

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗИНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

СИСТЕМА МОТИВІВ У ЗБІРЦІ Ю. ОЛЕШИ «ЛЮБОВ»

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу
другого (магістерського) рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.03
«Слов'янські мови і літератури
(переклад включно)»
освітньо-професійної програми
«Мова і література (російська),
створення текстового контенту
та креативне письмо»
Мироненко Ангеліни Вадимівни

Науковий керівник:
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,
доктор філологічних наук,
професор

Харків – 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОЗЫ Ю. ОЛЕШИ	5
РАЗДЕЛ 2. МОТИВЫ И МОТИВНЫЕ КОМПЛЕКСЫ В СБОРНИКЕ Ю. ОЛЕШИ «ЛЮБОВЬ».....	17
ВЫВОДЫ.....	29
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	31

ВВЕДЕНИЕ

Расцвет творчества Ю. Олеши приходится на 1920-е годы. Известность писателю принесли, прежде всего, роман «Зависть» и сказка «Три толстяка». Именно этим произведениям посвящена наиболее обширная критическая и научная литература. Творчество Ю. Олеши вызывало интерес и разноречивые отклики как прижизненной критики, так и литературоведов более позднего времени. Первоначально творчество Ю. Олеши рассматривалось в контексте советского восприятия [4], затем исследователей заинтересовала проблема художественности и новаторства произведений писателя [2; 26; 29; 37]. Особое внимание ученых привлекали период творческого молчания, который интерпретировался литературоведами достаточно неоднозначно [4; 9; 14], и вышедшие в последние годы жизни дневники писателя.

В последние десятилетия творчество «короля метафор» также вызывает устойчивый исследовательский интерес. Предметом изучения становятся предметно-вещный мир, мифопоэтика, литературно-фольклорные истоки, картина мира, специфика творческого метода, особенности стиля, авторская концепция и жанровая природа произведений писателя, интертекстуальные и типологические связи [7; 13; 18; 19; 22; 26; 27; 29; 41; 43]. Рассматривая отдельные мотивы в прозе Ю. Олеши, исследователи не предпринимали мотивного анализа конкретных сборников, в частности, сборника «Любовь».

Актуальность данной работы обусловлена интересом литературоведов к анализу поэтики Ю. Олеши, в частности, мотивов и мотивных структур в прозе писателя, а также недостаточной изученностью мотивной организации сборника «Любовь».

Новизна работы определяется тем, что в ней впервые предложен системный анализ мотивной организации сборника «Любовь» как идейно-художественного единства.

Целью данной работы является уяснение особенностей функционирования мотивов и мотивных комплексов в составе сборника, их взаимодействия и взаимовлияния.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- охарактеризовать современное состояние изучения прозы Ю. Олеши в целом и сборника «Любовь» в частности;
- изучить труды ученых и литературоведов, посвященные теории мотива;
- выявить основные мотивы сборника, проследить особенности их функционирования и взаимодействия, в том числе в рамках мотивных комплексов;
- раскрыть роль мотивов в формировании идейно-художественной целостности сборника.

Объект исследования: сборник Ю. Олеши «Любовь».

Предмет исследования: система мотивов и мотивные комплексы.

Методологической основой исследования послужили труды по истории и теории мотива и мотивного анализа (А. Н. Веселовского, Б. В. Томашевского, Б. М. Гаспарова, И. В. Силантьева, В. И. Тюпы и др.), а также работы ученых, занимающихся изучением поэтики прозы Ю. Олеши (М. О. Чудаковой, И. Н. Арзамасцевой, А. С. Афанасьевой, Н. А. Гуськова, П. В. Маркиной и др.).

В работе использованы методы мотивного и мифопоэтического анализа.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух разделов, выводов и списка литературы, включающего 45 позиции. В первом разделе рассмотрена история изучения творчества Ю. Олеши, а также основные подходы к изучению категории мотива. Во втором разделе предложен анализ системы мотивов сборника «Любовь».

РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОЗЫ Ю. ОЛЕШИ

Ю. Олеша был склонен к художественным экспериментам. Прижизненные критики по-разному оценивали новаторство писателя. Ю. Карлин говорит о том, что критическую рецепцию трудов Ю. Олеси можно разделить на два периода: 1920–30-е гг. и с 1960-х до настоящего времени. Первый период берет свое начало после публикации «Зависти». Критики говорили о «двойственном характере повести», неоднозначности авторской концепции, а также высказывали полярные мнения по поводу центральных персонажей. К примеру, А. Лежнев и А. Луначарский писали о «колебаниях» автора по отношению к героям произведения, нечеткости авторских оценок [24; 25]. В. Полонский говорил о том, что именно наличие у каждого персонажа собственной индивидуальной позиции делает их взгляды непохожими друг на друга и соответственно ведет к неоднозначной трактовке действительности [34]. Критики 1920–30-х годов зачастую навязывали писателю свою идеологическую позицию, настаивали на том, чтобы он «перестроил своё мировоззрение, идейно-художественную концепцию произведений, а также начал писать исключительно о положительных сторонах революции» [18].

Только после смерти писателя оценки литературоведов приобрели в большей степени положительный характер. Исследователи стали отмечать новаторский подход в постановке проблем и построении произведений, а также объективно анализировать творческую манеру автора. Первым монографическим исследованием творчества писателя стала работа М. Чудаковой «Мастерство Юрия Олеси» (1972). Автор монографии отметила «изменение привычного материала русской литературы», например, объяснение законов механики, физики, анатомии и психологии, взгляд естествоиспытателя [44, с. 17, 60]. Отличительной чертой прозы

Ю. Олеши М. Чудакова считает удивительную точность в передаче физического, зрительного облика предмета [44, с. 58], подчеркнутую зрелищность, крупный план чувственных подробностей внешнего мира [44, с. 70].

В дальнейших исследованиях, как правило, предлагались высокие оценки мастерства писателя, однако разночтения сохранились. Так, исследователи А. Белинков и Л. Славин называют Ю. Олешу писателем исключительно своей эпохи, в то время как Б. Ямпольский и Л. Никулин рассматривают его творчество в более широком литературном контексте, отрицая привязанность к конкретному историческому периоду [16]. Г. Мусагитова выводит на первый план автобиографичность произведений писателя. Главным объектом изображения Ю. Олеша, по мнению исследовательницы, является «внутренний мир человека (представителя интеллигенции в послереволюционном государстве)» [29]. М. Комия анализирует автобиографический миф в романе «Зависть», опираясь на творческую историю произведения, и приходит к выводу, что образ Кавалерова радикально отличается от образа автора [23].

По мнению ученых, концепция многих произведений Ю. Олеша базируется на контрастном восприятии мира. Уже современники замечали, что «Низменное и возвышенное противопоставлялось по излюбленному им закону контрастов» [9]. И. Спивак-Лаврова говорит о том, что в произведениях писателя одновременно ощущается и трагизм от несовершенства окружающего мира, и радость от каждого прожитого момента [40]. Исследовательница обнаруживает в произведениях писателя черты модернистской эстетики двоемирия [40].

И. Панченко характеризует «основной конфликт произведений Олеша: личность и общество; старая интеллигенция, наделенная индивидуалистическим сознанием, и мир советской действительности» [32]. Говоря о приемах, которыми пользуется писатель, И. Панченко настаивает на том, что «он нарочито обнажает их конструкции, потому что они служат

писателю не для отрицания реальной действительности или бегства от нее, а для анализа и познания этой действительности в ее социальных связях» [32].

Творчество Ю. Олеши также рассматривается в аспекте неомифологизма и поиска архетипов, наиболее распространенными из которых являются женские архетипы, определяющие инициацию мужских персонажей. П. Маркина говорит о том, что «мифопоэтика олешинской прозы прочитывается через систему кодов, смоделированных самим автором» [26]. В качестве опорных моментов творчества Ю. Олеши П. Маркина выделяет оппозицию культура/цивилизация, а также растительный и предметно-вещественные коды, которыми буквально пронизано каждое произведение [26].

Достаточно дискуссионным остается вопрос о творческом методе писателя. И. Спивак-Лаврова убеждена, что для произведений писателя характерно импрессионистическое и экспрессионистическое восприятие мира. В. Терехина и М. Голубков также обнаруживают в произведениях писателя элементы поэтики экспрессионизма [41]. По словам Полонского, в творчестве Олеши «мы наблюдаем не механическое, а органическое соединение элементов натурализма, реализма, импрессионизма, символизма. Это не смесь, а химическое соединение. Другими словами, заключая в себе эти элементы, приемы Олеши представляют собой образование, качественно, как целое, отличающееся от вошедших в него частей. <...> из новейших направлений он ближе всего к экспрессионистам» [34]. М. Голубков полагает, что «Олеша прибегает к гротескным образам: в каждом герое "Зависти" доводится до апогея какая-либо одна черта <...> гротескные образы, характерные для экспрессионизма, оказываются подкреплены особыми принципами типизации, весьма далекими от реалистических» [12]. Е. Скороспелова усматривает в произведениях Ю. Олеши орнаментальные тенденции [38, с. 77], а в романе «Зависть» – приметы авангардизма: «прямое изображение действительности заменяется задачей создания условной

модели современности методом рефлексивного отражения реальности в эксцентрическом сознании героя-повествователя» [38, с. 135].

Анализируя жанровую специфику произведений писателя, многие исследователи приходят к выводу, что наиболее распространенной жанровой формой для Ю. Олеши была модернистская новелла. Н. Берковский показал, что сходства с канонической новеллой у Ю. Олеши гораздо меньше, чем различий. По мнению И. Спивак-Лавровой, продуманный и явно выраженный сюжет для Ю. Олеши не является первостепенной потребностью. Как отмечает исследовательница, «такой важнейший признак классической новеллы, как неожиданный финал, заменяется в новелле модернизма неожиданным видением мира» [41].

Е. Скороспелова и М. Голубков показывают, что Ю. Олеша обращается к поэтическим принципам организации текста: текст организован не объективно, а сориентирован на воспринимающее сознание [12, с. 234], в нем создаются условия «художественной тесноты», подобной «тесноте стихового ряда», используется принцип повтора, «рифмовки», взаимного отражения [39, с. 81]. Для воспринимающего сознания характерны ассоциативность, смещение временных планов, смена ракурсов, сближение «далековатых» явлений, что также тяготеет к лирическому типу изображения [26, с. 82].

М. Комия называет произведения Ю. Олеши метапрозой, приводя в качестве примеров романы «Зависть» и «Три толстяка». Исследовательница концентрирует внимание на «творческом хронотопе» романов, рассматривая их «как произведения о судьбах романа XX века, трактующие пути развития этого жанра в новых исторических и культурных обстоятельствах» [23]. По мнению М. Комия, Ю. Олеша в «Зависти» «ставит проблему судьбы романа как жанра и принимает участие в дискуссии уже тем, что сам создает роман, а не хронику, что подразумевалось бы теорией литературы факта» [23].

Как полагают литературоведы, очень важным для Ю. Олеши является диалог с читателем. Автор рассчитывает на собеседника, который будет понимать его. В его произведениях есть некий «третий» человек, который и

показывает нам мир. Он делится своими переживаниям и наблюдениями и тем самым помогает нам. «Он как бы ни на минуту не прекращает прямой связи с личным опытом самого читателя» [44, с. 85]. Ю. Олеша проектирует в своих текстах некое «мы», образ, соединяющий в себе сознание писателя и читателя.

Большой пласт научных работ посвящен особенностям стиля и языка писателя [16; 24; 36; 44]. К примеру, Е. Егорова анализирует стилистические средства создания образа Бабичева, выделяя в качестве основного прием контраста [16]. Н. Скалон характеризует философские возможности «предметного» стиля в прозе Ю. Олеси [37].

И. Спивак-Лаврова акцентирует внимание на особенностях метафор: «Метафора Ю. Олеси представляет собой минифабулу, миниповествование. Она выступает как средство, повышающее динамичность восприятия художественного текста, заставляет воображение перескакивать с одного образа на другой, частично восполняя отсутствие действия в бессюжетной модернистской прозе» [41]. Метафора становится не частью художественного метода, а полноценным «механизмом создания» совершенно нового образа в поэтике Ю. Олеси. М. Чудакова отмечает, что Ю. Олеша строил свои метафоры непосредственно на ассоциациях и впечатлениях, которые возникают у читателя. «Какое впечатление? Опять зрительное, внешнее. Один предмет похож на другой. Это сходство замечено и подчеркнуто. Читатель узнает это сходство и радуется ему» [44, с. 59]. Именно «узнавание», о котором говорит исследовательница и является одной из главных целей Ю. Олеси. Метафоры в своих произведениях писатель делил на две категории: те, которые пробуждают у читателя какие-то воспоминания, и те, которые лишены такой возможности. Вторые он расценивал как «изысканные» и «не имеющие успеха» [44, с. 59]. Метафоры и символы у Ю. Олеси имеют способность к «философизации прозы», они выводят на более глубокие проблемы: «об истоках творчества автора, об особенностях литературы модерна, о специфичной концепции мира и

человека» [40]. Зоометафора у Ю. Олеши является инструментом индивидуализации мира и придание ему оригинальности и субъективности.

Важной составляющей образной системы Ю. Олеши ученые считают концептуально используемые символы. Даже самые мелкие детали могут обрести совершенно новый смысл в новом контексте. Именно модернистский взгляд на символ и представлен в произведениях Ю. Олеши: символ у него имеет ассоциативную природу и возникает только в контексте. Вишневая косточка в одноименном рассказе является символом несчастной любви. Очень часто символическое значение приобретают насекомые, а предметы как будто одушевляются и становятся частью природы. И. Спивак-Лаврова говорит о том, что образ осы символизирует у Ю. Олеши опасность, а стеклянная пробка «щебечет» [40].

А. Ушакова прослеживает в прозе Ю. Олеши символику крыльев и полета. В рассказе «Легенда» писатель использует традиционное восприятие образа крыльев, приписывая им значение святости и чистоты. В рассказе «Цепь» полет становится символом свободы человеческого духа. Этот же символ можно встретить и в рассказе «Я смотрю в прошлое», где он связан с мотивами мечты и детства [43]. В романе «Зависть» Ю. Олеша несколько смещает акценты в символах крыльев и полета, это мы видим в столкновении миров Николая Кавалерова и колбасника Андрея Бабичева: «Кавалерова не пускают на аэродром, утверждая его чуждость миру новых людей, строящих новое общество. Он мучительно переживает свою грузность, приземленность, потерю чистоты, легкости» [43]. Неудивительно, что именно колбаса в романе является символом благополучия и достатка. А. Ушакова приходит к выводу, что «традиционные значения образа крыльев изменяются в новом историческом контексте, и в сознании героя Олеши спорят зачастую отрицающие друг друга смыслы» [43].

Важным направлением в изучении творчества Ю. Олеши является сравнительно-сопоставительный анализ. И. Арзамасцева соотносит творчество писателя 20-х годов с произведениями В. Брюсова, М. Булгакова

и В. Набокова, находя в них сходство на символично-семиотическом уровне [2]. М. Чудакова сравнивает прозу Ю. Олеши с прозой Б. Пастернака [44]. И. Спивак-Лаврова относит наследие Ю. Олеши к литературе потока сознания, проводя параллели с творчеством В. Вулф [40]. В. А. Борбунюк анализирует особенности художественной рецепции творчества А. Чехова Ю. Олешей [7].

Анализируя поэтику Ю. Олеши, ученые не раз обращали внимание на кинематографичность прозы писателя. М. Комия отмечает прием монтажной композиции, которым пользовался Ю. Олеша [23]. П. Маркина показывает, что рассказ «Лиомпа» «кинематографично разделяется на несколько частей: смена пространств и чередование персонажей позволяет говорить об определенной семантической закреплённости» [23]. А. Г. Гребенщикова полагает, что в прозе Ю. Олеши представлен своеобразный вариант «литературного кинематографа» [13, с. 80]. Исследовательница отмечает не только базовые принципы кинематографичности, такие как монтажность, установка на зрительное восприятие и свободные отношения с пространством и временем, но и непосредственно свойственные Ю. Олеше уникальные зрительные метафоры, оптические эффекты и смену освещения.

В романе «Зависть» использование такого рода инструментов, по мнению литературоведов, объясняется стремлением героя выйти за грани того мира, в котором он существует. Это приводит к тому, что мир вовсе распадается на кадры, которые поочередно сменяются в сознании Кавалерова. Г. Жиличева считает, что превращение в часть «киноплёнки» связано с овнешнением, символической смертью героя [19]. В отличие от романа, где принципы кинематографичности используются не в полной мере, в малой прозе Ю. Олеши прибегает к целенаправленному и более масштабному использованию таких приемов. О. Гребенщикова отмечает, что «в рассказе «Любовь» прежде всего обращает на себя внимание особый характер синтаксиса, его минимализм и отрывочность. Повествователь фиксирует явления и события как отдельные кадры» [13, с. 81]. Именно на

столкновении разных взглядов на мир, различных точек зрения и строится основной сюжет рассказа. Также по законам кинематографичности пространство и время в рассказе могут то сжиматься, то растягиваться. В рассказе «Цепь» также можно наблюдать комбинирование изобразительного и повествовательного начал. «Визуальные картины дополняются «невизуализируемыми» рассуждениями героя. Повествование напоминает киносценарий, в котором уделяется внимание как смене планов, так и освещению» [9, с. 86].

Литературоведческому анализу подвергались и отдельные произведения автора. Наиболее исследованным произведением остается роман «Зависть». Н. Гуськов и А. Кокорин называют это произведение ядром творчества автора, поскольку использованные в нем приемы позднее уточнялись и трансформировались в инсценировке «Заговор чувств» и «пьесе для кинематографа» «Строгий юноша» [14].

Еще Н. Берковский, говоря о том, что новеллы Ю. Олеши «очень остры и четко выстроены», рассматривал произведения «Лиомпа» и «Любовь» как «канонические новеллы с отлично «загнутой» концовкой» [6]. Ученый обратил внимание на философскую проблематику произведений, в частности, на трактовку феномена смерти в рассказе «Лиомпа». Смерть обрывает связь вещей в мире: «Смерть меряется удалением от вещей – для умирающего все укорачивается власть над вещами... Таким образом, смерть, умирая представлено как укорачивание хозяйственной роли человека во вселенной» [6].

П. Маркина считает особенностью модели мира в «Лиомпе» членение ее на отдельные фрагменты. Каждому из трех пространств отвечает свой тип персонажа. Художественный мир распадается на ряд незначительных событий и этим «отсутствием исключительности, абсолютной противопоставленности не претендует на решение глобальных задач, в то же время высвечивает проблемы личные, временные». Но именно эти проблемы «в попытке определить человека в движущемся мире определяются как

качественно новые – вечные» [26]. П. Маркина отмечает, что сюжет рассказа не отягощен какими-либо подробностями в описании событий, персонажей либо быта, напротив, автор концентрируется исключительно на деталях, что подчеркивает фрагментарность действия. Именно такой фактический минимализм и есть ключевым методом Ю. Олеши почти во всех его рассказах. М. Чудакова высказывает предположение, что в ходе написания рассказа «Лиомпа» на Ю. Олешу могла концептуально повлиять новелла Ф. Верфеля «Смерть мещанина». По мнению исследовательницы, Ю. Олешу заинтересовала не только тема новеллы, но и сама пристальность наблюдения над умирающим [44].

На примере рассказов «Лиомпа» и «Любовь» ученые рассматривали особенности изображения Ю. Олешей предметно-вещественного мира. Н. Берковский одним из первых заметил, что «Ю. Олеша ставит под прожектор стиля самые простые вещи и заставляет нас их доузнавать» [6]. Исследователь говорит о том, что вещь у Ю. Олеши как бы накладывается на вещь и именно это создает ее множественность понимания и трактовок. Н. Скалон наиболее детально исследует философскую основу предметно-вещного мира писателя. Б. Галанов настаивает на полисемантической предметной сферы: «Вещь для Ю. Олеши всегда полна значения и красоты. Не одно, а множество удивительных свойств открывает в ней наблюдательный глаз» [10]. Некоторые исследователи сравнивают концепцию Ю. Олеши и кантовскую «вещь в себе»: «Любая вещь до конца не познаваема, она живет своей внутренней жизнью и с помощью метафоры становится живой и пластичной» [40]. В рассказе «Лиомпа» вещный мир играет особо важную роль «образы-вещи создают иную реальность» [40]. М. Чудакова так характеризует изображение Ю. Олешей вещного мира его произведений: «У Олеши никогда нет этой перепутанности человека с вещами. Он может придвинуть их к нам вплотную, но и в этом случае мы остаемся на положении зрителей, оказавшихся на этот раз слишком близко у сцены» [44, с. 75].

В новелле Ю. Олеши «Любовь» видна еще одна характерная особенность визуальной поэтики автора – использование цветовой метафоры. Именно яркие краски и являются отражением неповторимости и наполненности жизни. В данной новелле, по словам И. Спивак-Лавровой, доминирует воспринимающее «я», «находящееся в социальной отрешенности» [40].

Объектом анализа становился и сборник Ю. Олеши «Вишневая косточка». Н. Андреев отметил в рассказах сборника сочетание натуралистического и поэтического: «Легкое движение, чуть заметный поворот – и реальный мир становится призрачным, натуралист превращается в поэта» [1]. Рассказы сборника, по мнению Н. Андреева, демонстрируют «строгую логичность, выраженную целесообразность, намеренную осторожность» [1]. Исследователь отмечает и то, что сюжет в рассказах сборника не является первостепенным, поскольку тексты построены на ассоциациях, а также расчленении сознания во время наблюдения за человеком. Подобного мнения придерживается и А. Бем. Он писал, что «в сущности, вся книжка Ю. Олеши есть рассказ о преображении мира под влиянием изменившейся точки зрения» [5]. Исследователь находит сходства манеры Ю. Олеши с творческой манерой Пруста. Но, в отличие от Пруста, Ю. Олеша «не разлагает видимое на бесконечные составные части, а поворачивает его под непривычным углом зрения, вырывает его из мира привычных отношений и связей» [5]. К. А. Кадырова в рассказах названного сборника выявила черты орнаментальной прозы [21], ранее подмеченные лишь в романе «Зависть».

Одной из важных особенностей прозы Ю. Олеши является ее лейтмотивная организация. Для изучения особенностей мотивной системы произведений и сборников писателя необходимо уяснить основные положения теории мотива. У истоков формирования академического понятия мотива, в конце XIX – начале XX веков, стоят труды А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, А. Л. Бема, О. М. Фрейденберг и других. А. Н. Веселовский,

вместе с учеными-фольклористами, указывали на связь мотива и сюжет, выделяя связки мотивов, которые можно обнаружить в сюжете. А. Н. Веселовский понимал под мотивом «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового поведения» [8].

Основоположником мотивного анализа стал Б. М. Гаспаров, который охарактеризовал «принцип лейтмотивного построения повествования» [11]. Основным признаком мотива ученый называет повторяемость: «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте» [11]. Под мотивом понимается «любое смысловое пятно». Как показывает Гаспаров, мотив может легко варьироваться в тексте, создавать новые мотивные комбинации, дробиться и перекрещиваться, образовывать лейтмотивные цепи. По мнению ученого, «мотивы пронизывают текст насквозь и структура текста напоминает вовсе не кристаллическую решетку <...> , но скорее запутанный клубок ниток» [11]. Каждый мотив связан с остальными мотивами в структуре произведения множеством различных способов [11]. В тексте могут образовываться мотивные сплетения из тех мотивов, которые наиболее активно взаимодействуют друг с другом. Таким образом, исследователь подчеркивает системный характер взаимодействия мотивов.

Анализируя специфику мотивных связей, ученые разграничивают мотивные ряды и мотивные комплексы. Мотивный ряд можно охарактеризовать как «совокупность вариантов одного мотива, встречающихся в произведении (чаще нескольких произведениях) одного автора» [15]. Мотивный комплекс может включать в себя несколько мотивных рядов, но при этом мотивы в составе этого комплекса могут быть организованы более сложно, чем варианты одного из мотивов в середине ряда.

Детальный обзор истории изучения мотива предложен в монографии И. В. Силантьева. Подводя итоги обзора, ученый предлагает свое

определение мотива: «это повествовательный феномен, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный в своих событийных реализациях, интертекстуальный в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с его актантами и определенными пространственно-временными признаками» [35].

Выводы к разделу 1

Обзор исследовательской литературы показал неоднозначность трактовок произведений Ю. Олеши, а также расхождения в определении эстетических приоритетов писателя. Творчество Ю. Олеши ученые относят к разным литературным направлениям и течениям, таким как импрессионизм, натурализм, реализм, символизм и авангардизм, а также к орнаментальной прозе и метапрозе. Однако большинство исследователей подчеркивают модернистскую природу прозы писателя, обращая особое внимание на мифопоэтические аспекты его творчества. В этой связи рассматриваются особенности модернистской новеллы как ведущего жанра в творчестве Ю. Олеши, а также модернистская природа метафоры и художественного символа. Не случайно прозу Ю. Олеши соотносили с творчеством писателей-модернистов: В. Брюсова, М. Булгакова, В. Набокова, Б. Пастернака, В. Вулф.

В поле внимания литературоведов оказывались конкретные произведения и отдельные сборники. Наиболее исследованным является сборник «Вишневая косточка», в то время как другие прижизненные сборники специальному анализу не подвергались. Именно поэтому сборник «Любовь» станет предметом нашего изучения в магистерской работе.

РАЗДЕЛ 2. МОТИВЫ И МОТИВНЫЕ КОМПЛЕКСЫ В СБОРНИКЕ Ю. ОЛЕШИ «ЛЮБОВЬ»

Сборник Ю. Олеши «Любовь» (1929) включает три рассказа: «Любовь», «Цепь» и «Лиомпа». Эти рассказы представляют собой определенное единство. И. Спивак-Лаврова отмечает, что темы этих рассказов «взяты вне времени и пространства, это вечные темы искусства: детство, любовь, жизнь и смерть. <...> Основные моменты представляют собой даты не внешней, но внутренней биографии, из которой формируется миропонимание» [40]. Исследовательница полагает, что основой рассказов Ю. Олеши оказывается «эмоциональное восприятие, так называемая «тематика переживаний» [40]. Центральным рассказом сборника литературоведы считают рассказ «Любовь». И. Арзамасцева на примере этого произведения выявляет характерную тенденцию прозы Ю. Олеши, которая состоит в том, что описания событий сводятся к минимуму, а собственно описательные фрагменты предельно расширяются: «физическое время как бы замирает, а художественное время отстоит все дальше от литературно-событийного и все ближе к сенсорно-перцептуальному» [2].

Все рассказы сборника объединены идеей существования человека в разных формах реальности. Герои Олеши оказываются в ситуациях, когда их восприятие реального мира деформируется под влиянием разных факторов. Поэтому одним из ведущих мотивов сборника является мотив зрения, видения. Комплекс видения включает такие мотивы, как зрение, видение, глаз, очки, слепота, прозрение.

В рассказе «Любовь» главный герой – Шувалов – находится во власти собственного чувства влюбленности. Молодой человек понимает, что он видит мир не таким, каким его видят другие люди. Как антипод и в то же время двойник Шувалова, в рассказе появляется дальтоник, который также видит мир в искаженном варианте. Однако здесь представлен совершенно другой вид деформации. Дальтоник воспринимает мир, в котором он живет, в

других цветах, но это не мешает ему воспринимать объективную реальность: «– Значит, весь мир воспринимается вами правильно? – Весь мир, кроме некоторых цветковых деталей» [31, с. 197]. Чувства Шувалова не только становятся условными розовыми очками, они преобразуют действительность: «Дальтоник ошибался, но Шувалов ошибался еще грубее» [31, с. 198].

Мир дальтоника лишен эмоционального и чувственного спектра, и поэтому Шувалову его картина мира кажется более точной и правдоподобной. Эмоции и чувства искажают мировосприятие героя, но он решает остаться в мире иллюзий и обмана. Для него важнее чувствовать и проживать свою жизнь, чем существовать в мире рациональных решений. Под влиянием чувств молодой человек видит то, что скрыто от обычного взгляда: «Я вижу то, чего нет, – повторил Шувалов» [31, с. 198]. Листья на деревьях принимают трефовую форму, деревья встречают Лилию овацией, оса превращается в тигра. Несколько измерений существования имеют даже обои в комнате героя. Восприятие мира меняется под влиянием чувств, и это даже пугает героя: «Но вот с тех пор, как мы встретились, что-то сделалось с моими глазами. Я вижу синие груши и вижу, что мухомор похож на божью коровку» [31, с. 201]. Дальтоник в начале рассказа считает, что он находится в выигрышном положении по отношению к Шувалову, он не принимает тот мир, который видит молодой человек. «– Вы на опасном пути...» [31, с. 198]. Но в конце концов он хочет поменяться с ним местами и видеть мир таким, каким его видит влюбленный, хотя бы немного приоткрыть завесу того, что всю жизнь было от него спрятано: «Возьмите мою радужную оболочку и дайте мне вашу любовь...» [31, с. 202]. Дальтоник решает отказаться от правды и принять иллюзии, навеянные эмоциями и чувствами. Он хочет видеть мир более полно и разнообразно, он хочет проживать то, что проживает Шувалов.

В последней строчке рассказа: «Идите покусайте синих груш» [31, с. 202] герой как будто насмехается над дальтоником, при этом чувствуя

собственное превосходство. Автор принимает сторону Шувалова, который остается в состоянии влюбленности и не хочет выходить из этого состояния, так как оно ему дает больше, чем отнимает. В финале рассказа герой обретает всю полноту счастья, отказываясь от слуха в пользу зрения: «...он видел сосок ее, розовый, с нежными, как пенка на молоке, морщинами. Он не слышал шороха, вздоха, треска сучьев» [31, с. 202]. В этот момент любимая заменяет ему весь мир, но дар видения гарантирует возвращение потерянной реальности. Герой выбирает для себя видение и не отрекается от своего дара. Благодаря этому он оказывается включен в природный мир во всем богатстве растительных и животных мотивов: «Со всех сторон насели на него ветви, кустарники, он шел, как коробейник, нагруженный легким сплетением сгущавшихся к сердцевине ветвей. Он сбрасывал с себя эти корзины, высыпавшие на него листья, лепестки, шипы, ягоды и птиц» [31, с. 202]. Не случайно сквозным мотивом рассказа становится мотив рая, а парк, в котором начинается и заканчивается действие, ассоциируется с райским садом.

С комплексом видения связан мотив слепоты. В рассказе «Любовь» этот мотив характеризует дальтоника, который является некоей квинтэссенцией слепоты для главного героя. В рассказе «Цепь» мальчик воспринимает студента как «слепого», так как они с ним находятся в разных понятийных мирах. В «Лиомпе», напротив, кульминацией становится прозрение, которое случается с героем незадолго до его смерти.

Мотив слепоты очень важен для понимания концепции сборника. По мысли Ю. Олеси, все люди являются в известной степени «слепыми». Никто не может быть уверенным в том, что он живет правильно и понимает все сигналы и намеки, которые ему посылает судьба. В рассказе «Любовь» автор делает акцент на том, что именно чувства и эмоциональное восприятие вещей могут привести человека к истине. Шувалов воспринимает мир в красках, он может видеть разные цвета и испытывать многообразные эмоции. Влюбленный герой оказывается восприимчивым ко многим вещам, он может

видеть то, на что другие не обращают внимания, а значит, может проживать жизнь более полно. Мир дальтоника оказывается намного более ограниченным. «Скажите, – спросил он, – не замечали ли вы, что когда вокруг нас летают птицы, то получается город, воображаемые линии... Не замечал, – ответил дальтоник» [31, с. 197]. Он не видит тонкостей мира, которые так волнуют Шувалова. Синие груши являются собирательным образом всего, что для Шувалова является ненормальным и далеким от подлинного. Еще одним авторским намеком на слепоту является образ Ньютона, который занимался тем, что раскладывал белый цвет на цвета радуги, а сам видел синюю божью коровку: «Он видел сквозь очки свой синий фотографический мир» [31, с. 200]. В комплекс видения входит и мотив очков, который призван подчеркнуть несовершенство зрения. Люди «слепы» по сравнению с Шуваловым. Образ Ньютона призван показать, что в авторском восприятии не наука может открыть правду жизни, а искренние чувства и способность их воспринимать.

В рассказе «Цепь» повествование ведется от имени мальчика, который только познает мир и учится в этом мире жить: «Я не имею права участвовать в жизни мира» [31, с. 201]. Мальчик как будто пытается соревноваться со студентом, чтобы доказать собственную важность, несмотря на то, что он еще совсем мал. Он понимает, что видит мир намного глубже и яснее студента. В данном случае именно студент оказывается «слепым», а мальчик «зрячим»: «Студент не видел меня. Я видел все» [31, с. 203]. Именно открытость миру и желание его познать в этом условном соревновании дают маленькому повествователю преимущество. Самое ценное для мальчика – это велосипед, который принадлежит студенту. На первый взгляд, материальное вытесняет духовное, духовная бедность замещается вещью: «Действительно, Сева гусь. Но что делать? Он владеет велосипедом. И я кривляюсь, лицемерю. Меня лихорадит в его присутствии» [31, с. 203]. Здесь Олеша ставит проблему власти вещей над людьми, которую он детально рассмотрит в рассказе «Лиомпа». Мальчик понимает,

что внутренний мир Севы очень скуден, что он не может чувствовать все то, что должен чувствовать «хороший» в его понимании человек, именно поэтому он не рад, что студент ухаживает за его сестрой. «Он дубина, студент, – я это знаю. Я вижу его насквозь» [31, с. 203]. Однако велосипед для подростка – не просто вещь, атрибут взрослости или достатка, он воспринимается как живое существо: «Велосипед был рогат», его колесо звучит, как арфа, он подпрыгивает, звенит, кивает фонарем. Зеленая марка фирмы вспыхивает и исчезает, как ящерица. С велосипедом связан мотив полета, у него даже колеса, как у аэроплана. Обретение этой воплощенной мечты ставит маленького героя вровень с Шуваловым, окрыленным любовью. С мотивом полета связан мотив птицы и летающего насекомого.

Как и в предыдущем рассказе, происходит столкновение двух миров, мира человека и мира природы. Вначале мушка попадает в глаз несущемуся на велосипеде мальчику и гибнет, при этом поле зрения становится горьким и видение нарушается. Именно это столкновение наталкивает повествователя на размышления о том, что он может кому-то навредить и быть опасным. Он как будто мгновенно становится на несколько лет старше и думает о вещах, которые до сих пор его не волновали. Следующей опасности удается избежать: птица улетает из-под колеса. Однако катастрофа все же происходит: герой потерял цепь. Он сравнивает утраченную деталь с выбитым глазом воображаемой жены студента, которая будет слепа, а значит, уже не будет нужна. Этот образ преследует героя: «Чужая жена с выбитым глазом волочилась за мной» [31, с. 206].

В роли спасителя отчаявшегося гимназиста выступает знаменитый гонщик и авиатор Уточкин, в характеристиках которого мотив полета присутствует постоянно: он одним из первых стал летать, упал в перелете, его автомобиль сравнивается с улетающей бурей. Лейтмотивом рассказа становится фраза «Блерио перелетел через Ламанш», звучащая как гимн человеческим возможностям. Как отмечал М. Элиаде, «сам факт отрыва от Земли уже представляет собой освящение или обожествление восходящего»

[45, с. 111]. Поэтому «умение летать, обладание крыльями становится символической формулой превышения человеческого статуса; способность подниматься в воздух указывает на доступ к высшей реальности» [45, с. 111]. В эпоху ранней авиации Homo Volantes («человек летающий») также воспринимается как существо особого порядка, наделённое сверхъестественными возможностями.

В рассказе «Лиомпа» центральным является понятие прозрения. Приближение смерти показывает герою, что все, казавшееся ему важным, теперь превращается в прах. Вещи, которые казались необходимыми, теперь утрачивают свою ценность и постепенно покидают его. В то же время эти вещи начинают жить своей жизнью: «Флакон смотрел на него. Рецепт тянулся, как шлейф. Флакон был бракосочетающейся герцогиней. Он разговаривал с одеялом. Одеяло сидело рядом, ложилось рядом, уходило, сообщало новости» [31, с. 191]. Уход вещей означает конец мира. Описание Пономарева сводится к упоминанию о том, что он был тяжело болен и был один. В портретной характеристике выделяется только одна деталь: бледные виски, как у слепого. Вещам же, окружавшим героя, уделяется намного больше внимания: свеча, флакон с лекарством, одеяло, рецепт и т. д.

В данном рассказе вновь поднимается проблема существования в одном пространстве двух различных миров: мира ребенка и мира взрослого. Мальчик Александр, в отличие от Пономарева, только начинает свою жизнь, он пытается понять ее и учится жить по ее законам. Разница в их мирах состоит в том, что из мира старика вещи исчезали, а в мире мальчика они появлялись: «Каждая секунда создавала ему новую вещь» [31, с. 193]. Мучением для Пономарева стало то, что он переставал видеть суть вещей. Они становились только оболочкой, которая теперь оказывалась лишенной наполнения. Он не видел цели этих вещей, их предназначения.

Пономарев понимает, что всю свою жизнь он был «слеп», что неверно смотрел на вещи, не видел истинных ценностей: «Я думал ... что глаз мой и слух управляют вещами, я думал, что мир перестанет существовать, когда

перестану существовать я. Но вот... я вижу, как все отворачивается от еще живого меня» [31, с. 193]. Пономарев завидует мальчику: «С тоской смотрел Пономарев на ребенка. Тот ходил. Вещи неслись ему навстречу. Он улыбался им, не зная ни одного имени. Он уходил, и пышный шлейф вещей бился за ним» [31, с. 193].

Во всех трех рассказах мы сталкиваемся со «слепотой», которая обуяла героев. В рассказе «Любовь» мы видим человека, который «слеп» в эмоциональном плане, он не видит мира, наполненного чувствами и эмоциями. В рассказе «Цепь» студент оказывается «слепым» из-за собственной гордыни и самоуверенности, он не может видеть то, что видят другие, из-за собственной ограниченности и упрямства. В рассказе «Лиомпа» происходит кульминация непонимания и «слепоты», так как герой слишком поздно понимает свою ошибку и становится узником собственной жизни, в которой он теперь стоит ниже, чем разговаривающие кран и трубы.

В рассказе «Цепь» сигналом иномирия служит мотив сна. Герой соотносит свою жизнь со сном. Сон – это пограничное состояние человеческого бытия, которое характеризуется пребыванием человека в параллельной реальности. Мир сна становится местом, где мальчик может себе позволить то, что не может в реальности. «Я решаю действовать как во сне» [31, с. 205]. Мальчик постоянно фантазирует и представляет те или иные ситуации и какие бы выходы он нашел из них. Такое сосуществование реального мира и мира фантазий, который также переключается со сном, говорит о бурной детской фантазии и попытке заменить одну реальность на другую. Основное внимание в рассказе уделяется именно внутреннему миру мальчика, его переживаниям и рассуждениям. В финале уже немолодой повествователь обращается к самому себе, и мы понимаем, что все повествование было воспоминаниями, но ценность их непреложна.

В рассказе «Лиомпа» герой находится в предсмертном состоянии. Мир, который противопоставляется реальному, это мир загробный. Также в этом рассказе присутствует мир маленького мальчика и мир старика. Эти миры

кардинально разнятся, так как мир мальчика все время пополняется новыми вещами, в то время как мир старика беднеет и становится все меньше. Вещи, окружающие его, становятся ему все более ненужными. Н. Р. Скалон отмечает, что смерть – «это утрата интимной, сокровенной связи с вещами, обретающими неповторимый смысл только от соприкосновения с полнокровными чувствами и нестесненным предрассудками разумом» [37].

Важным для понимания сборника является мотив смерти либо ожидания смерти. Иногда он лишь подразумевается и представлен в других воплощениях. В рассказе «Любовь» смерти как таковой нет, но мы видим, как Шувалов начинает осознавать изменения, которые с ним происходят. Он переживает некое перерождение, смерть прежнего себя. Мотив смерти-возрождения дублируется в эпизоде со съеденным абрикосом, из косточки которого тут же вырастает деревце. Этот мотив поддерживается мотивом превращения: «На грани засыпания, близкий к детским ощущениям, он не протестовал против превращения знакомых и законных форм, тем более что превращение это было умирительно: вместо завитков и колец, он увидел козу, повара...» [31, с. 198]. Принятие своего нового «Я» окончательно совершается в финале рассказа, где герой отказывается дальтонику поменяться местами и остается жить в мире чувств и видеть мир через призму влюбленности.

В рассказе «Цепь» гибель случайной мошки, попавшей в глаз мальчику, заставляет его задуматься о том, что он может приносить вред окружающему его миру. Потерянная цепь воспринимается как мировая катастрофа, и мальчику, гиперболизирующему свою вину, «приходит из глубины воспоминание о страшном, изредка повторяющемся сновидении: я убиваю маму» [31, с. 205].

Наиболее полно мотив смерти раскрыт в рассказе «Лиомпа». Один из героев – это человек, находящийся на смертном одре. Именно смерть приводит к прозрению, открывает глаза Пономареву на всю его жизнь. Вместо материального мира он теперь может видеть свой собственный

внутренний мир, который оказывается пустым. Герой осознает невозможность повернуть время вспять, наполнить жизнь чем-то иным, нежели собственное «я». Жизнь вокруг Пономарева продолжается, но вещи, окружающие героя, теряют свою ценность и значимость, уходят из его мира, утрачивая свои имена. В бессильной злобе умирающий грозит ребенку: «Ты знаешь, когда я умру, ничего не останется, Ни двора, ни дерева, ни папы, ни мамы. Я заберу с собой все» [31, с. 193]. В свои последние минуты герой идет забирать вещи, но это ему не удастся. Единственной предназначенной для него вещью оказывается гроб. Улетевшая модель самолета, символизирующая нереализованные возможности, становится его последним жизненным впечатлением.

Во всех рассказах сборника автор показывает различные сосуществующие миры. В рассказе «Любовь» мир человека соприкасается с миром природным. В поле видения героя постоянно оказываются насекомые: «Летали насекомые. Вздрагивали стебли. Архитектура летания птиц, мух, жуков была прозрачна, но можно было уловить кое-какой пунктир, очерк арок, мостов, башен, террас – некий быстро перемещающийся и ежесекундно деформирующийся город» [31, с. 196]. Н. В. Злыднева отмечает высокую частотность мотива насекомых в русской литературе и искусстве XX века [20]. В мотивный комплекс насекомых у Олеси включены мухи и мушки, жуки, букашки, божья коровка, муравьи, осы. Инсектные мотивы встречаются во всех трех рассказах. Их семантика неоднозначна: они могут олицетворять многообразие и хрупкость природного мира, а могут нести опасность. Да и в культурной традиции насекомым приписывают как негативные черты (вредители, паразиты), так и положительные (сакральные и символические значения в легендах и различных мифологиях). Разные виды насекомых могут соотноситься с разными зонами космического пространства, например, божья коровка – с верхней зоной, с небом, а комары, мухи, муравьи – с нижним миром [28, т. 2, с. 202]. У Олеси божья коровка садится на очки Ньютона и на лоб героя, обнаруживая и сходство, и различия

между ними. Обновленным зрением герой замечает, что все в мире связано и мухомор похож на божью коровку. Ньютон же видит божью коровку синей, но она взлетает с верхней точки яблока, мифологического плода, связующего мир мысли, науки и мир воображения и любви.

Инсектные мотивы в рассказах Ю. Олеши связаны с анималистическими. В сборнике встречаются упоминания различных животных: лань, раки, гусь, кошка, корова, тигр, крыса, ящерица. Повторяющимися оказываются хамелеон, ящерица, крыса и тигр. В рассказе «Лиомпа» мотив крысы становится сюжетообразующим: имя, которое умирающий дает крысе, хозяйничающей на кухне, становится символом смерти и дает название рассказу. В мифологии крыса, как и мышь, может рассматриваться как хтоническое животное, связанное со смертью и загробным миром [28, т. 2, с. 202].

Инсектные мотивы могут трансформироваться в анималистические, например, в рассказе «Любовь» оса превращается в тигра.

Инсектные мотивы и образы полнее всего представлены в рассказе «Любовь». Микромир насекомых и макромир человека существуют параллельно, но Шувалов концентрируется скорее на внутреннем мире, чем на внешнем: «Зачем мне думать о мимикрии и хамелеоне? Эти мысли мне совершенно не нужны» [31, с.196]. Шувалов переходит не только из одного мира в другой, но и из одного состояния в другое. На протяжении рассказа он как будто меняет амплуа, примеряя на себя роли эклетика, натуралиста, материалиста, студента и молодого марксиста. Не случайно автор вводит образ хамелеона, который так же, как и Шувалов, меняет свое обличье и подстраивается под различные обстоятельства.

В рассказе «Цепь» мушка залетает в глаз мальчику, вызывая своего рода столкновение миров. «И надо ж двум совершенно несогласованным движениям – моему и насекомого – столкнуться в таком небольшом моем глазу!» [31, с. 204]. Этот случай заставляет героя задуматься о том, какой вред он может приносить окружающим его существам.

Анималистические образы и мотивы также зачастую амбивалентны. В «Любви» и «Цепи» – это мотив ящерицы. В мировой культуре ящерица может символизировать возрождение, а также считается хранителем сна и подсознания [28]. В сборнике «Любовь» ящерица появляется в одноименном рассказе, а также в рассказе «Цепь». Ящерица символизирует человеческое подсознание и является связующим звеном между реальным миром и потусторонним. В рассказе «Любовь» образ ящерицы появляется в первых строчках. Она является символом того мира, который может видеть Шувалов, и знаменует способность героя воспринимать те сигналы, которые для других являются незаметными. «Шувалов подумал: на этом камне ящерица беззащитна, ее можно сразу обнаружить» [31, с. 196]. Вслед за ящерицей упоминается хамелеон, символизирующий приспособленчество и лицемерие (ср. «Хамелеон» А. П. Чехова). Но герой отбрасывает этот образ и неосознанно противится ему. Хамелеоном оказывается дальтоник, который сначала отрицает правдивость точки зрения Шувалова, а потом сам хочет занять его место.

К анималистическому и инсектному комплексам примыкает комплекс растительных мотивов, включающий и мотивы плодов – яблока, груши, абрикоса. Образ яблока встречается во всех трех рассказах. В рассказе «Цепь» он трансформируется и предстает в виде глазного яблока, соединяющего мир человека и мир растений. Мотив жизни (яблоко) соединяется с мотивом смерти, так как мошка, попавшая в глаз, погибает. В рассказе «Лиомпа» (как и в рассказе «Любовь») яблоко сохраняет всю полноту мифологического и природного бытия: «В мире было яблоко. Оно блистало в листве, легонько вращалось, схватывало и поворачивало с собой куски дня, голубизну сада, переплет окна» [31, с. 193]. В то же время яблоко соотносится с образом Ньютона: «Закон притяжения поджидал его под деревом, на черной земле, на кочках. <...> В саду сидел Ньютон» [Там же]. Приближение смерти отнимает у Пономарева мир вещный и мир природный. Поэтому яблоко становится для него абстракцией, «плоть вещи» исчезает для

героя: «В яблоке таилось множество причин, могущих вызвать еще большее множество следствий. Но ни одна из этих причин не предназначалась для Пономарева» [Там же].

Наиболее разнообразно растительные мотивы представлены в рассказе «Любовь»: это стебли, листья, травинки, лепестки и шипы, цветы, стволы и кроны, шумящая листва, яблоневые и абрикосовые деревья и их плоды, груши и др. Природный мир окружает Шувалова, придвигается к нему все ближе. Реалии этого мира соотносятся с Лелей: деревья встречают ее овацией, из брошенной ею косточки вырастает абрикосовое деревце, позвоночник девушки напоминает суставчатую, как бамбук, травинку. В финале Шувалов отыскивает Лелю в недрах парка, в гуще растительного рая, который и объединяет влюбленных.

Выводы к разделу 2

Проведенный анализ сборника Ю. Олеси «Любовь» позволил выделить в нем центральный комплекс зрения-видения, приобретающий уникальные интерпретации и коннотации в каждом из рассказов. Сквозным мотивом становится и мотив смерти, который нарастает от рассказа к рассказу, но не становится доминирующим.

Инсектные, анималистические и растительные мотивы соединяются в единый природный комплекс, вызывая определенные культурные ассоциации и вместе с тем приобретая оригинально-авторские трактовки и символические смыслы. Эти мотивы характеризуют как мир природы, так и мир людей, подчеркивая их взаимосвязь и взаимозависимость.

ВЫВОДЫ

Проза Ю. Олеши строится по лейтмотивному принципу, который определяет внутреннее единство как отдельных произведений, так и целого сборника. Анализ системы мотивов сборника «Любовь» позволил выделить в качестве центрального мотивный комплекс зрения/видения, включающий в себя мотивы верного и неверного видения, дальтонизма, слепоты, прозрения, глаза, очков. Мотивы, входящие в этот комплекс, становятся сюжетообразующими. Писатель создает визуальный образ мира, зависящий от воспринимающего субъекта и трансформируемый им. Подлинным становится не объективное видение, но взгляд человека, способного воспринять мир во всей полноте, многоцветье и многообразии.

На восприятие героев влияет не только окружающий, но и внутренний мир каждого из них. В каждом из рассказов представлено определенное состояние, которое мешает герою объективно воспринимать реальность или же, наоборот, открывает ему глаза на нее. В рассказе «Любовь» таким состоянием является влюбленность главного героя, которая дарует ему не только ощущение полета, но и способность видения. В рассказе «Цепь» таким состоянием становится детство, и его особые возможности отчетливо осознаются уже постаревшим повествователем. Мотив полета объединяет все три рассказа, причем в «Цепи» и «Лиомпе» он связан с мотивом детства. В рассказе «Лиомпа» предсмертное состояние героя приводит его к прозрению. Он понимает ошибочность своей жизни, начинает жалеть о том, что упустил.

Танатологический комплекс включает мотивы смерти/умирания, убийства, смерти/возрождения, смерти/перерождения. В рассказе «Любовь» мотив смерти оттеснен жизнеутверждающими мотивами и предстает как смерть/возрождение или смерть/перерождение. В «Цепи» мотив смерти связан с мотивом вины. В «Лиомпе» мотив смерти несет основную

сюжетообразующую нагрузку в соотнесенности с мотивами прозрения, ухода, исчезновения, утраты имени.

В каждом из рассказов представлены три героя («Любовь»: Шувалов, Леся, дальтоник/Ньютон); «Цепь»: рассказчик, студент, Уточкин; «Лиомпа»: Пономарев, Александр, маленький «резиновый» мальчик). Мотивы распределяются между героями, объединяя их или противопоставляя, и выполняют, таким образом, характерологическую функцию.

Полнота и многообразие изображаемого мира представлена комплексами инсектных, анималистических и растительных мотивов. Эти комплексы взаимодействуют с комплексом видения. Мотивы, входящие в состав комплексов, обнаруживают свою вариативность и способность взаимодействовать с другими мотивами. Большинство мотивов сборника восходят к богатой культурной традиции и обнаруживают мифологические подтексты. Широта их семантического поля дает возможность открывать все новые и новые смыслы. Взаимодействие мотивных комплексов в значительной степени формирует онтологическую и экзистенциальную проблематику сборника.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Н. Литература в изгнании // Грани. 1957. № 33. С. 164.
2. Арзамасцева И. Н. Идеино-эстетические взгляды Ю. К. Олеша (На материале прозы 20-х годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1994. URL: <http://cheloveknauka.com/ideyno-esteticheskie-vzglyady-yu-k-oleshi-na-materiale-prozy-20-h-godov> (дата обращения: 23.04.2022)
3. Афанасьева А. С. Система мотивов в произведениях Ю. Олеша 20-х годов // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 1997. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-motivov-v-proizvedeniyah-yu-oleshi-20-h-godov> (дата обращения: 19.04.2022)
4. Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Мадрид, 1976. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=53681&p=1> (дата обращения: 23.04.2022)
5. Бем А. Л. Письма о литературе / сост. и авторы предисл. М. Бубеникова и Л. Вахаловска; отв. ред. Л. Белошевская. Прага, 1996. 368 с.
6. Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой / сост., авт. коммент. и библиогр. С. И. Тимина; вступ. ст. Г. А. Белой, С.И. Тиминой. Москва: Советский писатель, 1989. 494 с. URL: <http://padaread.com/?book=47412> (дата обращения: 23.04.2022).
7. Борбунюк В. А. «Последний человек девятнадцатого столетия»: А. Чехов и Ю. Олеша // Вестн. Харьковского нац. ун-та имени В. Н. Каразина. Серия: Филология. 2016. Вып. 75. С. 138-146.
8. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 405 с. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Veselovskij_A._N._Istorichesкая_poetika._1989.pdf (дата обращения: 23.10.2022).
9. Воспоминания о Юрии Олеше / сост. О. Суок-Олеша и Е. Нельсон. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NkgXpxHpZa4J:opent>

extnn.ru/old/man/index.html%40id%3D4059+&cd=9&hl=ru&ct=clnk&gl=ua

(дата обращения: 26.04.2022)

10. Галанов Б. Вступительная статья // Ю. Олеша. Повести и рассказы / вступ. ст. Б. Галанова. Москва: Худож. лит., 1965. 551 с.
11. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва: Наука, 1994. 304 с. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/literaturnyye_leytmotivy%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/literaturnyye_leytmotivy%20(2).pdf)
12. Голубков М. М. Русская литература XX века. Москва: Юрайт, 2018. 271 с. URL: <http://lib4all.ru/base/B2566/B2566Content.php> (дата обращения: 02.05.2022)
13. Гребенщикова А. Г. Поэтика визуальности в русской прозе 1920-х – 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2012. 235 с. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/13467/2/dis%20Гребенщикова%20Олександра.pdf> (дата обращения: 16.04.2022)
14. Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Чудотворец, завистник и «истинный нищий» – Олеша // Олеша Ю. К. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2017. С. 331–371. URL: <https://pure.spbu.ru/ws/portalfiles/portal/36764631/.....pdf> (дата обращения: 23.04.2022)
15. Дмитренко Е. В. Проблемы изучения понятия «мотив» в литературоведении. // Наук. зап. Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. 2007. Вип. 2 (50). Ч. 2. С. 160–169.
URL: <http://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/2701/1/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2.pdf>
16. Егорова Е. И. Стилистические средства гротеска в романе Ю. Олеша «Зависть» (стилистические средства создания образа Бабичева) // Язык и стиль произведений Бабеля, Олеша, Ильфа и Петрова. Киев: УМК ВО, 1991. С. 367–438.

17. Жиличева Г.А. Природа художественности романа Ю.К. Олеси «Зависть» // Сибирский филологический журнал. 2004. № 3–4. С. 37–45.
18. Жиличева Г. А. Чаплин в нарративе Ю. К. Олеси // Сибирский филологический журнал. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chaplin-v-narrative-yu-oleshi> (дата обращения: 23.04.2022)
19. Жиличева Г. А. Принципы повествования в романе Ю. Олеси «Зависть» // Вопросы литературы. 2006. № 5. С. 42–56.
20. Злыднева Н. В. Инсектный код и абсурд в авангарде // Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:SPGymsXPD4EJ:http://culture.wikireading.ru/70131&cd=4&hl=ru&ct=clnk&gl=ua>
21. Кадырова К. А. Принцип орнаментальности в сборнике рассказов Ю. Олеси «Вишневая косточка» // Сборник научных статей кафедры русской литературы и кафедры зарубежной литературы ДГУ. Махачкала: ДГУ, 2003. С. 30–42.
22. Карлин Ю. С. Литературно-критическая рецепция творчества Ю. К. Олеси в контексте эпохи // Гуманитарная парадигма. 2020. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturno-kriticheskaya-retseptsiya-tvorchestva-yu-k-oleshi-v-kontekste-epohi> (дата обращения: 16.04.2022)
23. Комия М. Романы Ю. К. Олеси «Зависть» и «Три толстяка» как метапроза: автореф. дис. ... канд. филол. наук: Москва, 2013. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/literaturno-kriticheskaya-retseptsiya-tvorchestva-yu-k-oleshi-v-kontekste-epohi.pdf> (дата обращения: 23.04.2022)
24. Лежнев А. О «Зависти» Ю. Олеси // Литературные будни. Москва: Федерация, 1929.
25. Луначарский, А. Заговор чувств // Красная газета. Ленинград, 1929. № 74. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom3/-zagovor-cuvstv/> (дата обращения: 07.05.2022)

- 26.Маркина П. В. Мифопоэтика художественной прозы Ю. К. Олеши: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2006. URL: <https://www.dissercat.com/content/mifopoetika-khudozhestvennoi-prozy-yuk-oleshi> (дата обращения: 25.05.2022).
- 27.Меньшикова Е. Р. Гротескное сознание как явление советской культуры (на материале творчества А. Платонова, Ю. Олеши, М. Булгакова): автореф. дис. ... канд. культурологии: Москва, 2004. URL: <https://www.dissercat.com/content/grotesknoe-soznanie-kak-yavlenie-sovetskoi-kultury-na-materiale-tvorchestva-platonova-yu-ole> (дата обращения: 26.05.2022)
- 28.Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1992. 719 с.
- 29.Мусагитова Г. Н. Способы эксплицирования картины мира автора в прозаическом тексте: деятельностный аспект (на материале творчества Ю. К. Олеши): автореф. дис. ... канд. филол. наук: Омск, 2005. URL: <https://www.dissercat.com/content/sposoby-eksplitsirovaniya-kartiny-mira-avtora-v-prozaicheskom-tekste-deyatelnostnyi-aspekt-n> (дата обращения: 25.04.2022).
- 30.Ноткина А. Б. Авторская концепция мира Юрия Олеши и тенденции развития русской прозы 20-30-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: Москва, 1999. URL: <https://www.dissercat.com/content/avtorskaya-kontseptsiya-mira-yuriya-oleshi-i-tendentsii-razvitiya-russkoi-prozy-20-30-kh-god> (дата обращения: 12.04. 2022)
- 31.Олеша Ю. К. Избранное. Вступ. статья В. Б. Шкловского. Примеч. В. В. Бадикова. Худ. В. Юрлов. Москва: Худож. лит., 1974. 576 с. URL: https://imwerden.de/pdf/olesha_izbrannoe_1974_ocr.pdf (дата обращения: 12.10. 2022)
- 32.Панченко И. Г. Мир художественного видения Юрия Олеши // Вопросы русской литературы. 1967. Вып. 2. С. 121–126.

- URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/Pl_1967_2_19%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Pl_1967_2_19%20(1).pdf) (дата обращения: 23.04.2022)
33. Перцов В. О. «Мы живем впервые»: о творчестве Юрия Олеши. Москва: Сов. писатель, 1976. 239 с.
34. Полонский В. П. Преодоление «Зависти» (О произведениях Юрия Олеши) // Новый мир. Москва, 1929. № 5. С. 150–177.
35. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 295 с.
36. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск: ИДМИ, 1999. 103 с.
URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/silantievl.htm> (дата обращения: 10.04.2021)
37. Скалон Н. Р. Философские возможности «предметного» стиля (проза Ю. Олеши) // Скалон Н. Р. Вещь и слово: Предметный мир в советской философской прозе. Алма-Ата: Гылым, 1991. С. 24–35.
38. Скороспелова Е. Русская проза XX века. Москва: Теис, 2003. 358 с.
39. Скороспелова Е. Русская советская проза 20-30-х годов: судьбы романа. Москва: Изд-во МГУ, 1985. 264 с.
40. Спивак-Лаврова И. И. Портретные и предметные описания в малой прозе В. Вулф и Ю. Олеши // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. URL: <https://www.pgsga.ru/upload/doc/dissertacii/диссер%20от%202.09.%2016.pdf> (дата обращения: 16.04.2022)
41. Спивак-Лаврова И. И. Особенности модернистской эстетики двоемирия в малой прозе В. Вулф и Ю. Олеши // Вестник Оренбург. гос. ун-та. Сер. Языкознание и литературоведение. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-modernistskoj-estetiki-dvoemiriya-v-maloy-proze-v-vulf-i-yu-oleshi> (дата обращения: 12.04.2022)

42. Терехина В. Н. Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. Москва: ИМЛИ, 2005. С. 345–377. URL: <http://imli.ru/nauka/materialy-sotrudnikov/1629-Russkaya-kultura-i-ekspressionizm> (дата обращения: 17.05.2022)
43. Ушакова А. Н. Символика крыльев/полета в прозе Ю. К. Олеши // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2013. №1(2). С. 301–303. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/simvolika-kryliev-poleta-v-proze-yu-k-oleshi.pdf> (дата обращения: 14.05.2022)
44. Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. Москва: Наука, 1972. 100 с.
45. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / [Пер. с англ.]. Москва: Ладомир, 1999. 488 с.