

Татьяна Кучина

Медленное чтение: «Лиомпа» Юрия Олеши

Рассказ Юрия Олеши «Лиомпа» написан как будто специально для обучения юных литературоведов филологическому анализу текста. В нем есть всё: заглавие-загадка, персонажи-антиподы, четкий композиционный рисунок, ясное движение сюжетных линий, обоснованная смысловыми поворотами смена темпоритма повествования. В своем разборе мы как раз и попытаемся показать, на какие аспекты структурно-семантической организации текста можно обратить внимание на занятиях со школьниками и студентами.

Заглавие рассказу Юрий Олеша дает короткое, хлесткое – и до начала чтения текста совершенно лишённое смысла. Как читатель может интерпретировать асемантическую «лиомпу»? Слышится в ней какое-то «Лимпопо», мелькают отблески «лампы» и «помпы» – но ничего более конкретного с ходу извлечь из заглавия невозможно. Заметно, однако, зияние гласных – «и-о́», и это пока единственный намёк на будущие контекстные значения слова. Юрий Олеша действует словно бы по рецепту Умберто Эко, сформулированному много позже в «Заметках на полях “Имени розы”»: «Название... дезориентирует читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию... Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их»¹. Олеша принципиально лишает читателя возможности рационально понять «лиомпу» – но запускает механизм поиска объяснения, основанный на разворачивании ассоциаций. «Заглавие, к сожалению, – уже ключ к интерпретации»², – подчеркивает У. Эко (а мы попутно отметим, что самое важное слово в этой цитате – конечно же вводное). У читателя Олеши в руках вместо ключа какая-то неопределенная металлическая заготовка – с нею он и входит в текст.

¹ Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. – СПб., 2000. С. 597.

² Там же. С.598.

«Мальчик Александр строгал на кухне планки. Порезы на пальцах у него покрывались золотистыми съедобными корками». Новое недоумение читателя провоцируется совмещением «взрослого» слова Александр и «детского» – мальчик. Этот фрагмент понятнее, чем «лиомпа», но тоже выбивается из стереотипного восприятия имён и людей («Александр» явно должен оказаться взрослее и мудрее, чем «Саша»). Зато появляются пространственные ориентиры, в которых будет выстроен сюжет, – и пространство текста начинает наполняться вовсе не бумажной жизнью.

Кухня – первый пространственный сегмент, в котором все «обитатели» (живые и формально не живые) проникаются витальной энергией. Порезы, покрываемые *съедобными* корочками, – прямое указание на то, что на кухне живая вода, живой воздух, живой огонь. И следующий абзац, почти целиком состоящий из одних олицетворений, утверждает читателя в этой мысли: «Жизнь примуса начиналась пышно: факелом до потолка. Умирал он кротким синим огоньком. В кипятке прыгали яйца. <...> Кран тихо сморкался. Потом наверху заговаривали несколькими голосами трубы. <..> Кран разговаривал». Впрочем, в этом оазисе жизни мельком проскакивает тень смерти – едва заметная, почти неразличимая: скоропостижна кончина примуса, лучи солнца определены как «последние». Однако мы вряд ли сразу придадим этому значение: свет жизни не прекращается с угасанием примуса, есть еще сияние стакана и жёлтый свет из окна, падающий на тротуары.

Вторая важная черта кухни как внутреннего пространства рассказа – разомкнутость: дверь ее открыта, у порога растет трава, стакан на подоконнике «сквозь калитку получает последние лучи солнца». И третья – наполненность пространства кухни непрерывающимся движением – от батутных прыжков яиц до «разнохарактерного шевеления» вокруг плиты. Кухня – пространство доверия, открытости миру, прямых с ним контактов (чреватых забеганием малосимпатичной крысы в «сорный ящик» – но ведь и она живая и подвижная).

По принципу антитезы выстроено пространство персонажа по фамилии Пономарёв: он тяжело болен, и его пространство с каждым днём сокращается и давно уже не подлежит раскрытию вовне. Сначала от него ушли «дальние» вещи – «Америка, возможность быть красивым или богатым, семья (он был холост)»; потом исчезли «улица, служба, почта, лошади. И тут стремительно пошло исчезновение рядом, под боком: уже ускользнул из власти его коридор, – и в самой комнате, на глазах у него прекратилось значение пальто, дверной задвижки, башмаков». С приближением смерти уничтожается живое значение вещей. Более того, Пономарёв потерял право самому их выбирать. Его же самого выбрали одеяло, флакон с рецептом, ложка, обои у кровати. Живые и обещающие увлекательные открытия вещи ушли – вместо них осталась «бракосочетающаяся герцогиня» с псевдонимом «тезоименитство» (оба наименования относятся к флакону, от которого тянется шлейф рецепта). Вещи уворачиваются от власти человека – но, словно в насмешку, оставляют причудливые имена и пустые оболочки слов (кто знает, что значит «тезоименитство»?).

Однако замедленность повествования об умирающем Пономарёве сменяется стремительным рассказом о летающих моделях мальчика Александра. Сплошь – глаголы и существительные: «сорил стружками, пачкал клеем, выпрашивал шелк, плакал, получал подзатыльники». Первоначальное читательское предположение, что мальчик Александр взрослее, чем кажется, подтверждается авторским словом: «Он мог бы противопоставить нападкам взрослых объяснение законов, демонстрацию опытов, но он молчал, потому что не считал себя вправе показаться более серьезным, чем взрослые». Пространство мальчика Александра огромно: от жгутов, проволоки и клея одним прыжком Олеша перескакивает к «сверкающему небу». Время, доступное мальчику Александру, – тоже огромно, целая вечность: уже в следующем коротком предложении Олеша упоминает, что «в камне окаменела ракушка» – как будто она успела окаменеть под взглядом мальчика Александра. Рационально обустраиваемое

пространство, мир, осваиваемый мыслью и любознательностью человека, – вот персональный «локус» этого персонажа в рассказе Олеси.

Наконец, есть коридор – пространство по определению проходное, откуда-то и куда-то ведущее. Из него появляется третий герой – маленький резиновый мальчик в синих трусах. Ему открыты и все остальные микропространства – он свободно приходит в комнату Пономарёва, заглядывает в кухню – он открывает для себя мир, и поэтому ему можно бродить везде. Картина мира при этом дается с высоты роста маленького мальчика: отчетливее всего видна царапина на стене от педали велосипеда (и малыш убежден в том, что именно за эту черту велосипед и держится), пыль под плинтусом, линейки паркета на полу. Природа солнечного зайчика для него чудесна, паук удивителен тем, что улетает при одной только мысли потрогать его рукой. В мире резинового мальчика у вещей нет имён (как нет имени и у него самого) – зато вещи прекрасны, новы, многообразны.

Очевидно, что структура художественного пространства рассказа чётко соотнесена с разными типами отношений между словом и вещью. В мире Пономарёва исчезли вещи – остались только их имена («они ушли от меня, и только имена их – бесполезные имена, потерявшие хозяев – роятся в моем мозгу», – размышляет герой; даже яблоко – то самое, с которым связано авторское отступление о Ньюtone в середине рассказа, – теряет в плотности и блеске, становится абстракцией); в мире резинового мальчика есть вещи – но нет имён; и только в мире мальчика Александра все устроено как надо – он знает имя каждой из того множества вещей, которые нужны ему для создания модели самолёта – той самой вещи, которая бросит вызов смерти и утвердит торжество жизни.

Кульминационная сцена рассказа – отчаянный последний выход Пономарёва из своей комнаты в коридор. Если комната уже во власти смерти, то коридор еще мог бы вывести его к жизни. Однако Пономарёв имеет иные цели: «Умиравший шел по кухне, согнувшись в животе и вытянув руки с повиснувшими кистями. Он шел забирать вещи. Мальчик

Александр бежал по двору. Модель летела впереди него. Это была последняя вещь, которую увидел Пономарёв. Он не забрал ее. Она улетела». Кинематографическая склейка кадров – медленно бредущий Пономарёв и быстрый мальчик Александр с летящей моделью – визуально очень выразительна: Пономарёв уходит в смерть, а у юного авиамоделиста впервые получилось запустить в полет – в новую жизнь – наконец-то склеенный самолёт. Отдельные части (планки, шёлковая ткань, жгуты) сложились в живое целое – и модель движется в воздухе. Смерть оказалась бессильна поймать живое и настоящее, осмысленное движение.

Вместо модели Пономарёв получил гроб.

Однако Олеша завершает рассказ вовсе не на трагической ноте. В финале резиновый мальчик впервые произносит слова – имена вещей. Показательно, как радостно и звонко он сообщает мёртвому Пономарёву «благую весть»: «Дедушка! Дедушка! – закричал он, – тебе гроб принесли». Резиновый мальчик определенно не знает, что такое смерть, для него время еще не имеет однонаправленного линейного течения, в его мире у одного из «имён» смерти – гроба – еще нет мрачных коннотаций. Мальчик продолжает открывать для себя мир, и гроб для него – живая вещь, красивая («голубой, с жёлтыми украшениями») и полная собственной упрямой жизни (гроб трудно нести по узкому коридору, он упирается и царапает штукатурку, зацепляет кастрюлю – и лишь умение мальчика Александра ладить с вещами позволяет доставить его к месту назначения). В мире резинового мальчика появились слова – а смерти в нем нет.

Зовут же смерть Лиомпа. Она прокрадывалась в рассказ еще в самом начале – крысой, шуршащей в сорном ящике. По мере приближения мига смерти Пономарёва она все больше обживаетеся на кухне («крыса хозяйничает, стучит тарелками, открывает кран, шуршит в ведре»). Но в предсмертном бреду Пономарёва крыса соединяется со смертью, становится ее гонцом, полномочным представителем, в конечном итоге – одной из ипостасей. Обладая правом на имя собственное, крыса получает его как

синоним смерти в последнюю минуту жизни Пономарёва: «Он понимал, что во что бы то ни стало надо остановиться и не думать о том, какое имя у крысы, – вместе с тем продолжал, зная, что в тот самый миг, когда придумается это единственное бессмысленное и страшное имя, – он умрет. – Лиомпа! – вдруг закричал он ужасным голосом».

Зияние гласных в слове «лиомпа» было отнюдь не случайно – оно передает ужасный крик персонажа. И оно – та брешь в мироздании, которая разверзлась перед Пономарёвым в момент смерти (аналог той «закоптелой бани» с пауками, которая мерещится Свидригайлову в «Преступлении и наказании»). Визуальный облик слова – с дыркой «о», с «зеро» в самой середине – тоже можно рассматривать как авторскую метафору смерти. Но рассказ – несмотря на заглавие – все-таки не о ней, а о возможности ей противостоять.