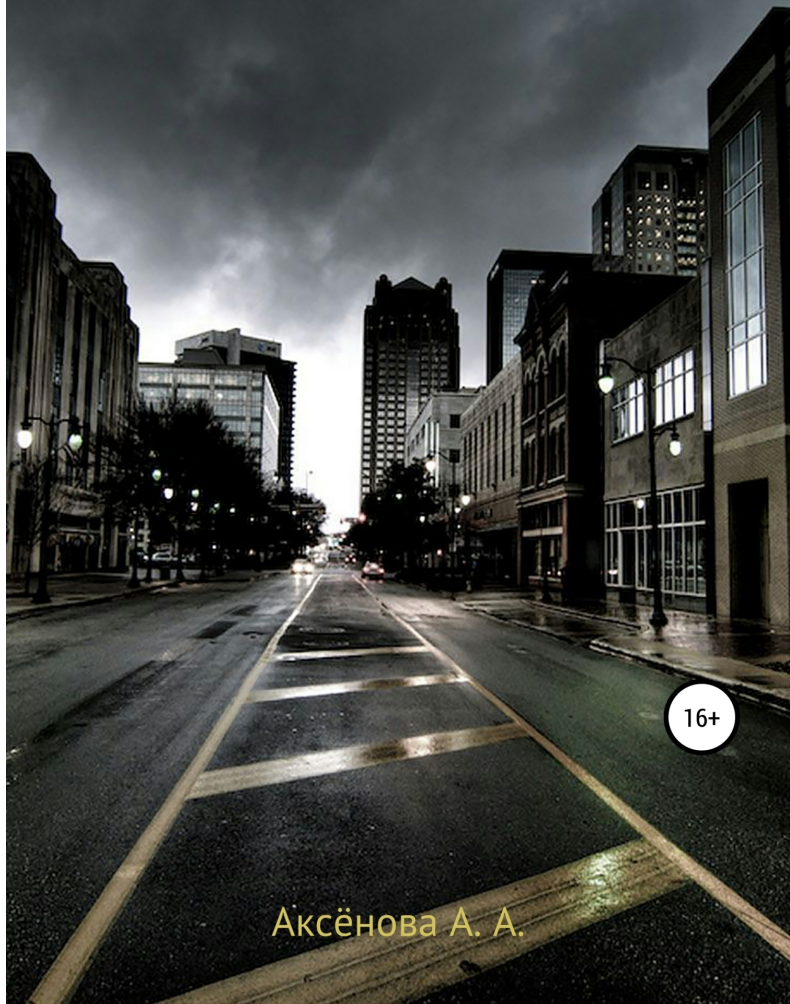


Пространство в романе Юрия Олеши "Зависть"



16+

Аксёнова А. А.

# **Анастасия Александровна Аксенова**

## **Пространство в романе**

### **Юрия Олеши «Зависть»**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=51567679](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=51567679)*

*SelfPub; 2020*

*ISBN 978-5-532-99289-4*

#### **Аннотация**

Большая часть написанного о творчестве Ю. К. Олеши относится к сказке «Три толстяка». Что же касается романа «Зависть», то зачастую мы имеем дело с литературно-критическими отзывами, которые 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.

# Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Предисловие                       | 4  |
| Глава I                           | 16 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 30 |

# Анастасия Аксенова

## Пространство в романе Юрия Олеши «Зависть»

### Предисловие

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. Здесь можно говорить о недостаточной изученности этого произведения вообще, ведь 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. д. Лишь с 60-х годов, по сути, начинается научное изучение произведения. Поэтому до сих пор остаются в весьма малой степени исследованными проблемы поэтики произведения. Дадим обзор основных направлений исследо-

ваний романа Ю. Олеси «Зависть».

Вопросу о системе персонажей в творчестве Ю. К. Олеси посвящены работы М. Я. Вайскопф<sup>1</sup>; И. Г. Панченко<sup>2</sup>, К. Э. Рацевичуте<sup>3</sup>. Типологию персонажей творчества Олеси рассматривает В. П. Полонский в работе "Преодоление «Зависти»: О произведениях Ю. Олеси"<sup>4</sup>

Особенности авторского стиля Ю. К. Олеси изучаются в работах В. В. Бадикова<sup>5</sup>, И. Г. Панченко<sup>6</sup>, Е. И. Егорова<sup>7</sup>. Творческая история создания романа исследуется в работах В. Ф. Морозовой<sup>8</sup>, В. В. Бадикова<sup>9</sup>, О. Г. Шитаревой<sup>10</sup>, В.

---

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

<sup>2</sup> Панченко И. Г. Проблема гармонической личности в романе Ю. Олеси «Зависть» и его драматургическом варианте «Заговор чувств» // Вопросы литературы, Львов 1974: II (24): 33–39.

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

<sup>4</sup> Полонский В. П. Преодоление «Зависти»: О произведениях Ю. Олеси // 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.

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

<sup>6</sup> Панченко И. Г. Стиль Ю. Олеси и его связь с судьбами романтической традиции в советской литературе. АКД. Киев, 1968.

<sup>7</sup> Егорова Е. И. Стилистические средства гротеска в романе Ю. Олеси «Зависть» (Стилистические средства создания образа Бабичева). – В сб. Язык и стиль произведений Бабеля, Олеси. Киев, УМК ВО. 1991.

<sup>8</sup> Морозова В. Ф. Роман Ю.Олеси «Зависть» в творческой эволюции писателя. Орел. 1970. АКД.

О. Перцова<sup>11</sup>, К. Протопопова<sup>12</sup>

В нашем случае (в изучении художественного пространства) представляют научный интерес исследования Е. Р. Меньшиковой и Н. Р. Скалон, рассматривающие роль вещей в романе Ю. К. Олеши.

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<sup>13</sup>, Г. П. Логвин<sup>14</sup>, В. Ермилов<sup>15</sup>, С. Беляков<sup>16</sup>, Я. М. Эльсберг<sup>17</sup>, С. Шешуков<sup>18</sup>, Я. Эльсберг<sup>19</sup>,

---

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

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

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

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

<sup>13</sup> Струве Г. «Писатель ненужных тем»: творческая судьба Ю. Олеши // Новый журнал XXV (КУ. 1951).

<sup>14</sup> Логвин Г. П. О мастерстве Ю. Олеши в произведениях второй половины 20-х годов // Вопросы литературы. Львов: Изд. Львовского университета. 1981. Вып. 1 (37).

<sup>15</sup> Ермилов В. За живого человека в литературе. М., «Федерация», 1928 (ст. «Освобождающийся человек»).

<sup>16</sup> Беляков С. Хороший плохой писатель Олеша // Урал. – 2001. – № 9.

<sup>17</sup> Эльсберг Я. М. Кризис попутчиков и настроения интеллигенции, изд. «Прибой», Л., 1930 (ст. «Зависть» Ю. Олеши как драма интеллигентского индивиду-

И. Н. Арзамасцева<sup>20</sup>

Более подробно мы обратимся к работам М. Холмогорова<sup>21</sup>, А. Лежнева<sup>22</sup>, В. В. Гудковой<sup>23</sup>, Д. Пашина<sup>24</sup>, В. П. Полонского<sup>25</sup>, в которых затрагиваются вопросы, в той или иной степени связанные с топологией романа «Зависть», то есть с темой нашего изучения.

Изучение романа Ю. К. Олеши «Зависть» нередко 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 Олеши, чтоб он показал не только метания Кавалеро-

---

ализма).

<sup>18</sup> Шешуков С. Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов. – М., 1984.

<sup>19</sup> Эльсберг Я. «Зависть» Ю. Олеши как драма современного индивидуализма // На литературном посту, 1928, № 6.

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

<sup>21</sup> Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы, 2000, № 4.

<sup>22</sup> Лежнёв А. О «Зависти» Ю. Олеши // Лежнёв А. О литературе. Статьи. М., Советский писатель 1987.

<sup>23</sup> Гудкова В. В. Мечта о голосе: К 100-летию со дня Рождения Юрия Олеши // Новое литературное обозрение, 1999, № 38 – с. 143–167.

<sup>24</sup> Пашин Д. Человек перед зеркалом: Несколько фрагментов из жизни Ю. Олеши // Октябрь, 1994, № 3.

<sup>25</sup> 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.

ва, 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?»<sup>26</sup>. 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»<sup>27</sup>. 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. Пашина<sup>28</sup> мы видим, что такая «двойственность» расценивается не как отрицательное явление, а

---

<sup>26</sup> Чарный М. Б. Загадка Юрия Олеши // Время и его герои. М., 1973 – С. 325

<sup>27</sup> Гудкова В. В. Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописания Юрия Олеши // НЛО № 68. 2004. С. 128–147

<sup>28</sup> Пашин Д. Человек перед зеркалом: Несколько фрагментов из жизни Ю. Олеши // октябрь -1994- № 3 С. 186

наоборот, исследователь подтверждает её необходимость. М. Холмогоров пишет: «Здесь маска алкоголика, человека несерьёзного и пустого болтуна была надёжнее»<sup>29</sup>. В статье В. П. Полонского<sup>30</sup> 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, между 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»<sup>31</sup>. Очень важное наблюдение звучит в конце этой статьи: «Одним из следствий конфликта Кавалерова с современностью является потеря им веры в правильность своего зрения»<sup>32</sup>. 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

---

<sup>29</sup> Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы – 2000 – № 4. Стр. 108.

<sup>30</sup> Полонский В.П. Преодоление «Зависти»: о произведениях Ю.Олеси // Полонский В.П. О литературе: избранные работы / Вступ. Статья сост. Примеч. В.В. Эйдиновой. – М.: Советский писатель, 1988. Стр. 165.

<sup>31</sup> Там же. Стр. 166

<sup>32</sup> Там же. Стр. 154 – 155

том, что роман провоцирует переосмысление и «сомнение в громко заявленном чувстве»<sup>33</sup>

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. Олеши «Зависть» в этих работах почти не затрагивается:

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 как пространственный аспект художественного мира, а только в качестве лейтмотива. На наш взгляд, совершенно права автор в том, что материальная и идеальная стороны жизни в романе не противопоставляются, а дополняют одна другую.<sup>34</sup> определяет

Однако в поиске именно *пространственных* наблюдений обратимся к статье П. В. Филипповой «Мир вещей в романе Ю.К. Олеши "Зависть"»<sup>35</sup>. Здесь мы обнаруживаем, что художественный мир романа Ю. К. Олеши «Зависть» дробит-

---

<sup>33</sup> Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы – 2000 – № 4. Стр. 110.

<sup>34</sup> Калинина Е. Роль вещей в романе Ю.Олеши «Зависть» // Актуальные проблемы литературоведения. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 88–91.

<sup>35</sup> 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.

ся 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 предпринятую 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 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»<sup>36</sup>. Данное противопоставление справедливо, на наш взгляд, с точки зрения противоречивого тяготения персонажей в рамках оппозиции «дом – мир». Исследовательница справедливо упоминает 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)»<sup>37</sup>. Вытеснение Кавалерова обусловлено не только причинами, заключёнными

---

<sup>36</sup> Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-150-х гг.). – Новосибирск, 2013. – с. 72

<sup>37</sup> Там же. Стр. 138–139.

ми 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 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)»<sup>38</sup>. 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

---

<sup>38</sup> Там же. Стр. 148

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.

Важным является такое 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»<sup>39</sup>. 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» уже свидетельствуют о важности топологической стороны романа. В критических отзывах и научных исследованиях романа мы имеем дело с отдельными важными наблюдениями и характеристиками пространства, однако задача изучения *топологической структуры* мира романа «Зависть» в качестве

---

<sup>39</sup> Там же. Стр. 148-149

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»<sup>40</sup>. 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. Художественное пространство становится особым средством выражения авторского миропонимания. Поэтому попытка прочесть роман «Зависть» как бы «через» его пространственную структуру и предпринята в настоящей работе.

---

<sup>40</sup> Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти тт. – Т.9. – М.: Советская Энциклопедия, 1978. – Стлб. 772–780.

# Глава I

## Положение большого и малого

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 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 домашнего словаря больших пространств. Топологическое оформление образа А. Бабичева тяготеет к гиперболизации, укрупнению, поэтому 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 фу-

рии 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, элегантный и чистый. И решили фурии: это, конечно, член какой-то комиссии. Подбочившись, 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 полнадыма, грязи и копоти. Рассказчик вкладывает в уста А. Бабичева воображаемое обещание, соответственное 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 занятия 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.

Здесь весьма 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. Неслу-

чайно 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 посредине 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 достиже-

ния этой цели. Сам домашний уют не соответствует фигуре А. Бабичева как *малый* топос, 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 общественные, большие топосы 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 «населяют» 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 эпи-

зода, 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 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 обще-

ственных преобразований, которыми занят один из героев романа. Пространство, связанное с этим персонажем, имеет тенденцию к исключению частной, интимной зоны жизни.

Буквальная 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 чувствует 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 частностям, 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 «ко-

раблём, 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 взаимообратимости 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 испраж-

нения 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, деревастый 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.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.