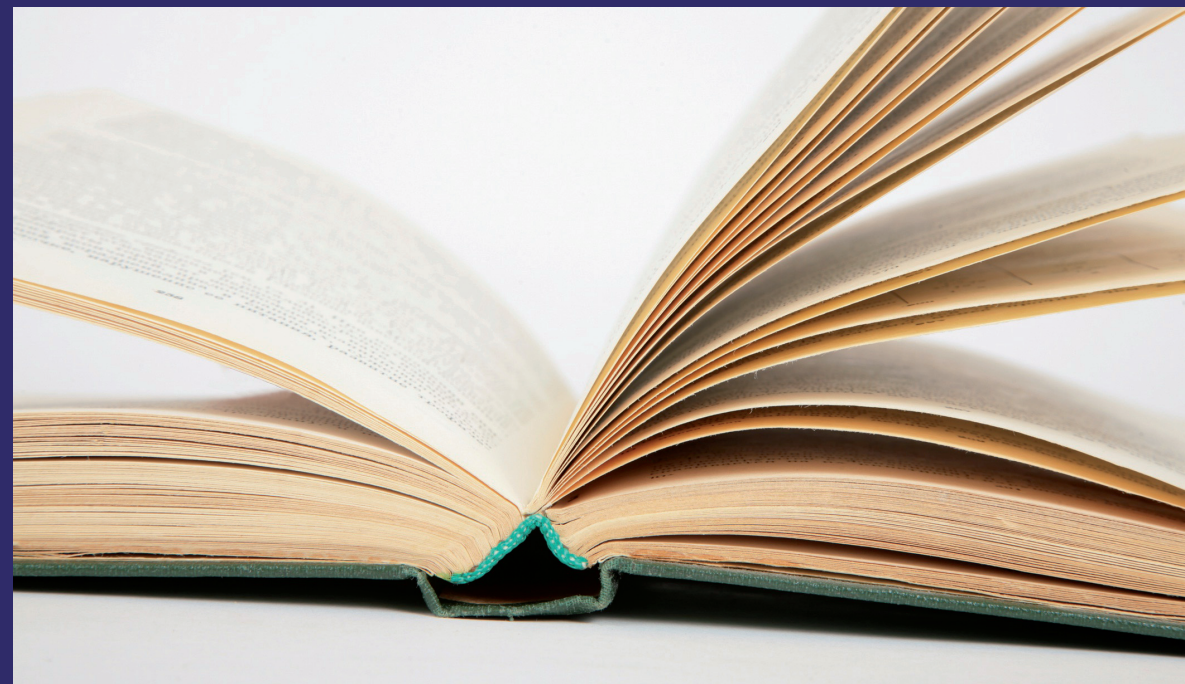


Проблемы, связанные с пространственной организацией художественного мира, так или иначе рассматривались в различных работах, посвящённых изучению творчества Ю. К. Олеси, задача исследования пространственной структуры именно мира романа «Зависть» остаётся актуальной. Для нас прежде всего важно общее теоретическое положение о большой функциональной нагрузке пространства художественного текста. Это не просто место, где разворачивается событие, перемещаются герои, развивается сюжет. Пространство становится особым средством выражения авторского миропонимания. Поэтому попытка прочесть роман «Зависть» как бы «через» его пространственную структуру и предпринята в настоящей работе.



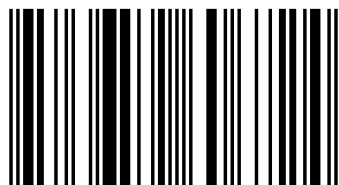
Анастасия Аксенова

Пространство художественного мира романа Ю. К. Олеси "Зависть"



Анастасия Аксенова

аспирант кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур по специальности "теория литературы. текстология". Сфера научных интересов: истолкование художественного текста, герменевтика, философия. Научный руководитель - д. филол. н., профессор кафедры Фуксон Леонид Юделевич.



978-3-659-60672-4

 **LAMBERT**
Academic Publishing

Анастасия Аксенова

**Пространство художественного мира романа Ю. К. Олеси
"Зависть"**

Анастасия Аксенова

**Пространство художественного
мира романа Ю. К. Олеси "Зависть"**

LAP LAMBERT Academic Publishing

Impressum / Выходные данные

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Coverbild / Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Verlag / Издатель:

LAP LAMBERT Academic Publishing

ist ein Imprint der / является торговой маркой

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Германия

Email / электронная почта: info@lap-publishing.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Напечатано: см. последнюю страницу

ISBN: 978-3-659-60672-4

Copyright / АВТОРСКОЕ ПРАВО © 2014 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Все права защищены. Saarbrücken 2014

Содержание

Введение	2-11
Глава 1. «Большое и малое» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть».....	12-28
Глава 2. «Близкое и далёкое» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть».....	29-39
Глава 3. «Открытое и замкнутое» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть»..	40-48
Глава 4. «Верх и низ» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть».....	49-58
Заключение	59-60
Библиография	61-65

Введение

Хотя проблемы, связанные с пространственной организацией художественного мира, так или иначе рассматривались в различных работах, посвящённых изучению творчества Ю. К. Олеши, задача исследования пространственной структуры именно мира романа Ю. К. Олеши «Зависть» остаётся актуальной. Причём можно говорить о недостаточной изученности этого произведения вообще. Большая часть написанного о творчестве Ю. К. Олеши относится к сказке «Три толстяка». Что же касается романа «Зависть», то прежде всего мы имеем дело с литературно-критическими отзывами, которые большей частью посвящены вопросам о положении интеллигенции в советское время, о роли этого романа в биографии и творчестве писателя, об идеологических спорах того времени и т. п. Лишь с 60-х годов XX века, по сути, начинается научное изучение произведения. Поэтому до сих пор остаются в весьма малой степени исследованными проблемы поэтики произведения. Дадим обзор основных направлений исследований романа Ю. Олеши «Зависть».

Вопросу о системе персонажей в творчестве Ю. К. Олеши посвящены следующие работы: М. Я. Вайскопф. Андрей Бабичев и его прообраз в «Зависти» Юрия Олеши¹, И. Г. Панченко. Проблема гармонической личности в романе Ю. Олеши “Зависть” и его драматургическом варианте “Заговор чувств”², К. Э. Рацевичуте. Принципы изображения человека в советской прозе второй половины 20-х годов (психологическая структура характера)³. Типологию персонажей творчества Олеши рассматривает В. П. Полонский в работе «Преодоление “Зависти”: О произведениях Ю. Олеши⁴.

¹ Вайскопф М. Я. Андрей Бабичев и его прообраз в «Зависти» Юрия Олеши // Изв. АН. Сер. Литература и язык. М., 1994. Т. 53, № 5. С. 69-76.

² Панченко И. Г. Проблема гармонической личности в романе Ю. Олеши «Зависть» и его драматургическом варианте “Заговор чувств” // Вопросы литературы. Львов, 1974: II (24). С. 33-39.

³ Рацевичуте К. Э. Принципы изображения человека в советской прозе второй половины 20-х годов (психологическая структура характера). АКД. М., 1984.

⁴ Полонский В. П. Преодоление «Зависти»: О произведениях Ю. Олеши // Полонский В. П. О литературе: избранные работы / В. П. Полонский; вступ. ст., сост. и примеч. В. В. Эйдиновой. М.: Советский писатель, 1988. С. 150-177.

Особенности авторского стиля Ю. К. Олеши изучаются в следующих исследованиях: В. В. Бадиков. О стиле романа Юрия Олеши «Зависть»⁵, И. Г. Панченко. Стиль Ю. Олеши и его связь с судьбами романтической традиции в советской литературе⁶, Е. И. Егорова. Стилистические средства гротеска в романе Ю. Олеши «Зависть» (стилистические средства создания образа Бабищева)⁷.

Творческая история создания романа исследуется в таких работах, как: В. Ф. Морозова. О творческой эволюции писателя и его художественном видении, В. Ф. Морозова Роман Ю. Олеши «Зависть» в творческой эволюции писателя⁸, В. В. Бадиков. О художественном видении Юрия Олеши⁹, О. Г. Шитарева. Творческая история создания романа «Зависть» Ю. Олеши¹⁰, В. О. Перцов. К создателям нового мира (Рассказы Ю. Олеши 20-х годов)¹¹, К. Протопопов. «Зависть» как художественный замысел Юрия Олеши¹².

Имеются исследования, рассматривающие роль вещей в романе Ю. К. Олеши: Е. Меньшикова. Редуцированный смех Юрия Олеши¹³, Н. Р. Скалон. Философские возможности «предметного» стиля (проза Ю. Олеши)¹⁴.

Существует также и множество работ, посвящённых разбору идейных взглядов писателя и истории литературной борьбы, о проявлении индивидуализма во второй половине 20-х годов и т. д.: Г. Струве. Писатель ненужных

⁵ Бадиков В. В. О стиле романа Юрия Олеши «Зависть» // Филологический сборник. Алма-Ата, 1966. Вып. 5.

⁶ Панченко И. Г. Стиль Ю. Олеши и его связь с судьбами романтической традиции в советской литературе. АҚД, Киев, 1968.

⁷ Егорова Е. И. Стилистические средства гротеска в романе Ю. Олеши «Зависть» (Стилистические средства создания образа Бабищева) // Язык и стиль произведений Бабеља, Олеши. Киев, УМК ВО. 1991.

⁸ Морозова В. Ф. Роман Ю. Олеши «Зависть» в творческой эволюции писателя. Орел. 1970. АҚД.

⁹ Бадиков В. В. О художественном видении Юрия Олеши // Филологический сборник. Алма-Ата, 1965. Вып. 4.

¹⁰ Шитарева О. Г. Творческая история создания романа «Зависть» Ю. Олеши // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1969. № 4. С. 82-92.

¹¹ Перцов В. О. К создателям нового мира (Рассказы Ю. Олеши 20-х годов) // Вопросы литературы. М., 1969.

¹² Протопопов К. «Зависть» как художественный замысел Юрия Олеши // Русский язык. XXII (1968).

¹³ Меньшикова Е. Редуцированный смех Юрия Олеши // Вопросы философии. 2002. № 10. С. 75-85.

¹⁴ Скалон Н. Р. Философские возможности «предметного» стиля (проза Ю. Олеши) // Н. Р. Скалон. Вещь и слово: Предметный мир в советской философской прозе. Алма-Ата: Гылым, 1991. С. 24-35.

тем: творческая судьба Ю. Олеши¹⁵, Г. П. Логвин. О мастерстве Ю. Олеши в произведениях второй половины 20-х годов¹⁶, В. Ермилов. За живого человека в литературе¹⁷, С. Беляков. Хороший плохой писатель Олеша¹⁸, Я. М. Эльсберг. Кризис попутчиков и настроения интеллигенции¹⁹, С. Шешуков Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов²⁰, Я. Эльсберг «Зависть» Ю. Олеши как драма современного индивидуализма²¹, И. Н. Арзамасцева Идеино-эстетические взгляды Ю. Олеши (на материале прозы 20-х годов)²², В. В. Бадиков. О стиле романа Юрия Олеши «Зависть» (Филологический сборник. Алма-Ата, 1966. Вып. 5).

Более подробно мы обратимся к работам М. Холмогорова²³, А. Лежнева²⁴, В. В. Гудковой²⁵, Д. Пашина²⁶, В. П. Полонского²⁷, в которых затрагиваются вопросы, в той или иной степени связанные с топологией романа «Зависть», то есть с темой нашего дипломного сочинения.

Изучение романа Ю. К. Олеши «Зависть» начинается с откликов литературной критики. М. Б. Чарный в своей статье «Загадка Юрия Олеши» обращает внимание на сюжет романа «Зависть»: «Иногда говорят: можно ли требовать от

¹⁵ Струве Г. «Писатель ненужных тем»: творческая судьба Ю. Олеши // Новый журнал XXV (КУ. 1951).

¹⁶ Логвин Г. П. О мастерстве Ю. Олеши в произведениях второй половины 20-х годов // Вопросы литературы. Львов: Изд. Львовского университета. 1981. Вып. 1 (37).

¹⁷ Ермилов В. За живого человека в литературе. М.: Федерация, 1928 (ст. «Освобождающийся человек»).

¹⁸ Беляков С. Хороший плохой писатель Олеша // Урал. 2001. № 9.

¹⁹ Эльсберг Я. М. Кризис попутчиков и настроения интеллигенции, Л: Прибой, 1930 (ст. «Зависть» Ю. Олеши как драма интеллигентского индивидуализма).

²⁰ Шешуков С. Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1984.

²¹ Эльсберг Я. «Зависть» Ю. Олеши как драма современного индивидуализма // На литературном посту, 1928, № 6.

²² Арзамасцева И. Н. Идеино-эстетические взгляды Ю. Олеши (на материале прозы 20-х годов) // АКД. М., 1995.

²³ Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы, 2000, № 4.

²⁴ Лежнев А. О «Зависти» Ю. Олеши // Лежнев А. О литературе. Статьи. М., Советский писатель 1987.

²⁵ Гудкова В. В. Мечта о голосе: К 100-летию со дня Рождения Юрия Олеши // Новое литературное обозрение, 1999, № 38 – с. 143-167.

²⁶ Пашин Д. Человек перед зеркалом: Несколько фрагментов из жизни Ю. Олеши // Октябрь. 1994. № 3.

²⁷ Полонский В. П. Преодоление «Зависти»: о произведениях Ю. Олеши // Полонский В. П. О литературе: избранные работы / Вступ. статья, сост. примеч. В. В. Эйдиновой. – М.: Советский писатель, 1988.

Олеши, чтоб он показал не только метания Кавалерова, но и решительность его прихода на сторону нового мира? Может быть, писатель хотел изобразить именно неустойчивость этого перехода, его незавершённость. Разве он не имеет права на это?»²⁸. Речь идёт о необходимости личного выбора героя-рассказчика. Данная мысль исследователя перекликается с работой В. В. Гудковой «Как официоз “работал” с писателем: эволюция самоописания Юрия Олеши»: «Вновь резко актуализировавшаяся сегодня необходимость личного выбора в ситуации слома ценностей (с такой остротой давно не испытываемой жителями бывшего СССР), сложность самоидентификации в меняющейся России начала XXI века заставляют пристально вглядываться во времена, отчетливо «рифмующиеся» с последними десятилетиями отечественной истории»²⁹. По нашему мнению, именно отказ от совершения этого «личного выбора» обусловлен сложившейся ситуацией, в которой от человека требуют этот выбор сделать. Поведение Кавалерова и Ивана Бабичева в каком-то смысле – это протест против всякой однозначности, успокоенности, «раз-и-навсегда-встроенности» в ту или иную систему.

В статье Д. Пашина³⁰ мы видим, что такая «двойственность» расценивается не как отрицательное явление, а наоборот, исследователь подтверждает её необходимость. М. Холмогоров пишет: «Здесь маска алкоголика, человека несерьёзного и пустого болтуна была надёжнее»³¹.

В статье В. П. Полонского³² говорится о том, что именно наличие индивидуальной ценностной позиции каждого персонажа делает их взгляды совершенно полярными. И В. П. Полонский говорит об этой полярности: «”Зависть” – роман характеров, или – лучше – социальных типов. <...>Это два мира, меж-

²⁸ Чарный М. Б. Загадка Юрия Олеши // Время и его герои. М., 1973. – С. 325.

²⁹ Гудкова В. В. Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописания Юрия Олеши // НЛО № 68. 2004. С. 128-147.

³⁰ Пашин Д. Человек перед зеркалом: Несколько фрагментов из жизни Ю. Олеши // Октябрь. 1994 № 3. С. 186.

³¹ Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы. 2000. № 4. Стр. 108.

³² Полонский В. П. Преодоление «Зависти»: о произведениях Ю. Олеши // Полонский В. П. О литературе: избранные работы / вступ. статья сост. Примеч. В.В. Эйдиновой. М.: Советский писатель, 1988. С. 165.

ду которыми борьба. Предлог для столкновений: коммунист Андрей Бабичев подбирает на улице пьяного Кавалерова и приводит к себе. Всё остальное – лишь показ враждебных друг другу образов, их взаимного понимания. Социальная непримиримость характеров показана в их философских и психологических особенностях»³³. Очень важное наблюдение звучит в конце этой статьи: «Одним из следствий конфликта Кавалерова с современностью является потеря им веры в правильность своего зрения»³⁴. Это наблюдение интересно для нас тем, что схватывает, как происходит колебание ценностной позиции персонажа. Потерей веры вызвано и равнодушие, которое возникает в конце романа. Дело в том, что роман провоцирует переосмысление и «сомнение в громко заявленном чувстве»³⁵.

Рассмотрим подробнее те исследования, которые наиболее близко подходят к вопросам поэтики, чем литературной критики. Однако даже в этом случае мы обнаруживаем, что структура пространственной организации мира романа Ю. К. Олеси «Зависть» в этих работах почти не затрагивается:

Е. Калинина в статье «Роль вещей в романе Ю. Олеси «Зависть»³⁶ определяет следующие темы в романе: 1) «тему искушения человека «хлебом земным» и противопоставления ему «хлеба небесного». При этом вовсе не отрицается важность хлеба земного»; 2) тема власти через призму монолога из романа «Братья Карамазовы»: «Лучше поработите нас, но накормите нас»; 3) через русский фольклор: «стремление человека к материальному насыщению, к «лёгкому» счастью». Андрей Бабичев в этой статье представлен «искателем «лёгкого хлеба» для всех. Роман Ю. К. Олеси «Зависть» сравнивается с романом Е. Н. Замятина «Мы». В завершение выдвигается тезис: «Важно отметить, что этот разнообразный и сложный мир «собран» вещью». Далее этот тезис никак не раскрывается. Кроме того, в данной статье роль вещей рассматривается не

³³ Там же. С. 166.

³⁴ Там же. С. 154 – 155.

³⁵ Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы 2000. № 4. С. 110.

³⁶ Калинина Е. Роль вещей в романе Ю.Олеси "Зависть" // Актуальные проблемы литературоведения. М., 1997. Вып. 2. С. 88-91.

как пространственный аспект художественного мира, а только в качестве лейт-мотива. На наш взгляд, совершенно права автор в том, что материальная и идеальная стороны жизни в романе не противопоставляются, а дополняют одна другую.

Однако в поиске именно *пространственных* наблюдений обратимся к статье П. В. Филипповой «Мир вещей в романе Ю.К. Олеси "Зависть"»³⁷. Здесь мы обнаруживаем, что художественный мир романа Ю. К. Олеси «Зависть» дробится на «мир вещей» и, видимо, всё остальное в мире. Кроме того, сам «мир вещей», по словам автора, «двоится» на «мир Кавалерова» и «мир Бабичева». Причём «мир Кавалерова» очерчен через его собственное утверждение «Меня не любят вещи», а «мир Бабичева» почему-то ограничен не местом в системе персонажей (что было бы объективно), а утверждением одного из героев: «Его вещи любят» (то есть местом в горизонте другого героя). Таким образом, сам автор статьи стоит на точке зрения одного из персонажей романа. Такая установка сразу сказывается на утверждении: «Кавалеров чужд миру вещей и вызывает смех этих вещей». Очевидно, что это точка зрения самого персонажа. «Смех» вещей слышит только персонаж, но не автор и не читатель.

В остальном же предпринимаю автором статьи классификацию вещей на «функционирующие» и «отслужившие», «используемые по прямой функции» и «получившие новую жизнь, в новом качестве», мы можем считать вполне приемлемой, так как это обусловлено самим текстом романа. Также особой группой автор статьи выделяет вещи, влекущие за собой предысторию (культурологические отсылки): маска, телескоп, крышка чайника и т. д. Целесообразным представляется нам наблюдение П. В. Филипповой: «В критический момент выбора, когда многие идут в священное место, например, в храм, Кавалеров **бежит** в «загаженное место», где должен найти ответ на главный вопрос». Так отмечены три случая, когда Кавалеров «встречается с мусором». В завершение

³⁷ Филиппова П. В. Мир вещей в романе Ю. К. Олеси "Зависть" // Диалог культур. 6, Лингвистика. Литературоведение: сб. материалов VI межвуз. конф. молодых ученых, июнь 2003 г., [Барнаул] / Барнаул. гос. пед. ун-т; [под ред. С.А. Манскова]. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2004. - С. 144-148.

этой статьи высказывается мысль о том, что «вещи – неодушевлённые предметы – в художественном мире «Зависти» живут не только собственной жизнью, но и, более того, обретают голос...».

Г. А. Жиличева обращает внимание на разницу «домашних» и «массовых» топосов: «Сюжетным центром каждой главы романа оказывается сцена зрения. Но хронотопы, в которых происходит созерцание, противопоставлены друг другу. С одной стороны, место индивидуальных фантазмов (диван, кровать), связанное с уникальностью воображения героя-визионера. С другой стороны, топосы массовых «зрелищ» (аэропорт, стадион), где Кавалеров чувствует себя униженным, испытывает страх»³⁸. Данное противопоставление справедливо, на наш взгляд, с точки зрения противоречивого тяготения персонажей в рамках оппозиции «дом - мир».

Г. А. Жиличева говорит о пространственном вытеснении одного из героев: «Иван Бабичев, который может примерять различные маски (от архитектурных до модернистских), оказывается фигурой провокации в чистом виде. Поэтому двойник вытесняет Кавалерова из его пространства и «текста» (роман заканчивается монологом Ивана, сидящего на кровати Анечки)»³⁹. Вытеснение Иваном Бабичевым Кавалерова обусловлено не только причинами, заключёнными в образе Ивана Бабичева, но и образом самого Николая Кавалерова. Его метания, сомнения в выборе между двумя способами жизни обуславливают исчезновение (устранение) его в последней сцене (в том числе и на пространственном уровне: кровать Анечки).

По наблюдению Г. А. Жиличевой: «Символическими деталями, указывающими на амбивалентное положение Кавалерова (и недостаточную укоренённость в пространстве, прикреплённость к материальному миру), являются пуговицы, петли, пряжки, постоянно попадающие в кругозор героя или повествователя. Так, например, потеря запонки вызывает у героя ощущение непринадлежности к миру вещей («меня не любят вещи»). Разглядывание пуговицы, в

³⁸ Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-150-х гг.). – Новосибирск, 2013. - С. 72

³⁹ Там же. С. 138 – 139.

которой «плавало радужное кольцо спектра», связывается с чувством обретения нового дома. Даже восковой двойник в воображении Кавалерова выглядит следующим образом: «в пиджаке, сохранившем только одну пуговицу» (с. 37)»⁴⁰. Мы считаем, что приведённый эпизод о потере запонки и пиджаке, сохранившем «только одну пуговицу», указывает на непринадлежность Н. Кавалерова к новому миру и его «главным героям» – Андрею Бабичеву, Володе Макарову, Вале. «Враждебные» отношения с пространственными мелочами (пуговицы, запонки и т. д.) указывают на непринадлежность к миру этих людей, а не вещей (так как сам Кавалеров – это не вещь, а человек). Следует обратить внимание не только на слово «вещи», но и на слово «не любят» и соотнести это с фразой, которую Кавалеров произносит о А. Бабичеве: «Его вещи любят». Именно в свете такого противопоставления следует толковать эпизод.

Справедливым, по нашему мнению, является следующее наблюдение Г. А. Жиличевой: «Для героя материальный мир и мир воображаемый рассогласованы. Поэтому одна и та же вещь обладает разными смыслами. Пуговица – это и средство создания прекрасного миража, своеобразная кинокамера: «В пуговицах <...> плавало радужное кольцо спектра» (с. 51), и элемент распадающейся материи (в сцене на свалке в шестой главе пуговицы описываются наряду с прочим мусором), и объект производства в новом мире»⁴¹. В зависимости от той или иной изображаемой ситуации вещь оценивается героями по-разному. Это относится не только к частным вещам-деталям, о которых шла речь выше, но и к их взаиморасположению, которое образует саму пространственную структуру. Поэтому данная работа Г. А. Жиличевой наиболее близка нашей исследовательской установке.

Сами работы о мире вещей и роли вещей в «Зависти» свидетельствуют о важности топологической стороны романа. В критических отзывах и научных исследованиях романа Олеши мы имеем дело с отдельными важными наблюдениями и характеристиками пространства, однако задача изучения *топологиче-*

⁴⁰ Там же. С. 148.

⁴¹ Там же. С. 148-149.

ской структуры мира романа «Зависть» в качестве особой никогда не ставилась.

Понятие пространственной структуры произведения подразумевает как топологическую неоднородность, так и особую упорядоченность художественного мира. В понимании параметров такой упорядоченности мы опирались на классические теоретические работы. По определению И. Б. Роднянской, художественное время и художественное пространство – это «основные характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности»⁴². От этих координат зависит смысл самого образа. У каждого жанра есть своя особая комбинация пространственно-временных характеристик. И. Б. Роднянская в своей статье описывает основные параметры художественного пространства. Кроме её обстоятельной статьи в КЛЭ, мы опираемся на теоретические работы М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Тынянова, Ф. П. Фёдорова, Д. С. Лихачёва и других.

По мнению Ю. М. Лотмана, пространство воплощается: а) в виде мотивов и лейтмотивов (преимущественно в лирике), которые нередко приобретают символический характер и обозначают ту или иную картину мира; б) составляет основу сюжета.

Д. С. Лихачёв писал: «В своем произведении писатель создаёт определённое пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты. Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами; быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке)»⁴³.

⁴² Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: В 7 т. – М.: Советская Энциклопедия, 1978. – Стлб. 772–780.

⁴³ Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы, 1979. - 372 с.

Для нас прежде всего важно общее теоретическое положение о большой функциональной нагрузке пространства художественного текста. Это не просто место, где разворачивается событие, перемещаются герои, развивается сюжет. Пространство становится особым средством выражения авторского миропонимания. Поэтому попытка прочесть роман «Зависть» как бы «через» его пространственную структуру и предпринята в настоящей работе.

Итак, **цель** этой работы – исследование пространственной структуры художественного мира романа «Зависть».

Более частные **задачи** исследования соответствуют отдельным параметрам описываемой топологической структуры: большое – малое, далёкое – близкое, открытое – закрытое, высокое – низкое. Эти задачи реализуются в соответствующих главах.

Глава 1.

«Большое и малое» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть»

Попадая в мир романа «Зависть», мы обнаруживаем, что его топологические характеристики даны ближайшим образом в горизонте персонажа-рассказчика и зависят от его ценностных приоритетов. Мир, помимо того, что он представляет собой авторский горизонт, развёртывается перед нами сообразно видению живущего в этом мире персонажа. Но так как персонажи разные, то и окружающий их мир *простирается* по-разному. Скажем предварительно, в виде рабочего предположения, что жизненные проекты различных персонажей, топологически оформленные, представляют прежде всего ценностный спор *большого* и *малого*, который связан с проблемой выбора между зонами *Дом* и *Мир*.

Начнём рассматривать поставленную проблему с констатации «дружбы» или «войны» между героем и пространством, в зависимости от интенции самого героя. Например, возьмём фрагменты, в которых изображается «большой» герой в разного размера помещениях. Взаимодействие разных жизненных позиций выражается в том, какого рода сравнения подбирает рассказчик Николай Кавалеров для характеристики пространств, соразмерных с другим персонажем (Андреем Бабичевым). Такие характеристики соотносятся с чем-то большим, глобальным, органичным именно для Андрея Бабичева как общественно-политического деятеля. Буквально телесное положение в художественном мире связывает с топологией и социальный статус героя: он «большой» и как значительная, важная, влиятельная персона. Дело не только в субъективных «позициях» героев, но и в их «объективном» положении в мире, определённом автором. Рассказчик замечает, что А. Бабичев удаляется в «недра квартиры», когда тот просто идёт в уборную. В этом выражении раскрывается намечающийся конфликт большого и малого в мире романа. Малому помещению даётся определение, взятое из недомашнего словаря больших пространств. Топологическое оформление образа А. Бабичева тяготеет к гиперболизации, укрупнению, по-

этому возникающее соседство с ним чего-то малого создаёт пространственный и ценностный диссонанс.

Малые топосы в романе исключительно редко связываются с изображением А. Бабичева (для него это не органично). Гораздо чаще его можно видеть там, где больше «света, места и воздуха»: лужайка, футбольный матч, аэродром, стройка. Сцена в уборной, с которой вообще начинается роман, подчёркивает контраст большого персонажа и малого пространства, создавая ощущение тесноты, несоразмерности. В романе есть ещё один аналогичный эпизод, в котором Андрей Бабичев появляется в маленьком, неудобном для него, пространстве: «...Он увидел копоть и грязь, бешеные фурии носились в дыму, плакали дети. На него сразу набросились. *Он мешал всем – громадный, отнявший у них много места, света, воздуха* (выделено нами – А. А.). Кроме того, он был с портфелем, в пенсне, элегантен и чистый. И решили фурии: это, конечно, член какой-то комиссии. Подбоченившись, задирали его хозяйки. Он ушёл. Из-за него (кричали ему вслед) потух примус, лопнул стакан, пересолился суп» (I, II). Женщины начинают «задирать» Бабичева, принимая его за члена какой-то комиссии, то есть за официальное лицо, вторгающееся в их интимное, домашнее пространство. Образы семейного быта оборачиваются в приведённой сцене своей антидомашней стороной: женщины, матери, хозяйки – бешеные фурии, дети – плачущие, кухня полна дыма, грязи и копоты. Рассказчик вкладывает в уста А. Бабичева воображаемое обещание, соответствующее масштабу всей его личности: «Мы превратим ваши лужицы в сверкающие моря, щи разольём океаном, кашу насыплем курганами, глетчером поползёт кисель!» (I, II). Такая гиперболизация подчинена общей тенденции построения бабичевского образа. Приведённый пример показывает важность связи жизненной позиции персонажей, их внешнего облика и простирающегося вокруг них мира. Скажем, общие «идейные» установки Андрея Бабичева так же масштабны, как и возводимый (реализованный в пространстве) «Четвертак».

Спальня, как и клозет, – это места маленькие не только буквально, но и по связи своей с частной жизнью. Герой вынужден покинуть спальню для за-

нятия гимнастикой из-за размеров своего тела: «...занимается он гимнастикой не у себя в спальне, а в той неопределённого назначения комнате, где помещаюсь я» (I, I). В большом пространстве, где «помещается» Кавалеров, А. Бабичев сразу становится ближе к своим общественным обязанностям по мере завершения утреннего туалета. А именно: оказываясь в большом пространстве, он надевает свою рабочую одежду и готовится к выходу. Да и сам Кавалеров, как лицо не связанное с А. Бабичевым ни дружескими, ни кровными узами, живёт в зале (на диване), в публичной зоне. Благодаря тому, что А. Бабичев целиком посвящает себя общественной жизни, в домашнем интерьере он изображается редко: с работы возвращается поздно, ужинает вне дома. Характерен эпизод, когда А. Бабичев вернулся с работы и в его доме не оказалось продуктов, «он спустился вниз (на углу магазин) и притащил целую кучу» (I, I). Продукты, которые он выбрал, – это консервы, яблоки, батон, сыр (то есть те, что не требуют домашнего приготовления). В большой квартире А. Бабичева нет семьи. Женщина, которая готовит ему ужин, – обслуживающий персонал. Герой не нуждается в том, чтобы дома его кто-то ждал: в этом доме нет домашних животных, потому что иногда он ночует на работе. А. Бабичев не ищет для себя домашнего покоя и уютную обстановку не пытается создавать. Неслучайно и то, что собираясь на работу, А. Бабичев надевает пенсне именно перед зеркалом. Надеть пенсне можно прекрасно и без помощи зеркала, но надевая пенсне перед зеркалом, он смотрит на себя как бы глазами других, «со стороны» и тем самым актуализирует ещё одну функциональную сторону пенсне: пенсне – деталь имиджа и *общественного статуса*. Однако Николай Кавалеров видит в пенсне что-то совершенно иное: «Пенсне переезжает переносицу, как велосипед» (I, I). Можно сказать, что пенсне принадлежит «рабочему» пространству, а велосипед – «игровому». Но велосипед размерами своими больше, чем пенсне, – это говорит о том, что нет «объективной» ценностной закреплённости за категориями большого и малого, она возникает лишь в кругозорах героев и чисто ситуативно. «Андрей Бабичев стоит посередине комнаты, расставив ноги, под которыми должна пройти армия лилипутов» (I, XIV) – в приведённом описании

подчёркивается, что весь А. Бабичев совершенно противоположен чему-то малому. «Прекрасную квартиру предоставили ему», – говорит рассказчик, описывая жилище А. Бабичева. Кавалеров любит вазой, которая стоит возле балкона. Её хозяин же, напротив, совершенно не замечает ни этой вазы, ни красоты предоставленной ему квартиры. Для него казённая квартира – как бы продолжение служебного пространства. Государственный заказ – цель, всё остальное – средство для достижения этой цели. Сам домашний уют не соответствует фигуре А. Бабичева как *малый* тоpos, тесный для масштаба персонажа (как духовного, так и физического). Наличие автомобиля подчёркивает не только социально значимый статус Андрея Бабичева и его финансовое благополучие, но означает деловую установку на ускорение всего жизненного темпа. Бабичевская машина с водителем выступает очередным *рабочим* атрибутом в его жизни, указывает на то, что это не личная, а *служебная* машина. Такая машина не автономный мирок своего хозяина, а наоборот – средство выхода к общественным, большим топосам существования такого человека. Таким образом, персонаж, проживающий в казённой квартире, перемещающийся на служебном транспорте из этой квартиры на работу, находится в постоянно рабочем ритме своей жизни, которая пространственно разомкнута в масштабный мир его проектов. Такая жизнь сосредоточена на работе, где нет места для личных вопросов. Даже люди, которые «насекают» эти пространства (две кухарки и водитель), находятся там по долгу службы. Поэтому А. Бабичев воплощает собой гипертрофированный образ антидомашних ценностей. Он планирует и воплощает переход от частных кухонь к заводу, от домашнего питания – к «общепиту», концерну «Четвертак». Отсутствовать в рабочее время в каком-либо официальном учреждении Бабичев может только потому, что находится в этот момент в другом официальном учреждении. Нет ни одного эпизода, где бы он занимался домашними делами. Даже когда к нему приезжает почти приёмный сын Володя Макаров, его нет дома, он находится в правлении. Но и на службе А. Бабичев показан в постоянном движении. Его образ строится в непрерывном нарушении локальных границ, как это демонстрирует эпизод, в котором Николай Кавалеров разыскивает

Бабичева на стройке: «Он исчез. Он улетел. На железной вафле он перелетел в другое место» (I, X). Именно в больших, разомкнутых пространствах А. Бабичев чувствует себя уверенно и на своём месте, в то время как домашняя обстановка для него оказывается случайным местом продолжения казённых дел и сама по себе не имеет самостоятельной ценности. Образ машины, самолёта, подъёмного крана – это не просто образы техники, сопровождающие фигуру этого персонажа, но все они создают и динамику. Динамическое построение его образа связано с тем, что его время отсчитывает не часы проживаемой личной жизни, а количество проделанной им за день социально значимой работы, – такова субъективная позиция самого персонажа, при том, что в авторском горизонте это именно *жизненное* время героя. Так как Бабичев со своей установкой помещён в пространство «рабочей жизни», то он буквально ночует на работе. «Недра» и квартира, «Четвертак» и кухня, деловые и семейные отношения, самолёт и птица, афиши и надписи на столовых приборах, подъёмный кран и вафля – всё это случаи «перевода» с языка личных ценностей на язык общественных преобразований, которыми занят один из героев романа. Пространство, связанное с этим персонажем, имеет тенденцию к исключению частной, интимной зоны жизни.

Толщина Бабичева означает его положение хозяина жизни, к чему Кавалеров относится как завистник, но другие принимают как должное: «Было очень приятно видеть Бабичева по двум причинам: первая – он был толст. Толщина делала знаменитого человека «своим». А. Бабичеву устроили овацию. Половина аплодисментов приветствовала его толщину» (II, VI). Тот факт, что именно толстый человек выходит «рекламировать» дешёвое питание, служит как бы наглядной иллюстрацией его тезисов, это и вызывает одобрителный смех. Масштаб в этом эпизоде наглядно демонстрирует жизненную позицию персонажа, характеризует направленность его речи, из которой вытеснено всё малое, как и сам Кавалеров.

Неуместность Кавалерова в этом «большом» мире выражается в его «обывательской» установке на уютное, малое пространство. Скажем, он чув-

ствует себя блаженно под одеялом (I, VI). В подробно развёрнутой сцене на аэродроме (I, IX) А. Бабичева допускают приблизиться к самолёту, а Кавалерова – нет. Бабичев может наблюдать запуск *большой* летательной машины, а Кавалеров – лишь издали. Герой остаётся за барьером и выглядит нелепо, когда военный никак не хочет верить, что Кавалеров приехал вместе с Бабичевым. Кавалеров изображается органично лишь в малом (частном и домашнем) пространстве, в противовес Андрею Бабичеву. При этом, конечно, необходимо заметить само устремление Кавалерова к грандиозному, с его точки зрения, зрелищу самолёта. Ограниченность его жизни сугубо частными ценностями и недоступность «общих» – это связано, по-видимому, с его амбивалентной установкой и названием романа.

В изображении большого и малого в романе наблюдается определённая градация: от вилок и ложек до мясорубок и примусов и до гигантских машин для очистки картофеля на заводе. Рассказчик подчёркивает это, описывая борьбу надписей разной величины: «Они ведут борьбу за существование. Переходят из вида в вид, вплоть до громадных вывесочных букв! Они восстают – класс против класса: буквы табличек с названиями улиц воюют с буквами афиш» (I, I). Борьба наблюдается в описании перехода *маленьких* букв на столовых приборах, пуговицах, карандашах из вида в вид, вплоть до *громадных* вывесочных букв. Надписи на вилках, ложках, тарелках, оправе пенсне, пуговицах, карандашах хотя и относятся к домашнему пространству, но делятся на те, что помещены в ещё более замкнутом, одомашненном мире (кухня), и те, что могут «выходить на улицу». Большие афиши отсылают к театральной, концертной («яркой») сфере жизни, а названия улиц – к повседневному, «бытовому» существованию. В борьбе между надписями афиш и надписями на столовых приборах можно заметить отражение различных масштабов государственной и частной сфер жизни, столкновение социальной и личной точек зрения. Именно этим обусловлена особенность позиции рассказчика, которая заключается в том, что всё государственное увидено им через быт (то есть пространственно большое – через малое и наоборот), его острый взгляд и внимание к подробностям, к част-

ностям, в которых он способен увидеть большое. Как в случае, когда Кавалеров рекламирует «Четвертак» от имени Бабичева, он сравнивает лужицы супа с морями, щи – с океаном, кашу – с курганом, кисель – с глетчером.

Теперь обратимся к эпизодам, в которых речь идёт о малых вещах (как по своей величине, так и по отнесённости к сфере частной жизни). Малое и большое пространства в романе «Зависть» ассоциируются с разницей частной, бытовой стороны существования и общенародной, почти героической. Причём часто эти противоположные масштабы пересекаются, смешиваются, как, например, в описании Ивана Бабичева в пивной: «Любил он есть раков. Рачье побоище сыпалось под его руками» (II, II). История отдельного человека и история народа здесь как бы уравниваются. Описываемый эпизод поедания раков – отрезок жизни отдельной личности, который возводится до глобального, исторического события (например, Ледовое побоище). Слово «побоище» акцентирует внимание не только на параллелизме бытового и исторического событий, но и на том, что в самом романе изображается своего рода «побоище» между частной и общественной сферами жизни. Рака герой сравнивает с «кораблём, поднятым со дна морского» и тут же уточняет: «Прекрасные раки. Камские» (то есть добытые со дна *речного*) – снова большое здесь сближается с малым. С одной стороны раки – нечто малое в сравнении с поднятым кораблём (корабль – место публичного, совместного проживания-путешествия), но с другой стороны, один затонувший корабль оказывается малым эпизодом всей жизни огромного океана. Такой пример с поеданием раков вновь свидетельствует о взаимобратимости понятий «большое» и «малое». Такое двойное сравнение имеет место и в разговоре со следователем ГПУ, в котором Иван Бабичев сравнивает «сердце перегоревшей эпохи» с электрической лампочкой (II, III), что можно расценивать как укрупнение масштаба бытовой детали и, с другой стороны, как умаление масштаба эпохи до сравнения с небольшим бытовым предметом. Такое же укрупнение масштаба относится к тому, чем занят его брат, А. Бабичев, – к превращению домашней кухни в публичную столовую. Причём тут же совершается, наоборот, умаление: дело, обозначенное как государственно важное,

в реальности сводится к обеспечению человека тарелкой супа. При этом жизненные установки братьев противоположны. Для Ивана Бабичева акт возведения частного момента жизни до чего-то глобального – апогей индивидуализма, а его брат – наоборот – отрекается от всего индивидуального: «Мы не семья, – мы человечество!» (II, V).

В том же ряду *сближения пространственных масштабов* и их взаимной обратимости находится такая деталь, как таз, который отражает заходящее солнце. Большое отражается в малом, общее для всех людей солнце – в конкретном предмете частного лица (цыгана, несущего таз на плече). Причём образ солнца восходит к вселенским, космическим, открытым пространствам, а таз – наоборот, к замкнутым, интимным, домашним. Эту связь образов солнца и таза по масштабу подчёркивает сходство деталей по форме круга, которая их объединяет. Таз как бы имитирует солнце, будто цыган несёт на плече солнце, а не таз. Причём цыган – это образ антидомашний, эмблема странствия, пути, а таз, как уже было сказано, – предмет домашнего обихода. Аналогична следующая деталь: «В металлических пластинках подтяжек солнце концентрируется двумя жгучими пучками» (I, I). Важно то, что в ценностно-смысловом отношении это деталь именно сферы быта. И всё глобальное (такое, как солнце в этих фрагментах) Кавалеров постоянно проецирует на бытовые мелочи: «мир комнаты» он видит через «объектив пуговицы», а подъёмный кран, на котором А. Бабичев перемещается на стройке, называет вафлей. Самолёт на аэродроме рассказчик сравнивает с мурлыкающей кошкой, гортань – с аркой, а облачение младенца, по наблюдению Кавалерова, делает его похожим на Папу Римского. Кроме того, младенец относится к сфере домашней жизни, а Римский Папа – к социальной. Облако имеет очертания Южной Америки, человеческие испражнения на пустыре обнаруживают в кругозоре Николая Кавалерова сходство с вавилонскими башенками. Все подобные пространственные параллелизмы говорят о своеобразном «переводе» с языка глобальности на язык мелкого быта.

Рассмотрим два фрагмента: «Широкая загородная улица похожа на шоссе. Напротив внизу – сад: тяжёлый, типичный для окраинных мест Москвы, дере-

вастый сад, беспорядочное сборище, выросшее на пустыре между трёх стен, как в печи» (I, I). Описание теснящегося сада соотносимо с описанием «домашнего» сада в квартире А. Бабичева: «На всех подоконниках стоят цветочные ящики. Сквозь щели их просачивается киноварь очередного цветения» (I, I). Здесь отношения большого и малого демонстрируются образами дикого сада (который должен быть большим, но стеснён как в печи) и растительности на подоконниках А. Бабичева, которая своими деревянными ящиками занимает гораздо больше места, чем обычные комнатные цветы. В этом есть не только разница домашнего и уличного месторасположения, но и разница живого и мёртвого: деревья, растущие «как в печи», прежде всего живые, а деревянные ящики – это изделие из срубленного дерева (мёртвого материала), что вызывает ассоциацию: ящик – гроб. Масштабы уличного сада и «домашнего» в деревянных ящиках соотносятся как настоящий и игрушечный, но игрушечным рассказчик называет как раз большой (уличный) сад. Такая амбивалентность большого и малого объясняется тем, что Дом здесь изображается не как реальный топос и семейная территория, а как всё то, что выброшено на улицу вместе с мусором. Казённая квартира А. Бабичева и всё, что к этому относится, наоборот, хочет выглядеть настоящим, доминирующим, основным. И рассказчик как бы воплощает в своём описании мир, увиденный по-бабичевски, но так как этот мир увиден всё-таки Кавалеровым, то перед нами предстаёт кривляющийся и кривящийся мир. Сам рассказчик зачастую паясничает в условиях обострения ценностного спора.

Кроме сферы глобальных преобразований директора треста Андрея Бабичева, есть и другая сторона жизни, которую он упускает, но замечает Кавалеров. Например: «У девчонки в красной повязке повисло на губе семечко. Девчонка слушала оркестр, не заметив, как вошла в лужу» (I, XV). Внимание героя привлекает семечко на губе девочки. Ситуация указывает на рассеянность и контрастно оттеняет сосредоточенность Кавалерова как наблюдателя. Его внимательность к малому означает важность для героя всего *малого*, личного. Аналогичную ситуацию мы видим в эпизоде с Валею, которая описывается запу-

тавшейся в своём платье. Она оказывается на очень малом расстоянии от Кавалерова, но не видит его, так как в этот момент Кавалеров для неё – часть большого публичного события футбольного матча, он один из зрителей (болельщиков). Это событие дано на фоне другого происшествия – малого масштаба – «погоня за подолом». Разница масштабов этих событий подчёркивается громким характером оркестровой музыки.

Мы можем видеть топологическое противопоставление и сближение большого и малого на примере буквального и метафорического значения выражения «оркестровая яма». Такое место перед самой сценой, называемое оркестровой ямой, связано с чем-то публичным (соответственно – большим), в то время как образ выгребной ямы «Тёмная, мрачная яма. И светятся в яме гнилушки, фосфоресцирующие грибки – плесень. Это наши чувства!» (II, IV) представляет вместилище всего личного, интимного, маленького и хрупкого в мире романа.

Одни герои вписаны в топологический макромир, и действия их разворачиваются сообразно такой перспективе, а другие представлены в микромасштабе, поэтому первые часто как бы не замечают вторых. Это происходит с Валей в перерыве во время матча: «В погоне за подолом десять раз она переменяла позицию и под конец очутилась вблизи Кавалерова, на расстоянии шёпота <...> Но она не слышала. Она бежала, подкошенная ветром» (II, IX). Героиня изображена захваченной масштабными событиями, на фоне которых просто не может замечать влюблённого Кавалерова. Это контрастная по отношению к детали с платьем ситуация.

Вернёмся к уже упомянутому эпизоду на аэродроме. В кругозоре рассказчика происходит раскол мира на «большое» и «малое» измерения: «Я вдруг ясно осознал свою непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела, полную ненужность моего присутствия среди них, оторванность от всего большого, что делали эти люди, – здесь ли, на поле, или где-либо в других местах» (I, IX). То же самое происходит с другими героями, стоящими в оппозиции к Кавалерову: они не замечают существования мелочей, потому что

сами захвачены другими, «большими» и важными для них делами. И сам Кавалеров в горизонте видения А. Бабичева расценивается как «мелочь». В связи с этим, например, даже угрозы Кавалерова покончить жизнь самоубийством не воспринимаются всерьёз: «– Хотя бы взять и сделать так: покончить с собой. Самоубийство без всякой причины. Из озорства. Чтобы показать, что каждый имеет право распоряжаться собой. Даже теперь. Повеситься у вас под подъездом. – Повесьтесь лучше под подъездом ВСНХ, на Варварской площади, ныне Ногина. Там громадная арка. Видали? Там получится эффектно» (I, VI). Здесь заявляет о себе разница масштабов жизни большого (делового) человека и маленького (праздного) жильца в его доме. Для первого такой диалог нечто мелкое, незначительное, а для другого героя это имеет более важный подтекст: речь идёт о свободе выбора, праве распоряжаться собой, о признании значимости в мире, о том, что жизнь имеет смысл, чего как раз не видит в словах Кавалерова А. Бабичев: «Происходит то же, как если бы я говорил с самим собой. Я звучу, произношу слова, – ну и звучи. И звучание моё ему не мешает» (I, VI). А. Бабичев как серьёзный и занятой человек не предполагает, что сейчас, когда жизнь «кипит», работа «горит», можно всерьёз говорить о самоубийстве. А. Бабичев говорит: «Я не хочу умирать на высокой постели, на подушках. Я знаю – масса, а не семья примет мой последний вздох» (II, V). Здесь сам факт смерти, наоборот, воспринимается как что-то незначительное, неокончательное. Интересно, что Кавалеров рассуждает о собственной смерти эстетически, как о том, что было бы интересно посмотреть: «Выйти на площадь, сделать что-нибудь с собой и раскланяться: я жил, я сделал то, что хотел» (I, VI). Это противоположно Андрею Бабичеву, который пережил реальную угрозу смерти, рассказывая о Володе Макарове: «Он спас меня десять лет тому назад от расправы. Меня должны были положить затылком на наковальню и должны были молотом ударить меня по лицу» (I, V).

Кавалеров говорит, что не хочет сиять, как сияет А. Бабичев при виде нового сорта колбасы: для него это что-то слишком незначительное. Бабичев же, наоборот, видит это крупным делом великого будущего великой страны – дру-

гой масштаб). Такой раскол в мире романа, рассмотренный нами через сугубо пространственные масштабы изображения, расценивается автором как слепота однобокого взгляда. Рассказчик обличает эту слепоту только в отношении одного персонажа, например: «Только сбоку я вижу его глаза, когда лицо его повернуто в мою сторону, взгляда его нет: только сверкает пенсне, две круглые слепые бляшки» (I, VIII). Но в авторском кругозоре такой образ слепоты относится одинаково ко всем и каждому из героев в их субъективном и предвзятом видении мира – недооценки одного либо другого его пространственного измерения.

То, что в «идейных» кругозорах персонажей может быть предметом вражды, «побоища» (большое *против* малого, общенародные ценности *против* семейных), то, наоборот, сближается именно в авторском кругозоре (или в кругозоре рассказчика в той мере, в какой он близок самому автору). И в таких случаях большое видится в малом и наоборот. Так мы понимаем то вражду, раскол, то «дружбу», объединение большого и малого в романе. В этом выражается несовпадение эстетического, более широкого, горизонта автора с «жизненными» (узкими) горизонтами персонажей.

Мы уже замечали казённый характер жилища А. Бабичева и всего его домашнего и бессемейного образа жизни. Однако обращает на себя внимание также бездомность рассказчика, его антагониста. Можно поэтому предварительно говорить об определённой вытесненности образа дома из мира романа. Даже когда речь заходит о домашнем приюте, это выглядит как пародия. Таков образ вдовы Прокопович: «И голова Кавалерова уходит в подмышку её, как в палатку. Шатры подмышек раскрыла вдова. Восторг и стыд бушевали в ней» (II, X). Образы палаток и шатров в этом сравнении не случайны: речь идёт о мнимом доме. Подлинный дом – это не только укрытие от ветра и дождя, а пространство духовной родственной близости. Объятия вдовы Прокопович – вынужденное, временное (попутное) пристанище, словно палатка. Анечка Прокопович кормит целую артель парикмахеров и такую же «артель» кошек. Причём здесь не только «артель парикмахеров» приравнивается к стае голодных кошек,

но и наоборот. Кошки – это преимущественно домашние животные, атрибут семейного очага: «Кони революции, гремя по чёрным лестницам, давя детей ваших и кошек, ломая облюбленные вами плитки и кирпичи, ворвутся в ваши кухни» (II, VI). Однако *уличные* кошки выступают именно символом бездомности. Сам Николай Кавалеров подобен бездомной кошке в своей привязанности к домашним ценностям и невозможности их обретения. Изображая кровать вдовы Прокопович, рассказчик гиперболизирует объект изображения: «А над ним свисали виноградные гроздья, плясали купидоны, из рогов изобилия выкатывались яблоки, – и он почти слышал исходящее от всего этого торжественное органное гудение. Он лежал на Анечкиной кровати» (II, X). Появляющийся в этих строках образ рога изобилия напрямую связан с категорией большого, так же, как «торжественное органное гудение» – с чем-то величественным. Но пафос описания оказывается профанированным через пояснение: «Он лежал на Анечкиной кровати». Изображаемое в торжественном свете изобилие вступает в противоречие с бытовым контекстом (обычная кровать). И сам уменьшительный суффикс в имени взрослой женщины указывает на снижение и смену масштаба большого на малое: «Ей лет сорок пять, а во дворе её называют «Анечка»» (I, VI). Виноградные гроздья свисают как бы в насмешку, пляска купидонов обусловлена состоянием опьянения героя, выкатывающиеся из рогов изобилия яблоки – следствие игры воображения (на это также указывает выражение «почти слышал»). «Домашние» подробности даны на фоне гиперболизированных описаний: крупное тело, слоновые уши, шатры подмышек, поясница, покрытая жиром, как шиной, гортанная архитектура Анечки. Ноги и ягодички купидонов – это то, на что падает взгляд Кавалерова на Анечкиной кровати эпических размеров.

Вытеснение дома из мира романа «Зависть» обнаруживается и в образе Ивана Бабичева, который – союзник Кавалерова и, тем самым, антагонист Андрея Бабичева. Но не случайно он в системе персонажей приходится родным братом Андрею Бабичеву. При том, что он объявляет войну брату, Иван Бабичев всё-таки пропагандирует ценности «старого мира», а одной из таких ценно-

стей является родовая связь. Поэтому стоит отметить, что образы Ивана и Андрея Бабичевых усложняются через эту связь. При демонстративном отстаивании Иваном Бабичевым семейных связей, его отношение к отцу характеризуется холодностью отчуждения: «Директор гимназии лежал в кабинете, ровный и прямой от злости, как в гробу» (II, I). Кабинет отца Ивана Бабичева назван кабинетом директора гимназии. Тем самым повествователь делает акцент не на родственной связи, а на социальном статусе. Не на том, что сближает, а на том, что разделяет Ивана Бабичева и его отца. В своём описании он, подчёркивая внешнюю дистанцированность, указывает на слабость внутренней межличностной, семейной, родовой связи. Так, через сравнение рабочего пространства с гробом, утверждаются домашние ценности как жизненные. Образ казённого дома, точнее – обычного дома, который был превращён в казённый, «раздомашнился», мы находим в описании места, где выросли братья Бабичевы. Размер пространства кабинета отца не указан, и на него можно было не обратить внимания, если бы не сравнение «как в гробу». Возникающий образ гроба заставляет нас сопоставлять эти два пространства. Они сходны в таких характеристиках, как теснота и замкнутость, но противопоставлены по принципу отношений «живое – мёртвое», «общее – личное». Малое пространство гроба является частным, семейным, тогда как кабинет директора гимназии, наоборот, является общественным и служебным.

В романе этот пространственный разлад: *дом – гроб* представлен как распад всех семейных связей: Иван и Андрей, Иван и Валя, Иван и его отец-директор, Кавалеров и его семья, Володя и его отец, Анечка и её муж, Лилечка и студент. При этом вырастают мнимо-семейные отношения между Володией и Бабичевым, Кавалеровым и Анечкой, Анечкой и Иваном.

Семья в мире произведения дана лишь в виде напоминания о прошлом персонажей: покинувшая своего отца Валя, отрекающиеся друг от друга братья Бабичевы, одинокий Кавалеров, вдова Прокопович. Иван Бабичев ходит по улице с подушкой в руках, и подушка для него – эмблема семейных, сентимен-

тальных ценностей. Образ этот демонстративно противостоит всему общественно значимому. И антагонизм братьев – антагонизм большого и малого.

На пространственном уровне такое противостояние домашнего и казённого, как мы уже отмечали, проявляется именно в контрасте масштабов. «Дом-гигант», как называет его Кавалеров, – это бабичевский «Четвертак», гигантская столовая, то есть не «дом» в исходном смысле этого слова, не частная, а общественная территория. Появление такой столовой отменяет необходимость домашней кухни. Кавалеров и Иван Бабичев видят в этом тенденцию к уничтожению всех домашних, семейных ценностей, только оценивают противоположным образом. Андрей Бабичев – общественный деятель, состоящий в Совете *народного* хозяйства, который выполняет миссию по «индустриализации кухонь», превращению мест частных, *домашних* хозяйств в социальное предприятие. Выражение «индустриализация кухонь» поэтому носит оксюморонный характер, аналогично выражению «дом-гигант». А. Лежнёв указывает на конфликт в романе «Зависть» «между машинизацией, между холодной геометрией рассудочных построений – и живым, чувствующим человеком»⁴⁴. Он усматривает «двойственность» в обрисовке характеров героев, которая проявляется в том, что «организатор, борец, антимещанин» А. Бабичев в начале повести изображается самодовольным, ограниченным: «Иначе нельзя понять начальные сцены (в уборной, гимнастика, ужин Андрея). Они имеют смысл, лишь, поскольку отбрасывают тень на характер Андрея»⁴⁵. Это само по себе очень важное наблюдение, по нашему мнению, подводится автором статьи под критический вывод. А. Лежнёв расценивает замеченную «двойственность» как промах автора: «И эта двойственность, конечно, наиболее крупный недостаток интересной повести Олеси»⁴⁶. Мы не можем здесь вставить на позицию литературной критики, вступая в спор о достоинствах и недостатках произведения. Наша установка состоит не в критической оценке замеченной особенности ро-

⁴⁴ Лежнёв А. О «Зависти» Ю.Олеси // Лежнёв А. О литературе. Статьи. М., Советский писатель, 1987. С. 158.

⁴⁵ Там же. С. 157.

⁴⁶ Там же. С. 159.

мана, а в попытке её истолкования в горизонте художественного целого. Мы видим подобные «противоречия» и неоднозначность не только в построении образа Андрея Бабичева, так что налицо не художественный просчёт, а художественная закономерность.

Похожая на трактирную салфетку рубашка говорит об Иване Бабичеве как о человеке, утратившем связь с домом. Сами по себе салфетки и кружки могут быть закреплены и в сугубо домашнем пространстве, но *трактирные* салфетки и кружки несут в себе отпечаток чего-то казённого и противостоят дому. Важно при этом, что на трактирную салфетку похожа рубашка Ивана Бабичева. Это указывает на оторванность героя от того, к чему он так стремится, – от зоны домашнего, семейного. На это также указывает и речь повествователя: он называет своего родного отца не иначе как «директор гимназии». Его брат Андрей Бабичев тоже оторван от дома и погружён в работу, но он делает это добровольно и не чувствует себя несчастным и выброшенным из жизни. Иван Бабичев же остро ощущает свою исключённость из жизни, потому что утрата семейных связей для него – катастрофа. Точка зрения Кавалерова же находится между позициями Ивана Бабичева и Андрея Бабичева. Один из них – его «учитель», а другой – «благодетель». Ополчаясь на пошлость быта, Кавалеров восхищается масштабом бабичевского замысла и мечтами Володи Макарова стать «Эдисоном нового века», хотя к этому восхищению и примешивается иногда ирония. Однако при этом Кавалеров разделяет и семейный пафос Ивана Бабичева.

Спор и переплетение большого и малого измерений в мире романа соотносится с семейной и казённой, личной и общественной сферами жизни. Таким образом, мы имеем дело, как всегда в художественном мире, с очеловеченным пространством, которое даёт возможность воплотиться ценностным установкам персонажей и автора. Категория малого связана с образом дома, который в горизонте изображаемого, как мы видели, подвергается последовательному вытеснению, а в горизонте изображающего конституирован как элемент не менее значимый, чем то, ради чего он этому вытеснению подвергается. Дом находит-

ся под угрозой исчезновения, но сами домашние ценности утверждаются как вечные, нерушимые. Жизнь личная (пространственно выраженная через малый масштаб) представлена не менее значимой, чем общественная (связанная с большими пространствами). И «личное», и «публичное» – это лишь **отдельные стороны** жизни (как видит это читатель в художественном целом романа, потому что так видит автор), а не **вся целиком** жизнь (как видят это герои).

Глава 2.

«Близкое и далёкое» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть»

Переходим от рассмотрения *масштабов* изображения в мире романа к изображению *расстояния* между изображаемыми предметами. Категория *близкого* пространства в мире романа Ю. Олеси включает в себя значения родного и домашнего, а категория *далёкого* – значения чужого и авантюрного.

Володя Макаров издалека наблюдает за Бабичевым, притворяясь спящим: «...Я лежал на диване; нога тяжёлая, как рельса. Сам на тебя смотрю, – ты за столом, за зелёным колпаком, пишешь. Смотрю на тебя, – вдруг и ты на меня; я сразу закрываю глаза, – как с мамой!» (выделено нами – А. А) (I, XIII). Мы обнаруживаем «симметричную» сцену, когда Кавалеров с этого же самого дивана наблюдает за Бабичевым, притворяясь спящим: «Когда утром он из спальни проходит мимо меня (я притворяюсь спящим) в дверь, ведущую в недра квартиры, в уборную, моё воображение уносится за ним» (I, I). Совершенно одинаковые действия героев (Кавалерова и Макарова) вызваны абсолютно разными причинами. Для Макарова жизнь в квартире А. Бабичева связана с образом домашней защищённости («как с мамой»), он почти приёмный сын. А для Кавалерова проживание в этом доме (доме незнакомого человека) – это выражение его бездомности и одиночества. Проживая в этом месте, он занимает униженно-зависимое положение. Герой понимает, что в этом доме есть хозяин, и этот хозяин не он. Володя Макаров занимает более выгодную позицию: он почти хозяин в квартире, почти сын А. Бабичева («барчук»). Но в этом доме Володя так же, как и Кавалеров, всё-таки «гость», а не родственник. Есть и подтверждение этому – ситуация, когда оба героя обращают внимание на зелёную лампу, за которой сидит Андрей Бабичев. В глазах Володи зелёный абажур лампы – колпак. Если Кавалеров описывает характер зелени («пальмовая» – в данном контексте синоним удалённости от домашнего быта и связь с антидомашней «заморской» экзотикой), то Володя акцент в восприятии объекта делает на форме: колпак. Это связано с отношением Макарова к сидящему под

«колпаком» Бабичеву. Возникающее сравнение абажура с колпаком обусловлено 1) с одной стороны – статусом покровителя (под колпаком, то есть под защитой), который в лице А. Бабичева чувствует В. Макаров, и потому поясняет: «как с мамой». 2) с другой стороны – образ несвободы: фразеологизм «быть под колпаком» означает быть в ловушке. Володя Макаров стыдится всего сентиментального. Кавалеров осознаёт А. Бабичева как кого-то очень далёкого от себя (по положению в обществе и по жизненным приоритетам), настолько далёкого, насколько пространственно далека от него (человека, лежащего в России, в Москве, на диване в казённой квартире в бытовой обстановке) экзотическая зелёная пальма. Поэтому А. Бабичев в его глазах сидит «осенённый пальмовой зеленью абажура...» (I, III).

Кавалеров нуждается в собственном жилье, уюте. Его пугает ситуация заброшенности и расстояние как таковое. Бездомность и враждебность окружающего мира ассоциируется у него с опасностью, что выражается, например, в его описании бабичевского храпа, похожего на название вулкана: «Очень часто ночью я просыпаюсь от его храпа. Осовелый, я не понимаю, в чём дело. Как будто кто-то с угрозой произносит одно и то же: «Кракатоу... Крра... ка... тоуу...». Вулкан, как и пальма, – образы одного ряда – чего-то далёкого и экзотичного. «Кракатау» также выражает не только буквальную топологическую удалённость, но и исходящую от А. Бабичева опасность, его враждебное по отношению к Кавалерову положение. Сравнение бабичевского «Четвертака» с осадой далёкой Трои находится в том же ряду. Важно отметить, что с образом Трои связана семантика кровавой битвы, длительной войны. Смертельная угроза, исходящая от безопасного с виду троянского коня, такая же серьёзная опасность спящего, но могущего стать смертельным извержения вулкана Кракатау.

На территории одной жилплощади (то есть в ситуации пространственной близости) оказываются три человека, не связанные кровными узами. При этом Андрей Бабичев и Володя Макаров стараются поддерживать видимость отчуждённого, бесстрастного отношения. Они избегают всего личного, посвящая себя общественной жизни, но именно благодаря тому, что у них одинаковые мечты,

общие идеи, между ними возникает душевная близость. Когда Володя пишет в письме Андрею Бабичеву «как с мамой!», он тем самым позволяет себе сказать о своём чувстве сыновней привязанности к своему другу и покровителю: «Спасибо тебе, Андрей Петрович! Ты не смейся – в любви, мол, объясняюсь. Машина, скажешь, а в любви объясняется» (I, XIII). Это пример несовпадения героя с самим собой. Он понимает, что у человека-машины (каким он хочет себя видеть) не должно быть чувств, нельзя говорить о любви. При этом он действительно искренне привязан к А. Бабичеву и говорит об этом в письме. Оба они являются заложниками своих «отцовско-сыновних» чувств друг к другу, которых сами же герои стесняются как сентиментального пережитка прошлой «мещанской» эпохи. Знаком «ухода» домашних ценностей выступает в романе образ дивана. Диван, в отличие от кровати, может находиться и где-нибудь в офисе, на работе, а не только в квартире человека. И борьба за место на этом диване – это уже не борьба за домашние ценности, а чисто территориальная – за крышу над головой: «вам придётся диван освободить» (I, V). Так на буквально пространственном уровне выражается невопианность Кавалерова в мир, то, что лишний. Истоки этого конфликта лежат в ценностных установках героев исторически переходной эпохи. «Старый мир» основывается на чувствах, на порыве, а «новый» – на рассудке. Человек «старого мира» видит и сам мир иначе, располагая себя в его центре «Выйти на площадь, сделать что-нибудь с собой и раскланяться: я жил, я сделал то, что хотел» (I, VI). Выход на площадь означает не только выдвижение в центр событий, но и позиционирование себя как артиста, публичное выступление (показать представление и раскланяться). Но «новая» эпоха сметает Кавалерова, подобно И. Бабичеву, из центра на обочину, на жизненную периферию. С А. Бабичевым и В. Макаровым всё наоборот. Андрей Бабичев – бывший политзаключённый, преступник, приговорённый к смерти («Меня должны были положить затылком на наковальню и должны были молотом ударить меня по лицу» (I, V), а теперь – «великий колбасник», директор треста, уважаемый человек, с революционным стажем. Володя Макаров – известный футболист, который находится в центре обожания на матче.

Коль скоро, согласно наблюдениям предыдущей главы, топос домашней близости вытесняется из мира романа, то И. Бабичев и Кавалеров постоянно изображаются в пивной, на пустырях, на бульварах и улочках. С другой стороны, герои, живущие на казённой квартире, так и остаются вписанными в домашнюю зону только внешне, при этом стараясь казаться не нуждающимися в ней. Да и стыдиться чувств означает «соблюдать дистанцию» в общении.

Необходима, по-видимому, следующая оговорка. Конечно, мера *расстояния* и связанные с ней категории близости и удаления в реальности неотделимы от *масштаба* изображения и разобранных ранее категорий малого и большого. Отдельное, поочерёдное рассмотрение их отчасти искусственно, как и любой анализ. Поэтому, например, несколько раз возникающий в романе «Зависть» образ кровати сразу схватывает ситуацию топологического сокращения любой удалённости, сокращения мира до *ближайшего* и, одновременно, образ кровати вписывается в домашнее – *малое* – пространство.

Кавалеровская кровать, лязгающая пружинами, которую он боится, как привидения, и выцветшее одеяло («но время шло, и узоры одеяла разбухли и превратились в кренделя» [I, VI]) – важно, что трансформация эта обусловлена течением времени (время шло), это проецируется на всю ситуацию смены эпох в романе. Кровать Валиного детства, от которой осталась лишь подушка, знаменует отрыв от прошлого, расставание с пониманием семейного очага, как понимает это её отец.

Такие вполне домашние вещи, как настольная лампа, храп спящего человека, кровать, рисунок на одеяле – в изображении рассказчика обретают фантастические свойства и оборачиваются стороной антиидиллической, разрушающей представление о домашнем пространстве как о безопасном. В связи с этим, настольная лампа и ночной храп сравниваются с чем-то весьма удалённым географически, а кровать и выцветшее одеяло пугают героя как привидение (то, что привиделось, явилось из потустороннего мира). Во всех приведённых примерах речь идёт о вещах, по той или иной причине удалённых от героя, но тем самым ещё раз происходит утверждение домашних ценностей. Стоит заметить,

что всякое обращение домашних предметов в опасные сопровождается категорией удалённости, то есть буквальным изображением недоступности их обретения.

Рассказчик говорит об А. Бабичеве: «он, как факир, пребывает в десяти местах одновременно» (I, II). Преодоление пространственно выраженной удалённости воспринимается Кавалеровым как чудо. Сравнение именно с факиром – указание на нечто волшебное, недостижимое. Сравнения и метафоры, которые подбирает Николай Кавалеров, характеризуются яркой образностью, относясь зачастую к сфере чего-то экзотического и сказочного. Сравнивая Бабичева с факиром, он как бы осуществляет «перевод» с языка повседневности на язык поэтический. Тем самым, герой становится противопоставлен всему окружающему, которое для него чаще предстаёт как будничная проза. Так буквальная топологическая разница между далёким и экзотичным (заграница) и близким (родной город) обретает ещё одно измерение – социальное. Кавалеров сравнивает Москву и Италию. И всё далёкое в его описаниях выступает как синоним слову «прекрасное»: «(Как будто не в Москве, а в Италии...) Делая усилие, Кавалеров припал к окну виском и увидел двор, ограждённый каменной стеной. Галерея находилась на высоте, средней между вторым и третьим этажом. С такой высоты за стеной ему открылся (Италия продолжалась) вид на страшно зелёную площадку» (II, VII). Преодолеть дистанцию «от себя до Италии» герою легче, чем «от себя до Москвы». Хотя реально Кавалеров находится в Москве, но «душой», в мечтах он находится в Европе. Площадка, напоминающая Италию, «страшно зелёная». Слово «страшно» в данном контексте выступает синонимом слову «очень», но при этом семантический аспект основного, «пугающего» значения не утрачивается. Зелень этой площадки пугает своей неестественностью, преувеличенностью. Образ Италии возникает неоднократно. Дистанция между детством и взрослой жизнью, которая отнюдь не является пространственной, косвенно выражается через топологию (Москва – Рим). Ещё одним воплощением «экзотического» и пространственно удалённого пункта выступает образ древней войны: «Осада Трои, – подумал поэт. – Осадные баш-

ни» (II, VI). Это сравнение «Четвертака» с осадой Трои связано с пространственной и временной дистанцией между москвичом Кавалеровым и древней Троей. В сравнении можно увидеть стилистический контраст между чем-то героическим (война) и приземлённым (стройка общепита). Всё будничное, рабочее, «скучное», что окружает Андрея Бабичева, противопоставляется всему, к чему стремится Кавалеров: авантюрному, сказочному, фантастическому. В этом своего рода «романтическая» установка Кавалерова на то, что далёкое, экзотичное, «красивое» лучше близкого, серого, пошлого. В один ряд экзотических объектов выстраиваются образы пальмы, вулкана, Южной Америки, факира, Будды, Папы Римского, Италии, Парижа, Европы вообще, Трои и Иокасты. Это географическая экзотика, указывающая на далёкость. К ним примыкают культурные эмблемы буржуазно-мещанских ценностей («чувств»). В мире романа они отменяются, отгесняются как неактуальные, «прошлые» ценности. Именно с полюсом дали связан романтический образ Тома Вирлири с котомкой (устремлённый вдаль). При этом отнюдь не случайно он оказывается двойником Володи Макарова, которого Кавалеров ненавидит, но и восхищается им.

В связи с тем, что Кавалеров – это не только романтик, «ребёнок», но и завистник, для него мир, который он отрицает, может выглядеть не только скучным и пошлым, но и необычайно привлекательным. Герой умеет видеть прекрасное и в близких, неприглядных вещах (мусор на пустыре), но всё далёкое, экзотическое, незнакомое, европейское кажется ему прекрасным а priori. Поэтому «повернувший бинокль на удаление начинает просветлённо улыбаться» (I, XV). Стремление Николая Кавалерова к «новому» миру и, одновременно, отчуждённость от этого мира изображается в сценах футбольного матча: «Кавалеров, не спуская глаз, смотрел на ложу, напрягал зрение и, уставая, работал воображением, стараясь получить то, чего не мог издали увидеть или услышать» (II, VIII). Кавалеров смотрит на ложу издали – это буквальное отражение пространственной недоступности Вали, которая символизирует другую, более непреодолимую невозможность, нежели недосыгаемость в пространстве: «Вдова Прокопович – символ моей мужской униженности.<...> А мечты о

необычайной любви бросьте.<...> Ну, что вам ещё нужно? Та? Тонкорукая? Воображаемая? С яйцевидным личиком? Оставьте. Вы папаша уже. Валяйте, а? Кровать у меня замечательная...» (I, VI). Пространственная удалённость героев здесь лишь проясняет проблему. Дело не в том, что Валя далеко сидит, ведь он, казалось бы, может подойти к ней, что-то сказать, завязать знакомство. Он видит её уже после открытой ссоры с Бабичевым. Между героями лежит целая эпоха. Валя любит Володю и принадлежит кругу «новых» людей, которым Кавалеров объявил войну. Расстояние между ним и Валею на матче – это топологическим языком выраженная борьба способов видения мира и способов жить.

Герой находится на границе двух «распавшихся» времён и способов существования. Отсюда параллельные образы бесконечно и недоступно далёкой Вали и близкой (хоть и ненавистной Кавалерову) вдовы Прокопович. Зависть (как амплуа героя) – амбивалентный союз любви и ненависти. Этим объясняется двойственный характер его поведения, что проявляется в уже упоминаемой сцене на аэродроме: «... праздник, шумевший там, манил меня. Я остановился на зелёном валу и стоял, подняв бледное добродушное лицо, и смотрел в небо» (II, VI). Герой безуспешно пытается доказать, что принадлежит к кругу этих людей: «Я оттуда. (Рукой я махнул на группу людей, встречавших наркомвоена). – Вы не оттуда, улыбнулся военный» (I, IX). Мы видим, как в этом эпизоде ценностно наполнены топологические зоны близкого и далёкого. Это наглядный пример того, как через пространственную структуру проясняется смысл происходящего.

Взгляд на вещи издали, как замечает Кавалеров, приукрашивает их. Игроки на футбольном поле издали кажутся быстрыми, лёгкими, выносливыми, неуязвимыми, почти игрушечными. Но всё издали безобидное вблизи предстаёт серьёзным и реалистичным. Резкая смена ракурса изображения и, соответственно, смена дистанции прослеживается в следующей подробности: «Зевакам новостью были подробности роста или сложения того или иного игрока, жестокость ссадин, тяжёлое дыхание, полное смятение одежды. Издали всё производило более лёгкое, праздничное впечатление» (II, IX). В глазах Кавалерова всё,

что связано с миром детства, изображается через удаляющие стёкла бинокля: «Я нахожу, что ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стёкла бинокля, выигрывает в блеске, яркости и стереоскопичности. Краски и контуры как будто уточняются. Вещь, оставаясь знакомой вещью, вдруг делается до смешного малой, непривычной. Это вызывает в наблюдателе детские представления. Точно видишь сон. Заметьте, человек, повернувший бинокль на удаление, начинает просветлённо улыбаться» (I, XV).

По этой же причине катер, проплывающий *далеко* внизу, напоминает разрезанную миндалину (нечто экзотическое), а не реалию русской действительности. Удаление преобразует всё реальное, натуралистичное, неприкрашенное, будничное в сказочное, красивое, праздничное. На матче же показано нечто обратное: приближение настолько сильное, что можно слышать тяжёлое дыхание и видеть жестокость ссадин, словно под микроскопом. Эти два вида ракурса представляют собой как бы два способа мировидения, которые, если брать их по отдельности друг от друга, дают искажённую картину. В авторско-читательском горизонте эти детали дополняют друг друга, и художественный мир романа предстаёт топологически завершённым. Взгляд с близкого расстояния даёт возможность увидеть значимые детали («подробности роста или сложения того или иного игрока»), но мешает видеть картину игры целиком – и наоборот. Кстати, стоит отметить, что игра останавливается, прерывается, как только зритель приближается к игроку вплотную. Это обусловлено тем, что акт игры имеют сходство с неким священнодействием, для созерцания которого необходима позиция удалённости. Мы можем заметить, что категориям «близкое» и «далёкое» присуща оценочность, но это вовсе не означает, что далёкое всегда рассматривается как положительное, а близкое – как отрицательное или наоборот.

Если мир, увиденный в удаляющие стёкла бинокля, оценивается как прекрасный, то можно наблюдать и прямо обратный эффект, когда удалённость объекта, наоборот, делает его пугающим, странным: «Звонили в невидимой с балкона церкви <...> Он вился в серединной точке <...> таинственный музы-

кант, неразличимый, чёрный, может быть, безобразный, как Квазимодо <...> таким страшным малевало его расстояние. При желании можно было бы спокойно сказать так: мужичок распоряжается посудой, тарелочками. А звон знаменитой колокольни назвать смесью ресторанный и вокзальный звона» (I, XII). Это обусловлено характером рассматриваемого объекта. Изображение как игроков с футбольного поля, так и звонаря, строится на переходе от рассматривания издалека к резкой смене ракурса на противоположный.

Умышленная резкость в сокращении пространственной дистанции обнаруживает наличие таких подробностей, которые «не должны» попадать на первый план, «не должны» привлекать внимания. Например, эпизод выступления А. Бабичева: «Так много было дано свету, что и далёкие наблюдатели видели уровень воды в графине на столе президиума» (II, VI). Важен сам президиум и его члены, но фокус видения героя-рассказчика отлажен таким образом, что центральное место «в кадре» занимает уровень воды в графине. Таким образом, сам президиум и его значение умалается, отступает на второй план. Взгляд выступающего А. Бабичева, направленный вдаль, символически отражает содержание речи и характеристику его общей жизненной установки на нечто «глобальное». В мелкой подробности с уровнем воды в графине на столе президиума отражается взгляд Кавалерова и вся его роль в романе. Если А. Бабичев воодушевлён глобальной стороной проекта, то Кавалеров напротив, отмечает, что «слишком много было дано свету». А та дистанция (как пространственная, так и внепространственная), которая создаёт условия для контакта оратора и толпы (это выражено в атрибутах выступления: стол, рампа, графин), отражает бессмысленность этого проекта в глазах рассказчика. Для рассказчика то, на что направлено выступление, является идущим вразрез с его взглядами на жизнь. А вот наблюдаемый издалека звонарь – воплощение западноевропейских грёз Кавалерова, уходящих корнями в прошлое (средневековая Европа). Москва и Европа противопоставлены по принципу времени (современность – средневековье, будущее – прошлое).

Пространственный параметр расстояния имеет в мире романа и метафорический социальный смысл. Между Валей и Иваном Бабичевым воздвигнута социальная дистанция (Андрей Бабичев оградил её от отца-алкоголика, асоциального элемента), однако родовая связь колеблет эту внешнюю, искусственную дистанцию, нарушает её устойчивость. Сюда же относится разговор по телефону о нежелании быть жестокой к отцу. Иван Бабичев «позвал вазочку: – Валя!» (I, VII), и девушка появляется на голос отца, несмотря на то, что Андрей Бабичев не рекомендует ей общаться с отцом. Ситуации, когда герой не может находиться в жёстких рамках своего амплуа, демонстрируют как бы несоответствие персонажа с самим собой. Причём такая непоследовательность героя приближает его к читателю.

В ряде примеров взгляд на далёкое как на близкое (на обыденное как на экзотическое) объясняется тем, что Кавалеров не чувствует близости и привязанности с окружающими его во времени и пространстве людьми и вещами, но желает обрести эту близость с людьми и уют в окружении вещей. Поэтому такой значимой для него становится встреча с Иваном Бабичевым, находящемся в похожем положении отверженного, что и сам Кавалеров. Приблизить к себе предметы отдалённые, непонятные, пугающие, вписанные в контекст обыденности и пошлости, он может путём «перевода» их из бытового сиюминутного плана в героический, исторический и поэтический план. Это и выражается в приведённых ранее примерах: Андрей Бабичев – факир и Будда, Москва – Италия, «Четвертак» – Троя, облако – Южная Америка, младенец – Папа Римский, настольная лампа – пальма, ночной храп – опасный вулкан, Володя – Том Вирлири и Эдисон, испражнения на пустыре – Вавилонские башни. Метафорически близкие Кавалерову реалии Италии, Вавилона, Трои и т. д., являются далёкими, недостижимыми в реальном пространстве. В то время как достигаемые, окружающие его, сопровождающие его жизнь формы повседневности: Москва, лампа, храп, пустырь и т. д. – являются ему духовно чуждыми, отторгаемыми им самим.

Рассмотрим фрагмент: «По небу шли облака, и по стёклам и в стёклах перепутывались их пути». Для характеристики рассказчика очень важно то, что близкое (стёкла) и далёкое (облака) изображаются в тесной взаимосвязи, что свидетельствует о том, что герой-рассказчик подмечает единство, которое приближает его, как это часто бывает в романе, к авторскому кругозору. Происходит деполяризация пространственных полюсов. В сопоставлении «по небу – по стёклам» далёкое описывается через близкое и наоборот. Облака шли по небу и по стёклам, действие на земле совпадает с действием на небе. Облака олицетворяются (шли). Небо и стёкла воспринимаются как дорога, по которой можно идти. Пути облаков перепутываются в стёклах. Здесь перепутываются близкое и далёкое измерения, что очень важно для понимания особенности романа. Близкое и далёкое, как и большое и малое, не находятся здесь в отношениях взаимного исключения. В данном случае герой удерживает одновременно оба параметра в своём кругозоре. Такая позиция Кавалерова выявляется не всегда, но чем ближе к такому объединению противоположных характеристик в горизонте видения героя, тем ближе он к позиции автора в этом романе.

Персонажи, на время как бы выходящие из своего «амплуа», становятся на необычную для себя точку зрения. Это как раз говорит о том, что насколько они не помещаются в своей «идейной» установке, ровно настолько они выигрывают в глазах автора и читателя.

Глава 3.

«Открытое и замкнутое» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть»

Поведение героя в открытом либо замкнутом пространстве зависит, как и у других пространственных параметров, от ценностно-смысловых характеристик таким образом поляризуемого мира. Приведём следующий фрагмент: «В стеклянном кубе красивый мужчина во фраке, с огнедышащей раной в груди, умирал на чьих-то руках. /– Это французский президент Карно, раненный анархистом, – объяснил мне отец./<...> Это было прекрасно. Тогда услышал я впервые гул времени. Времена неслись надо мною. Я глотал восторженные слёзы» (I, VI). Замкнутое пространство стеклянного куба используется здесь не столько для того, чтобы что-то отстранить и скрыть, а скорее, напротив, для того, чтобы сделать достоянием публики на долгое время. Стеклянный куб выполняет лишь функцию сохранения восковой фигуры, предотвращает её от повреждений и пыли. Важно, что замкнутость фигуры в куб означает ценность хранимой фигуры, воспоминание об исторических событиях политической борьбы. Внимание Кавалерова привлекает то, что фрагмент человеческого бытия вдруг выпадает из контекста своей незначительности и становится исторически значимым. Но у данной ситуации есть ещё один аспект – смерть человека. Перед нами не просто историческое событие, а это событие «исторично» для каждого живущего на свете человека, событие смерти. Замкнутость восковой фигуры в стеклянный куб – это особого рода вписанность предмета в композицию окружающего мира. Прозрачность стеклянного куба и его доступность публичному обозрению соединяют образ личного, замкнутого пространства с открытостью, как образ чего-то смертного – с запечатлённым «навечно». Вечно умирающий Карно в стеклянном кубе напоминает об образе гроба, на который похож кабинет директора гимназии. Атмосфера дома директора гимназии, является антимашинной, напоминающей казённое учреждение отношениями отчуждённости, отсутствием понимания и любви. Тут же есть и прямое указание на замкнутость пространства: «Мать реяла у желчно закрытых дверей» (II, I). Таким же антиво-

машним, как мы видели, является и пространство казённой квартиры А. Бабичева, в котором деревянные ящики (в восприятии Кавалерова) противопоставлены живому саду, выросшему на пустыре.

Есть и другие эпизоды, где присутствует изображение замкнутых или как-то отгороженных пространственных объектов, в которых это носит негативную окраску в устах рассказчика. Таким примером служит фрагмент: «В один вечер открылись две тайны./– Андрей Петрович, – спросил я, – кто это, в рамке? / На столе у него стоит фотография чернявого юноши» (I, V). Юноша в рамке («загнать себя в рамки») и пир у колбасника Кавалеров представляет в виде картины, что уже включает в себя характерный приём: взгляд на быт как на искусство. «Картине» бабичевского пира Кавалеров даже придумал название – «Пир у хозяйственника». Образы замкнутости присутствуют в этом случае не только опосредованно, но и прямо заявляют о себе: «Я решил не возвращаться к нему. Моё прежнее жилище уже принадлежало другому. На дверях висел замок. Новый жилец отсутствовал. Я вспомнил: лицом вдова Прокопович похожа на висячий замок. Неужели снова она вступит в мою жизнь?» (I, XI). Перед нами два вида замкнутости – буквально пространственная и метафорическая. Во-первых, замыкается ранее открытое Кавалерову убежище квартиры: ведь Кавалеров открыто заявил о своей ненависти к Андрею Бабичеву, который нашёл его на улице и *открыл* для него свою дверь. Во-вторых, здесь налицо замкнутость в переносном смысле: вдова Прокопович «лицом похожа на висячий замок». На первый взгляд, такое сравнение лица и висячего замка может указывать на возраст изображаемого персонажа (она вдова, ей почти сорок пять лет), закрывающийся горизонт её уже прожитой жизни. Но главное здесь то, что лицо, похожее на замок, указывает на законченность судьбы самого Кавалерова. Читая роман, мы видим, что закрытость и открытость его мира оценивается прямо противоположным образом: это либо уютная домашняя территория любви (идеальное пространство мечты, воспоминания), либо мещанское болото наличного существования, гроб.

Мир романа показывает не только приватную зону и перегороженность (особенно в гиперболической нагромождённости вещей в комнате Прокопович), но в ещё большей степени – крушение этих перегородок (а с ними – и домашнего пространства). Закрытость и открытость ведут, с одной стороны, в микромир личных переживаний и рефлексии, а с другой – к коллективному сознанию. Приведём монолог Ивана Бабичева: «Ворота закрываются. Слышите ли вы шипение створок? Не рвитесь. Не стремитесь проникнуть за порог! Остановитесь! <...> Я вождь ваш, я король пошляков <...> приходите, пошляки и мечтатели, отцы семейств, лелеющие дочерей своих, честные мещане, люди, верные традициям, подчинённые нормам чести, долга, любви, боящиеся крови и беспорядка, дорогие мои – солдаты и генералы, – двинем походом! Куда? Я поведу вас» (II, II). Все перечисленные остаются по ту сторону двери именно потому, что оксюморонное сочетание «боящиеся крови и беспорядка, дорогие мои – солдаты и генералы» указывает на пошлость (в понимании А. Бабичева и Макарова) отцов, мещан, лелеющих семейные ценности и личные мечтания вместо общественных ценностей и общенародной мечты. Иван Бабичев выступает как «король пошляков», как воплощение всех этих качеств. Пространственный образ закрывающейся двери вызван тем, что положен временной рубеж между прошлым и будущим, пространственно воплощённым в образах «старого» и «нового» мира. Ещё более наглядно это представлено в эпизоде, когда Иван Бабичев и Николай Кавалеров хотят попасть туда, где собираются Валя, Володя и А. Бабичев, чтобы лучше их рассмотреть: «Иван стремился к двери. Три двери было в галерее. Он шёл к последней. <...> Он стучал в дверь. Один, два, ещё раз... – Никого нет, – промычал он. – Она уже там...» (II, VII). Здесь пространственная отгороженность «старого» мира от «нового» изображается через захлопнутую дверь галереи, в которую опоздали оба героя. Тем самым, они как бы «опоздали» за новой эпохой: «О, как прекрасен поднимающийся мир! О, как разблещется праздник, куда нас не пустят!» (II, IV).

Обратимся к примерам попадания героев в пространственно распахнутые места. Вот описание Ивана Бабичева: «Он нёс подушку. Он на весу держал за

ухо большую подушку в жёлтом напернике» (I, VII). Мы видим, что предмет из отгороженной от чужих глаз интимной сферы (домашняя постель) попадает на улицы города и тем самым утрачивает свою сокровенность. С этим жестом перекликается и открывающееся лицо Ивана Бабичева: «...останавливается под окном, подняв лицо. Котелок его съехал на затылок.» (I, VII). Буквальное, пространственное открывание *лица* здесь выражает метафорическое приоткрывание личности (он демонстрирует публично личные вещи). Налицо событие деинтимизации, распахиwania домашнего пространства. Герой обвиняет окружающих (брата прежде всего) в этом, но не замечает за собой, как размыкает пространство дома сам.

Есть ситуации, в которых, наоборот, открывание, размыкание чего-либо означает утрату свободы. Например, воображаемое Николаем Кавалеровым приглашение вдовы: «пожалуйста, я готова, ошибитесь ночью дверьми, я нарочно не запру, я приму вас. Будем жить, наслаждаться. А мечты о необычайной любви бросьте» (I, VI). Здесь не запёртая дверь – ловушка как замыкающие объятья вдовы.

Рассмотрим фрагмент, где кусок колбасы открывает перед несущим его Кавалеровым все двери, тем самым как бы усиливая в горизонте рассказчика контраст степени важности куска колбасы и полной ничтожности личности самого героя. Колбаса здесь выглядит гораздо важнее самого человека: «Я пришел к Шапиро. Все видели, что я несу колбасу, и все расступались. Путь магически расчищался. Все знали, что идёт посланец с бабичевской колбасой» (I, VIII). Как в случае с дверями Анечки Прокопович, так и здесь – открытость отнюдь не синоним свободы, а наоборот, признак завидности положения героя, раба ситуации, придатка к колбасе, которую он несёт.

Возьмём ещё пример изображения открытого пространства: «Утром отец в три прыжка, не одетый, из кабинета пронёсся в детскую и вынул толстого, доброго, сонного, ленивого Ваню из постели. Ещё день был слаб, ещё, может быть, кое-что и вышло бы, но директор разодрал занавески, фальшиво приветствуя наступление утра. Мать хотела помешать порке...» (I, II). В данном слу-

чае, как и во всех предыдущих, перед нами «фальшивое приветствие», пространственная открытость, которая знаменует собой внепространственную замкнутость как отчуждение, непонимание между героями. Поспешность открывания окна вызвана стремлением отца Ивана приблизить время порки сына. Думая, что он отучит сына врать, он пытается отучить его фантазировать, сам себя ставя в смешное положение. Мы видим из данного эпизода, что образ открывания амбивалентен.

Фантазии Ивана и его «изобретения» распахиывают личную, частную жизнь в зону общественного, публичного – туда, в открытый мир, где летит воздушный шар. Полёт фантазии сопровождается образами открывания тесной комнаты. То же самое касается истории запертой Лилечки: любовь не осуществляется в закрытом пространстве. Поцелуй Вали и Володи планируется на открытии Четвертака – в открытом пространстве.

Многочисленность ситуаций открытия либо закрытия пространства говорит о топологической неустойчивости мира романа «Зависть». Персонажи не застревают на одном из полюсов, они, напротив, постоянно попадают в обстоятельства, где проявляется эта неустойчивость. Например, подглядывание, когда буквально топологически одна часть человека находится по одну сторону стены, а вся его активность направлена на происходящее, которое он, высовываясь, видит за стеной: «Они спустились вниз. В каменной стене, отделявшей двор от двора, скучный, пустынный двор от таинственной лужайки, оказалась брешь. Не хватало нескольких камней, как хлебов, вынутых из печи. В эту амбразуру они увидели всё» (II, VII). Брешь, во-первых, лишает саму стену её способности закрывать, но, во-вторых, делает эту стену (нечто уличное) похожей на печь (нечто домашнее). Открытость (разлом) служит здесь ассоциациям с домашними образами, одомашниванию данного открытого топоса. При этом герои видят всё происходящее, но вынуждены оставаться только созерцателями действия. Их наблюдения – это именно подглядывание, потаённое приобщение к событиям на площадке, то есть не полное, не «настоящее».

Такое происходит с героем в тот момент, когда он выбежал на порог площадки (то есть в открытое место), намереваясь навсегда покинуть тесную квартиру Анечки Прокопович с лицом, похожим на замок: «На пороге площадки он задержался. Голосов со двора не было слышно. Тогда шагнул он на площадку, и все мысли смешались. Возникли сладчайшие ощущения – томление, радость. Прелестно было утро. Был лёгкий ветерок (точно листали книгу), голубело небо. Над загаженным местом стоял Кавалеров. Кошка, испуганная его порывом, бросилась из сорного ящика; какая-то дрянь посыпалась за ней. Что могло быть поэтического в этом обложенном многими проклятиями закутке? А он стоял, забрав голову и вытянув руки» (II, XII). Здесь сама поза Кавалерова изображает состояние свободной раскрытости навстречу миру, свободы, гармонии с окружающим. Герой в противовес обыденности окружающей обстановки испытывает необыденные ощущения. Здесь мы слышим голос самого повествователя, отличающийся от голоса рассказчика Кавалерова. Рядом с «поэтическими» деталями («прелестное утро», ветерок и небо) даётся ряд и «прозаичных»: двор, мусорный ящик, кошка, тянущийся за кошкой мусор, загаженность, обложенность многими проклятиями закутка.

«Он стоял, широко раскрыв глаза, и всё поле зрения от бега и волнения и оттого, что был он ещё слаб, пульсировало перед ним и розовело» (II, XII). Категория пространственной открытости здесь подаётся через открытость глаз Николая Кавалерова. Здесь он вырвался на свободу.

Все приведённые фрагменты изображают переход из замкнутого пространства к открытости. Здесь пространственное открытие характеризует проблемность и неустойчивость положения героя-рассказчика и его спутника.

Кавалеров и Иван Бабичев чувствуют свою оттеснённость, ненужность новому времени, и такая оттеснённость имеет в художественном мире романа пространственное выражение. Герои, осознавая отгороженными, стремятся вмешаться в жизнь, вовлекая себя в публичные скандалы. Есть эпизод, где героя привлекает пограничное состояние между замкнутостью и безопасностью (собака на цепи за забором) и открытостью (собака может сорваться и пере-

прыгнуть через забор): «Они пересекают пустырь, идут вдоль заборов; овчарки бьются за заборами, гремят цепями. Кавалеров свистит, дразня овчарок, – но всё возможно: вдруг какая-нибудь словчится, порвёт цепь и перемахнет через забор, – и поэтому капсуля жути растворяется где-то под ложечкой у дразнящего» (II, VI) . В данном примере «открытое – замкнутое» репрезентировано категориями «опасное – безопасное». Растворяющаяся «где-то под ложечкой» у Кавалерова «капсуля жути» – это нечто напоминающее азартную или любую другую игру с долей риска. Зачем герою это понадобилось? Дело в том, что ощущение страха, близость опасности даёт герою ощущение полноты жизни.

Ситуация на границе между открытым и замкнутым пространством разворачивается в следующем фрагменте: «Меня выпускают. Открывший мне дверь отступает, беря дверь на себя. И первое, что я вижу, – Андрей Бабичев.<...> В спальне было открыто окно. Нельзя в грозу оставлять окна открытыми! Сквозняк! С дождём, с каплями горькими, как слёзы, с порывами ветра, под которыми ваза-фламинго бежит, как пламя, воспламеня занавески, которые также бегут под потолок, появляется из спальни Валя» (I, XIV). Открытые дверь и окно создают ситуацию необходимости срочно закрыть что-то одно из них, в данный момент решается судьба: будет ли закрыта входная дверь за спиной Кавалерова или же перед его носом и, теперь – навсегда. Есть и другая ситуация, в которой герой выбирает сам между замкнутым пространством квартиры вдовы и открытостью предстоящей бездомности: «Он слез, глядя в одну точку, в угол, под кровать. Он одевался как автомат и вдруг ощутил новую кожаную петлю на подтяжках. Вдова удалила английскую булавку. Откуда взяла она петлю? Отпорола от старых подтяжек мужа? Кавалеров полностью понял мерзость своего положения. Он убежал без пиджака в коридор. По дороге отцепил и бросил красные подтяжки» (II, XII).

Ценностная амбивалентность открытости и закрытости пространства определяется сложностью внутренней позиции персонажей (Кавалерова и Ивана Бабичева). С одной стороны, замкнутость пространств маркирует недостижимость, отделённость нового мира (А. Бабичев, Володя, Валя). Например, это

входная дверь в квартиру А. Бабичева или стена, на которую лезет Кавалеров. С другой стороны, та же характеристика замкнутости может воплощать старый «мещанский» мир, уходящий на периферию. Быт с Анечкой Прокопович выражается в образе петли от старых подтяжек покойного мужа. Бездомный Кавалеров, тяготеющий к сентиментальным ценностям, может, наоборот, оборвать петлю, разозлить готовую сорваться собаку, чтобы почувствовать вкус жизни, вырваться из давящего, душащего старого мира, всего «мусора», который тянется за ним. Кавалеров и Иван Бабичев, в итоге возвращающиеся в квартиру Анечки Прокопович, как бы делают окончательный выбор.

Открытость и закрытость пространства в романе, репрезентациями которых являются *мир* и *дом*, не только борются, но и оказываются взаимно дополнительными. Зоны «домашнего» и «антидомашнего», конечно, тем и разграничиваются, что домашнее – это отгороженное (укромное место) от (общественного и распахнутого пространства). Но категория *закрытости* не является в романе принадлежностью сугубо домашней сферы. Закрытость характерна ещё для тюрьмы, могилы и т. д. Закрытость в этом романе символизирует не только безопасное место, но и наоборот, место, которое хочется покинуть. В этом выражается его ценностная неоднозначность. Кавалеров, с одной стороны, хочет отгородиться от пошлости и бездарности. Он замыкается в себе от окружающей действительности, но при этом он и хочет вырваться из изоляции (в которой он оказался в силу несовпадения своих взглядов со взглядами «нового времени») к открытому, новому. Во всяком случае, очевидно, что параметр открытости-замкнутости по-новому высвечивает проблему пространственной организации. Мы видим, что замкнутое – это не только безопасное, уютное место пространства, но это может быть и зоной смерти (умирающий восковой президент на выставке), и антидомашней сферой пошлости растительного существования в доме вдовы. В «Зависти» открытый и закрытый типы пространства тяготеют в общем к социальному («героическому») и домашнему («мещанскому»). Но это лишь «новая» точка зрения. Противоположное видение состоит в меха-

нической бесчувственности строящегося мира и, с другой стороны, подлинности сентиментальных, традиционных ценностей.

Вместе с тем, между этими полярными типами организации пространства нет и пропасти. Отсюда напряжение героического («распахнутого») и сентиментального (интимного) в художественном мире романа, и отсюда же – сложный (а не «картонный», однолинейный) образ человека в нём.

Глава 4.

«Верх и низ» в мире романа Ю. К. Олеси «Зависть»

В романе «Зависть» имеет значение и вертикальная ось пространства. Это в метафорическом виде присутствует уже в названии произведения, предполагающем особый тип отношения – *снизу вверх*.

Возьмём момент встречи Ивана Бабичева и Вали. Иван Бабичев «тяжело шлёпнулся к подножию стены» (II, VII), и Валя, которая осталась сидеть на каменной стене, – это знак доминирования каких-то новых ценностей над старыми (в том числе и семейными).

Пространственные верх и низ мира романа соединяются с социальным положением героев, и здесь, конечно, на первый план выходят фигуры Андрея Бабичева и, с другой стороны, его брата, а также Кавалерова.

Кавалеров воспринимает А. Бабичева так: «Он красовался в своём сером костюме, грандиозный, выше всех плечами, аркой плечей». Образ А. Бабичева не исчерпывается ролью колбасника, но для нас важно понять, почему Кавалеров показывает его лишь таким. Сквозь то почтительное внимание, которым окружён А. Бабичев, каким его показывает Кавалеров, просвечивает зависимость толпы от источника хлеба. Бросая вызов А. Бабичеву (как это он называет), тем самым Кавалеров противопоставляет себя обывательскому взгляду на мир. Серый цвет бабичевского костюма в данном контексте – это цвет пошлости. В этой же сцене: «Я видел только его, Бабичева, возвышавшегося тиролькой своей над остальными. Помню желание закрыть глаза и присесть за барьер» (I, IX). Образ тирольки выступает крупным планом в изображении и связан с пространственной категорией верха. Для Кавалерова является значимым и высокий статус её обладателя. Если А. Бабичев показан Николаем Кавалеровым через категорию верха, то способ отдалиться от него – принять противоположную позу, стать пространственно ниже. Отсюда «желание закрыть глаза и присесть за барьер». Это инстинктивное выражение робости, аналогичное признанию героя, что А. Бабичев его подавляет.

Так вертикальная ось сказывается на отношении персонажей. Смеющийся буфет возвышается над Кавалеровым, как и бабичевская «арка плечей», как Володя, которого стали качать после матча, как Валя, парящая над оркестром и сидящая над ним на матче, как летательная машина. В тех случаях, где Кавалеров относится с долей симпатии к каким-то людям или предметам, то его взгляд направлен снизу вверх. Это обусловлено его ролью завистника, заявленной в самом названии (он не может достигнуть того, о чём мечтает). Валя, небо, летательная машина – это то, на что Кавалеров смотрит с интересом и симпатией как на предмет зависти, а А. Бабичев и Макаров олицетворяют в его сознании незаконных захватчиков. Топологическая разница «верха» и «низа» здесь выражает разницу не только социальную, но и психологическую (взгляд завистника снизу вверх). И такой взгляд Николая Кавалерова делает А. Бабичева похожим на монумент: «Я пригибаюсь, хватаюсь руками за деревянную ступеньку. Он пролетает надо мной. Да, он пронёсся по воздуху. В диком ракурсе я увидел летящую в неподвижности фигуру – не лицо, только ноздри я увидел: две дыры, точно я смотрел снизу на монумент» (I, X). В другом месте Кавалеров открыто заявляет: «Вы – идол». Увидеть две дыры вместо лица означает как бы обман в своих ожиданиях, человеческий лик оборачивается демонической личиной идола. Подобное высказывание противопоставляет деловой, практический мир миру кавалеровских фантазий и чувств. Нижняя зона пространства, которую занимает Кавалеров, во-первых, позволяет ему видеть изнанку окружающей действительности, во-вторых, противопоставляет его толпе «идолопоклонников». Подмеченная Кавалеровым возможность совмещать в одном лице и человеческое, и демоническое – это двойственность не А. Бабичева, а раздвоенность самого Кавалерова, противоречивость отношения его к А. Бабичеву, которая заключается в одновременном восхищении и отторжении.

Существует и другой ряд ситуаций, когда герои даже будучи на какое-то время поднятыми наверх, вновь оказываются внизу, словно некий непостижимо стоящий над всеми ситуациями закон, тянет их вниз. Нам предстоит выяснить, что именно служит такого рода «магнитом». Для этого возьмём все случаи та-

кого типа. Падение с «высот благополучия» и щелчок дверного замка над головой Кавалерова воплощается в образ обломившейся ветки: «Замок щёлкнул надо мной так, точно обломилась ветка, и я свалился с прекрасного дерева, как перезревший, ленивый, шмякающий при падении плод» (I, XIV). Здесь высота выступает контрастом к падению. (Кстати, в романе можно наблюдать многочисленный ряд образов падения). Образ «прекрасного дерева» в сравнении Ивана Бабичева вен на руке с деревом подтверждает аллюзию на ветхозаветный сюжет изгнания из рая, отмеченный ранее в связи с падающим плодом и защёлкивающимся над Кавалеровым замком квартиры («двери рая»). Развилку вен на руке называет Иван Бабичев «*древом жизни*». Образ дерева актуален в мире Ивана Бабичева ещё и как символ семейных ценностей и традиций (генеалогическое древо, например), которые он отстаивает с подушкой в руках.

Зона верха изображается в сознании Кавалерова навсегда утраченной (герой сам себя считает перезревшим и ленивым, как этот плод): «Он понял степень своего падения. Оно должно было произойти. Слишком лёгкой, самонадеянной жизнью жил он, слишком высокого был он о себе мнения, – он, ленивый, нечистый и похотливый...» (II, XII). Параметры верха и низа не только маркируют объединение бытовых образов и их противопоставление другой группе образов – сакральных, но, кроме того, эти параметры имеют функцию «сближать» или «разделять» героев. «А Ивана – точно подняли на руки: он вознёсся над толпой приверженцев, покачивался, проваливался, выдёргивался; котелок его съехал на затылок, и открылся большой, ясный, усталого человека, лоб. И стащил его брат Андрей с высоты, схватив за штаны на животе жменей. Так он и швырнул его милиционеру» (II, III). В жесте А. Бабичева пространственное снижение дополняется моральным унижением. Несмотря на внезапно случившееся возвышение Ивана Бабичева толпой приверженцев, тут же на авансцене возникает другой «повелитель» толпы, признанный лидер и оратор – его родной брат Андрей Бабичев и возвращает И. Бабичева в исходное пространственное положение низа.

Что касается Николая Кавалерова, то обнаружить топологию верха и низа можно через его прозвище: «...Заставьте о себе говорить, Кавалеров. Ясно: всё идет к гибели, всё предначертано, выхода нет, – вам погибать, толстоносый!» (II, IV). По Бахтину, прозвище связано с топографическим низом, а имя – с лицом, топографическим верхом. Отсюда употребление ругательного прозвища «толстоносый» в контексте, где речь идёт о гибели и нарастании унижения (низ). Возникает и название по фамилии: Кавалеров. Топологические параметры фигурируют даже в данной Иваном Бабичевым характеристике этой фамилии, которая, по его мнению, звучит «высокопарно и низкопарно».

Сложность и многозначность «верха и низа» можно увидеть в следующей реплике: «Я лежал над люком, лицом на решётке», – вспоминает Кавалеров, подчёркивая свою беспомощность и безразличие окружающих. Причём, с точки зрения Кавалерова, это был взгляд сверху вниз, а с точки зрения прохожих (всех остальных людей), в частности, проезжающего на машине Андрея Бабичева, Кавалеров находится не вверху, а внизу. Параметр «верх – низ» репрезентирует и вертикальное представление о времени: «будущее – прошлое». Статичность представления о пространстве преодолевается объединением с временем, благодаря чему прошлое оказывается внизу, а жизнь устремлена вверх.

Обратимся к рассказу Ивана Бабичева, глядящего вниз: «Тысячелетия стоят выгребной ямой. В яме валяются машины, куски чугуна, жести, винты, пружины... Тёмная, мрачная яма» (I, IV). Машины, винты, пружины – изображаются как атрибуты прошедших тысячелетий. Иван Бабичев пользуется словом «тысячелетия», но перечисляет как раз детали ещё актуального промышленно-механического века. Так выражается приближение взгляда Ивана Бабичева к авторскому кругозору; тысячелетия прошлого не противопоставлены тысячелетиям будущего, но изображены в виде звена единой цепи. Это не просто выгребная яма прошлого века, это выгребная яма всего мироздания, всего существования человечества в целом. Всё былое и всё грядущее в таком изображении образуют единство.

Иван Бабичев, приписывая молодую, только зарождающуюся эпоху к содержанию выгребной ямы, возвышается над узостью своей точки зрения. Для нас важно, что не один только Николай Кавалеров может приближаться к точке зрения, превышающей возможности его «роли», но и Иван Бабичев тоже, как и другие персонажи. Доля «объективности» просвечивает в рассуждениях каждого изображенного персонажа, но «абсолютным знанием» истины не обладает никто. Объективность выше любых позиций содержится только в самой целостности художественного мира.

Сравнение мечтателя с летучей мышью помогает установить то, как видят вписанными в этот мир себя «лишние» герои – Кавалеров и Иван Бабичев. В самом названии «летучая (верх) мышь (низ)» просвечивает пространственный конфликт. Может возникнуть аллюзия на легенду об Икаре. Перед нами очередной пример перемены топологического верха на область низа (падение). Приведённая деталь вступает в переключку с другой, заявленной ранее в рассуждениях Кавалерова, аллюзией на ветхозаветное грехопадение, которое включает мотив гордости, аналогичный гордому и дерзкому порыву Икара. Сюда же примыкают рассуждения Кавалерова, овевающие образ Лилиенталя духом чего-то легендарного, «прототипом» чего и служит Икар. Не менее важным, чем полёт Икара, является его падение. Это связывает выше названную отсылку с эпизодами падения Николая Кавалерова у двери и Ивана Бабичева – у стены. Предельную отчуждённость этих персонажей от окружающего «нового» мира подчёркивает экзотический аспект, вытекающий из того, что для обозначения летучей мыши использовано название «нетопырь». Совмещение в образах летучей мыши, «крылатого» человека и крылатой летательной машины (самолёт) двух *полярных* пространственных параметров «верх» и «низ» создаёт напряжение и между полюсом живого и неживого.

В разобранных примерах определённые герои как бы оказываются прикреплёнными к зоне низа. Они падают, пригибаются, присаживаются или лежат. Причём это происходит независимо от того, находится ли герой (Иван Бабичев, Николай Кавалеров, старичок) изначально в таком положении или нет.

Взобравшись куда-либо самостоятельно или будучи поднят толпою приверженцев, персонаж оказывается вновь притянут вниз.

Рассмотрим, что происходит с героями, «населяющими» верхнюю зону пространства. Возьмём эпизод, где Бабичев подобрал Кавалерова: «Николай Кавалеров был поднят, были выслушаны бредовые его слова. Андрей привёз его к себе, втащил на третий этаж и уложил на диване Володи» (II, V). Тут же: «С высот благополучия спустили вы на меня облако постели, ореол, прильнувший ко мне волшебным жаром, окутавший воспоминаниями, негорькими сожалениями и надеждами. Я стал надеяться на то, что можно ещё многое вернуть из предназначенного для моей молодости (курсив наш – А. А.)» (I, XI).

Здесь указание «высота» употребляется в непространственном смысле «высоты благополучия». Кроме того, метафорическое значение высоты благополучия связано с ещё одним опосредованным образом верхнего пространства – «облако постели». Облако постели как метафора указывает на сферу небесного, чего-то вземного, «не от мира сего».

Приведём пример такого «вземного», беззаботного существования: рассказчик сверху наблюдает играющих на площадке людей. Игра здесь выступает как знак беззаботности, спокойное приятие этого мира, гармония с ним. Играя на зелёной площадке, они уподоблены беззаботным и счастливым детям, хотя А. Бабичев и ведёт образ жизни делового человека, на фоне которого Кавалеров – бездельник. Даже такие сугубо «деловые» персонажи, как А. Бабичев, тоже иногда отступают от своего амплуа – директор треста. Мы видим, что в приведённом эпизоде верхние части перемещаются в зону низа, а низкие могут занять их место.

Примером обратной перемены пространственного положения возьмём изображение одного выступления Ивана Бабичева в пивной: «Однажды до того он дошёл, что позволил себе влезть на стол... Неуклюжий и никак не подготовленный к подобным трюкам, он лез по головам, хватаясь за пальмовые листья; разбивались бутылки, повалилась пальма, – он утвердился на столе и, размахивая двумя пустыми кружками, как гириями, стал кричать...» (II, II). Герой пыта-

ется взобраться наверх именно потому, что его маленький рост и непрезентабельный вид как раз не могли бы привлечь внимание. Низенький герой взбирается на стол. Но при этом всё пространственное в переносном смысле как душевно «низкое» взбирается на возвышение вместе с Иваном Бабичевым: «...Вот я стою на высотах, озирая сползающую армию! Ко мне! Ко мне! Велико моё воинство! Актёрики, мечтающие о славе. Несчастные любовники! Старые девы! Счетоводы! Честолюбцы! Дураки! Рыцари! Труссы! Ко мне! Пришёл король ваш, Иван Бабичев! Ещё не настало время, – скоро, скоро мы выступим... Сползайте, воинство!» (II, II). Но добравшись до пространственного возвышения, герой унижается выставлением своих чувств напоказ, вынесением личных обид на публичный обзор. Слово «сползайте» здесь акцентирует топологический низ.

Напомним рассказ Ивана Бабичева: «И тётка явно обрадовалась явлению студента Шемиота, – она с высоты раскрыла, можно сказать, студенту объятия и возвестила картофельным голосом, таким смоченным слюной и полным языка голосом, точно говорила, пережёвывая горячее: «А Лилечка уезжает в Херсон» (II, I). Тот, кто находится на балконе, – обладатель власти. Тот, кто под балконом, – протестующий против этой власти и страдающий от неё. Тётка Лилечки, как и Андрей Бабичев, ударивший кулаком по перилам балкона, подавляет Ивана Бабичева своими криками сверху и воплощает доминирующую силу.

Аналогичный эпизод: «Грозный вид его был таков, что казалось, он сейчас шагнёт и пойдёт по машине, по спине шофёра, на них, на баррикаду, сокрушающим – на всю высоту улицы столбом...» (II, III). В этом рассказе Ивана Бабичева о встрече двух братьев «вся высота улицы» оказывается заполненной фигурой Андрея Бабичева, как и все мысли, и разговоры самих собеседников. Андрей Бабичев здесь показан целиком с точки зрения двух персонажей, которые его побаиваются, – Ивана и Кавалерова. Похожая ситуация прослеживается в эпизоде, в котором над «очень цветной и блестящей» толпой двигался А. Бабичев «вроде как жестяной, похожий на электрическую фигурку» (II, VI).

Здесь он изображается как что-то чуждое человеческому, уменьшительное слово «фигурка» свидетельствует о причислении А. Бабичева к миру игры (шахматная фигурка) и чего-то, существующего в другой реальности. С его характеристиками связано электричество, напоминающее о прогрессе науки и жестяные банки, которые связаны с образами быта и мусора – все это отражает образ Бабичева как одновременно чуждый, непонятный и опошленный в глазах Кавалерова.

Во всех рассмотренных случаях, был ли Николай Кавалеров поднят на третий этаж или же сверху наблюдал игру на площадке – все эти «подъёмы» наверх происходят с ним после того, как случается предварительное падение. А также, как мы видим, за этим непродолжительным «возвышением» вновь следует либо унижительное выдворение из квартиры на улицу (с 3-го этажа на 1-й), либо самостоятельный побег из галереи, вызванный стыдом и страхом. Влезает ли на стол Иван Бабичев, надевает ли шляпу-котелок – за этим следует спуск или побег со скандалом. И, наконец, тётка Лилечки, взобравшаяся на склон холма, также вынуждена бежать и укрыться в доме, обезображенная и преследуемая пчелой.

Характеристики пространственных зон верха и низа не являются в романе «Зависть» однозначными. Мы видим, что здесь отсутствуют закреплённые за различными пространственными зонами оценки. Чтобы подтвердить это предположение, рассмотрим ещё ряд примеров.

Изображение жизни в романе как переменчивости позиций верха и низа осуществляется в эпизоде с Володей Макаровым, на которого Кавалеров смотрит снизу вверх, когда того качают болельщики. Победа Макарова – это и их победа в том числе (команда, в которую входит Володя, является представителем всей страны). Потому душевный подъём зрителе подчеркнут и буквально топологически («Болельщики взбирались на заборы, отбиваясь от колючей проволоки, как от пчёл, – и выше: на деревья, в тёмную зелень...») (II, IX). Речь идёт о пространственном последовательном возвышении (от земли к забору, и от забора к деревьям).

Зрелище дано в горизонте Кавалерова, который исключён из мира футбольной игры. Это сказывается на некоторых деталях его описания: сияющий от резкости освещения, бессмысленно повёрнутый «на толпу лицом» диск барабана напоминает самого А. Бабичева.

В другом фрагменте сказано, что Валю нёс звук оркестра: «Она то поднималась, то опускалась над трубами, в зависимости от высоты и силы звука. Ленты её взлетали выше головы, вздувалось платье, волосы стояли кверху» (II, XI). Здесь вовлечённость в событие и, наоборот, отстранённость от него, а также эти движения приближают героиню к Володе (состояние полёта) и отдаляют от Кавалерова.

Вертикальная зона пространства в романе обнаруживается в ситуации, когда А. Бабичев моется («пена, падая в таз, закипает, как блин») и полощет горло: «Полощет горло он с клёкотом. Под балконом останавливаются люди и задирают головы» (I, I). С одной стороны, мы видим образ падающей *вниз* пены, с другой стороны – люди задирают головы (*вверх*). То, что заставляет людей поднимать головы, – звук. Звукообраз орлиного клёкота маркирует пространственную зону верха (образ птицы, высоко парящей в небе, важен в связи и со сценой на аэродроме). Пена, закипающая, как *блин*, ассоциируется с образами еды и кухни, а через это – и с фигурой А. Бабичева. С точки зрения рассказчика Кавалерова, еда – образ благополучия и преобладания материальных ценностей над духовными. Пена не только ассоциируется со снижающим образом еды, но и буквально движение её направлено вниз, она *падает*. Пространственно А. Бабичев пролетает над толпой в зоне *верха*, но сравнения с барабаном (не только находящимся на земле, но и издающим *низкие* звуки) метафорически снижают образ.

Ситуация, похожая на случай с балконом, прослеживается в следующем эпизоде: «На углу кучка людей слушала церковный звон. Звонили в невидимой с балкона церкви. Эта церковь славится звонарём. Зеваки задирали головы. Им была видна работа знаменитого звонаря» (I, XII). Церковный звон заставляет прохожих останавливаться и заирать головы, но точно такая же реакция у них и на клёкот А. Бабичева. Колокольня, как и балкон, обозначает верх. Но разни-

ца между ними в том, что колокольный звон (на символическом уровне) – это нечто действительно *высокое*, не только в физическом пространстве, но и в духовном. А клёкот А. Бабичева – это нечто, пространственно находящееся сверху (квартира на третьем этаже), но, в связи с телесным образом горла, снижающее образ героя. Топологический верх (балкон) становится связанным с образом быта, попадая в горизонт видения Кавалерова. В глазах Кавалерова работа «знаменитого звонаря» противопоставлена «знаменитой колбасе». Искусство изготовления особого сорта колбасы противопоставлено искусству звонарного мастерства.

Пространственное положение «на высоте» оборачивается спуском героев: «Схватившись за руки, они побежали вниз, сопровождаемые проклятиями встревоженного бродяги, которого сперва с высоты приняли за брошенную кем-то старую сбрую...» (II, VI). Из-за такого искажения взгляда героев (буквально оптический обман: бродяга-сбруя), они бегут в сопровождении проклятий. Пространственное снижение сопровождается снижением на словах. В рассмотренном ранее образе выгребной ямы пространственное значение низа связано с останками прошлой эпохи, а в данном случае образ «лишнего человека» подкрепляется пространственным снижением, выражая маргинальность положения персонажей.

На основании рассмотренных эпизодов мы приходим к выводу об особом типе отношений между категориями верха и низа в романе «Зависть». Эти отношения заключаются не в противоборстве полярных ценностей (как видят это герои), а в их двойственной направленности и готовности поменяться местами. Пожалуй, лишь о женских образах романа «Зависть» можно сказать как об однозначно строящихся или в зоне верха, или низа (Валя, вдова Прокопович). Однако в целом верх и низ в пространственной структуре романа «Зависть» – это не аллегорические эмблемы «добра» и «зла», а параметры, объясняющие друг друга через отношения взаимодополнительности. Это полюса, относительно которых образы персонажей даны в динамике – как поднимающиеся или падающие.

Заключение

В результате проведённого нами исследования пространственной организации художественного мира романа Ю. К. Олеси «Зависть» мы пришли к следующим выводам относительно его пространственной структуры:

1. **Большое** и **малое** в мире романа представляют собой масштабы не только построения образов персонажей, но и их ценностные установки: через призму этих масштабов они смотрят на мир, то есть «идейные» разногласия персонажей произведения оформлены типологически. На основании рассмотренных пространственных ситуаций выявлен конфликт личного и общественного, который представлен соотношением домашнего (малого) и публичного (большого) пространства. Такой конфликт мы считаем выражением односторонности обоих масштабов видения. Наряду с ним через весь роман проходят постоянные сближения большого и малого, своего рода «перевод» с языка глобальности мира и человеческих задач на язык домашних ценностей. Такие сближения мы понимаем как свидетельства присутствия авторской, более «объёмной» позиции видения мира.

2. **Расстояние** как параметр пространства, конечно, связан с его **масштабом**, изученным в первой главе. Категория **близости** включает в себя значения родного и домашнего, категория **далёкого** – значения чужого и авантюрного. Мы пришли к необходимости различения реальной топологии и идеальной, так как, во-первых, взгляд рассказчика осложнён романтическим видением, в котором всё далёкое может предпочитаться близкому, как чудесное – пошлomu; во-вторых, расстояние как топологическая характеристика является метафорой сложных душевных взаимоотношений героев; в-третьих, близость и удалённость могут быть выражением социальной дистанции и родового единства (и наоборот).

Исследуемый аспект художественного пространства выявляет свою ценностную неоднозначность. По сути, мы вынуждены признать совершенную относительность категорий близости и дали. Сама изменчивость дистанции виде-

ния и присутствия создаёт реальное многообразие мира, более сложное, чем «идейные» позиции, на которых пытаются удержаться персонажи.

3. В наблюдениях над соотношением **открытого** и **замкнутого** пространства мы видим прежде всего динамичный аспект. Размыкание пространственных пределов может осуществляться как демонстративное открывание интимных, домашних ценностей, что эти ценности и дискредитирует, так как они попадают в неуместный для них контекст публичности. Однако замкнутость не является принадлежностью сугубо домашней сферы. Закрытость в этом романе означает не только безопасность убежища, но и наоборот, место, которое хочется покинуть. Замкнутое может быть зоной смерти или сферой пошлости обывательского, растительного существования.

В романе «Зависть» открытый и закрытый типы пространства тяготеют к социальному («героическому») и домашнему («мещанскому») аспектам жизни. Они непосредственно примыкают к большому и малому, хотя и не являются их синонимами. Вместе с тем, между этими полярными типами организации пространства нет и пропасти, как и сами герои, в общем тяготея к одному полюсу либо к другому, не окончательно чужды и противоположному. Мы находим, с одной стороны, спор героической и сентиментальной установок в художественном мире романа и, с другой стороны, – сложный (а не «картонный», однолинейный) образ человека в нём.

4. В вертикальной плоскости рассматриваемого пространства мы, аналогично другим параметрам, находим богатство метафорических (внепространственных) значений. Это «верх» и «низ» не только буквально топологические, но и социальные, психологические, моральные. Различные группы персонажей как бы тяготеют к тому или иному вертикальному полюсу. Вместе с тем образ человека в мире романа строится чаще всего не в какой-то одной зоне за редкими исключениями, к которым относятся прежде всего женские образы романа.

Библиография

1. Исследования по теории художественного пространства

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц.— М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 376 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. — СПб: Азбука, 2000. — 333 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — Худож.лит., 1975. — 504 с.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Сов. Россия, 1979. — 318 с.
5. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
6. Бахтин М. М. Эпос и роман. — СПб.: Азбука, 2000, — 301 с.
7. Бахтин М. М.: pro et contra. Личность и творчество в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. 1. [Текст]: Антология / сост. К.Г. Исапов. — СПб: Изд-во РХГИ, 2001. — 551 с.
8. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М.,1974.
9. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.,1985.
10. Гачев Г. Д. Европейские образы пространства и времени / Культура, человек и картина мира. М., 1987 — Режим доступа: http://www.eurocheck.ru/euro/KCE/gachev_g_d_evropejskie_obrazy_prostranstva_i_vremeni.html. — Загл. с экрана.
11. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.,1994.
12. Гачев Г. Д. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 17–36.
13. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / Учебное произведение для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников. 3-е изд. М., 1998. — Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/212284/read>. — Загл. с экрана.
14. Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения: учебное пособие. — Ижевск, 1977. 73 с.
15. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Коженикова, П. А. Николаева. редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г.Бочаров [и др.], —М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
16. Лихачёв, Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. № 8. 1968. С. 74.
17. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы, 1979. — 372 с.
18. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трёх томах. Таллин: «Александр», 1992
19. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — С. Пб.: Искусство — СПб, 1996. — 848 с.
20. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство — СПб, 1998. — С. 14 — 285.

21. Пухлий Ю. От «росписей из грота» до «гротескного реализма». Франкоязычная рецепция понятия «гротеск» и теории Михаила Бахтина // Вопросы литературы. 2009. № 6. С. 427
22. Роднянская, И. Б. Художественное время и художественное пространство // КЛЭ. Т. 8. Ст. 772–780.
23. Синицкая А. В. К проблеме пространственности в литературе // Вестник СамГУ. 2004. № 1 (31). Стр. 123–143.
24. Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 344 с.
25. Тамарченко Н. Д. Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века: учебное пособие по спецкурсу; научный редактор – к. филол. н. В. В.Федоров. Кемерово 1977. – 91 с.
26. Тодоров, Ц. Теории символа / пер. с франц. Бориса Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
27. Томашевский Б. В. Краткий курс поэтики: учебное пособие; вступительная статья, примечания Л. В. Чернец. – 4-е изд. – М.: КДУ, 2007. – 192 с.
28. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступит. ст. Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с. – (Классический учебник). – Библиогр.: с. 260–299.
29. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983., С. 227–284.
30. Тюпа В. И., Фуксон Л. Ю., Дарвин М. Н. Литературное произведение: проблемы теории анализа. Вып. 1. Кемерово: Кузбассвуиздат, 1997. 168 с.
31. Тюпа В. И. Художественная реальность как предмет научного познания / учебное пособие по спецкурсу. – Кемерово, 1981. – 92 с.
32. Федоров В. В. О природе поэтической реальности, 1984.
33. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 448 с.
34. Хализев В. Е. Теория литературы [Текст]: учебник. – 4-е изд., испр и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.
35. Чернец Л. В. Введение в литературоведение: учеб. пособие под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – 680 с.
36. Шемякинский В.М. Пространство как гносеологическая проблема (в контексте современного физического познания) [Текст]: дис. ...д-ра филос.наук : 09.00.01. / В.М. Шемякинский; Уральский гос. ун-т им. А.М.Горького. – Екатеринбург, 1994. – 49с. – Библиогр.: с. 47 – 49.
37. Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М. Советский писатель, 1987. – с. 428–436. [Электронный ресурс] / Б.М. Эйхенбаум. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eichen_litbyt.htm. – Загл. с экрана.
38. Эткинд Е. Г. Проза о стихах. – СПб.: Знание, 2001. – 448 с.
39. Ястребова Н. А. Пространственно-тектонические основы архитектурной образности // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сбор-

ник научных статей / под ред. Б.Ф. Егорова, Б.С. Мейлах, М.А. Сапаров; Академия Наук СССР. – Ленинград: издательство «Наука», 1974. – 299 с.

II. Литература по творчеству Ю. К. Олеши и его роману.

40. Бадиков В. «Загадка» Ю. Олеши – Режим доступа: <http://www.litgazeta-kz.com/index.php?option=view&id=261&PHPSESSID=77473ddece320b8cbf66760952189199>. – Загл. с экрана.
41. Бадиков В. В. О стиле романа Юрия Олеши «Зависть» // Филологический сборник. Вып. 5. Алма-Ата, 1966.
42. Бадиков В. В. О художественном видении Юрия Олеши // Филологический сборник. Вып. 4. Алма-Ата, 1965.
43. Вайскопф М. Я. Андрей Бабичев и его прообраз в «Зависти» Юрия Олеши // Изв. АН. Сер. Литература и язык. М., 1994. Т. 53, № 5. С. 69–76.
44. Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента, Юрий Олеша. – Режим доступа: http://www.modernlib.ru/books/belinkov_arkadiy/sdacha_i_gibel_sovetskogo_intelligenta_yuriy_olesha/read/. – Загл. с экрана.
45. Гудкова В. В. Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописания Юрия Олеши // Новое литературное обозрение. 2004. № 68.
46. Гудкова В. В. Мечта о голосе: К 100-летию со дня Рождения Юрия Олеши // Новое литературное обозрение, 1999, № 38.
47. Егорова Е. И. Стилистические средства гротеска в романе Ю. Олеши «Зависть» (Стилистические средства создания образа Бабичева) // Язык и стиль произведений Бабея, Олеши. Киев, УМК ВО. 1991.
48. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.). Новосибирск, 2013. С. 72
49. Калинина Е. Роль вещей в романе Ю.Олеши "Зависть" // Актуальные проблемы литературоведения. М., 1997. Вып. 2. С. 88–91.
50. Лежнев А. О «Зависти» Ю. Олеши // Лежнев А. О литературе. Статьи. М., Советский писатель, 1987.
51. Лейдерман Н. Драма самоотречения. Юрий Олеша и его роман «Зависть» // «Урал», 2008, №12. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/12/le-pr.html>. – Загл. с экрана.
52. Логвин Г. П. О мастерстве Ю. Олеши в произведениях второй половины 20-х годов // Вопросы литературы. Львов: Изд. Львовского университета. 1981. Вып. 1 (37).
53. Ермилов В. За живого человека в литературе. М., «Федерация», 1928 (ст. «Освобождающийся человек»).
54. Маркина П. В. К поэтике рассказа Ю. К. Олеши «Лиомпа» // Мир науки, культуры, образования № 4 (7). 2007.
55. Меньшикова Е. Р. Редуцированный смех Юрия Олеши // Вопросы философии, 2002. № 10.

57. Меньшикова Е. Р. Феномен гротескного сознания – Режим доступа: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo-new-2-2011/9617-fenomen-grotesknogo-soznaniya.html – Загл. с экрана.
58. Молодцова В. Забытая рукопись, которой не было (к 100-летию Юрия Олеши) // Российская газета. 1999г. 20 августа. С.25.
59. Морозова В. Ф. Роман Ю. Олеши «Зависть» в творческой эволюции писателя. Орёл, 1970. АКД.
60. Олеша Ю. К. Избранное / Юрий Олеша; [пред. В. Шкловского; примеч. В. Бадикова; ил. А. Маркевича]. М.: Правда, 1983. 639 с.
61. Олеша Ю. Облако. Предисловие Е. Голубовского // Октябрь. 2005.– № 7.
62. Олеша Ю. К. Речь на 1 съезде советских писателей – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/40834/read>. – Загл. с экрана.
63. Панченко И. Г. Проблема гармонической личности в романе Ю. Олеши «Зависть» и его драматургическом варианте “Заговор чувств” // Вопросы литературы, Львов 1974: II (24). С. 33–39
64. Панченко И. Г. Стил ь Ю. Олеши и его связь с судьбами романтической традиции в советской литературе. АКД. Киев, 1968.
65. Пашин Д. Человек перед зеркалом: Несколько фрагментов из жизни Ю. Олеши // Октябрь, 1994 – № 3.
66. Перцов В. О. К создателям нового мира (Рассказы Ю. Олеши 20-х годов) // Вопросы литературы. М., 1969
67. Перцов В. Мы живём впервые. О творчестве Ю. Олеши М., «Советский писатель», 1976. – 283 с.
68. Полонский В. П. На литературные темы. Избранные статьи. М., 1968
69. Полонский В. П. Преодоление «Зависти»: о произведениях Ю. Олеши // Полонский В. П. О литературе: избранные работы / Вступ. статья сост. примеч. В. В. Эйдиновой. – М.: Советский писатель, 1988.
70. Протопопов К. «Зависть» как художественный замысел Юрия Олеши // Русский язык. XXII (1968).
71. Рацевичуте К. Э. Принципы изображения человека в советской прозе 2-й половины 20-х годов (психологическая структура характера) – АКД. М., 1984.
72. Ригато Сандра. Несобственно-прямая речь и её формы во второй части романа Ю. К. Олеши «Зависть» // Slavica tergestina 1998. № 6. – С. 163–196.
73. Скалон Н. Р. Философские возможности «предметного» стиля (проза Ю. Олеши) // Н. Р. Скалон. Вещь и слово: Предметный мир в советской философской прозе. – Алма-Ата: Гылым, 1991. С. 24–35.
74. Струве Г. «Писатель ненужных тем»: творческая судьба Ю. Олеши // Новый журнал XXV (КУ. 1951).
75. Сухих И. Остаётся только метафора. // «Звезда» 2002. №10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/10/suh.html>. – Загл. с экрана.
76. Филиппова П. В. Мир вещей в романе Ю. К. Олеши "Зависть" // Диалог культур. 6, Лингвистика. Литературоведение: сб. материалов VI межвуз.

- конф. молодых ученых, июнь 2003 г., [Барнаул] / Барнаул. гос. пед. ун-т ; [под ред. С.А. Манскова]. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. С. 144–148.
77. Фуксон Л. Ю. Мир рассказа Ю. Олеши «Лиомпа» как система ценностей // Филологические науки. 1992. № 1. С. 38–44.
78. Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы. 2000. № 4.
79. Чарный М. Загадка Юрия Олеши // Время и его герои. М., 1973.
80. Шешуков С. Неистовые ревнителы: из литературной борьбы 20-х годов. М.1984.
81. Шитарева О. Г. Творческая история создания романа «Зависть» Ю. Олеши // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1969. № 4. С. 82–92.
82. Шкловский В. Б. Глубокое бурление (Юрий Олеша) // Олеша Ю. Избранное. – М.: Правда, 1983. 640 с.
83. Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. М.,1972.

**More
Books!** 



yes
I want morebooks!

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на
www.more-books.ru

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com

