

УДК 801.733

## ОТКРЫТОСТЬ И ЗАМКНУТОСТЬ КАК ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА МИРА РОМАНА ЮРИЯ ОЛЕШИ «ЗАВИСТЬ»

*А. А. Аксёнова*

### OPENNESS AND CLOSENESS OF YURY OLESHA'S NOVEL "ENVY"

*A. A. Aksyonova*

Данная статья посвящена рассмотрению пространственных отношений открытого и замкнутого в мире романа Ю. Олеши «Зависть». Поведение героя в открытом либо замкнутом пространстве зависит, как и у других пространственных параметров, от ценностно-смысловых характеристик таким образом поляризуемого мира.

The paper addresses the study of spatial relations of openness and closeness in the world of Yu. Olesha's novel "Envy". The behavior of the character in the open or closed space depends on the value characteristics of the world polarized this way, just like other spatial parameters do.

**Ключевые слова:** пространство, связи, художественный мир, ценностная зона.

**Keywords:** space, communications, the art world, value area.

Пространство – одна из значительных характеристик художественного мира, однако исследования, посвященные пространственной структуре романа Ю. К. Олеши «Зависть» на данный момент отсутствуют. Задача такого исследования остается актуальной для более глубокого понимания законов построения художественного мира. Поэтому попытка прочесть роман "через" призму одного из аспектов пространственной структуры и предпринята в данной работе.

Поведение героя в открытом либо замкнутом пространстве зависит, как и в других пространственных параметрах, от ценностно-смысловых характеристик таким образом поляризуемого мира. Замкнутое пространство стеклянного куба используется здесь для того, чтобы сделать восковую фигуру достоянием публики, выставить на показ. Важно, что замкнутость в куб указывает на ценность хранимой фигуры, воспоминание об исторических событиях политической борьбы. Внимание Кавалерова привлекает то, что фрагмент человеческого бытия становится исторически значимым. Но у данной ситуации есть ещё один аспект – смерть человека. Перед нами не просто историческое событие, а эта ситуация «исторична» 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 личное, замкнутое пространство с открытостью, как образ чего-то смертного – с запечатлённым «навечно». Вечно умирающий Карно в стеклянном кубе напоминает читателю об образе гроба, на который похож кабинет директора гимназии. Атмосфера дома директора, является «антидомашней», словно казённое учреждение сопровождаемое отношениями отчуждённости, отсутствием понимания и любви между членами семьи. Таким же антидомашним является и пространство казённой квартиры А. Бабицева, в котором, как видит это Кавалеров, деревянные ящики противопоставлены живому саду, выросшему на пустыре.

Есть и другие эпизоды, где присутствует изображение замкнутых или как-то отгороженных пространственных объектов, и это носит негативную окраску в

устах рассказчика. Он замечает фотографию: «юноша в рамке» (ассоциация с устойчивым выражением «загнать себя в рамки») и трапезу А. Бабицева, которую Кавалеров представляет в виде картины «Пир у хозяйственника», что уже включает в себя характерный для рассказчика приём: взгляд на быт как на искусство.

Замкнутость присутствует не только опосредованно, но и прямо заявляет о себе: «На дверях висел замок. Новый жилец отсутствовал. Я вспомнил: лицом вдова Прокопович похожа на висячий замок» (I, XI) [2]. Перед нами два вида замкнутости – буквально пространственная и метафорическая. Во-первых, замыкается до этого открытое Кавалерову пространство квартиры: ведь Кавалеров открыто заявил о своей ненависти к Андрею Бабицеву, который нашёл его на улице и открыл для него свою дверь. Во-вторых, здесь налицо семантика замкнутости 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 частную зону и перегородённость (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 Бабицева: «Ворота закрываются. <...> Я вождь ваш, я король пошляков <...> подчинённые нормам чести, долга, любви, боящиеся крови и беспорядка, дорогие мои – солдаты и генералы» (II, II) [2]. 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. В пространстве художественного мира этого романа образ закрывающейся двери возникает в связи с 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. Здесь захлопнутая дверь, в которую опоздали оба героя, означает пространственную отгороженность «старого» мира от «нового». Тем самым, они как бы «опоздали» за новой эпохой: «О, как прекрасен поднимающийся мир! О, как разблится праздник, куда нас не пустят!» (II, IV) [2].

В случае пребывания героев в открытом пространстве 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 переключается и открывающееся лицо Ивана Бабичева. Буквальное открывание лица здесь выражает метафорическое приоткрывание личности (он демонстрирует публично личные вещи). Происходит событие деинтимизации, распахания домашнего пространства. Герой обвиняет окружающих (брата прежде всего) в этом, но не замечает за собой, как замыкает пространство дома сам.

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» [1, с. 72]. Данное противопоставление справедливо, на наш взгляд, с точки зрения противоречивого тяготения персонажей в рамках оппозиции «дом – мир». Исследовательница говорит о пространственном вытеснении одного из героев: «Иван Бабичев, который может примерять различные маски (от архетипических 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)» [1, с. 138 – 139]. Вытеснение Иваном Бабичевым Кавалерова обусловлено не только образной логикой героя Ивана Бабичева, но и влиянием 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).

В целом ряде ситуаций, наоборот, открывание, размыкание чего-либо означает утрату свободы. Например, воображаемое Николаем Кавалеровым приглашение вдовы: «пожалуйста, я готова, ошибитесь ночью дверьми, я нарочно не запрю, я приму вас» (I,

VI) [2]. Здесь не запертая дверь – ловушка как замыкающие объёты вдовы.

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. Как в случае с дверями Анечки Прокопович, так и здесь – открытость отнюдь не синоним свободы, а наоборот, признак незавидности положения героя, раба ситуации, придатка к колбасе, которую он несёт.

В романе «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» распахивают 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 застывают 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: «В каменной стене <...> оказалась брешь. Не хватало нескольких камней, как хлебов, вынутых из печи» (II, VII) [2]. 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».

Это 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. Здесь сама поза Кавалерова передает 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 «поэтичными» деталями («прелестное утро», ветерок и небо) даётся ряд и «прозаичных»:

двор, мусорный ящик, кошка, тянущийся за кошкой мусор, загаженность закутка.

Все приведённые фрагменты показывают выход из замкнутого пространства к открытости. Здесь пространственное размыкание характеризует неустойчивость положения героя-рассказчика и его спутника.

Кавалеров и Иван Бабичев чувствуют свою отчуждённость, ненужность новому времени, и такая отчуждённость имеет в художественном мире романа пространственное выражение. Герои, осознавая отгороженными, стремятся вмешаться в жизнь, вовлекая себя в публичные скандалы. Привлекательным для героев становится пограничное состояние между замкнутостью и безопасностью (собака на цепи за забором) и открытостью (собака может сорваться и перепрыгнуть через забор). В данном примере «открытое – замкнутое» репрезентировано категориями «опасное – безопасное». Растворяющаяся «где-то под ложечкой» у Кавалерова «капсюля 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 во время визита Кавалерова в дом А. Бабичева. 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: «Кавалеров полностью понял мерзость своего положения. Он убежал без пиджака в коридор» (II, XII) [2].

Ценностная амбивалентность открытости и закрытости пространства определяется сложностью позиции персонажей (Кавалерова и Ивана Бабичева). С одной стороны, замкнутость пространств маркирует недостижимость, отдалённость 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 тюрь-

мы, 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.

В статье В. П. Полонского [3] 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» [3, с. 166]. Очень важное наблюдение звучит в конце этой статьи: «Одним из следствий конфликта Кавалерова с современностью является потеря им веры в правильность своего зрения» [3, с. 154 – 155]. 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» [4, с. 110].

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 механической 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. Для нас прежде всего важно общее теоретическое положение о большой функциональной нагрузке пространства художественного текста. Это не просто место, где разворачивается событие, перемещаются герои и развивается сюжет. Таким образом, ценностно-смысловые характеристики открытого и замкнутого пространства становится особым средством выражения авторского миропонимания.

**Литература**

1. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920 – 1950-х гг.). Новосибирск, 2013.
2. Олеша Ю. К. Избранное / предисл. В. Шкловского; Ил. А. Маркевича. М.: Правда, 1983. 640 с., ил.
3. Полонский В. П. Преодоление «Зависти»: о произведениях Ю. Олеша // Полонский В. П. О литературе: избранные работы / Вступ. статья сост. примеч. В. В. Эйдиновой. М.: Советский писатель, 1988.
4. Холмогоров М. «Я выглядываю из вечности» (Перечитывая Юрия Олешу) // Вопросы литературы. 2000. № 4.

**Информация об авторе:**

*Аксенова Анастасия Александровна* – аспирант кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур КемГУ, [AA9515890227@yandex.ru](mailto:AA9515890227@yandex.ru).

*Anastasia A. Aksenova*. – post-graduate student at the Department of Theory of Literature and History of Foreign Literature, Kemerovo State University.

**(Научный руководитель: Павлов Андрей Михайлович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур КемГУ.

**Scientific advisor: Andrey M. Pavlov** – candidate of philological sciences, associate professor of literary theory and history of foreign literatures, Kemerovo State University).

*Статья поступила в редколлегию 04.09.2014 г.*