

OLGA PANCZENKO

WSP w Bydgoszczy

О "СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО" В ТЕКСТЕ Ю. ОЛЕШИ И В. ШКЛОВСКОГО

/К вопросу об "идиостилии"/

Одним из основных "героев" прозы В. Шкловского является литература. Она живет в его произведениях в сложных, перекрещивающихся взаимодействиях с современной автору и давно прошедшей реальностью. В продолжение всего писательского пути исследование литературы занимает главные текстовые позиции в его прозе. Однако для молодого Шкловского бытие литературы есть её язык. Для Шкловского 40-80-х годов бытие литературы реализуется в языке, но самая литература существует как явление иного порядка.

Создавая литературу о литературе /о принципах сюжетосложения, образе и языке, о жанрах и жанровых разновидностях/, Шкловский формирует новый литературный жанр, новизна которого определяется отсутствием некоего инварианта. "Постоянно установленные обычаи - этикетки порядка осмотра мира /как мне кажется/ называются жанрами, - пишет Шкловский в книге "Тетива. О несходстве сходного". - Изменяются они не мало-помалу, и чаще изменяются не отдельной чертой, а как бы сламываясь и переволлощаясь всей системой, как бы новым маршем лестниц" /1, с. 278/.

Шкловский сам ломает традиционную систему жанров, синтезируя в своем тексте научное и писательское познание мира. Он создает "беллетристику на теории" /Ю. Тынянов/, вводя в текст смысловые и стилистические лакуны, открытые им в художественных текстах Пушкина, Л. Толстого, а также замеченные в более раннем литературном пласте - у Ломоносова.

Жанр, генерируемый в творчестве Шкловского, складывается в XX в., когда мировая литература уже узнала "поток сознания", когда эссеизм становится одним из способов мышления. Постигание мира через сложный психологический процесс его освоения стало фактом литературы благодаря романам Стерна /XVIII в./ и Л. Толстого /XIX в./, к которым многократно апеллирует Шкловский в своих текстах. В начале XX в. появляются

новаторские по форме выражения психологизма романы Пруста и Джойса. В России с качественно иной интенцией и на другом материале работает религиозный писатель В.В.Розанов (его творчество становится объектом исследования молодого Шкловского).

Шкловский разрабатывает прием "потока сознания" на стыке литературного и нелитературного материала. Он пишет литературные исповеди в форме внутреннего монолога, переходящего в поздних произведениях в диалог с нерегулярно вербализуемым собеседником.

В поисках жанра, способах выражения - писательского говорения - Шкловский не был одиноким среди писателей- современников. В кругу литераторов, не занимающихся филологией, единоверцем, единомышленником Шкловского воспринимается читателем Ю.Олеша. Его наследие невелико по объему. Но Олеша запомнился современникам как блестящий импровизатор, владеющий искусством разговора, как мастер фразы. Одно из документальных подтверждений этого - в недавней публикации Л.Озерова о Ю.Олеше: Озеров вспоминает как одно из самых ярких впечатлений диалог Шкловского с Олешей, уподобляя их темпераментную беседу духовному пиру /2/.

Спонтанность высказывания, осознанное желание выйти за рамки жанра и сюжета характеризуют творчество Ю.Олеши в разные годы. Наиболее полное выражение эти свойства индивидуального стиля, определяющие почерк Олеши, находят в книге "Ни дня без строчки". Текст именно этой книги является напоминанием о давнем поиске новой прозаической формы, начатом Ю.Олешей и его современниками в 20-30-е гг. и именно здесь эксплицированы, особенно "ощутимы" /по выражению Шкловского/ линии пересечения индивидуальных стилей Ю.Олеши и В.Шкловского.

Книга "Ни дня без строчки" перекликается в читательской памяти с книгами Шкловского "Жили-были" /1957/ и с последней книгой "О теории прозы" /1983/. Сюжетные пласты книги Олеши составляют воспоминания, размышления о жизни и литературе. Бытовой план здесь имеет по крайней мере два значения, как и в названной прозе Шкловского: с одной стороны, это отражение реальности жизни, с другой, - материал литературы, реальный факт, преобразованный литературным видением писателя. Олеша, не вводя в свой текст известного опоязовского¹ термина "литературный быт", по сути утверждает правомерность этого понятия, так как построением своего текста показывает трансформацию "бытового" в "литературное" и напротив "литературного" в "бытовое":

Обязательно заканчивать.

Начнем с короткого, чтобы легче закончить.

Когда я побрился впервые? Дня, когда именно побрился, не запомнил. Помню, что еще до того, как начал бриться, подстригал усы ножницами - вернее не усы, а то, что росло на верхней губе (...) /3, с.302/.

Ю.Олеша начинает с жесткого императива, обращенного к себе, пишущему. Затем предваряет историю из детства /бытовое воспоминание, связанное с размышлениями о мужской красоте/ своего рода авторемаркой об объеме, короткости рассказанного им далее. Таким образом, Олеша начинает приведенный "кусок" текста, один из многих, на которые членится текст книги с вербализации авторской, литературной интенции, связанной с формой последующего высказывания.

Книга Олеши - произведение, построенное по принципу "монтажа", соединенное из "кусков", фрагментов текста, написанных в разные годы. Почти в каждом таком "куске" присутствует сюжет или завязь сюжета, однако "куски" не имеют логической /причинно-следственной, временной и др./ связи. Обоснование их соединения лежит в авторском ассоциативном видении. В отличие от "монтажа" Шкловского, прозаический "монтаж" Олеши характеризуется меньшей раздробленностью на аналогии "кадров", а, следовательно, содержит и меньше так называемых "крупных планов" изображения. В одном "кадре" - прозаическом "куске" Олеши, значительно больше лиц, деталей, сопряженных между собой, нежели в "кадре" Шкловского.

Думается, что иное заполнение прозаического "кадра" обусловлено в определенной степени иным способом писательского говорения. Олеша, имеющий значительный опыт создания сюжетных прозаических произведений, пишет свою прозу /имею в виду первое, прямое значение этого слова. - О.П./ Шкловский наговаривает свой текст вслух, а потому его речь более отрывистая, расчлененная. Самый процесс писания предполагает некую протяженную в пространстве цепочку знаков, синтагматический ряд. Тогда как спонтанный процесс говорения тяготеет к прерывистому характеру высказывания, реализующемуся через парадигматические ряды.

В прозаическом пространстве текста Олеши взаимодействуют крупные "куски" прозы. Напротив, в прозе Шкловского наблюдается взаимодействие коротких абзацев в "куске" и уже на более поверхностном, внешнем, уровне членения текста - взаимодействие "кусков" и глав.

Олеша заявляет о себе открыто не как рассказчик, но как пишущий: "Эти мои записи /разрядка моя. - О.П./ имеют ту для меня пользу, - замечает он, - что все же учат меня владению фразой. И вообще. они приучают меня писать, от чего был очень далек когда-то. Сесть за стол, взяться за перо было бы мне очень трудно - о, почти невозможно, как из бодрствования, не заснув, шагнуть в сновидение!

Я ни на что не хочу жаловаться!

Я только хочу вспоминать /.../" /3, с.315/.

Истоком книги "Ни дня без строчки" являются, по свидетельству комментаторов, дневниковые записи, относящиеся к 30-годам. В основу же этой книги легли записи разных лет, смонтированные автором в одно целое в 60-е годы. Немаловажно для структуры целого, что одни из записей сделаны по свежим следам происходящих событий, другие - по памяти.

"Память", "вспоминаю", "помню", "сейчас", "давно" - такие слова, относящиеся к тематическому полю "памяти", сквозные в тексте книги. Работа механизма человеческой памяти, проводящей отбор фактов, имен, литературных явлений и жанровых картин представлена в тексте книги Олеша чрезвычайно выразительно. Но фильтр писательского сознания таков, что факты, происходящие в реальной действительности, преобразованы авторским видением.

Вспоминая, Олеша почти всегда сопоставляет, сравнивает предметы, явления, далеко отстоящие друг от друга в реальной действительности, однако соположенные в его ассоциативном ряду:

"Ветренный день. Стою под деревом. Налетает порыв. Дерево шумит. Мускулистый ветер. Ветер, как гимнаст, работает в листве" /З, с. 474/

"Ливень ходит прямо столбами за окнами, прямо-таки *столбани!* Похоже на орган!" /З, с. 472/.

Характерно как выражение насыщено тропического высказывания - описание католической службы в одно из давних воскресений гимназической поры, в котором более или менее предсказуемые именные и глагольные метафоры взаимодействуют с остро индивидуальным сравнением: "Костел поет мне навстречу. Орган, голоса мальчиков, тонкие колокольчики. Это размашистые гигантские взмахи звуков. Я вижу вдали, где алтарь, целую толпу, часть которой движется, часть неподвижна: это люди и статуи. Люди в черно-белом; статуи текут желтым цветом масла. Мощно лежит среди них солнечный свет, падающий сверху. Он не лежит, он стоит среди них, как корабль в полной оснастке" /З, с.302/.

В ряды сравнений и метафор взрослого человека, писателя, включены образы, вошедшие в его сознание из впечатлений детства: католическая служба, гимнаст из цирка /известно, что тема "цирка", сквозная в его творчестве, была обретенной в детстве автора/.

Олеша, признанный "король метафор", разрабатывает механизм художественной образности, описанный и квалифицированный в ранних статьях Шкловского как остранение. Так, одна из актуальнейших категорий плана содержания книги "Ни дня без строчки" - категория времени - вызывает у автора вполне предсказуемую, частотную ассоциацию с часами, предметом, служащим для измерения времени. Однако Олеша, изображая часы, вводит элементы остранения, органичного в тексте благодаря особой ситуации, моделируемой сознанием

/воспоминанием о том, когда часы увидены в п е р в ы е/:

"Когда я впервые увидел часы? Не помню. Не подлежит же сомнению, что был момент, когда я обратил внимание на этот странный движущийся предмет /разрядка моя. - О.П./ Не помню этого момента.

Помню однако, как меня учили определять время. Большая стрелка казалась более дружелюбной; та, маленькая, не заигрывала со мной, ушедшая в себя, упорная и знающая свое дело" /З, с.469/.

Остранение происходит через переназывание, перифраз, и метафоризацию: механизм "движущегося предмета" наделен чертами человеческого характера. В отличие от художественной прозы, в которой скрытое сравнение или изображение хорошо известного предмета как незнакомого не мотивировано /см. статью Шкловского "Искусство как прием"/, в тексте книги "Ни дня без строчки" нередко присутствует мотивация остранения. Олеша показывает, "как" и "почему" возникает в сознании тот или иной образный ряд, вводя читателя в свою мастерскую образа:

"Одним из могущественных для метафоризации именно были башенные часы. Они, входя в описание, уже сразу придают ему поэзию, придают ему даль, высоту, панораму. Можно говорить и о башне, и о концах вокруг нее, и про облака, подальше от неё, и о деревьях и кронах внизу. Сколько метафор о времени приходит в голову, когда смотришь на такой циферблат над городом. Можно сказать, что это ты сам сидишь в лодке и размахиваешь золотыми веслами жизни" /З, с.470/.

Шкловский, столь же склонный в своей прозе к тропическим образным ходам, почти не дает их мотивировок. Думается, что такое различие объясняется главным образом различием авторских интенций. Олеша осознает свою прозу как дневниковую, в которой комментирует свои собственные наблюдения над живой реальностью или чужими литературными текстами. Установка Шкловского иная: работая в жанре "вещи в лом" /тяготея к журнальной, то к дневниковой форме/, он строит свои метафорические ряды, не задаваясь целью объяснить их себе, или читателю, поскольку эти ряды являются уже формой анализа чужого художественного текста.

Олеша почти не проявлял себя как теоретик литературы, подобно Шкловскому, однако в последней части книги наблюдается неритмичное чередование бытового и литературного материала в их сложном взаимодействии. Некоторые "куски" такой прозы вторичны, производны: Вызваны непосредственной работой над инсценировкой русской классики. Другие записи, возможно, отталкиваются от тех же источников, но воспринимаются /ввиду отсутствия отсылки автора к реальному событию, литературному поводу/ как самостоятельные размышления.

Среди таких размышлений есть очевидные точки пересечений с прозой Шкловского. Принципы сюжетосложения - вопрос, занимающий Олешу в этой книге, исследуется Шкловским в течение всего писательского пути. Его ранние статьи "Связь сюжетосложения с общими приемами стиля", "Как сделан "Дон-Кихот", "Литература вне сюжета" находят продолжение в более поздних книгах "Художественная проза. Размышления и разборы", "О художественной прозе" и других, более поздних.

Значительную часть четвертой главы "Золотая полка", посвященной исключительно анализу литературы, Олеша строит как размышление над инсценируемым материалом. Исследование прозаической структуры романа Достоевского "Идиот", Олеша воспринимает как "подсобную" работу над сценарием /"боковую", "периферийную" для него в данный момент/. Он стремится объяснить себе основные линии романа, разобраться в сюжетных и эмоциональных "остриях". "Основная линия обработки им /Достоевским. - О.П./ человеческих характеров - это линия, проходящая по чувству самолюбия", - замечает автор. Он сознательно отвлекается от чужих теоретических исследований прозы Достоевского, доверяясь собственному воображению и пониманию материала.

Думается, что Олеша не читал в этот период прозу Шкловского о Достоевском, однако его исследовательский метод - сопоставление литературных героев из разных художественных систем - и отчасти стилистика описания перекликаются с прозой Шкловского:

"Настасья Филипповна, по всей вероятности, одета так же, как и Анна Каренина. Так ли это?

Петербург "Идиота" - это совсем не Петербург "Анны Карениной". Ничего нового не скажу, что первый фантастичен, второй реалистичен. Однако и Достоевский вполне реалистически сообщает о мчащихся по петербургским улицам рысаках", что они "звонко достают подковами мостовую". /...Ой, нет! Если прислушаться, то в этом описании есть отголосок "Невского проспекта" - оно, конечно, сродни и лампе дьявола, и вытягивающим ноги лошадям экипажей. В с е э т о п р о в е р и т ь /" /3, с.411/.

Характерна собственно дневниковая помета: "все это проверить". Она опять-таки является опознавательным знаком жанра дневниковой записи. Такая или аналогичная ей "ремарка", пожалуй, не характерна, однако, для текста Шкловского, который думает, проверяет и выверяет факты как бы на глазах у читателя, в тексте, а не за текстом. Но в параллель с прозой Шкловского 60-80-х годов Олеша выступает как художник и аналитик одновременно. /Сравните приведенное размышление Олеша и фрагмент из текста последней книги "О теории прозы" Шкловского: "В "Мертвых душах" есть ощущение пейзажа, который можно назвать пейзажем России. Но эта Россия противоречива у Гоголя. Потому что Русь сравнивается с птицей-тройкой, а тройка запряжена в бричку, в которой едет Чичиков. Эта бричка как бы перенесена в "Степь" Чехова, но

заново переосмыслена.

У Чехова пейзаж огромной России, огромное пространство, не заполненное новыми идеями. Про одного из персонажей сказано, что он бы нужен для революции, но революции у нас никогда не будет. Другие рассказывают как бы не про свою жизнь, которую они боятся потерять.

В этих двух пейзажах огромность пространства - противоречивость страны. Противопоставление такого рода структурно само по себе. Понять надо именно это и показать, как вещь сделана, как и почему работает в ней прием, который становится и смыслом и структурой", - пишет Шкловский /4, с.129/, апеллируя к филологам-структуралистам/.

Художник-аналитик в тексте прозы Ю.Олеша проявляется в актуализации интереса к проблеме сюжета. Олеша задается целью - собрать сюжеты поразивших его литературных произведений и в значительной мере реализует задуманное: "Сколько таких сюжетов? Довольно трудно ответить сразу, не приступая к самому в ы п и с ы в а н и ю. Двести? Пожалуй, двести. Нет, меньше. Сто! Сразу - сто? Первым вспоминается "Принц и нищий". Нет, нет, ничто не вспоминается отдельно - врывается целый вихрь" /3, с.411/.

Действительно, сюжеты возникают в процессе записывания материала, образуя своего рода сюжетную парадигму, ассоциативный ряд, члены которого противопоставлены различием сюжетных построений: "Принц и нищий" М.Твена, "Орленок" Ростана, "Зеленая калитка" Герберта Уэллса, сюжет рассказа неизвестного писателя, "Волшебная гора" Томаса Манна и так далее.

Одним сюжетам Олеша уделяет большее внимание, подробно останавливаясь на перипетиях, другие - даны им лишь в общих контурах, третьи представлены одним из элементов сюжета. В процессе художественного освоения мира "словесное" выражение сопряжено в сознании Олеша со "зрительным" /ср. с одной из интенций Шкловского: "Драмы и романы - это р а с с м а т р и в а н и е предмета при разном освещении, при разном понимании" /разрядка моя. - О.П./ Размышления о сюжете ведут Олешу к прозе Бунина, которая не столько сюжетна, сколько, по его мнению, "красочна". Под "краской" здесь имеется в виду выразительная художественная деталь, точно найденный эпитет, конечно, не только цветовой, но и цветовой в том числе.

"Восторженные воспоминания об охоте. Огненные собаки, ветер, свистящий в дуло ружья, помещики в расстегнутых поддевках, мертвый волк на полу гостиной, с оскаленными зубами и проливающий родовую кровь" /3, с.439-440/ - так вспоминается, воссоздается Олешей проза Бунина. Существенно для стиля Олеша /как, впрочем, и для позднего Шкловского/, что прямое цитирование крайне редко: "чужой текст" передается своими вербальными средствами, однако доминанты "чужого текста" /лексические, стилистические, синтаксические/

включаются во вновь созданный текст. В приведенном выше примере Олеша вводит в свой текст лексику, тематически актуальную для прозы Бунина - охота, собаки, ветер, помещики, кровь, родовой, и акцентируя в представленных номинативных рядах функцию эпитета.

Характерно, что от наблюдений о цвете в прозе Бунина, Чехова Ю.Олеша переходит к разговору об изобразительном искусстве. В объективе его зрительной памяти маленькие картинки Леонардо, "...Тициан, Джорджоне с их Флорами и Ледями" /З, с.442/. Хотя живопись осознается Олешей как близкое, пограничное искусство, суждения любителей живописи воспринимаются писателем как замкнутая, неизвестная система. Такое самонаблюдение, а также ряд последующих аналитических замечаний - свидетельство того, что изобразительное искусство в сознании Олеша-писателя находится в широком культурологическом поле и, подобно искусству словесному, в разветвленном ассоциативном ряду. Существенно, что перетекание сюжетов бытовых в литературные /и наоборот/ в тексте Олеша наблюдается в параллели с ассоциацией: произведение живописи - быт живописца, ситуация, в которой создавалась картина. "Восхищение тем или другим из них /произведений живописи. - О.П./ носит у меня не чистый характер восхищения именно живописью, - замечает автор. - Я присоединяю ассоциации исторические, литературные. (...) Когда мне говорят - Микеланджело, то я с большим интересом думаю не о его произведениях, а о том, что он писал "Суд", лежа на подмостках на спине и краска капала ему на лицо" /З, с.441/.

Пожалуй, таково же отношение Шкловского к произведениям смежного, пограничного с литературой искусства. "Черный квадрат" К.Малевича, живопись "Бубнового валета" и "Мира искусства" воспринимаются им как знаки времени, культурной ситуации, а потому сопрягаются в тексте с фактами литературы, явлениями собственно литературной и исторической значимости.

Шкловский, исповедуясь перед читателем в своем восприятии мира в прозе 70-80-х годов, как и в ранних теоретических статьях, неоднократно употребляет слово "видение". Оно имеет в контексте Шкловского, конечно, общепринятое переносное значение /способ восприятия мира/, но и сохраняет семантическую, существенную связь с действием "видеть", "смотреть". Так, неслучайно в последней его книге "О теории прозы" /1983/, возвращаясь к проблематике статей 10-х годов, он пишет, что остранение - "...это видение мира другими г л а з а м и " /разрядка моя. - О.П./.

Так же, как Шкловского в названной выше книге не перестают интересовать различные способы остранения в чужих художественных системах, эти же проблемы ставятся и разрешаются Олешей, автором "Ни дня без строчки". Работая в своей художественной системе на приеме метафоры, Олеша пытается исследовать явление

включаются во вновь созданный текст. В приведенном выше примере Олеша вводит в свой текст лексику, тематически актуальную для прозы Бунина - охота, собаки, ветер, помещики, кровь, родовой, и акцентируя в представленных номинативных рядах функцию эпитета.

Характерно, что от наблюдений о цвете в прозе Бунина, Чехова Ю.Олеша переходит к разговору об изобразительном искусстве. В объективе его зрительной памяти маленькие картинки Леонардо, "...Тициан, Джорджоне с их Флорами и Ледями" /3, с.442/. Хотя живопись осознается Олешей как близкое, пограничное искусство, суждения любителей живописи воспринимаются писателем как замкнутая, неизвестная система. Такое самонаблюдение, а также ряд последующих аналитических замечаний - свидетельство того, что изобразительное искусство в сознании Олеша-писателя находится в широком культурологическом поле и, подобно искусству словесному, в разветвленном ассоциативном ряду. Существенно, что перетекание сюжетов бытовых в литературные /и наоборот/ в тексте Олеша наблюдается в параллели с ассоциацией: произведение живописи - быт живописца, ситуация, в которой создавалась картина. "Восхищение тем или другим из них /произведений живописи. - О.П./ носит у меня не чистый характер восхищения именно живописью, - замечает автор. - Я присоединяю ассоциации исторические, литературные. (...) Когда мне говорят - Микеланджело, то я с большим интересом думаю не о его произведениях, а о том, что он писал "Суд", лежа на подмостках на спине и краска капала ему на лицо" /3, с.441/.

Пожалуй, таково же отношение Шкловского к произведениям смежного, пограничного с литературой искусства. "Черный квадрат" К.Малевича, живопись "Бубнового валета" и "Мира искусства" воспринимаются им как знаки времени, культурной ситуации, а потому сопрягаются в тексте с фактами литературы, явлениями собственно литературной и исторической значимости.

Шкловский, исповедуясь перед читателем в своем восприятии мира в прозе 70-80-х годов, как и в ранних теоретических статьях, неоднократно употребляет слово "видение". Оно имеет в контексте Шкловского, конечно, общепринятое переносное значение /способ восприятия мира/, но и сохраняет семантическую, сущностную связь с действием "видеть", "смотреть". Так, неслучайно в последней его книге "О теории прозы" /1983/, возвращаясь к проблематике статей 10-х годов, он пишет, что остранение - "...это видение мира другими г л а з а м и " /разрядка моя. - О.П./.

Так же, как Шкловского в названной выше книге не перестают интересовать различные способы остранения в чужих художественных системах, эти же проблемы ставятся и разрешаются Олешей, автором "Ни дня без строчки". Работая в своей художественной системе на приеме метафоры, Олеша пытается исследовать явление

И как-то раз, уже в совсем зрелые годы, когда я жил в Подмосковье, днем, точнее, в полдень (...) вдруг что-то выкатилось из тишины - огромное звенящее колесо - и покатилося... За ним другое колесо, за этим еще... И сразу же это прекратилось" /3, с.454/. Метафорическая перифраза Олеша, выделенная нами в тексте, являет собой выразительную иллюстрацию приема остранения.

Фрагмент текста, идущий далее, посвящен описанию птицы-секретаря, вслед за которым наблюдается некоторый тематический сдвиг: птица - кошка - собака - горилла - кот - лисица - кошка, и вновь возвращение к сюжету "птицы". Автор обращается к приему переназывания, актуализируя, в субстантивной перифразе семантический компонент "лицо" /ср. с описанием птицы секретаря, в самом названии которой есть указание на лицо/:

"По скошенному лугу ходили большие вороны и что-то ели. Это правда : они кажутся зловещими - какие-то духовные лица времен Людовика XVI, ханжи, мучители". /3, с.458/.

Так, глядя издали и приближаясь к своему объекту вплотную, Олеша пишет о птицах и животных, домашних и диких, которых ему доводилось наблюдать. Симптоматично, что личные, бытовые впечатления, в текстовой организации которых участвуют тропы, соположены с метафорами Нарбута, И.Сельвинского, с историей вмешательства крыс в жизнь человека, рассказанной А.Грином.

Олеша сравнивает свои "зверинные" впечатления со словесными изображениями зверей у других писателей. И самым построением своего текста он подтверждает одно из ранее сделанных им обобщений: "Мне всегда казалось доказанной неделимостью мира в отношении искусства. В разных концах мира одно и то же приходит в голову" /3, с.453/.

Книга "Ни дня без строчки", состоящая из "кусков", выделенных автором фрагментов текста, являет собою одно из таких доказательств неделимости мира в отношении искусства. В тексте книги нашли отражение общие стилевые тенденции прозы XX века, характеризующейся дезинтеграцией высказывания и одновременно созданием новой семантической целостности и обновлением жанра. Эта книга Олеша в значительной степени перекликается с названной здесь прозой Шкловского, который уже в конце 10-х - начале 20-х гг. ломает традиционные жанрово-стилевые каноны. Безусловно, "сходство несходного" /перифразируя Шкловского/ в контексте творчества Виктора Шкловского и Юрия Олеша - проявление общих закономерностей развития литературного процесса и одновременно реальности таких лингвопоэтических категорий, как "идиостиль" и "идиолект" писателя /5/.

ЛИТЕРАТУРА

- ¹ Виктор Шкловский. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970
- ² Литературная Россия, 1988
- ³ Юрий Олеся. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. М., 1989
- ⁴ Виктор Шкловский. О теории прозы. М., 1983
- ⁵ В.П. Григорьев. Поэтика слова. М., 1979

O "PODOBIEŃSTWIE NIEPODOBNEGO" W PROZIE J. OLESZY I W. SZKŁOWSKIEGO /PROBLEMY "IDIOSTYLU"/

Streszczenie

W artykule autor omawia zbieżne tendencje tekstotwórcze w prozie Jurija Oleszy i Wiktora Szklowskiego. Podstawowy materiał niniejszej analizy stanowi proza J. Oleszy "Co dzień choć kilka słów" oraz W. Szklowskiego "Zyli-byli" i "O teorii prozy" /1925/, "O teorii prozy" /1983/. Za ogólną zasadę tekstotwórczą J. Oleszy i W. Szklowskiego uznaje się zasadę budowy montażowej, według której "fragmenty" tekstu łączą się bez udziału hierarchicznych związków przedmiotowo-logicznych i znaczeniowych. Przy tym w przestrzeni prozatorskiej tekstu J. Oleszy współdziałają duże segmenty, podczas gdy w prozie Szklowskiego widoczne jest współdziałanie krótkich akapitów w segmencie i dopiero na bardziej powierzchniowym, zewnętrznym poziomie rozczłonkowania tekstu - współdziałanie segmentów i rozdziałów. Różnica taka związana jest, jak się wydaje, z różnymi sposobami generowania tekstu /tekst jako zapis wypowiedzi u W. Szklowskiego i tekst jako bezpośredni zapis w dzienniku u Oleszy/. Autor zwraca uwagę na metaforyzację w tekście J. Oleszy jako jeden ze sposobów udziwnienia /termin wprowadzony przez Szklowskiego/.

W publikacji podkreśla się, że w prozie J. Oleszy znajdują odzwierciedlenie ogólne tendencje stylistyczne prozy XX wieku, która charakteryzuje się dezintegracją wypowiedzi i jednoczesnym tworzeniem nowej całości semantycznej i modyfikacją gatunku.