеко за ее пределами: «Не раз и не два иностранцы,
указывая на карту мира, говорили: вот это Европа, это мы
знаем, вот здесь – пространства, о которых мы ничего не зна-
ем, а вот здесь, вот эта точка на карте – это Одесса. В Одессе

есть Молдаванка, там жил Бенья Крик. Слова эти произносятся с самыми разными акцентами – немецким, французским, португальским, даже японским – Бенья Крик и Мол (р) ьтаванка». И глаза у говорящих закатываются, примерно как у тех американцев в «Золотом теленке», когда они мягко произносили грубое слово «перватч»...» [Там же, с. 151].

Особой популярностью книги писателя пользовались в среде зарубежной левой интеллигенции, и Г. Фрейдин излагает свою версию этого факта: «Бабель задавал тон в явном, но чаще подспудном диалоге 1920 – 1930-х годов о понятиях «национальное» и «социалистическое». Сам же диалог был ничем иным, как советской итерацией старой российской контрверзы славянофилов и западников, которая в свою очередь была отголоском обиды отсталых немцев на преуспевших в науке и индустрии французов и англичан... Для Бабеля, по убеждениям – толстовца с левым уклоном («Начало», 1937), как и для его покровителя и «предтечи» Максима Горького («Одесса. Мои листки», 1916), вопрос о «третьем пути» России не стоял вообще, а социализм означал *форму содержания* европейской культуры («как это делалось в Европе»). Иными словами, социализм был понятием, которое определенным образом членило мир и тем самым утверждало необходимость замены русской «сохи», дикой как по форме, так и по содержанию, на «плуг» модернизации, европейского просвещения и гуманизма, очищенной от грязи стяжательства (как понимался тогда капитализм –

паразит на теле научно-технического и социального прогресса человечества)» [Фрейдин 2011, с. 22].

Но перейдем ко второму «дуэлянту». Оказывается, еще не факт, что он сможет участвовать в этом поединке, причем по двум весьма уважительным причинам. Во-первых, из-за временного диссонанса с основными участниками дуэли: «Олеша – писатель будущего. Века этак XXII, если тогда еще будут литераторы. Литераторы будущего станут писать мало и емко, потому что тенденция к экономной передаче действительно важной информации – одна из ведущих в человеческой истории. Малозначительное учатся размазывать на гигабайты, на тысячи страниц, а главное сообщают лаконичнее» [Быков 2014, с. 121]. Во-вторых, участие в дуэли подразумевает наличие определенной степени задиристости и спортивной злости, а «... Олеша, подобно злобному мальчику из „Снежной королевы“ Андерсена, соорудил для себя ехидное кривое зеркало, которое вытянуло из него „ростки“ плохого и черного, вырастило их, и получился Кавалеров» [Подольский 2014, с. 76] (*примеч., Кавалеров – один из главных героев романа «Зависть»*).

Так что же, зрелища с участием Ю. Олеша нам так не увидеть? Но подождите расстраиваться... Забыли, что любимый герой писателя – циркач, канатоходец Тибул из «Трех толстяков»? Жонглирование словами, оптические трюки опытного иллюзиониста – для автора это не только привычная писательская техника, но и воплощаемая в текст эстетика им-

прессионизма: «А я стараюсь заглянуть даже в зеркальный шкаф, который грузят на платформу. Поднимаясь на носки, заглядываю, – это зеркало улетает, – стремительно возносится дом, фонарь, – и я успеваю поймать свое улетающее в синеву лицо» [см. Спивак-Лаврова 2014, с. 136] – это ли не зрелище для Ю. Олеси, это ли не оптический эффект? И еще: «„По небу шли облака, и по стеклам и в стеклах перепутывались их пути“, „голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы“» [Там же, с.133].

Но словесной эквилибристикой и оптическими эффектами дело не ограничивается. Никто, видимо, и не предполагал, что некоторые литературные приемы Ю. Олеси в какой-то мере предвосхитят эксперименты Джеймса Вайкери в 1957 году в кинотеатрах Нью-Джерси по разработке методики воздействия на людское восприятие посредством вставки в череду картинок скрытой информации в виде дополнительных кадров.

Вот что происходит в «Зависти» с образом Андрея Бабичева, строящего гигантскую фабрику-кухню, где каждый трудящийся сможет получить сытный калорийный обед за двадцать пять копеек: «Сначала мы узнаем, что ему тесно в уборной и он трется спиной о дверь кабинки. К концу первой страницы выясняется, что «в нем весу шесть пудов. Недавно, сходя где-то по лестнице, он заметил, как в такт шагам у него трясутся груди». На второй странице: «Полощет горло он с клетотом. Под балконом останавливаются лю-

ди и задирают головы». Следующая страница: «Очень часто ночью я просыпаюсь от его храпа. Осоловелый, я не понимаю, в чем дело. Как будто кто-то с угрозой произносит одно и то же: «Кракатоу... Крра... кА... тоууу...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.