

ЮРИЙ ОЛЕША
НАД СТРАНИЦАМИ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО *ИДИОТ*

„Все же не могу ответить себе о моем отношении к нему — люблю, не люблю?“¹ — так определил Ю. Олеша характер своего отношения к Достоевскому в книге *Ни дня без строчки*. Влияние Достоевского на первый роман Ю. Олеша *Зависть* отмечала еще критика 20-х годов. Однако не следует представлять себе вопрос о преемственности, традициях в литературе как некую „прямую линию“, соединяющую „младшего представителя литературы со старшим“² (Ю. Тынянов). Так и с Олешей. Его отношение к Достоевскому, к его традициям сложно: было не только притяжение, продолжение линии, но и отталкивание, отправление от Достоевского, спор с ним.

Двойственный характер восприятия наследия великого писателя отчетливо сказался во время работы над инсценировкой романа *Идиот* для театра им. Е. Вахтангова, когда Олеша с особой остротой почувствовал гениальную силу Достоевского — писателя и противоречия Достоевского — проповедника, Достоевского — идеолога.

В драматургии Олеша, в его пьесе *Заговор чувств*, написанной для вахтанговцев по роману *Зависть*, в пьесе *Список благодетелей*, поставленной В. Мейерхольдом, главный конфликт формируется „столкновением идей“, которое и определяет стержень полифонических романов Достоевского с их „диалогической установкой“ (М. Бахтин). Как и Достоевский — романист, Олеша — драматург придавал своим пьесам — дискуссиям детективную форму с центростремительным развитием подчас авантюристической фабулы. Как и Достоевский, Олеша стремился изобразить идеального героя, показать „положительно прекрасного человека“.

Инициатива инсценировки *Идиота* исходила от театра, сам же Олеша писал: „Никогда не думал, что так вплотную буду заниматься Достоевским“³. Всякий раз он воспринимал Достоевского разное и по-новому, смотрел на него сквозь призму своего творчества, сквозь задачи и потребности своей эпохи. Олешу одно время раздражало, что „[...] у Достоевского

¹ Ю. Олеша, *Ни дня без строчки*. „Советская Россия“, М., 1965, с. 215.

² Ю. Тынянов, *Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)*, П., 1921, с. 5.

³ Ю. Олеша, *Ни дня без строчки*, с. 215.

в книгах много крови, а человечество по своей природе не любит пролитую кровь, а любит цветы”⁴.

Это и есть пример отталкивания от традиции — ведь многие произведения Олеша 20—30-х годов включают в себя некий криминал, там стреляют, организуют „парады страстей“. Но в 50-х годах Олеша ушел от „тем — ящериц“ и то, что когда-то привлекало его самого, не нравилось теперь у Достоевского.

Работа над инсценировкой *Идиота* началась, когда писатель переживал новый прилив творческих и духовых сил после длительной паузы, он много переводит, ведет своего рода дневниковые записи „Ни дня без строчки“, ставшие книгой „мирового значения“ (В. Катаев). Олеша пишет сцены к спектаклю и одновременно ведет дневник о том, как он работает над ними, что он думает о романе *Идиот*, миропонимании и мировосприятии его автора. „Можно ли представить себе, — шутливо спрашивал Олеша, — чтобы Лопе де Вега писал дневник о том, как он работал над очередной пьесой?“⁵

Олеша как бы приоткрывает технологию своего труда инсценировщика и одновременно делает очень глубокие замечания об *Идиоте* — одном из самых интересных и спорных романов русской литературы. Заметки эти органически примыкают к последней книге Олеша, они о том же — о писателе, его днях и его строчках. Записи ведутся от начала работы — 16 сентября 1957 г. — и до премьеры — 26 апреля 1958 г.

Интересны суждения о Достоевском, его личности и творчестве, об отдельных его произведениях. Олешу, мастера цвета, светотени, восхищает колорит произведений Достоевского, психологическое воздействие цвета.

Повторяется ли еще у кого-либо из русских писателей такой колорит, как у Достоевского? Нет, он ни на кого не похож, Достоевский. Пока что я говорю только о внешнем колорите — он желто-лиловый, он весь как комната Сони, которая была без углов, только одна, неизвестно откуда идущая стена. Вероятно, желтая (16 сентября).

Олеша одним из первых тонко почувствовал появление желтого цвета в спектре цветов русской литературы, в колористике Достоевского. „Этот желтый тон — великолепное, целостное, живописное дополнение к драматическим переживаниям героев“⁶.

Особо останавливается Олеша на языке произведений Достоевского. „Девочка, которая смеялась до того, как её испугали, продолжает „улыбаться остатками еще недавнего смеха“. Вот как свободно! ... Можно сказать, что язык Достоевского еще не изучен“. (9 января). Отсюда и такое

⁴ *Воспоминания А. Старостина*. Рукопись, Архив О. Г. Суок-Олеша.

⁵ Ю. Олеша, *Заметки к роману Достоевского „Идиот“*. Рукопись, Архив вдовы писателя. В дальнейшем ссылки на рукопись будут даваться в тексте с указанием даты записи. Пользуясь случаем автор статьи горячо благодарит О. Г. Суок-Олешу за предоставленную возможность познакомиться с этой рукописью.

⁶ С. М. Соловьев, *Колорит произведений Достоевского*. В кн.: *Достоевский и русские писатели*. Сборник статей. „Советский писатель“ М. 1971, с. 437.

бережное отношение Олеша к языку Достоевского; в своей инсценировке он не пытался перестроить язык писателя, приспособить к театру, речевые характеристики героев почти не изменены — в этом не было необходимости.

„Почему в самом деле не писал он нъес? Имеем ли мы право переделывать его? Не глупы ли мы в эту минуту?“ (21 сентября). Драматичность, психологические сгущения, диалогическую насыщенность романов Достоевского великолепно чувствует создатель *Зависти* — гротескно-фантастического романа эпохи индустриализации. Олеша легко отмечает разницу поэтики автора *Идиота* и автора *Анны Карениной*: „Петербург *Идиота* — это совсем не Петербург *Анны Карениной*. Ничего нового я не скажу, если скажу, что первый фантастичен, второй реалистичен“. (9 января) Замечание Олеша о „фантастическом Петербурге“ в *Идиоте* подчеркивает ту особенность реализма Достоевского, о которой он говорит именно в этом романе, в начале четвертой части: „Писатели в своих романах и повестях большей частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, типы, чрезвычайнo редко встречающиеся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности“⁷. Сквозь фантастическую динамику чувств и сгущенную катастрофичность психологических взрывов отчетливее проступает в *Идиоте* трагическая картина современной действительности, неслучайно названной Достоевским в черновых набросках к роману „фантастической“. Там же можно прочитать и такое признание писателя: „Я написал фантастический роман, но никогда более действительные характеры (жажда любви и правды, гордость и неуважение к себе)“⁸. Читая *Идиота*, Ю. Олеша также отмечает эту его главную художественную особенность, обращает внимание на некоторую, если использовать определение М. Бахтина, карнавальность романа Достоевского. Подобную же фантастичность Олеша видит и в стиле, местами близком Гоголю. Замечание Достоевского о мчащихся петербургских рысаках, которые „звонко достают подковами мостовую“, сродни, как пишет Олеша, „Невскому проспекту“, где тоже идет речь о „вытягивающих ноги лошадях экипажей и лампе дьявола“.

Большая часть записей Олеша относится непосредственно к *Идиоту*, его социально-философской проблематике, героям и композиции, к процессу работы над инсценировкой. Олеша признается, что „ничего не читал по *Идиоту*. „Мне кажется, что так правильней: решить все с ходу, на свежий глаз, непосредственно доверившись собственной фантазии“⁹.

Особый интерес представляют суждения Олеша о „самолюбцах“ Достоевского. В Настасье Филипповне, Ипполите, Гане Иволгине, как за-

⁷ Ф. М. Достоевский, *Собр. сочинений в десяти томах*, т. VI, Гослитиздат, М., 1957, с. 521.

⁸ Из архива Ф. М. Достоевского. *Идиот*, Неизданные материалы ГИХЛ, М.—Л., 1931, с. 75.

⁹ Ю. Олеша, *Ни дня без строчки*, с. 216.

мечает Олеша, главной пружиной поступков является самолюбие. „Все они живут одним — самолюбием. Что это такое? Что за необходимость обсуждать это? Рождается ли в данном случае самолюбие и обсуждение его из социальной несправедливости... или это проекция в мир воображаемый, собственных причуд автора?

Нет, не социальные причины — у него самолюбивы и на верхах тоже. Мне лично это не нравится. Меня это не задевает — эта тема. А если отнять анализ самолюбия, то от *Идиота* почти ничего не останется“ (от 22 сентября).

Эта запись чревычайно показательна в трех аспектах — как тонкая оценка замысла романа, как главная мысль в переработке материала для театра, мысль, ставшая причиной нескольких принципиальных расхождений, инсценировки и романа, и, в-третьих, как любопытное свидетельство эволюции взглядов Олеша на самолюбцев и завистников. Трудно назвать другого такого писателя, помимо Олеша, в большинстве произведений которого доминантой характера становилось бы необыкновенное самолюбие или зависть, героев писателя волнуют „шлагбаумы“ на дорогах славы.

Зависть, Рассказ о неловком человеке — два наброска названия повести о Картузове в *Записных тетрадях* Достоевского к *Бесам*. Герой этого произведения постепенно трансформировался в Лебядкина. „Картузов — охранитель чести Красавицы“¹⁰, неудачливый сочинитель нелепых стихов, — своего рода комический „рыцарь бедный“. Но Достоевский не написал повести о завистнике из слывшего когда-то рыцарским города Ревеля. Книга о грустно-комическом рыцаре Офелии и девочки-вазочки все же появилась в русской литературе — спустя полвека. То была *Зависть* Ю. Олеша. Достоевский гениально наметил, по его словам, „интересный и поучительный оттенок“ всегдашнего типа русской литературы XIX века — типа „лишнего человека“. Кавалеров в *Зависти* Олеша, как и Картузов в наброске *Зависть* Достоевского, — „самолюбец“ и гордец, печально и смешно оторгнутый от реальности.

Но через тридцать лет после выхода *Зависти* её автор демонстративно заявляет: „Меня это не задевает — эта тема“. Судьба же распорядилась иначе — ему вновь пришлось столкнуться с гордцами и завистниками, но теперь уже в романе Достоевского. К моменту работы над инсценировкой Олеша освобождается от своих старых тем о „заговорах чувств“ и „парадах страстей“.

Фабульная структура инсценировки Олеша связана с главной линией романа — Мышкин — Настасья Филипповна — Аглая — Рогожин. Автор пьесы увидел в „Идиоте“ прежде всего его социальную проблематику, рассказал о судьбе людей, раздавленных „миром ужаса“, — миром генералов, княгинь Белоконых, карьеристов и бюрократов, утонченных сладостраст-

¹⁰ „Записные тетради“ Ф. М. Достоевского (Тетради Нр 1—4), М., „Academia“ 1935, с. 40.

ников — представляющих так называемый „верхний слой русского общества“. Неслучайна одна из первых записей Олеша: „Трудно представить себе, что может происходить в этом романе после того, как первая, бурная часть окончена“ (19 октября).

Едва ли не половина инсценировки представляет собой диалоги Достоевского из первой части романа: картина первая — *В поезде*, вторая — *В кабинете генерала*, третья — *Столовая Епанчиных*, четвертая — *У Настасьи Филипповны*. Во втором действии Олеша останавливает внимание на первой и второй главах части (картина десятая у *Рогожина*), затем из третьей части берется глава VIII (картина шестая *Скамейка в Павловске*), из четвертой части — главы VI и VII (картина седьмая *Вечер на даче у Епанчиных*). В третьем действии используются материалы главы VIII четвертой части (картина восьмая *Встреча*), главы X (картина девятая *Свадьба*) и две заключительные картины *Улица* и *Финал* написаны по мотивам последней главы романа.

Олеша стремился подчеркнуть гениальное умение Достоевского показать трагедию людей, раздавленных миром пошлости. Именно в этих главах с особой остротой звучит тема трагического несовершенства жизни, несовершенства, полярно, до самых острых углов обнаженного Достоевским. „Положительно прекрасный человек“, князь Мышкин, подчеркнуто оторван романистом от мрака жизни своей болезнью и лечением за границей. Его детски открытая душа тянется к людям, князь видит в них только доброе и твердо верит, что нужно нести человечеству доброе. Но в мире, разъеденном кофтыстью, давно уже разучились понимать это. И нравственное миссионерство современного Христа обратилось во зло. Рогожин — своеобразный двойник Мышкина, он также ослеплен любовью, но не ко всему человечеству, как утопист Мышкин, а любовью земной, страстью к красавице и „королеве“ Настасье Филипповне. Любовь без меры и разума оборачивается величайшей трагедией. Тщетно мечется Настасья Филипповна между братской и земной любовью, между началом Мышкина и началом Рогожина — раздавленная этими крайностями, она сознательно идет под нож.

Верно поняв главную мысль романа, мысль о невозможности всего идеального, „положительно прекрасного“ в современной действительности, решенную Достоевским в социально-философском ключе, Олеша все же несколько модернизировал эту мысль, стараясь приблизить её к мировосприятию своего времени, поставив её больше на социальные, нежели философские рельсы.

Почти что все диалоги и реплики героев взяты Олешей из романа, очень немного написано им „от себя“ и это „от себя“ продиктовано прежде всего стремлением подчеркнуть вину светского общества, что сказилось, к примеру, на изображении семейства Епанчиных. Достоевский лишь слегка подчеркнул, что у барышень Епанчиных хороший аппетит, а в третьей кар-

тине — *Столовая Епанчиных* — едят уж очень много. Рецензенты спектакля дружно ополчились на эту сцену, которая якобы окарικатуривает, приземляет Епанчиных. Пишущие о романе *Идиот* часто не замечают явной иронии, пародийности описаний „недр семейства“ и „всех трех девиц“ Епанчиных. Почти всегда у Достоевского здесь намечено два плана — возвышенно-романтический, усиленный звуковыми повторами имен Александры, Аделаиды и Аглаи, и бытовой, подчеркнутый рядом деталей, ситуаций, бытовых словечек. „Согласный конклав трех девиц“ вдруг оказывается наделенным „удивительными плечами“, „мощной грудью“ и „сильными, как у мужчин, руками“, знакомство с ними начинается с „обильного завтрака, почти похожего на обед“. Олеша тонко почувствовал пародийность четвертой главы первой части и перенес это в инсценировку. Пародийность у Достоевского не скрытая, а явная, отсюда в спектакле гремящая посуда и жующие рты в сцене завтрака. Скрытая для многих глаз пародийность Достоевского легко ощущалась Олешей, продемонстрировавшим свое мастерство пародиста в *Зависти*. Как здесь не вспомнить Ю. Тынянова:

[...] и кто поручится, что у Достоевского масса необнаруженных (потому что не открытых им самим) пародий?... Быть может, тонкая ткань стилизации пародии над трагически развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского¹¹.

Достоевский с помощью своего „авторского голоса“ дает иронически-язвительную характеристику гостей на даче у Епанчиных, Олеша развертывает ее шире и придумывает светски-дачную болтовню в генеральском салоне. То это верноподданические анекдоты Очаровательного князя о встрече с государем и графом Алдербергом, то рассказ некоего Англомана о покупке за тысячу рублей мужика необычайно английской наружности. Усилена ироническая реакция собрания у Епанчивых на поведение и речи князя. Видоизменено, например, отношение генерала Епанчина к Мышкину, разбившему вазу. „Заплатишь за вазу, заплатишь! — говорит он едва пришедшему в себя после припадка князю — Ну-ка вексель пиши, ну-ка! Ха-ха-ха!“¹² Совершенно кошунственны придуманные Олешей рассуждения эстетствующего бездельника, Очаровательного князя, после сцены с разбитой вазой:

ОЧАРОВАТЕЛЬНЫЙ КНЯЗЬ. Вы эту вазу, князь, как-то, я бы сказал, артистически разбили. Не то, чтобы она сразу грохнулась, а одно мгновение, знаете... (ко всем) Не правда ли? Одно мгновение, она как-то в наклонном положении еще и постояла.

I-Я ДАМА. Да, да, это заметно было!

ОЧАРОВАТЕЛЬНЫЙ КНЯЗЬ. Помните, как на картине этой, а? Гибель Помпеи! Помните, там статуи уже покачнулись, в наклонном положении стоят, но еще не упали.

АНГЛОМАН. Правда, правда, очень точно сравнили, князь!

¹¹ Ю. Тынянов, *Достоевский и Гоголь (К теории пародии)*. Петроград 1921, с. 25.

¹² Ф. М. Достоевский, *Идиот*. Инсценировка в трех действиях, 11 картинах Ю. Олеша, Репертуар театра им. Евг. Вахтангова, 1958 г., Рукопись, Картина седьмая.

ОЧАРОВАТЕЛЬНЫЙ КНЯЗЬ. Так что вы нам живую картину представили, мон пренс — *Гибель Помпеи!*

БЕЛОКОНСКАЯ. Ну и молодец же ты, очаровательный князь! Как обернул остроумно! Вот жених для Аглаи, а не этот¹³.

Та же тенденция инсценировщицы — усилить разоблачительно-критическую линию романа, обвинить светское общество. Отсюда же стремление подменить реальных людей социальными масками — гости именуется у Олешы — Очаровательный князь, Барин-англоман, Старик-сановник и пр. — у Достоевского — Очаровательный князь Щ., Иван Петрович и Иван Федорович. Это в стиле драматургии самого Олешы и, может быть, вразрез с необычайной точностью и конкретностью фантастической реальности Достоевского. Несколько окарикатурена и линия Тоцкого, который превращен в светского „букетника“, Олеша придумывает для него изящный тост, построенный на игре слов *букет* и *бокал*. Экспромт Тоцкого, отсутствующий в романе, лишний раз подтверждает, как Олеша превосходно чувствует природу поэтики Достоевского — поэтики внутренних контрастов — „словесная маска“ (Ю. Тынянов) „ценителя красоты“ квазипротивоположна его сущности „светского циника“ и „сластолюбца“. Олеша понимает тягу Достоевского к изображению характеров раздвоенных, полярных, взрывающихся на своих противоречиях.

Видимо, стремлением противопоставить равнодушие букетников подлинному искусству можно объяснить и введение в третью картину фигуры пианиста, к игре которого гости Настасья Филипповны остаются безразличными. В трагедии Настасья Филипповны Олеша видит прежде всего социальные причины, оставляя несколько в стороне философско-психологическую линию характера этой женщины. Неслучайно, скажем, в инсценировке оставлены все слова Мьшкина, обращенные к портрету Настасья Филипповны, кроме последних: „... и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!“¹⁴ Чаще, чем в тексте Достоевского, в пьесе произносится слово „содержанка“ в применении к Настасье Филипповне, Олеша заставляет ее бросить в лицо Тоцкому: „Ненавижу!“ В картине восьмой, где сохраняется почти все, сказанное Аглаей в романе при свидании с Настасьей Филипповной, нет ее замечания. „Не удивляюсь, что Тоцкий от падшего ангела застрелиться захотел“¹⁵.

Глухое упоминание Келлера о шаривари, которое скучающие дачники хотят устроить Настасье Филипповне и Мьшкину в день свадьбы, Олеша развернул в целую сцену. Толпа дачников устраивает омерзительную абстракцию — со свистом, куплетами и балалайкой. Характерны участники

¹³ Там же.

¹⁴ Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. VI, М., Госполитиздат, с. 112.

¹⁵ Ф. М. Достоевский, *Собр. сочинений в десяти томах*, т. VI, М., Госполитиздат, с. 644.

шаривари — Франт, Канцелярист, Пьяный молодец. Театр в своих позднейших постановках вовсе отказался от этой сцены, ибо она была большим диссонансом к роману Достоевского, отнюдь не желавшего сводить трагедию Настасьи Филипповны к банальной истории камелли.

Очень трудно было инсценировщику *Идиота* с образом князя Мышкина. Естественно, что в условиях театра невозможно ввести многочисленные речи Мышкина, в которых очень сильно отразились славянофильские, почвеннические и религиозные взгляды самого Достоевского, чуждые вахтанговскому театру и писателю Олеше. Но вместе с тем отказ от некоторых пространных рассказов князя о смертной казни, о детях и девушке Мари, о сиюминутной радости жизни и пр. — существенно обеднил характер главного героя.

Из всех нравственно-философских концепций Достоевского, выразителем которых был в романе князь Мышкин, значительное место уделено спору о католицизме. В седьмой картине (*Вечер на даче у Епанчиных*) князь Мышкин в монологе о христианстве, дословно, но не полно воспроизводящем текст романа, обличает римское католичество за тяготение к „мечу“ и земной власти, за потерю „нравственной власти религии“. Усиливая эту мысль, Олеша вводит в свою пьесу отсутствующие у Достоевского слова Мышкина: „С тех пор все так и идет, только к мечу прибавили еще и ложь... Да, да, ложь, обман, злодейство! Да, и еще более страшная вещь: прибавили игру на святых чувствах народа, на... на пламенных его чувствах! И все, все променяли на деньги, на низкую земную власть!“¹⁶

Олеша не склонен разделять крайностей Достоевского в его суждениях о католицизме. Слова Мышкина о „нашем в отпор западу (т. е. русским — И. В.) Христе“, „которого мы сохранили и которого они и не знали“ изменены в инсценировке следующим образом: „Они его знали, знали, но они потеряли его! А мы сохранили!“¹⁷.

Что касается славянофильских проповедей князя на этом вечере, то Олеша отнесся к ним иронически, заставив героя разбить вазу в самом начале его „горячешной тирады“ о русской цивилизации. В романе же она изложена очень пространно, как „наплыв восторженных мыслей“.

Много споров вызвала заключительная сцена с Рогожиным и князем. Олеша заканчивает инсценировку придуманными им самим словами Мышкина, обращенными к являющемуся к нему в бреду доктору Шнейдеру: „Сейчас... Сейчас... Доктор... Сейчас... О как страшно здесь, доктор... как страшно в этом мире! Как страшно!“¹⁸ Впечатление от слов в спектакле усилено музыкой и светом. „Сцена погружается в темноту и освещено только одно искаженное ужасом лицо князя“¹⁹.

¹⁶ *Идиот*, Указанная инсценировка, Картина седьмая.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, Картина одиннадцатая.

¹⁹ Там же.

Олеша так мотивирует свою концовку:

[...] что касается Мышкина, то если показать его впадшим в инертное состояние идиотизма — что у Достоевского единственно и замечательно — то получится слишком миморно — да и жаль: есть какая-то возможность использовать последнее пребывание его на сцене ради какого-то вывода. Мышкин не должен впасть в идиотизм, а сказать, сделать что-то, что объяснит весь спектакль (30 января).

Н. Берковский, автор статьи о спектакле вахтанговцев, возражал против подобной концовки:

Заключительная сцена с Рогожиным и князем у одра убитой охлаждена назидательной тирадой, которую князь произносит накануне падения занавеса. Князь в спектакле кого-то судит, высказывается со стороны, а это ему не пристало. Тирады князя, конечно, нет у Достоевского, она внесена сценаристом. По Достоевскому, князь — косвенный, и, быть может, первый виновник конца Настасьи Филипповны, поэтому он должен сам кончить, как об этом написано в романе, бессвязностью сознания, возвращением болезни²⁰.

Однако нельзя сводить трагедию князя Мышкина к краху его философии. Князь, может быть, только ускорил трагедию Настасьи Филипповны, но и без него она была неизбежна. Да и сам Достоевский в эпилоге писал, что если бы доктор Шнейдер увидел Мышкина после всего, им перенесенного, то он показался бы ему больным по-прежнему. Черновые наброски к роману свидетельствуют о том, как долго и мучительно искал Достоевский концовку романа, как тщательно выбирал возможные варианты финальных сцен. Характерен один из черновых листов „Идиота“, из которого видно, что Достоевский пытался снять мотив вины, наказания со всех главных героев: „— После ножа. Рогожин говорит Князю: — Знаешь что, жизнь моя теперь твоя, бери. Но князь говорит: дай ты ей жизнь за это. Вспомни: Рогожин мрачное наказание мое и потом в 4-й части в сцене соперниц: за что, за что он меня будет наказывать?

Или она Рогожину: За что ты меня будешь наказывать, скажи мне, пожалуйста“²¹.

В своей инсценировке Ю. Олеша, не снимая темы болезни Мышкина, не обвиняет других, прямых, а не косвенных виновников трагедии князя, Настасьи Филипповны и Рогожина. В условиях российской действительности неуместны ни „положительно прекрасные люди“, ни их добродетели — эту мысль Достоевского хорошо понял и передал Олеша:

В этих образах, думается мне, глубокая мысль Достоевского о трагической гибели тех, кто ищет прекрасное и доброе в джунглях буржуазного общества. И они гибнут: она — от ножа, он от ужаса, и оба — от душающей атмосферы собственнического мира (5 февраля).

В первоначальных набросках к инсценировке Олеша пытался даже по-своему „революционизировать“ Достоевского — он хотел ввести в пьесу

²⁰ Н. Берковский, „Идиот“ вахтанговцев, „Театр“, 1958, № 11, стр. 69.

²¹ Центральная архивная комиссия Ф. М. Достоевского. *Идиот*. Неизданные материалы, ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 147, л. 64.

тринадцатилетнего Колю Иволгина, который осуждает пассивность Князя Христа.

Олеша пишет по этому поводу:

Я счел возможным вложить в Колю революционное содержание, этого у Достоевского нет, но у него есть молодежь, безусловно отколовшаяся от неподвижного общества, безусловно, поворачивающая взоры куда-то в сторону того, что будет названо нигилизмом. Коля дружит с этой молодежью.

И отталкиваясь от Достоевского, от его карикатурного Ишполита и Бурдовского, Олеша, увлекшись, спрашивает:

Почему я не имею права акцентировать положение, если тут польза еще и та, что, услышав слова Коли о лжи князя, даже бросившей его в падучую, зритель поймет, что князь не боец, а должен быть бы бойцом, вместо того, чтобы быть абстрактно добрым (28 января).

Это замечание — то же отталкивание от Достоевского, оно говорит о том, как понимал Олеша „положительно прекрасного человека“, идеального героя в литературе. Но впоследствии он отказался от своего дерзкого замысла, и молодые нигилисты и нарушители спокойствия остались в спектакле за сценой.

По линии отсечения пошел Олеша и в отношении к семейству Иволгиных, Лебедевых и мн. других второстепенных героев романа. Но здесь он в основном руководствовался соображениями театральных возможностей, стремясь использовать художественное время как можно центростремительнее, ближе к главному конфликту романа²².

Многое из того, что нравилось Олеше, он не мог включить в пьесу, и его дневниковые записи как бы дополняют ее. Олешу восхищает удивительная точность и психологическая верность отдельных описаний. Он пишет, как интересно ему было, что скажет Настасья Филипповна, когда Ганя упал в обморок. Она сказала самое точное: „Девушки, дайте ему спирту“. Олеше очень нравится в последней главе замечание Рогожина о ждановской жидкости. Но в инсценировке он оставляет только разговор о цветах, которые Рогожин хочет положить у трупа, чтобы было красивее. У Достоевского же он добавляет — „чтобы духу не было“.

При всех отдельных расхождениях, при некоторых натяжках и споре с Достоевским, Олеша сумел передать в сценарии главные коллизии романа и показать, что герои Достоевского „не могут быть счастливыми в мире ужаса“. Изменения, внесенные Олешей, придуманные от себя реплики

²² В преимуществах такого использования театрального времени убеждает нас сравнение с другими инсценировками, в частности, с выпущенной издательством „Сцена“ в 1899 г., где много картин связано с генералом Иволгиным и Ишполитом, в них авторы сводят напряженные ситуации к комикованию и развлекательной мелодраме. См.: *Идиот*. Драма в 5 действиях, переделанная из романа Ф. М. Достоевского В. Крыловым и Г. Сутигиным. „Сцена“. Выпуск 7, П., 1899 г., с. 3—112.

героев, ремарки очень незначительны. Олеся только отбрасывал побочные ветви и ответвления, сохраняя почти не тронутым главный остов великого романа. Инсценировка Олеши вновь утверждает нас в мысли, что Достоевский — романист вбирает в свои книги возможности театра, делая их своеобразными театральными подмостками, стоит только слегка приподнять их философский занавес.

Олеся ценил в Достоевском социального психолога, и эти традиции великого писателя были ему ближе всего, но он и не мог во всем соглашаться с Достоевским, не мог не отталкиваться от него. Однако сколько бы он ни пытался уйти от Достоевского, заменить его реплики своими, он вновь возвращался к нему, убеждаясь еще и еще раз, что „великий художник всегда прав“, что „Достоевского испортить трудно“.

Irina Vdovina

YURI OLESHA ON DOSTOYEVSKY'S NOVEL *THE IDIOT*

The paper deals with the problem of the reception of Dostoyevsky's novel *The Idiot* in Russian literature, the problem of the direct influence of tradition as well as opposition to it. The author of the paper analyses on the one hand the notes in Olesha's diary made during the writer's work on the staging of *The Idiot*; on the other hand — Olesha's play itself, based on the motives of Dostoyevsky's novel.