

# НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

---

## ПОГРАНИЧЬЕ: СЕМИОТИКА ЗАБОРА И ОГРАДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЮРИЯ ОЛЕШИ

А.А. Корниенко, А.И. Куляпин

**Ключевые слова:** семиотика, художественное пространство, хронотоп, забор, граница, медиатор

**Keywords:** semiotics, artistic space, chronotope, fence, boundary, mediator

DOI: [https://doi.org/10.14258/filichel\(2025\)2-13](https://doi.org/10.14258/filichel(2025)2-13)

### Введение

В автобиографической книге «Алмазный мой венец» (1978) В. Катаев настаивает на праве автора сколько угодно цитировать чужие тексты, не заботясь при этом о точности: «Должен <...> предупредить читателей, что все стихи в этой книге я цитирую исключительно по памяти, так что не ручаюсь за их точность, а проверять не хочу, даже если это стихи Пушкина, так что рассматривать мое сочинение как научное пособие нельзя. Это чисто художественное отражение моего внутреннего мира. Чужую поэзию я воспринимаю как свою и делаю в ней поправки. Сделал же поправку Толстой, цитируя стихи Пушкина: “...и горько жалею и горько слезы лью, но строк постыдных не смываю”. А у Пушкина не “постыдных”, а “печальных”. Толстой превратил их в постыдные и был прав, так как имел обыкновение пропускать все явления мира, в том числе и поэзию, *через себя*» (Валентин Катаев. 1984. С. 113).

Юрий Олеша мечтал написать такую статью, «*в которой мотивированно, а значит, и увлекательно для читателя нашли бы место цитаты из русских поэтов — не одна, не две, а целая река цитат!*» (Юрий Олеша. 2006. С. 349). Такую статью Олеша не написал, но на страницах его «Книги прощания» действительно разлилась «целая река цитат». В.О. Перцов счел, что в своих многочисленных пересказах классиков «Олеша извлекает из художественного текста только то, что в нем содержится. <...> Он ничего не добавляет от себя, строго оставаясь в пределах авторского замысла и доверяя гению...» [Перцов, 1976, с. 26].

С этим утверждением согласиться трудно. Куда убедительнее суждение М.О. Чудаковой, продемонстрировавшей, что острый интерес Олеша «к опыту мастеров прошлого был интересом соревновательным. В статьях и заметках Олеша о литературе блестящий анализ «„литературной техники” великих писателей то и дело сменяется „благородной завистью” к ним» [Чудакова, 1972, с. 9].

### Цель и результаты исследования

Цель исследования — выявление семиотического потенциала образов забора и ограды в художественном мире Юрия Олеша. Материалом послужили художественные и мемуарные произведения писателя. Комплексный анализ текстов на основе структурно-семиотического метода позволил продемонстрировать, что хронотоп границы приобретает у Олеша разные оттенки значения.

В «Книге прощания» Ю. Олеша цитирует и пересказывает множество чужих текстов, и часто — неточно. Можно с уверенностью предположить, что по отношению к великим писателям прошлого Олеша испытывал, если воспользоваться терминологией Г. Блума, преувеличенный «страх влияния». По утверждению американского литературоведа: «Рациональная формула всякого сильного поэта звучит как: „*пусть там, где было стихотворение предшественника, отныне будет мое*”» [Блум, 1996, с. 25] (курсив наш. — **А.К., А.К.**).

«Через себя» пропущен автором «Книги прощания», в частности, рассказ Герберта Уэллса «Дверь в стене» (1906). Олеша назвал английского фантаста «самым лучшим из писателей, которых читал» (Олеша. 2006. С. 290). Это не помешало ему переключить уэллсовский текст на свой лад.

Для начала Олеша меняет название рассказа. «*The Door in the Wall*»<sup>1</sup> он почему-то переводит как «Зеленая калитка». В доступных Олеше изданиях рассказ Уэллса печатался под названием или «Калитка в стене» (переводы В. Готовцева и С. Займовского) или «Дверь в стене» (перевод М. Михаловской). Олеша убирает «стену» из заглавия, да и в самом пересказе это слово ни разу не использует: «*У него (Уэллса. — А.К., А.К.) есть рассказ („Зеленая калитка”) о человеке, который однажды в детстве, открыв некую встретившуюся ему по пути зеленую калитку, очутился в неизъяснимо прекрасном саду, где на цветущей лужайке играла мячом пантера... Хотя произошло это в далеком детстве, на заре*

<sup>1</sup> Wells H.G. The Door in the Wall. Электронный ресурс: <https://shortstoryproject.com/stories/the-door-in-the-wall/#>

жизни, но воспоминание о чудесном саде настолько завладело душой героя, что вот идут годы, а он все ищет зеленую калитку. Теперь он уже зрелый, достигший высокого положения человек (он министр!), но лучшее, к чему постоянно возвращается его душа, — это мечта отыскать калитку. Однажды ему кажется, что он видит ее... Вот она, вот эта калитка! Он открывает, шагает — но нет за калиткой сада с играющей на лужайке пантерой: там мрак! Оказывается, он шагнул в шахту, в которую и провалился» (Юрий Олеша. 2006. С. 373).

Олеша несколько упрощает замысел Уэллса, проигнорировав, например, тот факт, что зеленая калитка на протяжении жизни являлась герою рассказа целых семь раз, но он так и не воспользовался возможностью вернуться в райский сад. Олеша говорит о «мечте», уэллсовский рассказчик, напротив, «совершенно уверен», что «эта „дверь в стене” была настоящей дверью в реальной стене и вела к вечным реальным ценностям» [Уэллс, 1982, с. 368]. И что особенно важно, у Уэллса финал истории о зеленой калитке далеко не так однозначен, как у Олеша: «В свете наших обыденных представлений нам, заурядным людям, кажется, что Уоллес безрассудно пошел в таивший опасность мрак, навстречу своей гибели. Но кто знает, что ему открылось?» (Герберт Уэллс. 1982. С. 379).

Автор «Человека-невидимки», несомненно, вложил в рассказ «Дверь в стене» очень много субъективного, не случайно имя героя рифмуется с его собственным: Уэллс — Уоллес (Wells — Wallace). Олеше несложно было вообразить себя двойником Уоллеса-Уэллса. Аранжировку романов и рассказов английского писателя предваряет в дневнике Олеша глубоко личное признание: «Уэллс! О, мой дорогой Уэллс! Я еще напишу о тебе, обязательно напишу — боже мой, ведь знакомство с тобой — это и есть история моей жизни!» (Олеша. 2006. С. 371). Показательно, что почти в самом конце жизни в своей «книге о прощании с миром» (Юрий Олеша. 2006. С. 430) Олеша набрасывает сюжет, инвариантный уэллсовскому: «Идя по Французскому бульвару по левой его стороне по направлению от 3-й гимназии, вдруг видели вы по левую руку переулок... В нем были и неуютные краски загона, коровьи грязно-коричневые краски, и один из заборов провисал в нем, наваливаясь как бы брюхом на прохожего, вместе с тем был этот переулок озарен синевой видного вдали моря. И так хотелось свернуть в этот переулок... Но всегда я спешил куда-то, всегда спешил! Так и никогда не свернул я в этот переулок. Я думаю, что и до сих пор выглядит он так же. Так же провисает забор и так же видно вдали поверх ромашек и широких лопухов море» (Там же. С. 428-429).

Олешу влечет не волшебный сад, а море. Понятно, что в этой связи уэллсовские образы стены и калитки нерелевантны, тем удивительнее упоминание здесь о заборе, «как бы наваливающимся брюхом на прохожего». Этот забор не преграждает путь прямо, но к морю все же пройти не дает.

Переводчики рассказа «Дверь в стене» не смогли обойтись без использования слова «забор», которого в английском тексте нет: «...грубый дощатый забор показался ему белой стеной» (Герберт Уэллс. 1982. С. 379). «Забор» плохо вписывается в систему символов Уэллса, зато делает художественное пространство рассказа привычным, легко узнаваемым для отечественного читателя, ведь Россию по праву «можно назвать страной „заборности”»<sup>2</sup>.

«Серый забор» — почти неизменная деталь русского пейзажа в литературе XIX–XX веков. Например, у Чехова: «Он ходил, и все больше и больше ненавидел серый забор, и уже думал с раздражением, что Анна Сергеевна забыла о нем и, быть может, уже развлекается с другим, и это так естественно в положении молодой женщины, которая вынуждена с утра до вечера видеть этот проклятый забор» («Дама с собачкой», 1899); «Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего» («Невеста», 1903) (Антон Чехов. 1986. С. 138, 219). Подобных цитат немало и у других классиков.

«Заборы», встречающиеся в произведениях Олеси, унаследовали всю негативную семантику этого образа, сформировавшуюся в искусстве прошлого, причем один из аспектов символики забора для автора романа «Зависть» особо значим, ибо, как известно, «обида и зависть — спутники забора» [Савчук, 2015, с. 16]. В этом контексте поразительно следующее высказывание Олеси: «*Чужая ограда не пугала меня и не угнетала моих чувств. Напротив, поставив на нее локти и глядя в чужой сад, я как бы взвешивал то, чем обладали другие, сравнивая его с тем, чем буду обладать я*» (Олеша. 2006. С. 28). Судя по всему, в личности Олеси довольно ярко воплощается не имеющий официального существования в психологии, но активно обсуждающийся психологами синдром главного героя (СГГ). Свое заявление об отсутствии зависти по отношению к обитателям мира за оградой он продолжает совсем уж солиптически: «*Мир принадлежит мне. Это была самая простая, самая*

---

<sup>2</sup> Феноменология забора (лекция профессора С.А. Медведева). Электронный ресурс: <https://www.hse.ru/news/communication/120584296.html>

*инстинктивная мысль моего детства. Я так свыкся с ней, что даже не нуждался в заносчивости»* ((Юрий Олеша. 2006. С. 28).

Мемуаристы в оценке психологических свойств Олеша расходятся очень сильно. Кое-кто готов усмотреть у него чуть ли не манию величия. Так, Лев Никулин вспоминал: «Моей жене он доказывал, что его, как шляхтича, могли бы избрать королем Речи Посполитой и тогда бы он назывался „пан круль Ежи Перший” — король Юрий Первый. Но и это, казалось, его не удовлетворяло, он требовал, чтобы его называли „пан круль Ежи Перший велький” — великий» [Воспоминания о Юрии Олеше, 1975, с. 69]. А вот хорошо знавшая писателя Зинаида Шишова наличие у него завышенного самомнения отрицает: «С удивлением я вспоминаю, что совсем недавно кто-то сказал, что Олеша “один из таких *больших* маленького роста людей, как например Наполеон и еще кто-то”. <...> Но когда Олеша с длинными, седыми, развевающимися волосами, гордо закинув голову, шагал по улице Горького, это было не для самоутверждения» [Воспоминания о Юрии Олеше, 1975, с. 29-30]. Мемуаристка права в одном — проекция на личность Олеша «комплекса Наполеона» мало что объясняет. В психике Олеша сработал иной механизм защиты. В его индивидуальной картине мира не было никого выше него. Таким образом он избавлял себя от конкуренции, обиды, зависти и действительно, хоть и с переменным успехом, «даже не нуждался в заносчивости».

В успешности действия этого механизма немаловажную роль сыграл биографический фактор: человеку, застрявшему в междумирье, остается только примерять разные роли и все равно никогда не чувствовать себя на своем месте. «*Я вишу между двумя мирами*» ((Юрий Олеша. 2006. С. 65), — утверждает Юрий Олеша. Он, польский дворянин, родившийся на рубеже столетий в 1899 году в Елисаветграде, — в самом деле настоящий человек пограничья. Он чувствовал себя европейцем, но большая часть его сознательной жизни прошла в Советской России. Дореволюционную Одессу Олеша описывает как стопроцентно европейский город. Как верно подметил Сергей Беляков, «полиэтничная Одесса начала XX века виделась Олеше исключительно европейским городом» [Беляков, 2004]. «*Образ Одессы, запечатленный в моей памяти, — это затененная акациями улица, где в движущейся тени идут полукругом по витрине маленькие иностранные буквы. В Одессе я научился считать себя близким к Западу. Я видел загородные дороги, по сторонам которых стояли дачи с розами на оградах и блеском черепичных крыш. Дороги вели к морю. Я шел вдоль оград, сложенных из камня-из-*

вестняка»; «Одесса, в которой я провел детство, была похожа на европейские города» и др. (Юрий Олеша. 2006. С. 27, 372).

После революции все, конечно, изменилось, между Советской Россией и Европой опустился «железный занавес». Символично, что с точки зрения Олеша этот занавес вовсе не железный, он выглядит скорее как «серый забор». В «Книге прощания» оппозиция Россия / Европа артикулируется неоднократно: «А может быть, просто нужен мне технически богатый ослепительный город, которыми давит меня Запад, — меня, видящего серый забор, нищету, русские затхлые буквы в мире, где строится социализм? Ведь может быть такой ужас: что преданность будущему, т.е. грандиозности техники, есть просто тоска о Европе настоящего времени. Быть может, если бы я жил в Европе, то мне и не нужно было бы мечтать о будущем?» (Там же. С. 45). Характерно, что эта серия риторических вопросов следует сразу после указания на писателя, книги которого сформировали мировоззрение Олеша: «Я, в детстве читавший Уэллса».

Покосившимся русским заборам Олеша противопоставляет изящные ограды Европы: «Уже не заборы кое-где, а именно дачные ограды — может быть, некоторые исполнены и в Париже» (Там же. С. 266). Разница в том, что забор «глухой» и неэстетичный, ограда же — прозрачна и прекрасна. Валерий Савчук подмечает: «...ограда проницаема для света и взгляда, если к тому же она произведение искусства, то язык не повернется назвать ее забором» [Савчук, 2015, с. 16]. Вспомним, что в детстве Олеша заглядывал за чужие ограды, поставив на них локти. Можно вообразить не только прозрачность, но и малую высоту этих оград, раз ребенок без усилий может на них облокотиться. Ограда имеет глубоко декоративную функцию, владельцы таких участков не имеют цели обезопасить себя от внешнего мира или же скрыть от посторонних глаз то, чем они обладают. Парадоксально, но европейские ограды создают ощущение приобщенности к чужим благам из-за отсутствия стремления хозяина этих благ скрыть их от любопытствующих взглядов.

Если спутники забора «обида и зависть», то спутники ограды — мечта и вера в ее осуществимость. Главная героиня пьесы Олеша «Список благоденствий» (1931) Елена Гончарова обращает внимание на то, что в советском садоводстве кусты жасмина никак не огорожены. И это ей совсем не нравится. «Нет чужой цветущей изгороди, за которую заглядывает бедняк, мечтающий о богатстве. <...> Ощущение запаха и цвета жасмина становится неполноценным...» — объясняет она свое недовольство [Гудкова, 2002, с. 311].

По версии Кенета Кларка, «рай — огороженное место» [Кларк, 2004, с. 291]. Строительство же советского рая началось с разрушения стен. Во всяком случае, именно так это представляет себе Леля Гончарова и Олеша вместе с ней. «Я однажды видела, — рассказывает Леля, — как валилась стена. Высокая стена. Ее веревками... Сперва она наклонилась и несколько секунд, а может быть, целую минуту стояла неподвижно в наклонном положении... Тишина наступила страшная. Впервые в природе этой местности совершалось падение большого тела, и природа этой местности — домики, мостовая, заборы, обыкновенный городской кусок — как бы ужаснулась, воспринимая такой грандиозный физический акт. В лесу падают сосны, в горах — происходят обвалы, но... в городе стены падают редко. И зрелище получилось патетическое» [Гудкова, 2002, с. 213]. Иносказательный смысл эпизода очевиден. Самая интересная деталь здесь — стена упала, а заборы остались.

Забор для чужого взгляда, разумеется, более непроницаем, чем ограда или изгородь, и хотя кое-какая возможность для подглядывания все же остается, ситуация меняется радикально. В детстве «*статуи чужих садов, цветники, дорожки, сверкающие суриком гравия*», не раздражали самолюбия Олеша, потому что «*мир принадлежал ему*» ((Юрий Олеша. 2006. С. 28). Теперь же и самому Олеше, и его героям только и остается через щель в заборе смотреть с завистью на новую жизнь, в которую их никогда не пустят.

В романе «Зависть» Иван Бабичев и Кавалеров наблюдают за своими врагами сквозь брешь в стене, которая названа «*амбразурой*» (Юрий Олеша. Избранное. 1974. С. 81). В русском языке слово это, известное с начала XVII века, впервые встречается в «Уставе ратных дел» (1607–1621), означает оно «отверстие в укреплении, баррикаде, башне для стрельбы орудий, бойница» [Черных, 1994, с. 41]. Олеша не зря использует понятие из военной сферы. Лишенный возможности приобщиться к дивному новому миру, Иван Бабичев собирает хотя бы бросить ему вызов. «*Подождите, я сейчас влезу на стену и обругаю их...*» — говорит он трусливо убегающему Кавалерову. На стену, однако, взбирается его дочь Валя, а Иван, признав свое поражение, мечтает ослепнуть и в итоге «*тяжко илепается к подножию стены*» (Юрий Олеша. Избранное. 1974. С. 82).

Мизансцена эта типично олешевская. Позицию «на заборе» в его произведениях занимают либо дети, либо юные представители нового мира. Представители старого же мира остаются за пределами советского рая. Так, военный не пропускает Кавалерова на летное поле, где проходит испытание советского аэроплана новой конструкции. «*Вы*

не оттуда», — говорит он. За барьером тоже «было отличное место для наблюдения», но Кавалеров «вдруг ясно осознал свою непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела, полную ненужность <своего> присутствия среди них, оторванность от всего большого, что делали эти люди, — здесь ли, на поле, или где-либо в других местах» (Юрий Олеша. Избранное. 1974. С. 34). Герой «мучительно переживает свою грузность, приземленность, потерю чистоты, легкости. Кавалерова не пускают на аэродром, утверждая его чуждость миру новых людей, строящих новое общество» [Ушакова, 2013, с. 302]. И на стадионе в момент апофеоза Володи Макарова «Кавалерову не хватило духу проникнуть за триумфальное кольцо. Он заглядывал в щели, топчась за толпой» (Юрий Олеша. Избранное. 1974. С. 87).

Иван Бабичев помещает свою мечту — «универсальную машину машин» — за «дощатым невысоким заборчиком» (Там же, с. 72). Несмотря на незначительность такого препятствия, и оно непреодолимо. После очередного подглядывания через щель создатель «Офелии» вообще вынужден спасаться бегством: «Иван бежал от забора на Кавалерова — быстро семенил ножками — свист летел за ним, как будто Иван не бежал, а скользил, нанизанный на ослепительный свистовой луч.

— Я боюсь ее! Я боюсь ее! — услышал Кавалеров задыхающийся шепот Ивана» (Там же, с. 73).

В действительности Офелией, повергшей в ужас Ивана Бабичева, оказался ребенок, замеченный Кавалеровым на заборе: «— Слушай-те, — сказал он, — какая чепуха! Просто мальчик свистел в два пальца. Я видел. Мальчик появился на заборе и свистел... Ну да, мальчик...» (Там же, с. 74).

Совершенно неслучайно дети в художественном мире Олеша занимают позицию на заборе, в пространстве, разделенном разного рода барьерами, они находятся на границе или даже над границей. Как в сказке «Три толстяка», где мальчишки распевают озорные куплеты про учителя танцев Раздватриса, «сидя на заборе, готовые каждую минуту свалиться по ту сторону и улепетнуть» (Там же, с. 113). Ребенок — медиатор между двумя мирами — реальным (миром взрослых) и фантазийным (миром детей). Для Олеша особенно важна возможность додумывания незримого мира за преградой, поэтому пространство за забором — область тайны, простор для воображения. Правда, за советским забором, как выясняется, нет ничего, кроме внушающей страх и отчаяние пустоты: «Забор манил, и, однако, вероятнейше допускалось, что никакой тайны нет за серыми обычными досками» (Там же, с. 72).



### Заключение

Итак, забор, пусть серый и невзрачный, нужен для того, чтобы в ход могла пойти фантазия. Он является небезопасным, шатким и очень условным барьером между реальным миром и миром воображения. Закрыв глаза, можно увидеть иную реальность — погрузиться в физиологический или искусственно смоделированный сон, подойдя к глухому забору, можно добиться того же эффекта. Прямой зрительный контакт взрослого с содержимым заборья несет неминуемое крушение потустороннего мира и пробуждение. И только дети, подобно маленькому Уоллесу, вошедшему в зеленую дверь впервые, способны физически соприкоснуться со сном-реальностью, который никогда не утратит своей силы.

Конфликт Олеша с эпохой протекал в предельно острой форме. Писатель доходил порой до полного отрицания окружающего мира. Н.А. Гуськов и В.А. Кокорин даже думают, что «автор „Книги прощания”» доходит до прямого солипсизма» [Гуськов, Кокорин, 2017, с. 366]. Социальные роли и модели поведения, выбираемые Олешей для самозащиты и способности адаптироваться в стремительно перестраивающемся советском мире, помогали ему сохранять шаткое равновесие — игра, нацеленная на выживание, имела правила, понятные только одному игроку, смоделировавшему свою собственную реальность, в которой он сам и представлял собой весь мир, подлинный и реалистичный в своей нереальности.

Повышенное внимание к хронотопу пограничья не могло не отразиться на всем жизненном и творческом пути Юрия Олеша, его статус попутчика в новом советском мире — убедительное тому доказательство.

### Библиографический список

Беляков С. Европейец в русской литературе: нерусский писатель Юрий Олеша // Урал. 2004. № 10. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/ural/2004/10/evropeecz-v-russkoj-literature-nerusskij-pisatel-yurij-olesha.html>

Блум Г. Страх влияния: теория поэзии (Главы из книги) // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 17-35.

Воспоминания о Юрии Олеше. М.: Советский писатель, 1975. 304 с.

Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеев». М.: Новое литературное обозрение, 2002. 608 с.

Гуськов Н.А., Кокорин А.В. Чудотворец, завистник, и «истинный нищий» Олеша // Олеша Ю.К. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб.: Вита Нова, 2017. С. 331–371.

Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. 303 с.

Перцов В.О. «Мы живем впервые». О творчестве Юрия Олеши. М.: Сов. писатель, 1976. 239 с.

Савчук В. Забор как искушение // Сборник Матице српске за славистику. Нови Сад, 2015. № 88. С. 9–26.

Ушакова А.Н. Символика крыльев/полета в прозе Ю.К. Олеши // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 1 (2). С. 301–303.

Черных П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка. Т. 1. М.: Рус. яз., 1994. 625 с.

Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. М.: Наука, 1972. 100 с.

### Источники

Катаев В.П. Алмазный мой венец // Катаев В.П. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. М.: Худож. лит., 1984. С. 7–226.

Олеша Ю. Избранное. М.: Худож. лит., 1974. 576 с.

Олеша Ю.К. Книга прощания. М.: Вагриус, 2006. 480 с.

Уэллс Г. Дверь в стене // Уэллс Г. Человек-невидимка. Машина времени. Рассказы. М.: Юридическая литература, 1982. С. 367–379.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. 1898–1903. М.: Наука, 1986. 491 с.

### References

Belyakov S. The European in Russian literature: non-Russian writer Yuri Olesha. *Ural = Ural*, 2004, no. 10. Retrieved from: <https://magazines.gorky.media/ural/2004/10/evropeecz-v-russkoj-literature-nerusskij-pisatel-yurij-olesha.html> (In Russian)

Blum G. Fear of influence: Theory of poetry (Chapters from the book). *Novoe literaturnoe obozrenie = New Literary Review*, 1996, no. 20, pp. 17–35. (In Russian)

Memories of Yuri Olesha, Moscow, 1975, 304 p. (In Russian)

Gudkova V. Yuri Olesha and Vsevolod Meyerhold at work on the play “The List of Benefits”, Moscow, 2002, 608 p. (In Russian)

Gus'kov N.A., Kokorin A. V. The miracle worker, envious of the “true beggar” Olesha. In: Olesha Yu. K. Envy. A conspiracy of feelings. A strict young man, St. Petersburg, 2017, pp. 331–371. (In Russian)

Klark K. Landscape in art, St. Petersburg, 2004, 303 p. (In Russian)

Pertsov V.O. "We're living for the first time." About the work of Yuri Olesha, Moscow, 1976, 239 p. (In Russian)

Savchuk V. The fence as a temptation. *Zbornik Matitse srpske za slavistiku* = Collection of Matica Srpska for slavistics. Novi Sad, 2015, no. 88, pp. 9-26. (In Russian)

Ushakova A.N. The symbolism of wings / flight in the prose of Yu. K. Olesha. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* = Bulletin of the Nizhny Novgorod Lobachevsky University, 2013, no. 1 (2), pp. 301-303. (In Russian)

Chernykh P. Ya. Historical and Etymological Dictionary of the Russian language, vol. 1. Moscow, 1994, 625 p. (In Russian)

Chudakova M. O. The skill of Yuri Olesha, Moscow, 1972, 100 p. (In Russian)

#### List of Sources

Kataev V.P. My diamond crown. In: Kataev V. P. Collected works: in 10 vol., vol. 7. Moscow, 1984, pp. 7-226. (In Russian)

Olesha Yu. Favourites, Moscow, 1974, 576 p. (In Russian)

Olesha Yu. K. The Book of Farewell, Moscow, 2006, 480 p. (In Russian)

Wells G. The door in the wall. *Uells G. Chelovek-nevidimka. Mashina vremeni* = Wells G. The Invisible Man. The time machine. Short stories, Moscow, 1982, pp. 367-379. (In Russian)

Chekhov A. P. The Complete collection of writings and letters in 30 vol., vol. 10. Moscow, 1986, 491 p. (In Russian)