

УДК 821.161.1
DOI 10.17223/18137083/67/11

Г. А. Жиличева

Новосибирский государственный педагогический университет

Чаплин в нарративе Ю. Олеши

Рассматривается функционирование чаплинского кода в творчестве Ю. Олеши. Дневниковые записи, статьи, художественные произведения анализируются в контексте кинопоэтики писателя. Устанавливается, что Ю. Олеша интерпретирует взаимодействие языков кино и литературы и как синтетическую, и как конфликтную коммуникацию, демонстрирует как единство визуальных фантазмов разных искусств, так и их принципиальный антагонизм. Многочисленные отсылки к кинообразам Чаплина в текстах Олеши обусловлены не только общим «киноцентризмом» эпохи постсимволизма, но и особенностями «личного мифа» автора, а именно концепцией метафизической «нищеты» творца в «новом» мире. Появление в художественных текстах персонажей, обладающих атрибутами «бродяги Чарли», меняет и тип сюжетной интриги (в событийный ряд привносятся мотивы цирка, театра, кинематографа), и тип повествовательной организации (меняется грамматическое время, вид нарратора). Делается вывод о том, что чаплинский код выполняет метанарративные функции: выступает в роли ключевого элемента кинопоэтики, индексирует балаганную картину мира, встраивается в систему рассуждений о природе творчества.

Ключевые слова: Чаплин, Ю. Олеша, кинопоэтика, метанаррация, «личный миф».

Изучение влияния кинематографа на русскую литературу часто привлекает внимание современных исследователей [Ханзен-Леве, 2016]. В этапных работах по данной проблеме были сформулированы принципы интермедиального взаимодействия и исторические закономерности рецепции киноязыка: Ю. Г. Цивьян приходит к выводу о кинематографичности литературных произведений XX в. [Цивьян, 1991], И. П. Смирнов считает кинороман центром жанровой системы модернизма [Смирнов, 2009], Р. М. Янгиров рассматривает киноконтексты литературы эмиграции и метрополии 1920–30-х гг. [Янгиров, 2006]. Более того, некоторые исследователи полагают, что искусствоведческое осмысление киноэстетики (например, в трудах С. Эйзенштейна) повлияло на становление метаязыка литературоведения [Ефименко, 2017]. Например, в работах формалистов общетеорети-

Жиличева Галина Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия; gali-zhilich@yandex.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2019. № 2
© Г. А. Жиличева, 2019

ческие и прикладные аспекты анализа литературных явлений были рассмотрены сквозь призму киноведческой проблематики [Тарасов, 2006].

Не ставя перед собой задачу системного описания кинопоэтики Ю. Олеши, сосредоточимся на анализе роли чаплинского кода в дневниках, статьях, художественных текстах писателя. На наш взгляд, часто встречающиеся отсылки к кинообразам Чаплина в произведениях Олеши обусловлены не только общим «киноцентризмом» эпохи, но и особенностями «личного мифа» автора.

Необходимо отметить, что творчество знаменитого актера и режиссера неоднократно становилось материалом для литературных сюжетов и эстетической рефлексии. О. Буренина, например, полагает, что русские символисты, увлеченные театральными проектами Г. Крэга, увидели в кинофильмах Чаплина реализацию идеи метаморфозы человека в «сверхмарионетку», прорывающуюся в трансцендентное: «Чарли Чаплин создал из своего тела иллюзию кукольного. Движения его героя – чистая кинематика, отвлеченная от физических свойств» [Буренина, 2005, с. 190]. Чаплин воспринимается как воплощение синтеза зрелищных искусств (цирка, театра, кинематографа).

Характерно, что литературные «проекции» Чаплина создаются и в постсимволистской художественной культуре. Так, исследователи творчества О. Мандельштама обнаруживают, что мотив кинематографа является одним из центральных в художественной системе поэта. При этом в стихотворениях «Я прошу как жалости и милости...», «Чарли Чаплин вышел из кино...» Чаплин выступает в роли альтер-эго лирического героя [Куликова, 2010; Черашняя, 2011; Бассель, 2015].

Поскольку литература постсимволизма проблематизирует возможность присутствия трансцендентного в наличном миропорядке, кинематографические аллюзии могут использоваться как знак искусственной, неподлинной реальности. Чаплин из «фигуры синтеза», объединяющей мистерию и балаган, превращается в «фигуру деконструкции» – маргинала, противопоставленного автоматизму окружающего пространства.

В дневниковых заметках и статьях Олеши кинематограф Чаплина предстает как парадоксальное сочетание поэтического и грубо-материального начал. Лирическая сфера проявляется в «романтизме» образов и глубине постижения природы человека: «Поэзия поэзии сцена в “Огнях большого города”, когда Чаплин, начиная догадываться, что девушка слепая, подносит к ее глазам цветов» [Олеша, 2015б, с. 965]. Поэтому Чаплин ассоциируется с поэтическим кумиром Олеши – Маяковским: «Я видел фильмы раннего, совершенно еще немного кино, в которых играет Маяковский. <...> Игра Маяковского напоминает чем-то игру Чаплина. Это близко: то же понимание, что человек обречен на грусть и несчастья, и та же вооруженность против несчастий – поэзией» [Олеша, 2015а, с. 153–154]. Главный атрибут поэта – голос – воплощен жестами и пластикой, кино и литература обнаруживают общий лирический подтекст.

Однако лиризм пародируется буффонадой: вспоминая о своем первом впечатлении от Чаплина, Олеша воспроизводит в дневнике сцену комического глумления бродяги над поэтом.

Первый раз я видел Чарли Чаплина в картине, показавшейся мне необыкновенной... <...>

Странный, очень смешной человек, как показалась мне тогда, с большой волосатой головой портного, проходя мимо шедшего с раскрытой книгой и о чем-то замечавшегося поэта, кладет ему на страницу разбитое тухлое яйцо. Тот как раз захлопывает книгу. Ужас, вонь, главное – разочарование: только что были стихи, вдруг такая гадость! [Там же, с. 392].

В отличие от предыдущего фрагмента, где Маяковский и Чаплин гибридизируются, здесь единство актера-лирика распадается, появляются персонажи-антагонисты. Взаимодействие героев делает очевидным сущностный конфликт вербального и невербального, литературного (книга) и материального (тухлое яйцо), актуализированный неммым кинематографом. Данная проблема важна для Олеси, ведь сюжеты его произведений базируются на антитезе нереализованного поэтического эйдоса (поэт Николай Кавалеров в «Зависти» обречен на молчание) и гипертрофированных телесных «аттракционов» (падения, полеты, скандалы, драки).

В логике Олеси воздействие кинематографа на зрителя аналогично воздействию литературы: погружаясь в созерцание удачного кадра, зритель способен испытать катарсис, подобный переживанию литературного фантазма.

Сперва я увидел кусок цирка, залитого солнцем некоего коллизея, который будучи показан в ракурсе, чем-то был похож на торчком поставленный кусок арбуза с кишением косточек-людей. Потом мелькнули крупным планом две почти голые, шевелящие веерами и залитые солнцем испанки. Потом средним планом я увидел пикадора верхом на лошади, которую, поджидая быка, он заставлял стоять почти на месте и сжато, пружинисто перебирать ногами. Черный бык среди пустоты арены бежал спиной ко мне с двумя воткнутыми в него шпагами в лентах, напоминая поврежденное насекомое, никак не умеющее подобрать волочащиеся надкрылья. И тут кадр заполнился почти во всю свою величину двумя фигурами – быка и матадора! <...> Я чувствовал в эти несколько мгновений, пока колыхался передо мной этот темный, как бы тяжело дышащий кадр с быком и матадором, приведенными в движение, тайные и очень мощные силы души. Я был и женщиной, влюбленной в матадора, и, наоборот, как раз больше всего презирал в эту минуту женщин, и все время у меня стучало сердце, и я готов был кричать вместе с этим древним цирком [Олеша, 2015а, с. 205].

Очевидно, что через остановленный «кадр» кинохроники писатель смотрит на собственный художественный мир, отмечая в чужом «языке» свои любимые приемы: развернутые метафорические ряды, быструю смену планов и повествовательных точек зрения, взаимодействие субъекта и «коллективного тела», мотивы цирка.

Однако неудачное запечатление жизни на пленке обнажает несовпадение дискурсов литературы и кинематографа, камера проигрывает воображению поэта, способного визуальный феномен превратить в вербальный:

...Видел в сквере перед домом правительства, как кинохроника снимала фонтан. Они всегда снимают так, что создается впечатление, что люди возятся, тянут, канительятся. <...> Что касается фонтана, то он был великолепен. Во-первых, белый, дымный, во-вторых, широкоплечий, в-третьих, вызывающий жуткую мысль о том, чтобы его открыть в комнате, в-четвертых, навевающий прохладу, в-пятых, падающий всеми своими лапами в бассейн, который, как это ни странно, – зелен и в котором плавают листья... Идиоты с киноаппаратом казались в сравнении с фонтаном отталкивающими [Там же, с. 207].

В отличие от своих современников, которые считали заслугой Чаплина разрыв с «литературщиной» [Балаш, 1925], Олеша воспринимает его фильмы амбивалентно, видит в них не только новаторские киноприемы, но и литературные ассоциации: «Итак, Чаплин сродни человечкам Уэллса...» [Там же, с. 394]

В эссе «Мысли о Чаплине» (1936) персонажи, созданные режиссером, интерпретируются как продолжение литературной традиции.

Эта фигурка старомодна. Мы где-то уже встречались с ней. Видя Чаплина, нельзя не вспомнить иллюстраций к Диккенсу, к Гюго. <...> Это стремление соединить в одной художественной системе современность и милые сердцу художника литературные воспоминания составляет, вероятно, одну из главных трудностей, стоящих перед Чаплином в преодолении материала. Он входит в среду современного капиталистического города целым сонмом образов, которые некогда поразили его воображение. Это образы из старых книг: великан, нищий, слепая девушка, добрый богач, вор, подкидыш [Олеша, 2015б, с. 966].

Отношения литературного прошлого и кинематографического настоящего интерпретируются автором в духе уже запрещенных идей формализма («преодоление материала»). Можно предположить, что Олеша (как и деятели ОПОЯЗа) воспринимает язык кино в качестве актуального «вызова», провоцирующего филологическую мысль эпохи. Так, Олеша, обнаруживая киноэффекты в классических произведениях, подвергает их своеобразной рецептивной «модернизации».

У Чехова есть удивительный рассказ «Устрицы». <...> Иногда кажется, что этот рассказ не мог быть написан русским писателем в 1884 году. <...> Это городская фантазия, которая могла бы прийти в голову писателю, знакомому с эстетическими настроениями таких художников, как, например, Чаплин или французские режиссеры, работавшие в группе «Авангард» [Олеша, 2015а, с. 228–229].

Однако, согласно логике Олеша, кинематограф не может преодолеть литературу, предполагающую свободу воображения субъекта. Поэтому Чаплин «архаизируется», превращается в писателя:

Когда разворачивается перед нами фильм «Огни большого города», названный Чаплином комическим романом, вам кажется, что кинематограф изобретен очень давно и что в ряду великих художников девятнадцатого века, писавших о богатых и бедных, был также один, который ставил фильмы [Олеша, 2015б, с. 966].

Таким образом, литература и кинематограф понимаются как эстетические системы, транслирующие разные ипостаси работы воображения, а Чаплин осознается как кинематографическое альтер-эго Олеша.

В дневниках писатель неоднократно фиксирует свое сходство с Чаплином:

...Я обратил внимание, что Чаплин в своем сценарии называет нашу современность «веком преступлений». Никто не выделял этой фразы в сценарии, выделял ее только я. И вот, рассказывая о своей встрече с Чаплином в Лондоне, режиссер Герасимов вдруг при мне же, не зная, что это мне близко, говорит, что Чаплин, по его словам, и весь фильм поставил ради этой фразы [Олеша, 2015а, с. 394–395].

Мысли о Чаплине возникают даже в периоды духовных катастроф. В одной из записей признаком старости Олеша называет потерю интереса к зрелищам, но воспоминание о Чаплине пробуждает воспоминание о визуальных удовольствиях молодости:

Мне не хочется видеть зрелища, которые дается мне возможность увидеть, – новые, еще не виданные мной зрелища: так я не пошел на китайскую оперу, от которой, послушав ее, пришел в восторг Чаплин. <...>

На новый фильм Чаплина, если бы его у нас показывали, я бы, пожалуй, рвался... Какой был интерес ко всему, когда я был молод и только начинал свою литературную деятельность. Я помню, как с Ильфом мы ходили в кино, чтобы смотреть немецкие экспрессионистские фильмы с участием Вернера Крауса и Конрада Вейдта и американские с Мэри Пикфорд или с сестрами Толмэдж... [Олеша, 2015а, с. 329]

В то же время Чаплин воспринимается как автореферентная фигура, связанная с размышлениями о лиминальной природе творчества.

Ж. Делез, рассуждая о типах знаков в кинематографе, усматривает в игре Чаплина особые жесты и походку, вычерчивающие «мировую линию» во времени и пространстве [Делез, 2004, с. 121]. Трансгрессивная природа бродяги подчеркивается Делезом и Гваттари в «Анти-Эдипе»: «Главный герой, которого играет Чаплин, не должен быть пассивным или активным, согласным или несогласным, поскольку он – всего лишь кончик карандаша, который чертит чертеж, он есть сама эта черта...» [Делез, 2007, с. 598–599]

Протеизм Чаплина, который может, не меняя стандартного облика, изобразить любого, позволяет Олеше из текста в текст повторять по отношению к актеру слово «человечек», приобретающее смысл обозначения человека вообще. Однако комическое «оживление» маски сочетается с маргинальным существованием трикстера, «бытием в смерти», сближающего шута с поэтом. Неслучайно Олеша всерьез рассуждает о том, что Чаплину необходимо было сыграть Эдгара По. «Почему Чарли не пришло в голову сыграть Эдгара По? Там нет комического? Можно было бы найти...» [Олеша, 2015а, с. 392]

Лиминальная ипостась Чаплина манифестирует контекст личной мифологии, связанной с образом нищеты. В. Десятов, А. Куляпин приходят к мысли о сознательном выстраивании писателем образа нищего короля¹.

В своеобразном пантеоне нищих гениев, создаваемом Олешей (в дневниках упоминаются Данте, Моцарт, Уайлд, Толстой и др.), Чаплин занимает особое место: экранный образ бродяги приносит миллионы долларов дохода. Важно и то, что родственные имена Шарль, Чарли и Карл (патроним Олеси – Карлович) отсылают к «королевской» семантике.

Характерно, что сочетание черт короля и нищего в персонажах Чаплина отмечалось в искусствоведении. Я. Мукаржовский пишет о структуре героя фильма «Новые времена»: «...нищий со светскими замашками. Этим дана основа интерференции, интегрирующей эмоциональный признак светских жестов – ощущение самоуверенного и высокомерного пренебрежения к нижестоящим, между тем как экспрессивные жесты Чаплина-нищего группируются вокруг комплекса ощущений собственной неполноценности» [Мукаржовский, 1994, с. 425].

Интересно, что Чаплин в автобиографии определяет нищету как «первичную травму»: «В отличие от Фрейда я не верю, что секс является определяющим фактором в комплексе поведения человека. Мне кажется, холод, голод и позор нищеты гораздо глубже определяют его психологию» [Чаплин, 1966, с. 114]. Как бы продолжая эту логику, свое эссе о Чаплине Олеша завершает парадоксом:

Говорят, что Чаплин собирается ставить фильм о самом себе. Он был нищим – и стал знаменитым и богатым. Но это не принесло ему счастья, и, отказавшись от богатства и славы, он вновь становится бродягой [Олеша, 2015б, с. 967].

¹ Десятов В. В., Куляпин А. И. «Заклятые сумы и венца»: именные мифологии Николая Гумилева и Юрия Олеси // Ликбез: Лит. альманах. URL: http://www.lik-bez.ru/articles/criticism_reviews/critica_recensii/article1765 (дата обращения 12.12.2018).

Выпадение из иерархии социума, существование в «нулевой» точке, осознается Олешей как расплата за творческий дар:

Поэты, кстати, по Данте, пребывают ни в Аду, ни в Чистилище, ни в Раю. Они – нигде, в городе, который называется Лим, среди сумерек [Олеша, 2015а, с. 244].

Появление типологически близких Чаплину персонажей в художественных текстах Олеси привносит в сюжет детали, связанные с балаганом, цирком, театром, кинематографом.

Иван Бабичев в «Зависти» обладает атрибутами Чаплина:

Если можно соединить неопрятность со склонностью к щегольству, то ему это удалось вполне. Например: котелок. Например: цветок в петлице» [Олеша, 1999, с. 76].

Повествователь сравнивает героя с актером, фокусником, акробатом, режиссером, а его «выступление» в пивной характеризует как набор «трюков».

Неуклюжий и никак не подготовленный к подобным трюкам, он лез по головам, хватаясь за пальмовые листья; разбивались бутылки, повалилась пальма... <...> Он швырнул кружку и, выхватив из чьих-то рук гармонию, распустил ее по брюху. Стон, извлеченный им, вызвал бурю; под потолок взлетели бумажные салфетки... [Там же, с. 77]

Кроме того, чаплинская смысловая сфера влияет на повествовательную организацию произведения. Например, первое впечатление Кавалерова от Ивана Бабичева излагается в настоящем времени, разрывает хронологическую последовательность эпических событий. Презентация героя похожа на сценарную раскладку, содержит слово-маркер «человечек»:

Толстенький человек снимает головной убор, вытягивает руку, машет головным убором (котелок? Кажется, котелок!), вежливость его аффектирована. Андрея на балконе уже нет, человечек, быстро сея шажки, удаляется серединой улицы [Там же, с. 32].

В финале первой части романа Бабичев попадает в поле зрения Кавалерова «кинематографически», из зеркала:

Я продолжал думать про оптические обманы, про фокусы зеркала и потому спросил подошедшего, еще не узнав его: – С какой стороны вы подошли? [Олеша, 1999, с. 68]

Предыстория героя, помещенная после этого эпизода, становится композиционной границей, отделяющей «я»-повествование первой части романа от «он»-повествования второй, то есть маскирует нарративный трюк – подмену повествовательной инстанции (от записок Кавалерова – к рассказу нарратора).

Иван легко вписывается в «кинореальность»: создатель воображаемой машины Офелии, он включается не только в поле литературных аллюзий (Шекспир, Гофман, Уэллс), но и в интермедиаальную сферу. И. П. Смирнов обнаруживает, что в сюжет романа «Зависть» включены мотивы нескольких кинофильмов: машина Офелия восходит к женщине-автомату из «Метрополиса» Ф. Ланга, Андрей Бабичев – к герою фильма П. Вегенера «Голем, как он пришел в мир» [Смирнов, 2012].

Отметим, что Кавалеров включается в ряд кинообразов – он похож на Чаплина (одежда не по размеру, пиджак на одной пуговице, низкий рост, нищета) и в какой-то степени является двойником Ивана Бабичева (оба героя названы «комика-

ми»: «Теперь уже два комика шли вместе» [Олеша, 1999, с. 85]. Для описания событий поэт использует визуальные метафоры², в том числе и кинематографические: «Голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы» [Там же, с. 20]. Однако Кавалеров, погруженный в контекст европейской литературы, не может органически существовать в новом «киномире»: человек-машина Володя Макаров, голем Бабичев, Офелия-автомат приводят его в ужас.

Неловкость героя во время футбольного матча (он не может вернуть на поле попавший на трибуну мяч) как бы разрывает пленку «кинохроники», обнажает иллюзорность, «смонтированность» происходящего.

Вдруг мяч... взлетел... в сторону Кавалерова. Игра остановилась. <...> Так разом останавливается фильм в момент разрыва пленки, когда в зал уже дают свет, а механик еще не успел выключить света, и публика видит странно побелевший кадр и контуры героя, абсолютно неподвижного в той позе, которая говорит о самом быстром движении. <...> Все тысячи в эту минуту, насколько могли, одарили Кавалерова непрошенным вниманием, и внимание это было смешливым³ [Там же, с. 117].

Данный фрагмент акцентирует негативную символику кинематографической коммуникации: «пленка» лишает Кавалерова «субъектности», превращая в «объект» разглядывания и осмеяния.

Характерно, что в дневнике, размышляя о киноприемах в литературном произведении, Олеша в качестве примера приводит эпизод из «Божественной комедии» Данте, соотнося кинематограф и смерть.

Данте умел уже мыслить кинематографически.

У него есть в «Аду» место, когда Медуза-Горгона, которая, как известно, превращает своим взглядом человека в камень, уже готова была посмотреть на Данте... Это заметил шедший с поэтом Вергилий. <...> ...И он бросился между чудовищем и Данте, чтобы закрыть его собой, не дать взгляду медузы остановиться на живом госте Ада.

Нельзя не оценить это как именно кинематографическую сцену. Представьте себе этот рывок Вергилия, его быстро шагнувшую ногу в сандалии, свист его ноги... Кино! Колоссальная по художественности сцена – чудовище из древнего мифа, древний поэт, живой поэт, необширная площадка для действия, причем в Аду, человеческое движение души... [Олеша, 2015а, с. 354]

В данном случае, в отличие от эпизода на стадионе, Вергилий спасает живого человека от «умерщвляющего» взгляда камеры-Медузы. Однако у фрагментов есть и важное сходство: отношения литературы и кинематографа и в том и в другом случае метафоризируются как столкновение художественной системы со своим «инобытием». При этом два дискурса могут быть «зеркалом» друг для друга или вступать в эстетический конфликт.

Мотивы романа «Зависть» воспроизводятся и в последующих текстах Олеша. Так, в переделке для сцены романа «Заговоре чувств» герои сохраняют чаплинскую атрибутику: у Кавалерова – пиджак на одной пуговице, у Ивана Бабичева – котелок и цветок в петлице.

А н д р е й. Вам надо, Кавалеров, познакомиться с братом моим. Вы найдете общий язык. <...> Шел мой брат вчера днем по Петровскому буль-

² О визуальности творчества Олеша см.: [Beajour, 1970].

³ Здесь и далее курсив наш.

вару. Я с остановки смотрел. Шел он и подушку за ухо нес. А за ним дети бежали. Чудак. Шагает, шагает, потом остановился, котелок снял и во все стороны кланяется.

<...>

К а в а л е р о в. Он стоял посреди мостовой. Котелок съехал на затылок. Маленький толстенький человечек стоял посреди мостовой, задрал голову... [Олеша, 2015в, с. 389–390]

Одна из сцен первой редакции пьесы «Заговор чувств» называлась «Я нищий в этом новом страшном мире». За две недели до премьеры пьесы, которая состоялась 13 марта 1929 г., в авторцензии для еженедельника «Современный театр» Олеша написал:

Мятежного молодого человека в моей пьесе зовут Николай Кавалеров. Однажды замечает он, что на грани двух эпох оказался он лишенным прошлого и не имеющим надежд на будущее. Оказался он нищим [Олеша, 2015г, с. 852].

В «пьесе для кинематографа “Строгий юноша”» (1934) отсылка к Чаплину появляется в ключевой символической сцене сновидения главного героя. Персонаж «старого» мира по фамилии Цитронов, описанный в чаплинско-бабическом ключе, «побеждается» персонажем нового мира – комсомольцем Дискоболом.

А Дискобол в саду.

Он берет поднос с пирожными.

Появляется Цитронов.

Он бежит за вором.

Вор с подносом лезет через ограду.

Выбегает публика.

Все стоят полукругом.

Отпрянули.

Боятся.

Вор сидит на ограде.

Цитронов бросается за ним.

Вор, как Чаплин, кидает в него пирожными.

Кремовые пирожные.

Лицо Цитронова залеплено кремом [Олеша, 2015д, с. 527–528].

А. Блюмбаум отмечает: «Стремление спустить творчество с интеллигентских небес на советскую землю закономерно оборачивается изгнанием Цитронова... <...> Заняв место на постаменте, Дискобол поначалу застывает, превращаясь в скульптуру, а затем, “оживая”, закидывает Цитронова тортами» [Блюмбаум, 2008]. Однако амбивалентность конфликтной ситуации подчеркнута тем, что «битва» маркирована буффонадными приемами чаплинской комедии, то есть герои-антагонисты становятся двойниками.

Наиболее развернутым чаплинский код предстает в пьесе Олеси «Список благодетелей» (1931). Главная героиня пьесы, актриса Леля Гончарова, исполняет роль Гамлета, но мечтает уехать из СССР, чтобы посмотреть фильмы Чаплина.

Л е л я. Я уезжаю завтра. Ключ от комнаты передается вам, Катерина Ивановна. Заходите иногда снять паутину с моего Чаплина. (На стене большой портрет Чаплина. К портрету.) Чаплин, Чаплин! Маленький человек в штанах с бахромой. Я увижу твои знаменитые фильмы. Катя... я увижу «Цирк» и «Золотую лихорадку». Весь мир восторгался ими... Прошли годы... а мы до сих пор не видели их.

<...>

Л е л я. Я приеду в Париж. <...> И где-нибудь на окраине в осенний вечер в маленьком кинотеатрике я буду смотреть Чаплина и плакать. (Пауза.) Это путешествие в юность.

<...>

Л е л я. ...Добиться славы – значит стать выше всех... Вот почему я буду плакать, смотря фильмы Чаплина. Я буду думать о судьбе маленького человека, о сладости быть униженным и отомстить, о славе [Олеша, 2015е, с. 442–445].

В первом варианте пьесы, реконструированном В. Гудковой по черновикам, объяснение тяги Гончаровой к Чаплину дается более развернуто:

Л е л я. ...Я понимаю, почему так любят Чаплина на Западе. Не только потому, что он великий артист. Он великий артист потому, что он воплощает главную тему европейца. Тему нищего, который становится богатым. Это сказка о «гадком утенке». «Золотая лихорадка». Знаменитая картина Чаплина. Маленький человечек в штанах с бахромой, жалкий городской человечек хочет найти золото... Идет снег... Золото ищут сильные, отчаянные люди, убийцы Голиафа. Маленький человечек смешон, над ним издеваются. Он очень одинок. И вдруг он оказывается самым счастливым среди всех, он находит золото – он богач, победитель. Вот это и есть самая обольстительная идея капиталистического мира: одинокий путь нищего, который добивается успеха. Тема Чаплина [Гудкова, 2002, с. 192].

Однако в Париже героиня попадает в ситуацию обратной метаморфозы – превращается в старуху-нищенку. На улице Леля встречает человечка по имени Шарль, похожего на Чаплина:

Зажигается фонарь над их головами. И в свете его обнаруживается большое сходство с Чаплином. Котелок, шевелюра, усики, грубые большие сапоги, тросточка... [Олеша, 2015е, с. 477]

В логике Олеша Гамлет и Чаплин (принц и нищий) – двойники⁴. Дважды в пьесе Леля произносит монолог Гамлета из сцены с флейтой (в советском театре и парижском мюзик-холле с шекспировским названием «Глобус»). Шарль – флейтист, он упоминает, что участвовал в постановках «Гамлета», поэтому называет фонащика могильщиком, а Лелю, лежащую в канаве, – Офелией. При этом, по наблюдению Гудковой, поведение персонажа отсылает к «Золотой лихорадке» – Шарль говорит, что ищет золото [Гудкова, 2002, с. 184].

В первой сцене пьесы – сцене диспута – Орловский упрекает Гончарову за то, что она предпочитает западное кино советскому.

⁴ Интересно, что современники ассоциировали Чаплина с Гамлетом. Так, статья Бенджамина де Кассереса в Нью-Йорк Таймс от 12 декабря 1920 г., содержащая фрагменты интервью артиста, называется «Гамлеподобная природа Чарли Чаплина». Автор пишет: «...but there is no man I have ever met who, intellectually and emotionally, comes nearer to the Hamlet-type of being than Charles Spencer Chaplin. <...> I asked him... “Would you like to play Hamlet?”» («...я ни разу не встречал никого, кто больше соответствовал бы гамлетовскому типу, чем Чарльз Спенсер Чаплин. <...> Я спросил его... “Хотели бы вы сыграть Гамлета?”»). Интересен ответ Чаплина: «I am too tragic by nature to play Hamlet. <...> Only a great comedian can play the Dane» («По натуре я слишком трагичен, чтобы сыграть Гамлета. <...> Датчанина может играть только великий комик»). Перевод наш. – Г. Ж.) [Casseres de, 1920].

Л е л я. «Что вы будете делать за границей?» – Ну, что ж... по специальности... ходить в театры, знакомиться с артистами... смотреть знаменитые кинофильмы, которые мы никогда не увидим здесь.

О р л о в с к и й (звонит). Товарищ Гончарова слишком высокого мнения об иностранной кинопродукции. Наши фильмы, например, «Броненосец Потемкин», «Турксиб», «Потомок Чингисхана», завоевали себе полное признание в Европе [Олеша, 2015е, с. 440].

В последней сцене пьесы революционное кино «настигает» Лелю: в соответствии с эстетикой советских фильмов актриса в толпе бедняков идет штурмовать Париж («разбитые» глаза героини отсылают к киноязыку Эйзенштейна).

В финале «Списка благодетелей» Леля как будто «застывает» в кадре: в первом варианте пьесы – возносится над толпой в «статичной позе», во втором – мертвая лежит на площади. В рукописи Олеша этот фрагмент назван «сценарием».

/Финал/

Сценарий.

<...>

Залп. Леля падает.

Внизу оркестр безработных.

Она падает на оркестр.

Оркестр начинает играть. Скажем, Бетховена.

Звук поднимает Лелю.

Секунду она стоит над толпой – седая, с разбитыми глазами, босая, нищенка [Гудкова, 2002, с. 232].

Встреча Лели-Гамлета и Шарля-Чаплина символизирует встречу литературы, театра и кино, объединенного темой судьбы творца в «новом» мире. Однако выход за пределы чаплинской реальности в идеологизированное кинопространство катастрофичен для нищих визионеров.

Таким образом, чаплинский код выполняет метанарративные функции: выступает в роли ключевого элемента кинопоэтики, индексирует балаганную картину мира, привлекает внимание читателя к образу нищего гения, базового для личного мифа Олеша, встраивается в систему рассуждений о природе творчества.

Список литературы

Балаш Б. Культура кино. Л.: Гос. изд-во, 1925. 90 с.

Бассель А. В. Стихотворный текст как симфония киноприемов (Экспериментальный анализ стихотворения О. Э. Мандельштама «К немецкой речи») // Вестн. РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 2. С. 73–84.

Блюмбаум А. Б. Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши» // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/bl10.html> (дата обращения 20.12.2018).

Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005. 322 с.

Гудкова В. Ю. Олеша и Вс. Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетелей». М.: НЛО, 2002. 604 с.

Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.

Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.

- Ефименко А. Е. А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов: поиски порождения текста // Профессия: литератор. Год рождения: 1937: Коллективная моногр. Елец: Изд-во Елец. ун-та, 2017. С. 163–173.*
- Куликова Е. Ю. О мандельштамовском путешествии к Вийону // Вестн. Удмурт. гос. ун-та. История и филология. 2010. Вып. 4. С. 3–11.*
- Мукаржовский Я. Опыт структурного анализа актерской индивидуальности (Чаплин в «Огнях большого города») // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 420–427.*
- Олеша Ю. Зависть. М.: Вагриус, 1999. 414 с.*
- Олеша Ю. Книга прощания. М.: ПрозаиК, 2015а. 494 с.*
- Олеша Ю. Мысли о Чаплине // Олеша Ю. Ни дня без строчки: романы, повести, рассказы, пьесы, статьи, воспоминания. СПб.: Азбука; М.: Азбука-Аттикус, 2015б. С. 964–967.*
- Олеша Ю. Заговор чувств: Пьеса // Олеша Ю. Ни дня без строчки: романы, повести, рассказы, пьесы, статьи, воспоминания. СПб.: Азбука; М.: Азбука-Аттикус, 2015в. С. 385–439.*
- Олеша Ю. Заговор чувств: Статья // Олеша Ю. Ни дня без строчки: романы, повести, рассказы, пьесы, статьи, воспоминания. СПб.: Азбука; М.: Азбука-Аттикус, 2015г. С. 852–855.*
- Олеша Ю. Строгий юноша // Олеша Ю. Ни дня без строчки: романы, повести, рассказы, пьесы, статьи, воспоминания. СПб.: Азбука; М.: Азбука-Аттикус, 2015д. С. 498–549.*
- Олеша Ю. Список благодеяний // Олеша Ю. Ни дня без строчки: романы, повести, рассказы, пьесы, статьи, воспоминания. СПб.: Азбука; М.: Азбука-Аттикус, 2015е. С. 439–498.*
- Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с.*
- Смирнов И. П. Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеси // Звезда. 2012. № 8. С. 11–19.*
- Тарасов А. В. Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя: Автореф. дис. ... канд. культурол. наук. Ярославль, 2006. 23 с.*
- Ханзен-Леве О. Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.*
- Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.*
- Чаплин Ч. С. Моя биография. М.: Искусство, 1966. 496 с.*
- Черашняя Д. И. Феномен «последнего дня поэта» (Стихи О. Мандельштама мая – июля 1937 г.) // Филологический класс. 2011. № 25. С. 22–27.*
- Янгиров Р. М. «Чувство фильма»: заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // Империя N. Набоков и наследники: Сб. ст. М.: НЛЮ, 2006. С. 399–429. 544 с.*
- Beaujour E. The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha. New York; London: Columbia Univ. Press, 1970. 222 p.*
- Casseres de B. The Hamlet-Like Nature of Charlie Chaplin // The New York Times. Dec. 12, 1920. URL: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1920/12/12/112665536.pdf> (дата обращения 17.11.2018).*

G. A. Zhilicheva

*Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation
gali-zhilich@yandex.ru*

Chaplin in Yuri Olesha's narrative

This paper deals with the role of the "Chaplin code" in Yuri Olesha's narrative. Olesha's journal entries, essays, and literary works are analyzed regarding his personal "cinematic poetics." This work suggests that Olesha views the relationships between the languages of cinema and literature as a form of synthesis and, at the same time, as a conflicting communication. His works show visual phantasmata not only as being universal in different forms of art but also as being essentially antithetic to one another.

Olesha's journal entries refer to Chaplin's method as a mixture between poetic sentiment and buffoonery. Moreover, Olesha regards Chaplin as a self-referential figure who contaminates the traits of a poet and a trickster and represents a part of a larger personal myth of an artist who (metaphysically) becomes a beggar in the "new world." In Olesha's literary works, the presence of characters who refer to "the Tramp" or share some of his attributes can influence the intriguing narrative tense and narrative voice). For example, in "Zavist' (Envy)," Kavalerov and Ivan Babichev both share some of "the Tramp's" features (appearance, clothing, stagey behavior, lack of money). In addition, the text sometimes refers to both of them as "comedians."

The paper concludes with the claim that the "Chaplin code" plays several metanarrative roles: it indexes the "balagan-type" worldview, serves as a key element of cinematic poetics, and, overall, becomes the essential part of Olesha's ideas regarding the nature of artistic creation.

Keywords: Chaplin, Yu. Olesha, cinematic poetics, metanarration, personal myth.

DOI 10.17223/18137083/67/11

References

- Balázs B. *Kul'tura kino* [Culture of Film]. Leningrad, Gos. izd., 1925, 90 p.
- Bassel A. Stikhotvornyy tekst kak simfoniya kinopriemov (Eksperimental'nyy analiz stikhotvoreniya O. E. Mandel'shtama "K nemetskoy rechi") [Poetic text as a symphony of cinematographic devices (an experimental analysis of O. Mandelstam's poem "To the German tongue")]. *RSUH Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies*. 2015, no. 2, pp. 73–84.
- Beaujour E. *The invisible land: A study of the artistic imagination of Iurii Olesha*. New York; London, Columbia Univ. Press, 1970, 222 p.
- Blumbaum A. B. Ozhivayushchaya statuya i voploshchennaya muzyka: konteksty "Strogogo yunoshi" [The animated statue and music incarnate: Contexts of "a strict young man"]. *New Literary Observer*. 2008, no. 89. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/bl10.html> (accessed 20.12.2018).
- Burenina O. D. *Simvolistskiy absurd i ego traditsii v russkoy literature i kul'ture pervoy poloviny XX veka* [Symbolist absurd and its traditions in Russian literature and culture of the first half of the 20th century]. St. Petersburg, Aleteyya, 2005, 322 p.
- Casseres de B. The Hamlet-Like Nature of Charlie Chaplin. *The New York Times*. 1920, Dec. 12. URL: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1920/12/12/112665536.pdf> (accessed 17.11.2018).
- Chaplin Ch. S. *Moya biografiya* [My autobiography]. Moscow, Iskusstvo, 1966, 496 p.
- Cherashnyaya D. I. Fenomen 'poslednego dnya poeta' (Stikhi O. Mandel'shtama maya – iyulya 1937 g.) [The phenomenon of 'the poet's last day' (The works of Osip Mandelstam from May to July, 1937)]. *Philological Class*. 2011, no. 25, pp. 22–27.
- Delez Zh. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem, 2004, 624 p.
- Delez Zh., Gvattari F. *Anti-Edip: kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]. Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2007, 672 p.
- Efimenko A. E. K. Zholkovskiy i Yu. K. Shcheglov: poiski porozhdeniya teksta [K. Zholkovskiy and Yu. K. Shcheglov: searching for the text generation]. In: *Professiya: literator. God*

rozhdeniya: 1937: kollektivnaya monografiya [Occupation: author. Date of birth: 1937: a joint monograph]. Elets, Elets Univ. Publ., 2017, pp. 163–173.

Gudkova V. Yu. *Olesha i Vs. Meyerkhol'd v rabote nad spektaklem "Spisok blagodeyaniy"* [Yuri Olesha and Vsevolod Meyerhold at work at the production of "A list of blessings"]. Moscow, NLO, 2002, 604 p.

Khanzen-Leve O. *Intermedial'nost' v russkoy kul'ture. Ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture. From symbolism to avant-garde]. Moscow, RSUH, 2016, 450 p.

Kulikova E. Yu. O mandel'shtamovskom puteshestvii k Viyonu [On Mandelstam's voyage to Villon]. *Bulletin of Udmurt Univ. History and Philology*. 2010, no. 4, pp. 3–11.

Mukařovský J. Opyt strukturnogo analiza akterskoy individual'nosti (Chaplin v "Ognyah bol'shogo goroda") [An attempt at a structural analysis of an actors figure (Chaplin in "City Lights")]. In: *Mukařovský J. Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva* [Aesthetics and art theory studies]. Moscow, Iskusstvo, 1994, pp. 420–427.

Olesha Yu. *Kniga proshhaniya* [The goodbye book]. Moscow, Pro-zaIK, 2015, 494 p.

Olesha Yu. Mysli o Chapline [Thoughts on Chaplin]. In: Olesha Yu. *Ni dnya bez strochki: romany, povesti, rasskazy, p'esy, stat'i, vospominaniya* [No day without a line: collected novels, short stories, plays, essays, and memoirs]. St. Petersburg, Azbuka, Moscow, Azbuka-Atticus, 2015, pp. 964–967.

Olesha Yu. Zagovor chuvstv: p'esa [The conspiracy of feelings: a play]. In: Olesha Yu. *Ni dnya bez strochki: romany, povesti, rasskazy, p'esy, stat'i, vospominaniya* [No day without a line: collected novels, short stories, plays, essays, and memoirs]. St. Petersburg, Azbuka, Moscow, Azbuka-Atticus, 2015, pp. 385–439.

Olesha Yu. Zagovor chuvstv: stat'ya [The Conspiracy of Feelings: An Essay]. In: Olesha Yu. *Ni dnya bez strochki: romany, povesti, rasskazy, p'esy, stat'i, vospominaniya* [No day without a line: collected novels, short stories, plays, essays, and memoirs]. St. Petersburg, Azbuka, Moscow, Azbuka-Atticus, 2015, pp. 852–855.

Olesha Yu. Strogii yunosha [A Severe Young Man]. In: Olesha Yu. *Ni dnya bez strochki: romany, povesti, rasskazy, p'esy, stat'i, vospominaniya* [No day without a line: collected novels, short stories, plays, essays, and memoirs]. St. Petersburg, Azbuka, Moscow, Azbuka-Atticus, 2015, pp. 498–549.

Olesha Yu. Spisok blagodeyaniy [A List of Benefits]. In: Olesha Yu. *Ni dnya bez strochki: romany, povesti, rasskazy, p'esy, stat'i, vospominaniya* [No day without a line: collected novels, short stories, plays, essays, and memoirs]. St. Petersburg, Azbuka, Moscow, Azbuka-Atticus, 2015, pp. 439–498.

Olesha Yu. *Zavist'* [Envy]. Moscow, Vagrius, 1999, 414 p.

Smirnov I. P. Roman i smena epoh: 'Zavist' Yuriya Oleshi [The novel and the end of an era: Yuri Olesha's 'Envy']. *Zvezda*. 2012, no. 8, pp. 11–19.

Smirnov I. P. *Videoryad. Istoricheskaya semantika kino* [Visuals: Historical semantics of cinema]. St. Petersburg, Petropolis, 2009, 402 p.

Tarasov A. V. *Kinematograf M. A. Bulgakova. K probleme kinemato-grafichnosti hudozhestvennogo myshleniya pisatelya* [The cinema of Michail Bulgakov: On the issue of cinematic artistic mentality of the writer]. Abstract of Cand. culturolog. sci. diss. Yaroslavl', 2006, 23 p.

Tsivian Yu. G. *Istoricheskaya retsepsiya kino. Kinematograf v Rossii 1896–1930* [The historical reception of the cinema. Russian films from 1896 to the 1930s]. Riga, Zinātne, 1991, 492 p.

Yangirov R. M. "Chuvstvo fil'ma": zametki o kinematograficheskom kontekste v literature russkogo zarubezh'ya 1920–1930-kh godov ["The Sense of Film": Notes on the cinematic context in the literature of the Russian emigration in the 1920–1930s]. In: *Imperiya N. Nabokov i nasledniki* [Empire N: Nabokov and heirs]. Moscow, NLO, 2005, pp. 399–429.