Санкт-Петербургский государственный университет

**ХРИСТЕНКО Анастасия Павловна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Ритмическая композиция романа Ю. К. Олеши «Зависть» в зеркале линий развития русской орнаментальной прозы (Н. В. Гоголь, А. Белый)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории русской литературы,

Васильева Ирина Эдуардовна

Рецензент:

профессор, «Волгоградский государственный социально-педагогический университет»,

Гольденберг Аркадий Хаимович

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

[Введение 3](#_Toc135541864)

[I. Система персонажей 14](#_Toc135541865)

[1. Полигенетичность образов 14](#_Toc135541866)

[1.1. Аполлон Аполлонович Аблеухов 18](#_Toc135541867)

[1.2. Андрей Петрович Бабичев 24](#_Toc135541868)

[2. Трансформация культурных моделей 38](#_Toc135541869)

[3. Природа субъектности 45](#_Toc135541870)

[II. Структура повествования 52](#_Toc135541871)

[Заключение 68](#_Toc135541872)

[Список использованной литературы 69](#_Toc135541873)

**Введение**

Орнаментальная проза регулярно становится предметом рассмотрения исследователей в качестве отдельного литературного явления и упоминается в этом же качестве — как отдельный тип текстов — в университетских учебниках, но не имеет при этом устойчивого определения или даже набора четко выделенных признаков, решительно дифференцировавших бы ее в качестве самостоятельного феномена. В самом общем виде можно выделить два направления трактовки орнаментальной прозы, так или иначе берущих начало в единой установке на то, что такой тип прозы отличает «самоценность» слова, превалирование его над сюжетом[[1]](#footnote-1).

Первое, широкое, направление наиболее ярко представлено в работе Н. А. Кожевниковой, где орнаментальная проза понимается как «неклассическая», тем самым получая статус одного из двух основных типов прозы[[2]](#footnote-2). В рамках такого подхода орнаментальная проза часто осмысляется через соотнесение ее с поэзией, однако «поэтичность» или «лиричность» здесь понимаются не только как буквальное повторение приемов стиховой организации в тексте, но и как сообщение структуре прозаического текста «поэтических» свойств не-эксклюзивными для поэзии средствами.

В рамках второго подхода дифференциация орнаментальной прозы осуществляется на основе выделения в ней тех или иных качеств, традиционно закрепленных за стихом, и последовательно проведенных в тексте. В пределе такого подхода масштаб самого явления орнаментальной прозы значительно сужается, и она сводится к одному конкретному формальному качеству, признанному ключевым.

Первое направление представляется нам как более продуктивным, так и более жизнеустойчивым, поэтому в нашей работе мы будем опираться на теоретические предпосылки, выработанные данным подходом. В рамках него определяющей орнаментальную прозу чертой принято считать лейтмотивную организацию: выступая как конструктивный принцип, она структурно связывает орнаментальную прозу с поэзией и отделяет ее от классической прозы[[3]](#footnote-3). Такая организация текста приводит к трансформации функции повествующего слова: за счет тотальной «ассоциативности» и «синтетичности» орнаментальная проза «не стремится к адекватности изображаемой действительности», но «отражает мир подобий, соответствий, взаимных переходов одного в другое»; в ней «все стремится отразиться в другом, слиться с ним, перевоплотиться в него»[[4]](#footnote-4). Л. Силард эту особенность орнаментальной прозы называет «максимальной эксплоатацией противоположно направленных устремлений романного слова»[[5]](#footnote-5): то есть установки на однозначность, необходимую для адекватного рассказывания, и установки на полисемию, которую орнаментальная проза, по мнению исследовательницы, заимствует из поэзии. Это же наблюдение переходит в современные учебные пособия. В частности, М. М. Голубков пишет о свойственном орнаментальной прозе «специфическом характере слова, которое стремится ко множественности смыслов и неисчерпаемости значения»[[6]](#footnote-6).

Отсюда вытекает другая особенность орнаментальной прозы в версии Кожевниковой — ее стремление представить мир, в том числе абстрактные явления, в виде зримых форм. На этом пути «вещественному» придается еще большая «вещественность»; вещи «перетекают» друг друга за счет обнажения через тропы их зрительных сходств; абстрактные же понятия или явления, не имеющие конкретной зрительной формы (например, свет), преобразуются за счет переосмысления и развития уже стершихся эпитетов и метафор, характеризующих эти явления[[7]](#footnote-7). Над предметным значением слова начинает преобладать его контекстуальное значение, раскрывающееся в тропе, и осложняющееся теми значениями, которые привносит лейтмотивный ряд, включающий в себя это слово.

По мнению ряда исследователей, «орнаментальность» может быть представлена в большей или меньшей степени в зависимости от наличия в романе сюжета. Так, Силард выделяет два типа текстов: первый представляет собой «чистую орнаментальность», второй «сохраняет прагматику сюжета», но «семантическая нагруженность собственно мотивной структуры» в нем оказывается «настолько велика, что прохождение ее элементов через границы семантических полей и соответствующее ему движение смысла с точки зрения общей смысловой субстанции текста оказываются не менее значительными, чем романные судьбы персонажей и перемещение их из одной ситуации в другую». Основы второго типа орнаментальной прозы, где «чистой орнаментальности» противостоит «прагматика сюжета», закладывают «Серебряный голубь», «Петербург» Белого и «Крестовые сестры» Ремизова[[8]](#footnote-8). В. Шмид тексты, в которых «парадигматизация наталкивается на сопротивление со стороны сохраняющегося сюжета» называет «гибридной» и относит к ее представителям Чехова, Бабеля и Замятина[[9]](#footnote-9).

«Размытость» определения орнаментальной прозы делает невозможным определение точного масштаба охватываемых ею литературных явлений. Возникнув для обозначения той стилевой формации, которая сложилась в литературе начала XX века и наиболее активно реализовывалась в творчестве прозаиков 20-х гг.[[10]](#footnote-10), понятие орнаментальной прозы и сейчас используется в первую очередь применительно к этому периоду[[11]](#footnote-11). Вместе с тем эта линия может разворачиваться как в прошлое, так и в будущее, отталкиваясь от «ключевой» для орнаментальной прозы фигуры — Андрея Белого, прозу которого большинство исследователей, несмотря на разницу в понимании самого феномена орнаментальной прозы, считают ее истоком: Шкловский пишет об орнаментальной прозе на материале творчества Белого и считает его источником стилевого влияния для значительной части современной ему русской прозы[[12]](#footnote-12); аналогичным образом «истоком» орнаментальной прозы Андрея Белого называет Кожевникова[[13]](#footnote-13); в концепции Силард орнаментализм «явно или скрыто» восходит к четырем «Симфониям» Белого[[14]](#footnote-14); Л. А. Новиков начинает свою работу с положения о том, что Белый является «основоположником» и «самым ярким представителем» орнаментальной прозы[[15]](#footnote-15). Большинство попыток дать определение орнаментальной прозы представляли собой поиск названий для тех черт произведений Белого, которые выделили его среди современников и сообщились — прямо или опосредованно — писателям 20‑х годов.

Предвестником же Андрея Белого, разумеется, становится Гоголь, который либо включается в ряд орнаменталистов уже современниками — так, Жирмунский относит к представителям «чисто‑эстетической» прозы Гоголя, Лескова, Ремизова, Белого[[16]](#footnote-16); Д. П. Святополк-Мирский в 1927 году пишет о том, что орнаментальная проза Белого «обозначает почти все лучшее, написанное прозой в России, начиная примерно с 1916 года», но «величайшим русским орнаменталистом» называет Гоголя[[17]](#footnote-17); Ремизов, как один из первых представителей этого направления также выстраивает параллель между собой, Андреем Белым и Гоголем[[18]](#footnote-18), — либо упоминается как источник влияния на Белого в аспекте орнаментализма. Проведение такой генетической линии не удивительно, учитывая, с одной стороны, переосмысление Гоголя символистами, с другой — стремление самого Белого быть новым Гоголем[[19]](#footnote-19).

Кроме того, орнаментальная проза, определенная через особенности прозы Белого, неизбежно оказывается в сложных генеалогических отношениях с жанром символистского романа, поскольку «Петербург» регулярно становится «ядерным» примером и источником рассуждений в исследованиях на обе эти темы. Ключевая особенность орнаментальной прозы — лейтмотивная организация текста, сообщающая ему «лиричность» — в равной степени признается источником «лиричности» и неотъемлемой чертой символистского романа вообще, проводником его мифопоэтичности[[20]](#footnote-20).

Наконец, несложно заметить, что сам принцип выделения орнаментальной прозы в ее максимально широкой интерпретации пересекается с литературоведческими концепциями, в рамках которых русская художественная проза разделяется на два типа. Схожую логику мы наблюдаем, к примеру, в сложившейся в результате критических, теоретических и автомифологических построений начала XX века идее о двух линиях развития русской прозы, представленных Пушкиным–Тургеневым–Гончаровым–Толстым и Гоголем–Лесковым–Достоевским соответственно[[21]](#footnote-21). Еще ближе к понятию орнаментальной прозы оказывается концепция Ж.‑Ф. Жаккара, в рамках которой два типа прозы выделяются в зависимости от того, какое из двух означаемых в них преобладает — первое (миметическое содержание) или второе («имплицитный» смысл, расположенный в зоне формальной организации текста и представляющий собой рассказ литературы о самой себе)[[22]](#footnote-22). Нам представляется, что единственный конститутивный принцип орнаментальной прозы, который можно выделить в ее многочисленных трактовках, вполне отвечает конститутивному принципу второго типа прозы по Жаккару — более того, в каждом конкретном случае определение орнаментальной прозы строится вокруг того, на каком уровне или уровнях эта особенность проявляется.

В связи со всем сказанным выше можно предположить, что выделение типа «орнаментальной прозы» рядом исследователей явилось своего рода интуицией, явно свидетельствующей о существовании некоторого литературного явления, не «схваченного» во всей своей полноте на сегодняшний день литературный теорией. Отсутствие точного определения данного понятия, активно использующегося не только в научных работах, но и в университетских учебниках, свидетельствует о необходимости и **актуальности** предпринятого нами исследования.

Нам представляется, что прояснение феномена «орнаментальной прозы» может быть плодотворным на пути структурного объяснения тех свойств, которые принято считать ее признаками. Поскольку основой для построения тех или иных определений орнаментальной прозы всегда служит тезис о ее лейтмотивности и близости к поэзии, то логично, что специфические ее черты могут быть выявлены на уровне ритмической организации текста. Мы предполагаем, таким образом, что в отобранном нами для исследования материале — романах «Зависть» и «Петербург» — действует некоторый инвариантный принцип, явленный на разных уровнях композиционной структуры и организующий смысловые связи текстов.

Роман Ю. К. Олеши «Зависть» был выбран нами в качестве **объекта** исследования по двум причинам. Во-первых, нам представляется, что «Зависть» обладает теми качествами, на основании которых исследователи обычно говорят об «орнаментальности» произведения[[23]](#footnote-23) — и проза Олеши, действительно, часто упоминается в ряду примеров «орнаментальной». Тем не менее, комплексного анализа ни в отношении «Зависти», ни в отношении других произведений писателя в русле их возможной орнаментальности предпринято не было. Во-вторых, исследование «Зависти» в этом аспекте кажется нам особенно плодотворным, поскольку мы предполагаем, что роман Олеши совпадает с «ядерным» образцом орнаментальной прозы — романом «Петербург» Белого — рядом как мотивных, так и структурных черт[[24]](#footnote-24). Соответственно, рассмотрение этих совпадений как организованных специфическими для орнаментальной прозы структурными принципами станет **предметом** данной работы. **Новизна** нашего исследования заключается как в выборе объекта исследования, так и в привлечении для анализа тех уровней художественного целого, которые мало затрагиваются исследователями в уже предпринятых описаниях орнаментальной прозы — в первую очередь речь здесь идет о структуре персонажей и особенностях повествующего субъекта.

Таким образом, **цель нашего исследования** состоит в описании особенностей ритмической композиции романа Олеши «Зависть» сквозь призму его соотнесения, с одной стороны, с романом Белого «Петербург» (как с признанным образцом орнаментальной прозы), с другой — с мотивным рядом произведений Гоголя (как признанного образца поэтики Белого и часто указываемого источника «неклассической» линии развития русской литературы). Для достижения цели поставлены следующие задачи:

1. Выделить и описать уровни построения текстов, на которых реализуется их структурное сходство;
2. Выяснить принципы создания специфических для орнаментальной прозы черт;

3) Сопоставить результаты исследования с существующим определением «орнаментальной прозы».

В работе применяется комплексный метод исследования, включающий в себя методы мотивного, композиционного, герменевтического анализа. Методологически наше исследование опирается на монографию Жаккара «Литература как таковая: От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности». Мотив понимается в соответствии с определением, предложенным Б. М. Гаспаровым в работе «Литературные лейтмотивы»[[25]](#footnote-25).

Исследование состоит из введения, двух глав и заключения. Первая глава содержит три раздела. Первый раздел посвящен принципу полигенетичности как источнику амбивалентности персонажей романов. Во втором разделе рассматривается то, как достигаемая при помощи полигенетичности «разомкнутость» персонажей влияет на функционирование в романах «традиционных» культурных моделей. В третьем разделе приводятся наблюдения относительно трансформации субъектности персонажей и структуры повествующего «я». Во второй главе демонстрируется то, как выявленные на уровне персонажной системы принципы реализуются в художественном целом романов. В заключении приводятся выводы, позволяющие наметить дальнейшие направления исследований «орнаментальной прозы».

# Система персонажей

Лейтмотивность как конструктивный принцип орнаментальной прозы, с одной стороны, сообщающий ей поэтические свойства, а с другой, черпающий свои истоки в мифопоэтической прозе символистов, неизбежно ведет к трансформации как повествующего субъекта, так и структуры персонажей текста[[26]](#footnote-26). Обозначенная особенность неоднократно анализировалась исследователями на материале творчества символистов, однако сколько‑нибудь конкретного описания функционирования системы персонажей в орнаментальной прозе, охватывающей тексты разных периодов и направлений, насколько нам известно, предпринято не было. В свете этой проблемы нам представляется целесообразным рассмотреть, в какой мере принципы построения образов персонажей и их взаимодействия между собой переносятся из «Петербурга» в прозу Олеши и реализуются в «Зависти».

Прежде всего, релевантность такого сопоставления обосновывается глубоким сходством в регулярно фиксируемых исследователями характеристиках обозначенных уровней обоих романов — это взаимопроницаемость, «разомкнутость» и внутренняя контрастность героев, создающие общую для двух текстов «смысловую неопределенность». Исходя из общности этих черт, мы постараемся проследить совпадения, во-первых, между механизмами их реализации и во-вторых, между соответствующими трансформациями субъект-субъектных и субъектно-объектных связей в романах.

## 1. Полигенетичность образов

В «Петербурге» обозначенные качества сообщаются образам героев во многом в результате действия общих для символистской прозы тенденций — в первую очередь речь идет об установке на надисторическое взаимоподобие всех явлений, в рамках которой «прамиф», «Первобытие» и «Первогерой» проявляются и повторяются во всем движении истории. Реализация такой установки достигается путем включения в изображаемую «неомифологическим» романом действительность сети мифологических проекций, причем в качестве мифов здесь могут представать в том числе «“вечные” произведения мировой литературы, фольклорные тексты и т. д». Так создается динамика, которую З. Г. Минц осмысляет как соотношение плана выражения, заданного «картинами современной или исторической жизни или историей лирического "я"» и плана содержания, образующего «соотнесение изображаемого с мифом»; планы выражения и содержания при этом постоянно меняются местами: миф «не только раскрывает смысл событий истории и современности, но и сам, в свою очередь, объясняется ими». Непосредственно «Петербург», по мысли исследовательницы, представляет собой зрелый образец «неомифологического» романа, где все особенности этого нового жанра оказываются «не только поэтически осознанны, но и экспериментально выпячены и сами становятся <…> объектом своеобразной художественной игры»[[27]](#footnote-27).

Принципиальной гетерогенности сводимых в едином «мифе» претекстов соответствует полигенетичность образов героев[[28]](#footnote-28), которые словно собираются из «мозаики» реминисценций. На этом пути амбивалентность персонажей создается не только в результате столкновения в едином образе гетерогенных элементов, а следовательно — привносимой ими семантики «оригинальных» текстов, но и в результате перегруппировки и трансформации элементов исходного текста по принципу «произвольной» игры[[29]](#footnote-29), а также включения одних и тех же элементов в разные парадигматические ряды, сообщающие им в том числе значения, близкие к противоположным[[30]](#footnote-30). Каждый из героев, таким образом, «продлевается» за свои пределы в область собственных претекстов и одновременно включается в организованную наложением этих претекстов систему взаимоотражений с другими персонажами романа.

В связи с вышеописанным можно говорить о двух уровнях «столкновения смыслов» в образах персонажей — синтагматическом и парадигматическом, где под синтагматическим уровнем мы будем понимать «сумму» претекстов, явленных в одном персонаже, а под парадигматическим — набор их реализаций в тексте.

На обоих уровнях антитетичность создается в результате, с одной стороны, переозначивания элементов текста-источника, с другой — их сложной комбинации в тексте. Наиболее частый способ такого переозначивания в «Петербурге» на синтагматическом уровне — пародийное воспроизведение; на парадигматическом уровне же «заимствованные» элементы приобретают дополнительную семантику, включаясь в лейтмотивный ряд; таким образом, напряжение возникает между оригинальным значением, его — часто иронической — интерпретацией в тексте и надстраивающимся над ними новым значением (или набором значений).

В то же время дополнительные смысловые связи создаются за счет «произвольного» сочетания интертекстуальных элементов. Выше мы уже обозначили контрастность, привносимую в образы персонажей их полигенетической природой. Значимо, что и гомогенетичность[[31]](#footnote-31) реминисценций не гарантирует сохранения логики текста-источника и смысловой непротиворечивости выстраиваемого образа: так, на синтагматическом уровне герой «Петербурга» может быть «собран» из элементов, противостоящих друг другу в претексте или же закрепленных в нем за разными персонажами[[32]](#footnote-32). На парадигматическом же уровне, напротив, черты одного персонажа текста-источника могут распределяться между несколькими разными, в том числе антагонистическими[[33]](#footnote-33). Гетерогенетические реминисценции, в свою очередь, на синтагматическом уровне «расширяющие» образ во множество претекстов, на парадигматическом уровне нередко становятся эквивалентными, участвуя в построении единого «мифа»[[34]](#footnote-34).

Сходство средств построения персонажей в «Петербурге» и в «Зависти» проще всего продемонстрировать на примере двух центральных героев обоих романов — Аполлона Аполлоновича Аблеухова и Андрея Петровича Бабичева. Этот выбор объяснятся тем, что, как нам представляется, образ Бабичева связан с образом Аблеухова типологически — не в аспекте психологического портрета, как об этом можно было бы говорить на материале реалистической прозы, но в аспекте «состава сборки» и принципов обращения с «чужим» текстом. Персонаж Бабичева в этом случае не только повторяет отдельные стороны беловского героя, но и переинтерпретирует его самого.

### *1.1. Аполлон Аполлонович Аблеухов*

Прежде чем перейти к описанию образа Бабичева, кратко обрисуем тот набор противоречий и претекстов, который концентрирует в себе образ Аблеухова. Целый ряд антиномий эксплицитно задан повествователем: так, Аблеухов человек восточного происхождения, но «последовательный поборник «западничества», доведенного до гротеска»[[35]](#footnote-35); «значительное лицо» и одновременно «ощипанный куренок»[[36]](#footnote-36).

Известно, что основным историческим прототипом Аблеухова является К. П. Победоносцев[[37]](#footnote-37): с обер-прокурором синода Аблеухова объединяет, во-первых, ряд биографических черт — «оба они действительные статские советники, оба несчастливы в семейной жизни и одиноки», «в одно время кончается их карьера»[[38]](#footnote-38), на обоих было совершено покушение[[39]](#footnote-39), а во-вторых, «демонологические» сравнения: Аблеухов сравнивается с «летучей мышью», «нетопырем»[[40]](#footnote-40), Победоносцев — с «ночной совой», «зловещей вороной», «старым вороном», нетопырем, вампиром[[41]](#footnote-41).

«Явное» соотнесение с Победоносцевым создает основу для построения параллелей скрытых. Так, хотя сам Аблеухов нигде не называется «колдуном» прямо, соответствующий потенциал сообщается ему его прототипом, которого сравнивали и с «колдуном», и со «злым волшебником». Эта перекличка поддерживает сходство, возникающее между сенатором и героем «Краткой повести об антихристе» Вл. Соловьева, «магом» и «чудодеем» Аполлонием, «полуазиатом» и «полуевропейцем», состоящим на службе у антихриста[[42]](#footnote-42), с одной стороны, с другой — с инфернально-колдовским в изображении Гоголя. Так, Паперный соотносит параллель Аблеухов‑Победоносцев с гоголевским мотивом «демонической природы бюрократии» и предполагает в образе Аблеухова реализацию образа колдуна из «Страшной мести»: Аполлон Аполлонович, по мысли исследователя, «персонифицирует демоническое сознание, порождением которого является <…> Петербург; он выступает как Колдун по отношению к России, которую он «околдовывает» посредством циркуляров»[[43]](#footnote-43). Пустыгина же говорит о том, что «инфернальность» Аполлона Аполлоновича изображается при помощи контаминации народных представлений о «колдуне», картин демонически-фантастического у Гоголя, беловских представлений об Апокалипсисе и мифологической семантики имени Аполлона, отсылающего к божеству, могущему символизировать и голод, и мор[[44]](#footnote-44).

Неоднократно выделенные в тексте уши Аблеухова, «подобие крыльев летучей мыши», не только связывают его с Победоносцевым, но и пародийно воспроизводят «оттопыренные уши» Алексея Каренина[[45]](#footnote-45) — эта деталь поддерживает параллель между героями «Петербурга» и «Анны Карениной», отчетливо реализованную в последовательном «фарсовом» переосмыслении сюжетных ситуаций романа Л. Н. Толстого[[46]](#footnote-46). Помимо Каренина и уже упомянутых персонажей «Шинели», к прототипическим для Аблеухова литературным чиновникам можно отнести фон Лембке, «роль» которого проецируется на Аполлона Аполлоновича за счет многочисленных интертекстуальных связей «Петербурга» с «Бесами»[[47]](#footnote-47), а также героев Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина[[48]](#footnote-48).

Ряд литературных, исторических и мифологических отсылок аккумулирует в себе сопровождающий Аблеухова мотив окаменения. На уровне линии «любовной» с помощью обозначенного мотива выстраивается соотнесение Аполлона Аполлоновича со статуей Командора из «Каменного гостя» А. С. Пушкина, на уровне линии «государственной», исторической и мифологической, — с Петром. Отождествление с Командором поддерживает имя жены Аблеухова — Анна, воспроизведение некоторых деталей и сюжетных ситуаций легенды, а также «мотив несоответствия облика сенатора <…> его надгробному изображению»[[49]](#footnote-49).

Сопоставление Аполлона Аполлоновича с Петром носит гораздо более сложный характер и осуществляется по нескольким линиям. Аблеухов — продолжатель дела Петра, «проводник имперской политики»[[50]](#footnote-50), который, подобно Петру, мечтает заключить «природный хаос» пространства в «планиметрическую сетку»[[51]](#footnote-51); его отношения с сыном в некотором роде соответствуют отношениям Петра и Алексея[[52]](#footnote-52). Через мотивы окаменения и статуарности, во-первых, актуализируется беловская формула «окаменения дела Петрова» и значение имени Петра — «камень», во-вторых, проводится изображение Петра как Антихриста, а Аполлона Аполлоновича — как существа инфернального: появление образа Командора, позднее контаминирующегося с Медным Всадником, всегда предваряет вторжение демонических сил[[53]](#footnote-53), «каменные» же мотивы поддерживают зловещее соотнесение Аблеухова с медузой Горгоной[[54]](#footnote-54). Двояко в связи с этим сопоставлением актуализируется «мифологический» претекст имени Аполлона Аполлоновича: с одной стороны, иронически переосмысляется аполлоническое начало как символ гармонии, меры и порядка, которые в данном контексте превращаются в «порядок бюрократический»[[55]](#footnote-55), с другой, на первый план вновь выходит значение бога Аполлона как губителя[[56]](#footnote-56).

Не менее сложную связь между собой обнаруживают миф об Аполлоне Сминфее и миф о Сатурне-Хроносе. Оба они оформляют конфликт отца и сына Аблеуховых: миф об Аполлоне Сминфее и указывает на их сходство, и предсказывает назревающую катастрофу в ее метафизически-временном разрезе[[57]](#footnote-57); миф о Сатурне в полной мере переводит ситуацию отцеубийства в надындивидуальный план: она «оказывается символом уничтожения всей вселенной, уничтожением как времени, так и пространства»[[58]](#footnote-58) и одновременно обнаруживает «круговое движение истории»[[59]](#footnote-59).

Перечисленные претексты (не исчерпывающие весь круг интертекстуальных связей образа Аблеухова, но составляющие его наиболее выявленную и описанную основу) сочленяются между собой в мотивный комплекс, обслуживающий и реализующий мифологический пласт романа. На этом уровне элементы ключевых для романа мифов могут перераспределяться между героями, «уравнивая» между собой антагонистов. Так, образ «Колдуна» по Паперному включается в тематический комплекс «нечистая сила» — провокация — Восточная опасность»; осмысленный через «Портрет» Гоголя, он воплощается в являющемся Николаю Аполлоновичу «старинном туранце» как персонификация Восточной опасности, а в Шишнарфиеве‑Липпанченко — как персонификация провокации; в то же время сам Николай Аполлонович может быть не только жертвой Колдуна, как во фрагменте с туранцем, но и Колдуном — на эту параллель, по мысли исследователя, указывает эпизод «нападения» «облеченного в “красное домино”» — аналог «красного жупана» — Аблеухова на Софью Лихутину, и — косвенно — его замысел отцеубийства (соотносящийся с братоубийством «Страшной мести»)[[60]](#footnote-60). Вместе с тем за счет противопоставления белого и красного домино на балу гоголевский сюжет сопрягается с «апокалиптическим мифом о победе Белого всадника над Красным Драконом»[[61]](#footnote-61) и уже в этой связке реализуется в сцене убийства Дудкиным Липпанченко, соединяя гоголевского Всадника-мстителя, «коннотированного» с апокалиптическим мотивом, с Медным всадником[[62]](#footnote-62).

В статье Мельниковой, Безродного и Паперного центральным в романе признается мотивный комплекс, «обслуживающий» образ Медного Всадника, который в свою очередь является персонификацией Петербурга. На уровне соотнесения с Командором Аполлон Аполлонович оказывается по большей части обособлен от остальных героев, в первую очередь — от Дудкина и Николая Аполлоновича, которые могут претендовать на роль Дон Жуана. Единственное пересечение с Командором обнаруживается в образе Липпанченко, «перетекающем» в образ Шишнарфиева. В то же время, когда элементы, составляющие парадигму «Каменного Гостя», включаются в парадигму «Медного Всадника», картина значительно усложняется, поскольку «поддерживающие» образ Командора мотивы статуарности, окаменения, рыцарства через Медного Всадника сообщаются также и Дудкину.

### *1.2. Андрей Петрович Бабичев*

Как и Аполлон Аполлонович, Андрей Бабичев соткан из противоречий: он одновременно и влиятельное лицо, директор треста, и ребенок; и «образцовая мужская особь»[[63]](#footnote-63), и андрогинное существо[[64]](#footnote-64).

Вместе с тем, качества, из которых «собирается» персонаж Андрея Бабичева, часто либо воспроизводят черты Аблеухова, либо оборачиваются их противоположностью; в обоих случаях герой оказывается вписан в актуальную для «Петербурга» систему координат. Совпадения легко обнаружить, если обратиться к «инвариантному» образу, к которому возводится образ Аблеухова в творчестве Белого; представляется, что воспроизведение связанных черт на уровне разных текстов может усиливать впечатление их спаянности в каждом отдельном и тем самым повышать вероятность репродуцирования. Любопытна в этом аспекте интерпретация Ходасевича, в рецепции которого Аблеухов во многом повторяет черты двух других центральных беловских героев-отцов: профессора Летаева и профессора Коробкина. Признаки, объединяющие трех героев по Ходасевичу, — это несоответствие между «невзрачной и даже отталкивающей наружностью всех трех стариков» и их «общественным положением»; черты «громовержцев»; рассеянность; нечувствительность к внешнему миру, выходящему за пределы области интереса их «абстрактных мышлений», тенденция к восприятию окружающего в математических категориях; любовь к каламбурам; неудачные браки, оборачивающиеся в своем развитии «житейскими грозами»; сложные отношения с сыновьями; сходство физиологий: героев сопровождают «желудочные невзгоды» и геморрой, «в жизни всех троих немалое место занимает одно "ни с чем не сравнимое место", к которому Аблеухов "по коридору отшлепывает туфлями", со свечкой в руке»[[65]](#footnote-65).

Кавалеров последовательно описывает мышление Бабичева как абстрактное и математическое вполне в духе героев Белого: из склонности к точной математической регламентированности вырастает идея Четвертака («Обед из двух блюд будет стоить четвертак. <…>. Кустарничанию, восьмушкам, бутылочкам он положит конец» (32)); «начала», в которых Бабичев осмысляет мир, недоступны непосвященным: «Он что-то уморительное прочел в бумагах или увидел в колонке цифр. <…>. Я смотрю и ничего не вижу. <…>. Там, где я не могу различить даже начал, от которых можно вести сравнение, он видит нечто настолько отступающее от этих начал, что разражается хохотом» (35); эти же особенности мышления продуцируют рассеянность по отношению к окружающему Бабичева миру: «— Что-с? — Он всегда переспрашивает. Мысли его прилипают к бумаге, он не может оторвать их сразу. — Что-с? — И он отсутствует еще» (40). Место каламбуров занимают «дурацкие» вопросы («Из него выскакивают (особенно по вечерам) необычайные по неожиданности вопросы. <…>. Он ощущает необходимость завязать разговор. <…>. Ему известно, что люди, отдыхая, болтают. Он решает отдать какую-то дань общечеловеческим обыкновениям. Тогда он задает мне праздные вопросы» (37)), пословицы, рифмы и мычание: «Он окончил разговор, должно быть, пословицей, потому что вышло в рифму и оба рассмеялись» (34), «Он никогда не говорит со мной нормально. <…>. Мне всегда кажется, что в ответ от него я получу пословицу, или куплет, или просто мычание» (40).

Из этого сопоставления очевидно также, что провокативное начало романа Олеши («Он поет по утрам в клозете» (29)) произрастает не только из раблезианской традиции, но и соотносится с обозначенной линией русской литературы[[66]](#footnote-66). При этом если Аполлон Аполлонович с его желудочными невзгодами — наследник Акакия Акакиевича и его «геморроидального» цвета лица, то Андрей Бабичев этой своей стороной не только противостоит ее иронически-сниженному варианту, но и включается во всю парадигму гоголевских «пирующих» героев (отметим также, что неопосредованное Гоголем влияние Рабле вряд ли возможно для русской литературы начала XX века).

В самом деле: у Гоголя оппозиция «физического (телесного) и интеллектуально-духовного» — один из основных структурообразующих факторов его текстов и проводников их амбивалентности. Ю. В. Манн, анализируя эволюцию этой оппозиции, среди образов, характеризующих «естественную» жизнь, выделяет «образы еды и питья» — они занимают центральное место в воспроизведении физиологической стороны реальности — а также изображение храпа и «снижение мотива любви»[[67]](#footnote-67). Все эти стороны «естественной» жизни описываются Кавалеровым применительно к Бабичеву в первой главе «Зависти», причем в манере, в целом соотносимой с гоголевской, — это гротескный, гиперболизированный храп, который пугает Кавалерова ночью и сравнивается им с извержением вулкана: «Очень часто ночью я просыпаюсь от его храпа. Осовелый, я не понимаю, в чем дело. Как будто кто-то с угрозой произносит одно и то же: "Кракатоу... Крра... ка... тоууу..."» (31)[[68]](#footnote-68); мотив любви, предельно физиологизированный сосредоточенностью Кавалерова на изображении паха Бабичева, и иронически сниженный последующим описанием якобы производимого героем эффекта: «Девушек, секретарш и конторщиц его, должно быть, пронизывают любовные токи от одного его взгляда» (30).

Описание ужина Бабичева повторяет то, как изображается пища у Гоголя в рамках «новой иерархии» по Манну, где «духовное и интеллектуальное берет верх над телесным и физическим»[[69]](#footnote-69). Во-первых, съедаемое фиксируется не просто во всей его гротескной максималистичности, но «во всей бытовой “дроби и мелочи”»[[70]](#footnote-70) — Кавалеров отмечает количество каждого из продуктов («двести пятьдесят граммов ветчины», «банку шпротов», «голландского сыру доброе полулуние», «четыре яблока», «десяток яиц» (31)), а там, где количественная оценка неприменима, предлагает уточнение иного рода, избыточное с точки зрения простого предметного описания («мармелад "Персидский горошек"» (31); или «*большой* батон» (31) — инерция текста в этом месте создает впечатление точности оценки)[[71]](#footnote-71). Во-вторых, негативная оценка отношения Бабичева к пище (инстанцией оценки здесь является повествующий герой — Кавалеров) выражается при помощи физиологической детализации, демонстрирующей агрессивность героя[[72]](#footnote-72): «Глаза его налились кровью, он снимал и надевал пенсне, чавкал, сопел, у него двигались уши» (31). Очевидно при этом, что в образе Бабичева прямо реализуется то, что Манн считает основной чертой новой гоголевской иерархии физического и духовного: «то, что составляет низшую, физическую сферу человеческого существования, переживается персонажем как акт высокого духовного плана»[[73]](#footnote-73).

Гоголевский претекст в «Зависти», с одной стороны, реализует установку сознания Кавалерова на прочтение реальности через литературный код, с другой — мотивирует те семантические связи, которые герой-нарратор выстраивает в образе Бабичева. Так, наряду с воспроизведением перверсивного отношения к пище из «новой иерархии» Гоголя, в «Зависти» травестируется и ее роль объединяющего начала, характерная для «первой иерархии». У Гоголя при переходе от изображения стихийной жизни к государственной образ «искреннего» «хлебосольства» сменяется на «механический», соответствующий общему механическому отношению героев друг к другу. В «Зависти» замысел «величайшей столовой» (32) оборачивается «войной кухням» (32), причем мотивировкой этой дискредитации выступает не только «механистичность» бабичевского стремления, о чем было сказано выше, но и его общественное положение. Характерно, что пришедшего на чужую кухню Бабичева хозяйки аттестуют как «члена какой-то комиссии» (33) — и после этого набрасываются на него. Кавалеров предуведомляет нас о неуместности этого визита Бабичева, фиксируя его «чиновнические» черты, — «Он, *директор треста*, однажды утром, *имея под мышкой портфель*, *— гражданин очень солидного, явно государственного облика*, — взошел по незнакомой лестнице среди прелестей черного хода и постучал в первую попавшуюся дверь <курсив наш — А. Х.>» (33)[[74]](#footnote-74). Единственное исключение в этом ряду — «пир» у Колбасника, устроенный по поводу создания нового сорта колбасы, во время которого в речи Бабичева возникает и противопоставление «настоящей» и «не настоящей» еды, характерное для гоголевских пиршественных образов: «Сосисок у нас не умеют делать! <…>. Разве это сосиски у нас? <… > вам нравится кошерное худосочное мясо... У нас нет сосисок. Это склеротические пальцы, а не сосиски. Настоящие сосиски должны прыскать» (60)[[75]](#footnote-75).

Между фактическими деталями службы Бабичева и его декларируемой значительностью прослеживается то же несоответствие, что и в случае Аполлона Аполлоновича. Несоответствие конкретных деталей службы Аблеухова ее оценке нарратором подробно описывают М. Левина-Паркер и М. Левин[[76]](#footnote-76). Об Андрее — директоре треста — говорится так:

Кавалеров рассказал Ивану о том, как выгнало его из своего дома *значительное лицо*. Имени он не назвал. Иван рассказал ему о том же: и его выгнало *значительное лицо*.

— И вы его, наверно, знаете. *Его знают все*. Это брат мой, Андрей Петрович Бабичев <курсив наш — А. Х.>. (108)

Семантическое поле гоголевских текстов подготавливает и введение фантастически-инфернальной линии в образ Бабичева, намеченной уже в физиологических характеристиках (образ вулкана или налитых кровью глаз). Элементы, участвующие в построении этой линии, могут, как и у Белого, отсылать сразу к нескольким претекстам. Так, Бабичев обладает «хтоническим» взглядом:

Я видел надвигающегося на меня Бабичева, грозного, неодолимого идола с выпученными глазами. Я боюсь его. Он давит меня. Он не смотрит на меня — и видит насквозь. Он на меня не смотрит. Только сбоку я вижу его глаза, когда лицо его повернуто в мою сторону, взгляда его нет: только сверкает пенсне, две круглые слепые бляшки. Ему не интересно смотреть на меня, нет времени, нет охоты, но я понимаю, что он видит меня насквозь. (56–59)

Если Аполлон Аполлонович открыто соотносится с медузой Горгоной, то «давящий», пронизывающий насквозь взгляд Бабичева, который невозможно встретить[[77]](#footnote-77), его шрам, сравниваемый Кавалеровым с отрубленной ветвью, и видение Кавалерова о том, как голова Бабичева поворачивается «на неподвижном туловище, на собственной оси, как на винте» (63)[[78]](#footnote-78),  позволяют провести параллель между ним и Вием (ср.: «Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землею, ноги и руки»[[79]](#footnote-79); «С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное»[[80]](#footnote-80)). В то же время, возникающее в этом фрагменте поименование «идол», голова на шарнирах и несостоявшаяся казнь Бабичева на *наковальне* подготавливают соотнесение Бабичева с еще одним инфернальным металлическим предшественником — Медным всадником, контаминированным с Летучим Голландцем[[81]](#footnote-81).

Развертывание этого сопоставления захватывает пространственные образы: наиболее последовательно «фон» для него изображается в подчеркнуто хаотичном пространстве Четвертака, возникающем в десятой главе — переломной для первой части романа. Издалека постройка представляется Кавалерову «желтеющим, висящим в воздухе миражем» (64). Эта характеристика представляет собой своего рода свернутую формулу петербургского текста: в ней совмещаются желтый цвет и мотив иллюзорности или миража, даже призрачности («висящим в воздухе»))[[82]](#footnote-82). Специфически «петербургская» тема поддерживается возникающими далее цитатными метонимическими образами — обозначениями людей через предметы их гардероба: «С ним еще несколько, — фуражки, фартуки» (65). Выбор «предметов» наводит на мысль, что цитируется здесь «Петербург», а не Гоголь напрямую: ср. проходящее варьирующимся рефреном через роман «котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо» (С. 22, 25, 49, 257, 325, 326, 375). Предположение о влиянии «Петербурга» подтверждается и образами «пространств» и «квадратов», «сквозь» которые Кавалеров видит Бабичева.

В то же время описание Четвертака издалека отсылает к постоянно меняющей свои очертания, желтеющей на солнце, взлетающей машине из той же главы. Такая двойная цитация располагает Четвертак не только вне пространства, но и вне времени: он соотнесен и с образом прошлого — Петербургом, и с образом будущего — взлетающей машиной. Это временное смешение поддерживается далее в как бы магическом воздействии Четвертака: входя внутрь постройки, дезориентирующей его отсутствием твердых форм, Кавалеров, основываясь на языковой игре, совмещает в одном впечатлении прошлое и будущее, тем самым уравнивая их: «…слегка гнулись доски, *смеша детскими воспоминаниями* о катании на перевесах, — я шел, *улыбаясь тому*, как оседают опилки и *как седеют* в опилках *плечи*» (64).

Сознание Кавалерова стремится упорядочить пространство — и достигает этого при помощи «прозревания» в нем корабля[[83]](#footnote-83): «Нечто вроде трюма зияет внизу» (64), «Все вместе напоминает верфь» (65), «Прошло его туловище над каким-то деревянным бортом» (65); в «Сказке о встрече двух братьев» постройка прямо сравнивается с «многоярусным парусником» (127)[[84]](#footnote-84). В десятой главе метафора корабля разрушается мотивом полета: когда Кавалеров почти настигает Бабичева, тот ускользает от него, перелетев «на *железной* вафле» (65)). Мистериальность происходящего усиливает эксплицированная невозможность однозначно поименовать устройство, с помощью которого перемещается Бабичев: «Мало ли что: техническое приспособление, кран» (65). Более того, «вафля» и «кран» возникают уже как вторичное впечатление от события, попытка его рационализировать. Непосредственное впечатление от ускользания Бабичева Кавалеров формулирует так: «Да, он пронесся по воздуху. <…>. Он исчез. Он улетел» (65). В этом же фрагменте Бабичев сравнивается с монументом, отчетливо соотносимом с Медным Всадником[[85]](#footnote-85): «В диком ракурсе я увидел летящую в неподвижности фигуру — не лицо, только ноздри я увидел: две дыры, точно я смотрел снизу на монумент»[[86]](#footnote-86) (65). Ситуация преследования при этом переворачивается: Кавалеров преследует Бабичева, а не наоборот.

Четвертак, таким образом, миражно «висящий в воздухе», уносящий Бабичева-Петра, отчетливо соотносится с «Летучим Голландцем». В то же время за счет первоначального соотнесения с взлетающей машиной постройка-корабль, дающая своему «пассажиру» возможность полета, вызывает представление о космическом корабле — идее, развиваемой направлением биокосмистов: «В повестку дня мы включаем и «победу над пространством». Мы говорим: не воздухоплавание — это слишком мало, — но космоплавание. И космическим кораблем, управляемым умудренной волей биокосмиста, должна стать наша земля»[[87]](#footnote-87). Эта двойная оценка соответствует настроению Кавалерова: он боится Бабичева, представляет его мистической угрожающей силой — и вместе с тем завидует причастности Бабичева к «торжеству отлета новой советской машины» (63).

Полет Бабичева сопровождает «решетчатая тень» (65). Тень — двойник Бабичева, проводник его мистериальной силы возникает в тексте еще раньше, в пятой главе: «Тень его бросается вбок по улице и чуть ли не производит бурю в листве противоположного сада. <…>. Определенно бушуют деревья. Тень его буддой низвергается на город» (44).

Образ тени-ветра, производящей бурю и низвергающейся на город, как представляется, также мог быть заимствован из «Петербурга»:

Он тогда, будто дует (такова уж привычка); <…>; от Петербурга начинается ветер, на окраине где-нибудь разражается ураган. <…>.

И сгибаются спины писцов; и листы шелестят: так бегают ветры — по суровым, сосновым вершинам... <…>.

Аполлон Аполлонович Аблеухов <…> сидит у себя в кабинете в то время, как тень его, проницая камень стены... бросается в полях на прохожих <…>.

Шутники сказали бы верно: не Аполлон Аполлонович, а... Аквилон Аполлонович. (334)

В дальнейшем в «Зависти» мотив тени актуализируется в XIV главе:

Огромное облако с очертаниями Южной Америки стояло над городом. Оно блистало, но тень от него была грозной. Тень астрономически медленно надвигалась на бабичевскую улицу.

Все, которые вступили уже в устье той улицы и шли против течения, видели движения тени, у них темнело в глазах, она отнимала у них почву из-под ног. Они шли как бы по вращающемуся шару. (81)

О том, как в этом фрагменте реализуется связь Бабичева с «движением миров» и продолжается мотивный комплекс Медного всадника-Летучего голландца мы уже писали в статье «О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеши "Зависть"»[[88]](#footnote-88). Здесь же обозначим неотмеченную ранее связь этого фрагмента с описанием Четвертака посредством мотивов слепоты (ср. «Я глохну и заболеваю катарактой» (64)) и затрудненного движения (ср. «Он возится, приподнимается и спадает, как жук, влезающий с горизонтальной плоскости на отвесную» (64)).

Помимо перечисленных совпадений, сходство между героями обнаруживается также в материальности их мыслей во время работы: мысли Аполлона Аполлоновича в Учреждении — молнии, циркуляры вылетают «из воссиявшего центра (меж глазами и лбом)» (50); мысли Бабичева — трещащие лучи, провоцирующие ассоциацию с электричеством и молнией (этот образ поддерживается, в свою очередь, способностью Бабичева производить бурю): «Вечер. Вы за столом. Самоупоение излучается из вас. "Я работаю, — трещат эти лучи» (71). Обращает на себя внимание и фонетическое сходство хтонически-зооморфных сравнений героев: Аблеухов — «нетопырь», Бабичев — «вепрь» («…выпучив глаза, бежал по лестнице, тяжелый, шумный и порывистый, как вепрь» (53); «нетопырем» в то же время называет себя Иван: «И вот блуждаю я, последний мечтатель земли, по краям ямы, как раненый нетопырь… (110)).

Наряду с мистериальной тенью, образ Бабичева оформляют и мотивы солярного мифа. В этом отношении кажутся любопытными наблюдения П. В. Маркиной, которая пишет о том, братья Андрей и Иван соотносятся как солнце и луна: Андрей становится источником света, в то время как Иван сравнивается с полумесяцем и движется к Андрею сквозь мрак[[89]](#footnote-89). Такое сопоставление проясняет угрожающий Андрею образ барабана-луны из «Сказки о встрече двух братьев»[[90]](#footnote-90).

На наш взгляд, сопровождающие Бабичева световые мотивы могут указывать и на пародийное воспроизведение в нем образа Протогона: он андрогинен, способен к полету, сопровождается светом и сиянием. В этом отношении подробная сцена о «сутолоке» Бабичева в уборной может быть прочитана как пародия на рождение из яйца («Его спина трется по внутренней стороне захлопнувшейся двери, и локти тыкаются в стенки, он перебирает ногами. В дверь уборной вделано матовое овальное стекло. Он поворачивает выключатель, овал освещается изнутри и становится прекрасным, цвета опала, яйцом» (29)), в то время как провоцирование им «любовных токов» (30) соответствует встречающемуся отождествлению Протогона с Эротом[[91]](#footnote-91).

Историческим прототипом Бабичева, судя по убедительным комментариям М. Вайскопфа, может быть признан Ленин. Перечислим лишь основные черты сходства, отмечаемые исследователем: это общая биография (профессия отца, судьба старшего брата, эмиграция); повторение в облике Бабичева психологических и физических черт, которые приписывались современниками Ленину в хвалебных текстах (нечеловеческая работоспособность, внимательность к деталям, эпитеты, связанные с величием); изображение Андрея в позах, повторяющих позы с фотоснимков Ленина; намеки на свойственное Ленину германофильство. В этом контексте определение «идол» отсылает и к повсеместному увековечиванию Ленина в монументах, активно осуществлявшемуся в годы написания романа. В образе же Ивана сочетаются, в свою очередь, и внешние черты «живого Ильича», и возможные отсылки к Дмитрию Ульянову[[92]](#footnote-92).

На интертекстуальном уровне наиболее эксплицитно заданы связи между Андреем и Иваном: роман восходит, с одной стороны, к сюжету о Каине и Авеле, с другой — к фольклорным сюжетам о борьбе трех братьев[[93]](#footnote-93). В то же время между Бабичевыми есть и параллели, аналогичные параллелям между Аполлоном Аполлоновичем и террористом Дудкиным — основанные на мотивах, связанных с Петром. Так, в образе Ивана, задумывающего собственную революцию и убийство брата, в пародийном варианте возникают аллюзии и к Медному всаднику, и к Летучему голландцу[[94]](#footnote-94): «Иван приник к щелке, выставив на Кавалерова лоснившийся медный зад, — ни дать ни взять две гири» (124), «Мы — это человечество, дошедшее до последнего предела, — говорил он, стуча кружкой по мрамору, как копытом» (96), «Я — пожиратель раков. Смотрите: я их не ем, я разрушаю их, как жрец. <…>. Они опутаны водорослями. <…>. Так можно сравнить рака с кораблем, поднятым со дна морского. <…>. Он облизывал кулак и, заглянув в манжет, извлекал оттуда рачий обломок»[[95]](#footnote-95) (97). Как и Бабичев, он обладает «магическими» силами[[96]](#footnote-96).

И. П. Смирнов, рассматривая «Зависть» как метароман, выявляет дальнейший ряд претекстов для главных героев. Так, по мнению исследователя, в рамках литературной метафункции романа Андрей Бабичев репрезентирует собой раблезианского человека, в то время как Иван — карикатуру на Дон Кихота. На уровне трансисторическом Андрей — «Адам до грехопадения, с одной стороны, а с другой — собирательный участник раннеавангардистского движения» (в его образе сочетаются отсылки к Маяковскому, кубофутуристам и биографии Ленина[[97]](#footnote-97)); Иван, в свою очередь, «псевдомиссия, «антихрист»[[98]](#footnote-98).

В то же время возможный претекст «Голема» Вегенера объединяет Андрея, Кавалерова, Володю и Валю как Голема, Рыцаря Флориана, помощника помощник рабби Лева и Мириам соответственно; отношения Андрея и Кавалерова проецируются на сюжетные ситуации «Голода» К. Гамсуна[[99]](#footnote-99), «Царя Голода» Л. Н. Андреева и «Зависти» Э. Сю[[100]](#footnote-100). Архетипичность ситуации «завистничества» провоцирует сопоставление героев с Моцартом и Сальери (детские черты Бабичева в этом случае могут быть восприняты как пародийное обыгрывание Пушкинского Моцарта)[[101]](#footnote-101).

## 2. Трансформация культурных моделей

В качестве основы систем персонажей обоих романов, на которую «наслаиваются» ряды интертекстуальных и мифопоэтических соположений, можно выделить то соотношение героев, которое изначально задано их родственными связями. Проблема рода напрямую соотносится с изображенной у Олеши и Белого революционной сменой эпох и на уровне пресуппозиции задает ряд литературных и мифологических проекций, накладываемых на проблему смены поколений, временного движения.

У Белого это движение мыслится в соответствии с концепцией «вечного возвращения» Ницше, в рамках которой «каждое последующее воспроизведение, сохраняя всю видимость самостоятельности, сохраняет вместе с тем и прочную связь со своим праистоком»[[102]](#footnote-102). В результате такой установки становится возможна не просто проекция, но проявление в действующих героях их мифологических предшественников, как это происходит с Дудкиным, который сначала занимает роль Евгения-Алексея, а затем — Петра[[103]](#footnote-103).

В соответствии с этой двуплановостью романа, где действия героев, осуществляемые в конкретной реальности, неизбежно имеют свое продолжение на уровне «космическом», конфликт между центральной антагонистической парой — двумя Аблеуховыми — развертывается не столько как конфликт социально-психологический (убийство сыном-революционером реакционера-отца), но как посягательство на самое время, выраженное в фигуре отца-Сатурна. Конкретная же ситуация, отчетливо проецируемая на соприсутственные ей варианты (убийство Павла I и Федора Карамазова[[104]](#footnote-104)), в итоге профанируется слабохарактерностью и отца, и сына и оборачивается пародией[[105]](#footnote-105), а Николай Аполлонович представляется пассивным лицом перед неизбежным взрывом, который должен «прекратить хаос неопределенных и бессмысленных колебаний героев»[[106]](#footnote-106).

Рассматривая отношения двух героев с точки зрения традиционных вариантов реализации конфликта «отца» и «сына» — «исторической» и «сакральной» — Разумова приходит к выводу о том, что «смысловая неопределенность» в них возникает за счет смешения двух моделей[[107]](#footnote-107). На наш взгляд, это замечание требует некоторого уточнения: представляется, что историческая модель неизбежно включает в себя «сакральную» как отрицаемую, чем и создается драматизм конфликта «отцов и детей» в реалистическом романе. Специфика отношений Аблеуховых тогда заключается не в балансировании между двумя моделями, а в актуализации «сакральной» как «свернутой» внутри «исторической», ее тематизации. Акцентирование этого противостояния, таким образом, усугубляет лежащий в основе самой исторической модели конфликт.

В «Зависти» мы находим значительно более усложненный вариант трансформации конфликта «отцов» и «детей». В романе Олеши тема рода не акцентирована столь явно, как у Белого, у которого первая глава романа открывается генеалогией Аблеухова, настраивая тем самым читателя на определенный модус восприятия, но вкрапляется постепенно, развиваясь все более активно и эксплицитно на протяжении романного действия. Пары «отцов» и «детей» здесь при этом здесь существенно множатся, поскольку на первый план выходят *как бы* отцы и *как бы* сыновья, в то время как реальные родственные связи упоминаются в качестве глубоко второстепенных.

Так, отношения «отца» и «сына» связывают центральную антагонистическую пару «Зависти» — директора треста пищевой промышленности Андрея Бабичева и Николая Кавалерова[[108]](#footnote-108), временно живущего в его доме на месте его *как бы* сына — Володи Макарова[[109]](#footnote-109). Обе пары персонажей — Бабичева-Кавалерова и Бабичева-Макарова — образуются в результате спасения одним героем другого: Володя спасает Бабичева от смерти, а Бабичев привозит Кавалерова к себе домой, когда застает его лежащим пьяным на улице и невольно представляет на его месте Володю. Обе сцены сближаются в воображении Кавалерова за счет мотива преследования: Бабичев и Володя бегут, вероятно, от тех, кто должен был казнить «комиссара» («Давным-давно, в темную ночь, <…>, бежали двое: комиссар и мальчик» (116)), Кавалеров же обращает тривиальную сцену ссоры в пивной в преследование, описывая свой сон: «…и во сне облеклось оно в фабулу преследования — я убегал, спасался, — все силы мои напряглись, и сон прервался. <…> и в новом видении главную роль играл избавитель — тот, кто спас меня от преследования» (39). В результате создается ситуация взаимного несовпадения интенций Бабичева и Кавалерова, неадекватной оценки ими реальности: Бабичев видит в Кавалерове уехавшего «сына» — о невозможности такого сравнения затем пишет ему Володя; Кавалеров хочет видеть в Бабичеве божественного Спасителя, что в принципе невозможно.

Соположение Бабичева и Кавалерова как «отца» и «сына», с одной стороны, повторяет «историческую» модель отношений, поскольку герои расходятся идеологически, с другой стороны — переворачивает ее, так как место «отца» здесь занимает герой с «новым» мировоззрением, а место «сына» — герой, обращенный в прошлое. Инверсию традиционной оппозиции и усугубляет, и объясняет тот факт, что само восприятие Кавалеровым проблемы рода соотносится с устаревшей в контексте послереволюционной действительности романа философией. Так, по замечанию Разумовой, неприятие Аблеуховыми физиологической стороны своего родства может отсылать к осмыслению рода у Шопенгауэра, «у которого родовое начало представлено исключительно в аспекте размножения, выявляющем безразличие «воли» и самой природы к человеку как к мыслящей личности»: «воля» вовлекает человека в «плотский, животный процесс, в котором индивиду “отводится лишь ничтожная роль средства для осуществления родовых целей”»[[110]](#footnote-110). Если в «Петербурге» эта концепция вычленяется на уровне отдельных мотивов, то Кавалеров практически прямо ее проговаривает: «А теперь я узнал в себе отца. Это было сходство форм, — нет, нечто другое: я бы сказал — половое сходство: как бы семя отца я вдруг ощутил в себе, в своей субстанции. И как бы кто-то сказал мне: ты готов. Закончен. Ничего больше не будет. Рожай сына» (47). Диалектика индивидуальности и рода у Кавалерова отчетливо связана с временем: индивидуальность может реализоваться только на заре юности, после нее же человек должен отказаться от собственных устремлений и подчиниться механике родового воспроизведения. При этом конфликт реальных «отца» и «сына» как субъектов культурной модели оказывается смягчен, если не устранен вовсе: Кавалеров *жалеет* отца, наблюдая его «законченность»; «законченность» отца означает переход исчерпанной им энергии индивидуальности к сыну — пока она не должна будет быть передана дальше.

Субъективное время для Кавалерова отчетливо делится на «до» узнавания в себе отца и «после»: «после» представляет собой единый временной период «законченности», в котором нет смыслового потенциала для внутреннего членения на этапы. Конец молодости поэтому может свободно переходить в любой этап зрелости или старости или даже совпадать со смертью. Согласно этой неотвратимой временной механической логике Кавалеров должен занять не место Володи Макарова, «сына», а место покойного мужа вдовы Анечки Прокопович, которая старше его на двадцать лет (Кавалеров называет возраст: ему — двадцать семь (47)[[111]](#footnote-111), ей — «лет сорок пять») (48). Осознаваемую Кавалеровым неестественность этого замещения усугубляет соотнесение Анечки с матерью: лежа в ее постели, Кавалеров говорит о том, сколько удовольствия могла бы ему принести игра в этой кровати, если бы он был ребенком, «Анечкиным маленьким сыном» (110)[[112]](#footnote-112). «Пластическое» совпадение Кавалерова с мужем Анечки осуществляется при взгляде героя на зеркальное отражение, в котором он предстает в позе мертвеца[[113]](#footnote-113):

«Он увидел небывалое свое отражение в зеркале — подошвами вперед. <…>. Он лежал на Анечкиной кровати.

— Ты мне напоминаешь его, — жарко прошептала Анечка, склонившись над ним» (149).

Характерно, что реплика вдовы предшествует описанию «застекленного портрета» мужчины «лет пятидесяти семи», «молодого дедушки» «в одном из последних сюртуков эпохи» (149). Возникает последовательный смысловой ряд: зеркальное отражение соотносит сцену в постели со сценой узнавания Кавалеровым в себе отца, застекленный портрет же рифмуется со стеклянным кубом из музея восковых фигур, который Кавалеров наблюдал в детстве с отцом. Так мечта о посмертном вечном запечатлении в «зеленоватом кубе» (49) оборачивается соотнесением с местом покойника при жизни[[114]](#footnote-114).

На этом фоне становится очевидной одна из ключевых причин зависти Кавалерова к Бабичеву — неподвластность последнего механике времени. В его жизни оно словно протекает по иным законам: имея *как бы* сына, Бабичев по-прежнему сохраняет в себе весь потенциал индивидуальных сил и даже соотносится с ребенком. Родовая же принадлежность его оказывается затемнена: повествование строится таким образом, что над происхождением Бабичева словно постоянно мерцает знак вопроса — вопреки тому, что нам известны фактические данные его генеалогии. Бабичев отсутствует в актуальной действительности воспоминания, где изображаются его родители и отношения с ними Ивана; при этом если отсутствие в воспоминании старшего брата — Романа — мотивировано («Старший сын Роман год тому назад ушел из семьи» (92)), то Андрея — нет; напротив, оно акцентировано: «Отец отводил душу на младших» (92). Единственный раз, когда Андрей появляется в воспоминании, он отсутствует — находится в эмиграции.

Ранее это «отпадение» Бабичева от его «рода» концентрируется Кавалеровым в образе «наследственной дворянской родинки», «по которой матери через десятки лет узнают украденных детей» (36), оборачивающейся на груди шрамом от выстрела. Реплика об Иокасте, возникающая вскоре после обозначенного образа, усиливает впечатление отсутствия у Бабичева семейных корней (родинка говорит о связи с матерью, Иокаста — мать) и одновременно уравнивает родовую изолированность героя с его изолированностью от культуры[[115]](#footnote-115). Аналогичным образом — через указание ряда фактических деталей при полном устранении демонстрации взаимодействия изображаются отношения Володи Макарова с его кровным отцом.

Появление имени Иокасты эксплицирует архетипическую основу внутреннего конфликта Кавалерова — пародийно осмысленный миф об Эдипе, реализующийся в сексуальной связи Кавалерова с Анечкой, его совместном с Иваном замысле убить Андрея, а также в объединяющем героев мотиве слепоты[[116]](#footnote-116). Характерно, что Кавалеров демонстративно игнорирует вопрос, воспринимая его как насмешку в свой адрес.

Если в случае Кавалерова родовое начало носит характер роковой предопределенности, а в образах Андрея и Володи элиминируется, то линия Ивана становится своеобразным медиатором между ними. В истории о детстве Ивана реализуется классический исторический вариант конфликта «отца» и «сына», в его настоящем — травестированный вариант сюжета о «блудном сыне». В речи же Ивана проблема рода тематизируется. Выступая иронически выведенным проповедником ценностей «старого» мира, он обличает «новый» мир как стремящийся поглотить старый и его представителей. Это распространяется и на отношения родителей и детей — в рассказанной повествователем «сплетне» он говорит новобрачным: «Жених, покинь невесту! Какой плод принесет вам ваша любовь? Вы произведете на свет своего врага. Он сожрет вас» (100). Эта речь, конечно, преувеличение, рассчитанное на провокацию и одновременно обращенное к актуализации образа Андрея, представленному Кавалеровым, как источнику извращающего воздействия «нового». «Пророчество» Ивана реализуется в его собственной судьбе, когда против него обращается его создание — Офелия — замена дочери для Ивана и своеобразный антипод Володи — машина с человеческими чувствами вместо человека-машины.

## 3. Природа субъектности

Такое устройство системы персонажей, «размывание» границ между ними и трансформация привычных связей естественным образом ведут к изменению характера их субъектности. Результат этого изменения различно трактуется исследователями.

По Паперному, персонажи у Белого становятся «набором масок», «структурой, реферирующей не столько к некоторой конкретной личности, сколько к определенной ролевой функции, установленной исходной для текста мифологической парадигмой»[[117]](#footnote-117). Источником этого изменения служит «усиление субъективной формы референции в повествовании», осуществленное как «систематическое проецирование изображаемых событий, предметного мира и персонажей в сферу субъективного сознания, “мозговой игры”»[[118]](#footnote-118), которое «подавляет возможность изображения Другого как личности, самостоятельной и независимой от авторского “Я”, <…>, — и тем самым выдвигает на первый план безличные мифопоэтические структуры»[[119]](#footnote-119). Об образах-«масках» говорит и Л. А. Колобаева, обращая внимание на схематичные описания некоторых портретов в «Петербурге», метонимические замены людей вещами и редуцированные диалоги[[120]](#footnote-120): «Человек в обрисовке Белого предельно овнешнен, даже овещевствлен — ограничен набором заученных механических движений, выполняющих особое назначение — служить некоей роли, взятой на себя человеком, защитной или агрессивной»[[121]](#footnote-121). Схожее мнение высказывает Разумова: по мысли исследовательницы, персонажи в «Петербурге», в соответствии с эксплицированной самим Белым философией индивидуальности, изображаются «не как автономная нравственно-психологическая целостность, а как элемент всеобъемлющего гносеологического процесса, стирающего грани между субъектом и объектом», в рамках которого личность предстает как «театр личностей-личин», «знак, который может стать элементом практически любого образно-смыслового ряда». Комбинирование в образах персонажей элементов, заимствованных из предшествующей роману литературной традиции, как и самостоятельные внутрироманные связи, создаваемые на основе сравнений, служат созданию многообразия таких «личин»-масок[[122]](#footnote-122).

Примеры подобных наблюдений можно множить[[123]](#footnote-123). Тем не менее, у механизма «овеществления» героев есть и обратная сторона. Каждый персонаж романа «теряет свою эмпирическую обособленность и завершенность»[[124]](#footnote-124) не только по причине собственной полигенетичности и «встроенности» в мифологические схемы, но и поскольку он постоянно либо «направлен» на другого, либо выступает объектом восприятия сам, или, иными словами, существует «как точка пересечения <…> «чужих» сознаний»[[125]](#footnote-125), «как многие Я, нераздельные, но и неслиянные»[[126]](#footnote-126). Место «традиционного» психологизма у Белого занимает изображение «бессознательного»[[127]](#footnote-127) героев, явленного, с одной стороны, через введение в роман «второго пространства» персонажей — их галлюцинаций, снов, внутренних монологов, бреда[[128]](#footnote-128), а с другой — через трансформацию всей структуры повествования, призванной отразить движение многих сознаний. Как результат, меняется форма соотношения между героями и окружающей их действительностью: «…Белый снимает преграды между представлением и сущностью; субъективное им объективируется, объективное субъективируется, одно легко и свободно переливается в другое»[[129]](#footnote-129); «сознание — при всей его фантасмагоричности — оказывается реальностью, в то время как объективный мир — фантасмагорией»[[130]](#footnote-130).

Общее смысловое задание, которому подчиняется это движение, остается вопросом дискуссионным. Наиболее распространенной формулой описания структуры романа можно назвать метафору взрыва[[131]](#footnote-131). Взрыв оказывается и семантическим наполнением многоединого сознания — «Петербург» в этом отношении становится «эпопеей русского сознания в дни потрясшего его взрыва»[[132]](#footnote-132) — и адекватным структурным аналогом хаотичности изображенного мышления.

О. Ю. Сконечная в своей монографии подробно рассматривает трансформацию обозначенных взаимоотношений в романе как следствие реализации в них параноидальной структуры, сюжетов преследования и заговора. Описываемый исследовательницей тип «параноидального романа» вырастает из фигуры протагониста как «воспринимающей и трансформирующей реальность инстанции текста». Сюжет восприятия заключается в ощущении себя «мишенью некой активности, которая в дальнейшем опознается в качестве агрессивной сущности мира»; зачином этого сюжета служит введение некого «преследователя» или «соглядатая», который предстает одновременно «и как внешняя угроза, и как инородная внутренняя инстанция: двойник, посягающий на целостность "я"». В связи с этим Сконечная выделяет три типа идей или ощущений, организующих «границы» между проецирующим сознанием протагониста и другими персонажами: идея быть вытесненным или подмененным; переживание воздействия на свой душевно-телесный мир; ощущение проницаемости другими и вторжения других в свое тело (мозг, душу) или пребывания внутри другого тела (характерно для Белого).

Смещение границы между внешним и внутренним в свою очередь компенсируются зеркальностью действий героев, «взаимной слежкой», «мотивом двойного заговора»: протагониста против воспринимающих и воспринимающих против протагониста. В то же время основным двигателем сюжета является «главный» преследователь, бегство от него или же его физическое устранение становится кульминацией действия[[133]](#footnote-133).

В отношении «Зависти» мы сталкиваемся со схожими замечаниями об отсутствии психологии героев романа, их схематичности[[134]](#footnote-134). Подобно героям Белого, они существуют как ряд взаимных отражений, а диалоги между ними часто бессвязны[[135]](#footnote-135). Кроме того, несложно заметить, что роман Олеши выстроен по модели, схожей с «параноидальной». Кавалеров в «Зависти» убегает четырежды: во сне после «выходки в пивной»; после возвращения Володи в дом Бабичева; от свиста, раздавшегося у места предполагаемого нахождения «Офелии»; от Анечки Прокопович в финале романа. Деперсонализирующему «заговору» Андрея Бабичева и Володи Макарова противостоит «заговор чувств» Ивана Бабичева и Кавалерова, а «граница» между персонажем и внешним миром нарушается в соответствии со всеми выделенными Сконечной принципами, с некоторыми инверсиями и смещениями: Кавалеров буквально «подменяет» собой Володю Макарова и мужа Анечки Прокопович; влияние окружающих — в первую очередь Андрея Бабичева — на его душевно-телесный мир фиксируется на протяжении всего романа; телесные свойства сообщаются им окружающему пространству («Переулок суставчат. Я тягостным ревматизмом двигаюсь из сустава в сустав. <…>. Переулок болеет мною» (50); «Ходы запутаны, точно иду я в ухе» (64)).

Наконец, в обоих романах трудноопределима позиция повествователя. В случае Белого речь идет о сочетании заимствованных у Гоголя приемов — «лирических» отступлений, комментариев к повествовательным приемам и происходящему действию — со «смешиванием статусов персонажей и повествователя», «постоянной смене дистанции» между ними[[136]](#footnote-136) и игрой «нарративными масками»[[137]](#footnote-137). В «Зависти» наррация сменяется с диегетической в первой части романа на экзегетическую во второй, при этом как «всеведением», так и неполнотой знания могут обладать оба рассказчика; как и роман Белого, «Зависть» открывается обращением к читателю («Можете представить себе» (29)) и активно взаимодействует с ним.

В «Петербурге» изображаемые сознания полностью зависят от своего инварианта, явленного на уровне целого текста. Внутренняя речь некоторых персонажей в нем «почти полностью совпадает»: «специфичность чужой точки зрения во многих случаях не интересует Белого, <…>, поэтому столь часто восприятие разных персонажей, в поле зрения которых попадают и одни, и те же и разные явления действительности, передается при помощи буквальных повторов или повторов с вариацией»[[138]](#footnote-138). Нечто похожее мы находим и в «Зависти», где несобственно-прямая речь Ивана, вводимая в повествование во второй части, развивает образы, предложенные Кавалеровым в первой части, когда повествование выстраивается от его лица[[139]](#footnote-139).

Ряд этих совпадений заставляет предположить сходство в логике развертывания текста, сосредоточенного в обоих случаях на изображении некоего «патологического» сознания. Это сходство мы постараемся проследить во второй главе нашей работы.

# Структура повествования

Повторно суммируя все сказанное выше, в качестве ключевых особенностей повествования и «Петербурга», и «Зависти», выделяющих тексты романов как новый тип прозы, можно назвать, во-первых, совмещение в них линии сюжетной с линией побочной, в Беловском случае представленном в первую очередь заимствованными у Гоголя многочисленными «лирическими» отступлениями, в случае Олеши — развернутыми визуальными образами, во-вторых, создание параллельных сюжету лейтмотивных рядов образов, в-третьих, подчинение строения текста закону ассоциативности. Второй и третий пункты очевидно связаны между собой: ассоциативность является тем свойством, которое обеспечивает возможность построения длинных лейтмотивных рядов. При этом она обычно не рассматривается как признак отражения в тексте сознаний героев или как специфическое качество сознания нарратора. Лейтмотивные же ряды чаще всего трактуются в связи с «идеологией» романа или его философской подоплекой (второе особенно применительно к Белому), что стабильно не дает однозначных результатов — в случае обоих текстов можно найти множество выводов о «положительной» или «отрицательной» оценке в них одних и тех же героев или явлений.

Вместе с тем ассоциативность часто объясняет или обусловливает и то специфическое качество текстов Белого, которое условно называется «косноязычием». Как справедливо отмечают Левина-Паркер и Левин, «в «Петербурге» на макроуровне реализуется тот же общий принцип — смещенного изображения и замены привычных связей связями собственного изобретения — который на микроуровне предстает как косноязычие (имитация бессвязности речи). <…>. Фраза строится как необычное сочетание слов, роман — как необычное сочетание макроблоков»[[140]](#footnote-140). Исследователи, впрочем, уточняют, что «косноязычие» и «композиционные технологии», несмотря на возможные структурные аналогии, представляют собой автономные аспекты произведения, последовательное сходство в организации которых прослеживается только в общей установке на «игру с ожиданиями читателя на основе единого принципа инакости, но разными средствами»[[141]](#footnote-141).

Мы предполагаем, что между микро- и макроуровнями в обоих текстах существует ряд и иных связей: представленные на микроуровне логические сбои в некоторых случаях объясняются совмещением в них нескольких точек зрения; эта особенность в обоих случаях актуальна, на наш взгляд, и для линии событийного ряда, и для линии «лирических» отступлений или фоновых картин.  В этом отношении характерен фрагмент, из которого Левина-Паркер и Левин берут один из примеров «непростой тавтологии» — «чулок ножки»:

За алкоголем являлось мгновенно и позорное чувство: к ножке, виноват, к чулку ножки одной простодушной курсисточки, совершенно безотносительно ее самой; начинались совершенно невинные с виду шуточки, подхихикиванья, усмешки. (88)

«Чулком ножки» смысловые диссонансы в этом предложении, конечно, не ограничиваются — если последовательно развивать подход Левиной‑Паркер и Левина, то вопросов к содержанию фрагмента можно задать множество. Непонятно, к примеру, как чувство может являться «за алкоголем мгновенно» («за алкоголем» предполагает некоторый длящийся процесс); зачем тавтология акцентируется уточнением «виноват»; как должны выглядеть в реальности оксюморонные «совершенно невинные с виду» «подхихикиванья» и «усмешки». Вместе с тем это изображение выглядит абсолютно логичным и последовательным, если предположить, что голос повествователя в нем совмещается с голосом Дудкина, а предметом описания является не реальная картина, а обобщенное чувство Дудкина по поводу нее, которое при этом не воспроизводится, а пересказывается в живом диалоге с героем. Тогда диссонансы мотивированы, с одной стороны, стыдом Дудкина, с другой — ироническим отношением повествователя к чувствам героя. В этом случае первая часть предложения до двоеточия представляет собой точное воспроизведение оценки Дудкина с использованием его фразеологии («мгновенно» и «позорное»): «мгновенность» объясняется и субъективным впечатлением мгновенности опьянения, и желанием отмежеваться от «позорного» чувства — весь ряд обуславливающих чувство обстоятельств сворачивается до мгновения, в результате чего чувство является как бы само собой и поражает Дудкина. Во второй части повествование сбивается, поскольку сбивается повествователь — на объективный тон, где в центре внимания ножка — и затем как бы извиняется перед героем за бестактную откровенность, но извиняется иронически, так что появляется «чулок ножки» как демонстрация нелепости попытки отмежеваться от очевидного чувства. «Совершенно безотносительно ее самой» — думается, прибавление повествователя же, продолжающее изображение мыслей героя в иронически искаженном виде. В третьей части происходит новый сбой: сохраняется задача завершить описание («шуточки, подхихикиванья, усмешки» — нелепое взаимодействие или нелепый вид героя как результат опьянения, вероятно, и является истинным предметом стыда и подразумевается изначально), но диалог с героем прекращается, его слово искажается окончательно, и фраза строится по свойственной повествователю инерции с сохранением общего смыслового ореола рассказываемого: собственное желание Дудкина смягчить изображение пересказывается в формульном «совершенно невинные с виду»; само выражение подсказывается предыдущим сегментом («совершенно»-«совершенно», «невинные»-«простодушной»), «курсисточка» превращается в «шуточку», которая в свою очередь перерастает в характерный для повествователя перечислительный ряд. Так на коротком отрезке текста возникает эффект, схожий с описанным Бахтиным на материале «Двойника»: «получается впечатление, что *рассказ диалогически обращен к самому Голядкину*, звенит в его собственных ушах, как дразнящий его голос другого, как голос его двойника, хотя формально рассказ обращен к читателю»[[142]](#footnote-142).

В «Зависти» слово последовательно ориентировано на традицию Достоевского в первой части романа, которая рассказывается от лица «нового Парадоксалиста»[[143]](#footnote-143) — с той разницей, что с амбивалентностью героя «Записок из подполья» оно «оглядывается» скорее на другого героя, чем на читателя. У Кавалерова несколько адресатов: явный — читатель, к которому он открыто обращается, и два неявных — персонифицированный в Андрее Бабичеве недоброжелатель, провоцирующий «подпольный» конфликт, и некое абстрактное сознание, созвучное сознанию Кавалерова, которое должно, с одной стороны, откликаться на его образный способ видения, с другой — узнавать стилизованные описания и, узнавая, разделять Кавалеровскую аксиологию[[144]](#footnote-144).

Эта установка на сопряжение многих точек зрения сохраняется и во второй части текста, только теперь слово героя, ориентированное на внешнее восприятие, включается в речь повествователя, не участвующего в сюжетном действии. Это хорошо заметно, например, в следующем фрагменте:

И как будто выбежал из толпы с тротуара его брат Иван, тот самый, знаменитый человек. Он, завидев катящего брата, стал на пути машине, распахнув руки, как стоит огородное чучело или как останавливают, пугая, понёсшую лошадь. Шофер успел замедлить ход. Он подавал сигналы, продолжая медленно накатываться, но чучело не сходило с дороги.

— Стой! — воскликнул во весь голос человечек. — Стой, комиссар. Стой, похититель чужих детей! (101)

В романе приведенная цитата является частью второго из рассказываемых повествователем «слухов» об Иване Бабичеве. Всего таких «слухов» два и если первый рассказывается так, как мог бы быть рассказан слух — кратко, с указанием ключевых событий и многочисленными прибавлениями «будто», то второй представляет собой гораздо более подробное изложение, включающее не только свойственную Ивану образность, но и мифологизирующие ориентиры его выдумок и сказок.

Ригато рассматривает из этого отрывка второе предложение и характеризует его следующим образом: «Вводящие слова рассказчика соединяются со вторым членом предложения без союзов. Второй член предложения состоит из того, что Иван видит (своего брата на машине) и что Иван думает (он, беззащитный, как безоружное огородное чучело, стоит перед братом, который под его взглядом становится опасным и угрожающим столбом)»[[145]](#footnote-145). На наш взгляд, использование фразеологии Ивана можно предположить еще раньше, со слов «тот самый, знаменитый человек». В первом слухе характеристика Ивана с точки зрения коллективного сознания, носителя слуха, звучит совершенно иначе — недоверчиво, «узнает» персонажа рассказчик: «неизвестный гражданин (в котелке — указывались подробности, — потертый, подозрительный человек — не кто иной, как он, Бабичев Иван)» (100). В «Сказке о двух братьях» Иван снова перестает быть знаменитым, представая для публики «эксцентриком» и «незнакомцем», — но меняется и сюжет: в «Сказке» Ивану уже не нужна поддержка толпы, так что ей не обязательно его знать; противостояние же завершается его однозначной победой, нагнетаемое в начале незнание только усиливает мистериальность его фигуры.

Во втором же предложении Иван сравнивается не только с «чучелом», но и с человеком, останавливающим понесшую лошадь. Эти образы по сути своей контрастны, хотя предстают в качестве пластически равных друг другу. «Чучело» — не столько знак беззащитности Ивана, сколько актуализация конфликта между его внешним обликом и (якобы) обладаемой им силой. Второй раз это поименование возникает как приписываемое шоферу — вряд ли водитель Андрея успел сравнить Ивана с чучелом, но в картине мира Ивана своему недругу он должен быть представлен именно так, чтобы затем тем более значительно выглядели его чудеса и тем более жалко те, кто их не предполагал. После того как Иван обнаруживает свою «значительность», исчезает поименование «чучело» и начинает разворачиваться метафора понесшей лошади: «Поток движения осекся. Чуть ли не вздыбились многие машины, налетев на переднюю» (101).

В статье «О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеши “Зависть”» мы уже писали о том, как стилистические и смысловые «сбои» в повествовании могут в свернутом виде содержать в себе указание на конфликт, разворачивающийся далее на сюжетном уровне[[146]](#footnote-146). Схожим — хотя и гораздо более сложным — образом может оформляться концентрирование в пределах одного отрывка еще не названных сюжетных линий в «Петербурге»:

«Лежащий на столе карандаш поразил внимание Аполлона Аполлоновича. Аполлон Аполлонович принял намерение: придать карандашному острию отточенность формы. Быстро он подошел к письменному столу и схватил... пресс-папье, которое долго он вертел в глубокой задумчивости, прежде чем сообразить, что в руках у него пресс-папье, а не карандаш.

Рассеянность проистекала оттого, что в сей миг его осенила глубокая дума; и тотчас же, в неурочное время, развернулась она в убегающий мысленный ход (Аполлон Аполлонович спешил в У ч р е ж д е н и е). В «Д н е в н и к е», долженствующем появиться в год его смерти в повременных изданиях, стало страничкою больше. Развернувшийся мысленный ход Аполлон Аполлонович записывал быстро: записав этот ход, он подумал: «Пора и на службу». И прошел в столовую откушивать кофей свой. (12)

Временное переключение осуществляется здесь сразу на нескольких уровнях: на уровне структуры целого романа (фрагмент помещен в первой субглаве первой главы, которая своим названием — «Аполлон Аполлонович Аблеухов» — создает читательское ожидание последовательного, «исторического» рассказа о герое) и непосредственно внутри самого фрагмента. В описании несколько раз и разными средствами подчеркивается, что действие занимает небольшое количество времени и осуществляется поспешно: на это указывают и прямые временные характеристики — «быстро он подошел», «тотчас же», «записывал быстро», и глаголы, означающие стремительное действие, — «схватил», «осенила». Поспешность действия, кроме того, предметно мотивирована: повествователь прямо указывает на то, что «Аполлон Аполлонович спешил в У ч р е ж д е н и е». Тем не менее, за счет контрастных обозначенным средств действие замедляется — причем параллельно ускорению — что отчетливо заметно в третьем предложении обозначенного фрагмента, где многоточие словно размыкает естественный процесс течения времени: гротескно нагнетаемые стремительность («поразил внимание»[[147]](#footnote-147)) и решительность («принял намерение») после короткой паузы разрешаются в долгую «глубокую задумчивость» — которая в следующем же абзаце оказывается недолгой, поскольку выясняется, что «дума» (снова «глубокая») «тотчас же» «развернулась в убегающий мысленный ход», который Аполлон Аполлонович быстро записал. Локализовать в этом фрагменте время, отведенное на глубокую задумчивость, оказывается затруднительно.

Более того, в рамках небольшого фрагмента изображаются детали, относящиеся к конкретному единичному моменту, прошлому, будущему и абстрактному (каждодневному) настоящему Аполлона Аполлоновича. «Поразивший внимание» карандаш фокусирует читателя на единичном моменте, это временное соприсутствие поддерживается указаниями «в сей миг» и «тотчас же»; описываемое же в моменте действие относится к описанию обычного утра Аполлона Аполлоновича, которое затем продолжается в стандартных ритуальных действиях. Тем не менее, детали, относящиеся к конкретному настоящему, контрастно представленному и как стремительное, и как длящееся, отсылают в рамках предельно сжатого отрезка текста и к неопределенному прошлому, и к неопределенному будущему, причем прошлое и будущее сталкиваются между собой подобно тому, как сталкивались разные «скорости» происходящего. «Глубокая задумчивость» и «рассеянность», вызванные случайным предметом, на смысловом уровне заставляют предположить отсылку к воспоминанию или продолжившемуся рассуждению, начатому за пределами описываемого фрагмента, в прошлом (в не меньшей степени ориентированность на прошлое поддерживает нарочитая фразеология: «проистекала», «сей миг», «дума»), — но разрешаются указанием на дважды неопределенное будущее — год смерти и долженствующий появиться дневник.

Вместе с тем в этом же фрагменте можно заметить соприсутствие двух линий, намеренно разъединенных между собой. Это сюжет утреннего распорядка Аполлона Аполлоновича и сюжет неожиданной мысли, разнесенные на уровне описанных выше временных характеристик и простой последовательности «синтагм» сюжета, когда одна линия как бы стремится перебить другую — как в предложении «и тотчас же, в неурочное время, развернулась она в убегающий мысленный ход (Аполлон Аполлонович спешил в У ч р е ж д е н и е)», где пояснение в скобках в большей степени относится к уточнению «в неурочное время», чем к убеганию мысленного хода. В продолжении фрагмента уже вполне конкретная мысль Аполлона Аполлоновича о сыне так же презентуется как искусственно встроенная в утренний сюжет, противостоящая ему, — снова при помощи временных характеристик: обстоятельства «последовательно» и двух оформляющих «разрыв» в «основном» сюжете предложений, повторяющих друг друга и синтаксически («И прошел» / «И тотчас же, не дожидаясь ответа, прошествовал»), и семантически («прошел <…> откушивать кофе свой»/«прошествовал к кофею»). Любопытно, наконец, что способ разъединения фрагментов на уровне синтактики текста отражает их смысловое противостояние: предметом (по крайней мере, эксплицированным) мысли Аполлона Аполлоновича о сыне оказывается его праздный, неторопливый образ жизни — и в качестве длительного, «неприятно-настойчивого», временного разрыва оказывается встроен в утреннюю спешку диалог о нем.

Такие детали, впервые предстающие как разнородные элементы единого смыслового фрагмента, далее могут повторяться в своей связке — но уже в контексте самостоятельных смысловых линий, противостояние которых объяснено и мотивировано. Так, в главке «Аполлон Аполлонович вспомнил», «убегающий мысленный ход» превращается в «мысли-молнии» (50); новый образ проясняет противостояние «мысленного хода» и сборов в Учреждение — иронически названная «глубокой думой» мысль для «Дневника» оказывается гораздо менее значительной, чем надличностные мысли-молнии, которые Аполлон Аполлонович «излучает» в Учреждении; мысль для дневника и мысль о Николае Аполлоновиче, связанные через производимые ими эффекты («Возвыситься до логической ясности было ему сегодня особенно трудно» (51) / «Рассеянность проистекала оттого»), относятся к обывательскому плану реальности, противопоставленному реальности Учреждения: «Выходя из холодом пронизанных стен, Аполлон Аполлонович становился вдруг обывателем».

Напротив, разнесенные прежде по тексту детали могут соединяться в пределах одного отрывка, как бы фиксируя промежуточный итог развивающегося сюжета и, опять же, предсказывая его дальнейшее развитие. Так организованы две подглавки, «перебивающие» разговор Дудкина с Николаем Аполлоновичем. Дудкин передает Николаю узелок с бомбой, предназначенной для убийства Аблеухова-старшего; о содержании узелка известно только Дудкину (по ряду довольно очевидно разбросанных в тексте деталей читатель может о нем догадываться); о предназначении узелка пока не знает никто из действующих в подглавках героев, не знает и читатель.

В первой из подглавок — «Учащались ссоры на улицах» — развивается сюжет предреволюционного Петербурга. С одной стороны, описание в этой главе включает в себя ряд акцентированных в тексте деталей — «журнальчики», «цилиндр», «субъект» — уже связывавшихся прежде с угрозой для Аблеухова. Особенно характерен в этом отношении цилиндр, неоднократно упоминавшийся как неотъемлемый атрибут героя и «участвовавший» в столкновении с Дудкиным: Аполлон Аполлонович роняет его, встретившись с Дудкиным взглядом, затем «машинально» надевает обратно, когда успокаивается, вновь отдавшись «любимому созерцанию кубов» (26); цилиндр, очевидно, важен, поскольку передается лакею «с осторожностью», причем отдельно от также передающих «с осторожностью» «пальто, портфеля и кашне» (52)[[148]](#footnote-148). Деталь эта, таким образом, достаточно явная, чтобы фраза «на Невском Проспекте зашагал многоречивый субъект, и понизился вдруг процент проходящих цилиндров» (77) прочитывалась однозначно.

С другой стороны, эта подглавка вписывается в общий ряд описаний Петербурга, которые могут быть представлены и с точки зрения повествователя, и с точки зрения героев, и в их совмещении. Два героя — Аблеухов и Дудкин — зеркально представляют себе источник угрозы: для первого это острова и пробирающийся с них «ублюдочный рой», для второго — центр и парящий там череп. Логично предположить, что описание Петербурга в этой подглавке будет каким-либо образом учитывать их противостояние, тем более что на это указывают акцентированные в тексте детали и композиционное положение фрагмента. Попробуем продемонстрировать такое функционирование деталей на примере первого абзаца подглавки, фрагменты которого проходят по ней рефреном:

Дни стояли туманные, странные: по России на севере проходил мерзлой поступью ядовитый октябрь; а на юге развесил он гнилые туманы. Ядовитый октябрь обдувал золотой лесной шепот, и покорно ложился на землю золотой лесной шепот, — и покорно ложился на землю шелестящий осинный багрец, чтобы виться и гнаться у ног прохожего пешехода, и шушукать, сплетая из листьев желто-красные россыпи слов. Та синичья сладкая пискотня, что купается сентябрем в волне лиственной, в волне лиственной не купалась давно: и сама синичка теперь сиротливо скакала в черной сети из сучьев, что как шамканье беззубого старика посылает всю осень свой свист из лесов, голых рощ, палисадников, парков. (75)

На первый взгляд, наиболее явно этот абзац отсылает к мистифицированному образу Аполлона Аполлоновича из сознания Дудкина:

Незнакомец мой с острова Петербург давно ненавидел: там, оттуда вставал Петербург *в волне облаков*; <…>; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, *чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова*; кто-то темный, *грозный, холодный* оттуда, *из воющего хаоса*, уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопыриными крыльями; и хлестал ответственным словом островную бедноту, выдаваясь в тумане: черепом и ушами; так недавно был кто-то изображен на обложке журнальчика. (24)

и

Над полками проклятыми зданий, восстающими с того берега *из волны облаков*, — кто-то маленький воспарял из хаоса и плавал там черною точкою: *все визжало оттуда* и плакало:

— «Острова раздавить!..»

Он теперь только понял, что было на Невском Проспекте, <…>; маленький там дрожащий смертёныш тою самою был летучею мышью, которая, воспаря, — мучительно, *грозно и холодно*, угрожала, *визжала*... (32)

Совпадение тем более заметно, поскольку оформляется схожими обстоятельствами: «Незнакомец это подумал <…> и вспомнил, что падали листья <…>. Эти павшие листья — для скольких последние листья» (24). Вместе с тем, при последовательном рассмотрении этого отрывка можно обнаружить более сложное сопряжение мотивов, с одной стороны, изображающее две взаимно обращенные «угрозы», с другой — зеркально воспроизводящее движение следующей подглавки.

Так, Левина-Паркер и Левин рассматривают встречающийся в этом фрагменте пример непростой тавтологии — «прохожего пешехода», на первый взгляд только создающего «короткое замыкание» в тексте и придающего ему некоторую «шершавость», а в ходе рассмотрения более внимательного обнаруживающего дополнительный смысл «обнуления персонажа»: «Лишнее слово подчеркивает <…> анонимность и малость затерянной в осени тени»[[149]](#footnote-149).

Смысловой сбой можно заметить и в первом предложении фрагмента: после точки с запятой должно бы следовать объяснение странности дней, связанное с образом ядовитого октября — а вместо этого повторяется сказанное — дни туманные, потому что октябрь развесил туманы (в чем тогда странность?). Повтор здесь, к тому же, двойной, поскольку «развесил» фонетически повторяет «по России на севере». Одновременно с этим предложение строится таким образом, что намекает на противопоставление («на севере <…>; а на юге»), но его не возникает; инверсия же при этом акцентирует внимание на глаголе — «развесил» — не согласующегося с «проходил».

Некоторое противопоставление все-таки прослеживается, если проводить параллели с теми образами, которые были представлены ранее в тексте. «Мерзлая поступь» октября отчасти повторяет дважды упомянутую ранее «поступь тяжелого шага» сенатора, которая, к тому же, «холодно» раздается «по громадной зале, непомерно вытянутой в длину» (16, 53). Эта поступь будет актуализирована дальше — в первом предложении следующей подглавки — через прямой повтор сопутствующего поступи обстоятельства: «Аполлон Аполлонович четко распахнул пред собою дверь, опираясь костлявой рукой о граненую ручку» (16, 53); «Проходя по красной лестнице Учреждения, опираясь рукой о мрамор холодный перил» (78). Характер поступи повторяется только в холоде мрамора, прочерчивающем связь с началом предыдущей подглавки немного более явно, реальная поступь героя же принципиально меняется: «Аполлон Аполлонович Аблеухов зацепился носком за сукно и — споткнулся; непроизвольно замедлился его шаг» (78). Лестницы вообще очень часто упоминаются в романе, но в этом случае актуализируются практически все связи, прочерченные на данный момент: Аполлон Аполлонович спотыкается, как спотыкается его сын, спускаясь к Дудкину; споткнувшись, он видит портрет министра, который с лестницей прямо связывался раньше (32); с портрета взгляд сенатора переходит на комнату, которая пугает его больше зигзагов. Под зигзагом, видимо, подразумевается Дудкин: Аполлон Аполлонович впервые увидел Дудкина, когда спускался в своем доме по лестнице (34); перед тем, как вспомнить об этом, он задается вопросом «И зачем, зачем был зигзаг руки?...» (33) — но зигзага руки в их встрече не было (по крайней мере, он так не назывался), зато подробнейшим образом повествователем был описан «зигзаг руки» Дудкина, чуть не выронившего узелок по пути вниз по лестнице же.

«Ядовитость» является одновременно свойством и речей сенатора («...эти речи, не разрываясь, сверкали и безгромно струили какие-то яды на враждебную партию» (13)), и направленных против него (но протекающих в его доме) житейских гроз: «из хриплого горла струей ядовитых флюидов вырывали воздух они» (14)[[150]](#footnote-150). Тем не менее, в сочетании с «гнилыми туманами» — к тому же, так демонстративно отделенными ­— ядовитость скорее связывается с «островным роем». В предшествующем фрагменту тексте «гниль» встречается дважды: «гнилую заразу» разносит «народ православный» из (или среди) «адских кабачков», огоньки которых зажигает создавший их Голландец; в «бледно-серую гниль» кидает «тяжелую, позеленевшую медь» «изваяние Всадника» (47). «Гнилая зараза» соотносит «гнилые туманы» с болезнью; «бледно-серая гниль» также упоминается рядом с «зараженной бациллами мутной невской водой» (перечислительная конструкция их в некотором смысле даже уравнивает — «и оттуда, в Неву, в бледно-серую гниль» (47)). «Яд» и «гниль» связаны, поскольку яд пьют в кабачках: «трижды мой незнакомец проглотил терпкий бесцветно блистающий яд, которого действие напоминает действие улицы: пищевод и желудок лижут сухим языком его мстительные огни» (30). Действие улицы также описано раньше: «Петербургская улица осенью проницает весь организм: леденит костный мозг и щекочет дрогнувший позвоночник; но как скоро с нее попадешь ты в теплое помещение, петербургская улица в жилах течет лихорадкой» (29) (мы приводим цитату целиком, поскольку в ней происходит то же смысловое движение (от «севера» к «югу»), что и в рассматриваемом предложении нашего фрагмента (и поскольку далее она нам еще понадобится)). Связь «гнилых туманов» с лихорадкой и заразой интересна здесь в контексте того, что в следующей подглавке портрет умершего друга‑министра вновь вызовет в сознании сенатора пушкинские строки — о Дельвиге, умершем от тифа («гнилой горячки»).

Пушкинский претекст актуализируется в следующем предложении в «золотом лесном шепоте» и «шелестящем осинном багреце», очевидно соответствующим строчке «В багрец и в золото одетые леса». Золотой и багряный вообще самые распространенные, «шаблонные» цвета для описания осени; предположить конкретное цитирование заставляет выбор словоформы — «багрец» — и тот факт, что золотой и багряный в непосредственной связке упоминаются в тексте до этого дважды в несобственно-прямой речи сенатора, уже не так буквально, но очевидно[[151]](#footnote-151) цитирующей «Медного всадника»: «Там, оттуда — в ясные дни издалека-далека, сверкали слепительно: золотая игла, облака, луч багровый заката; там, оттуда, в туманные дни, — ничего, никого» (20); «Там, оттуда — в ясные дни восходили прекрасно — золотая игла, облака и багровый закат; там, оттуда сегодня — рои грязноватых туманов» (26). В этом же предложении возникают новые случаи смысловых диссонансов: «покорно ложился <…>, чтобы виться и гнаться <…>, и шушукать», «сплетая россыпи». Они не акцентированы синтаксически и, как нам кажется, объясняются просто «вьющейся»[[152]](#footnote-152) природой образа и его обманчивостью. «Красно-желтый», в который превращаются «золотой» и «багрец», в тексте встречается трижды  — два раза из трех как *не* существующий: это красно-желтый трамвай, который сначала «приканчивается» вместе со «всевозможным субъектом» на набережной, а потом объявляется «вкравшейся неточностью» (19), поскольку в 1905 его быть не могло; губы Липпанченко, напоминающие «кусочки на ломтики нарезанной семги — не желто-красной, а маслянистой и желтой» (40) — и его же «атласный галстук» (64). «Шушуканье» встречается в тексте в различных вариантах — и как нейтральное («тротуары шептались и шаркали; растирались калошами; плыл торжественно обывательский нос» (21)), и как связанное с «разночинной» угрозой («...проникнет островитянин — какой-нибудь разночинец: может быть, с усиками; <...>; загуторит, зашепчется, захихикает: <...>; и потом не будете вы больше спать по ночам; загуторит, зашепчется, захихикает ваша комната» (22)) — но шепот и шелест вместе раздаются из не красно-желтых губ Липпанченко: «Незнакомец с черными усиками прислушивался к шептанию толстого господина, стараясь расслышать внимательно содержание шепота, <…>; что-то чуть шелестело из отвратительных губок (будто шелест многих сот муравьиных членистых лапок над раскопанным муравейником) и казалось, что шепот тот имеет страшное содержание, <…>; но стоило вслушаться в шепот, как страшное содержание шепота оказывалось содержанием будничным: — «Письмецо передайте..» (42).

Перед тем, как перевести взгляд на комнату и подумать о пространствах и зигзагах, Аблеухов испытывает странное ощущение: «По позвоночнику Аполлона Аполлоновича пробежала мурашка: в Учреждении мало топили». Прибавление после двоеточия — по-видимому, рационализация самого героя; «мурашка» же встраивается в ряд описаний странных ощущений в позвоночнике, предвещающих угрозу: «леденит костный мозг и щекочет дрогнувший позвоночник» петербургская улица; Дудкину, ожидающему Липпанченко, «вдруг» кажется, что «некая гадкая слизь, проникая за воротничок, потекла по его позвоночнику» — образ, соединяющейся с улицей не только через позвоночник, но и через мотив болезни: ранее «вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и гриппы заползали под приподнятый воротник» обобщенного субъекта-обывателя.

В обоих текстах, таким образом, интерференция значений в едином слове возникает на нескольких уровнях. Во-первых, это пересечение значений, складывающихся на синтагматическом и парадигматическом уровнях текста в их традиционном понимании: «предметного» значения слова, описывающего некий фрагмент изображаемой действительности, и его лейтмотивного потенциала, прирастающего по мере развертывания текста романа. Во-вторых, это интерференция внутри круга образованных парадигмальными рядами значений, которая мотивируется не только «идеологической» разнесенностью этих рядов (к примеру, оформлением ими противоположных мифопоэтических построений), но и соприсутствием в них множественных точек зрения.

«Смысловым сбоям» в романах — «косноязычным» фразам; контрастным описаниям одного и того же явления, персонажа, предмета; неожиданным сменам объектов описания по принципу ассоциации; прерывающим развитие сюжета фрагментам — может противостоять, таким образом, не только семантическая связь акцентированных в таких «сбоях», разнесенных по тексту деталей, но и единство интенции сознания, продуцирующего очередной «сбой».

# Заключение

Таким образом, сходство в структуре «Зависти» и «Петербурга» можно проследить как на уровне принципов построения персонажных систем, так и в логике композиционного развертывания текстов.

На уровне построения образов персонажей мы можем наблюдать те же принципы, которые реализуются затем в повествовании романов: сочетанию контрастных черт в одном герое соответствует «смысловой сбой» фрагмента или фразы; множественности «масок» героев, в свою очередь, соответствует множественность значений, которую может принимать одна деталь в ходе развертывания текста.

В то же время новым способам «разъединения» противостоят новые способы «сборки». На уровне парадигматики ряд разрозненных деталей может собираться в лейтмотивный строй, оформляющий одну из ипостасей героя в актуальном для обоих романов пространстве пересекающихся мифов; на уровне синтагматики контрасты могут объясняться интенцией изображающего их сознания — или сознаний.

Первый принцип регулярно прослеживается в посвященных «орнаментальной прозе» работах; второй, на наш взгляд, нуждается в дальнейшем освещении. В целом же его появление можно объяснить трансформацией субъектности в романах, неизбежно осуществляемой на пути проведения «поэтических» принципов в прозе: «психологизм» в этом случае не устраняется из повествования, но сообщается целому текста.

Список использованной литературы

Источники

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л.: ОГИЗ—ГИХЛ, 1934. 355 с.
2. *Белый А.* Петербург. СПб.: Наука, 2004. 699 с.
3. *Берберова Н. Н.* Курсив мой: автобиография. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. 526 с.
4. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 2. Миргород М.: Изд-во АН СССР, 1937. 763 с.
5. *Олеша Ю.* *К.* Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб.: Вита-Нова, 2017. 624 с.
6. *Ремизов А.* *М.* Крюк. Память петербургская // Новая русская книга. 1922. №1. С. 6–10.

Научно-исследовательская и критическая литература

1. *Алексеева Н. В.* «Орнаментальная проза» (вопросы генезиса и поэтики) // Русская литература XX–XXI века. Направления и течения. Екатеринбург. 2002. № 6. С. 93–99.
2. *Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю. К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. М., 1995. 238 с. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023).
3. *Атрощенко А. С.* Орнаментальный стиль как теоретико-литературное понятие: дис. к.ф.н. Самара, 2013. 193 с.
4. *Бадиков В. В.* Вопросы поэтики Юрия Олеши (На материале прозы): автореф. дис. к.ф.н. Алма-Ата, 1967. 27 с.
5. *Барковская Н. В.* Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1996. 286 с.
6. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994. 176 с.
7. *Беляк Г. Н.* Трансформации мифотворческих стратегий в русском романе 20 века: дис. к. ф. н. СПб., 2019. 206 с.
8. *Вайскопф М.* «Машинистка Лизочка Каплан»: Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Юрия Олеши // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 498–510.
9. *Виролайнен М. Н.* Хоровое начало, принцип множественности и пафос соборности как основания «скандальных» сюжетов // Семиотика скандала. М.: Изд-во «Европа», 2008. С. 43–55.
10. *Гаспаров* *Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе ХХ века. М.: Наука, 1994. 304 с.
11. *Гуськов Н. А.* Откуда пришел Том Вирлирли? (Из комментария к роману Ю. К. Олеши «Зависть») // [Русская литература](https://elibrary.ru/contents.asp?id=34469923). 2017. [№ 1](https://elibrary.ru/contents.asp?id=34469923&selid=28923662). С. 182–190.
12. *Делекторская И.* «Гоголевский сюжет» в жизнетворчестве Андрея Белого (к проблеме реконструкции) // Toronto Slavic Quarterly. 2010. № 31. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/delektorskaya31.shtml> (дата обращения: 20.04.2023).

*Добренко Е. А.* Судный день русской литературы. Пост-классический роман: канон и трансгрессия // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 3. С. 9–22.

1. *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург»: Монография. Л.: Сов. Писатель, 1988. 416 с.
2. *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый Андрей. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981. С. 525–640.
3. *Дрозда М.* Нарративные маски русской художественной прозы // Russian Literature. Amsterdam, 1994. Vol. 35. № 3/4. С. 291–547.
4. *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.
5. *Жиличева Г. А.* Природа художественности романа Ю. К. Олеши «Зависть». [Сибирский филологический журнал](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33734368). 2004. [№ 3–4](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33734368&selid=17710992). С. 37–45.
6. *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 17–88.
7. *Жолковский А. К.* Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 139–165.
8. *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: Изд-во РГГУ, 2012. 537 с.
9. *Ильев С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев: Лыбидь, 1991. 168 с.
10. *Касаткина К. В.* Тип «подпольного человека» в романе Ю. К. Олеши «Зависть» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. Т. 1. Филология.  С. 17–24.
11. *Кибальник С. А.* Роман Андрея Белого «Петербург» как гибридный гипертекст Достоевского // [Соловьевские исследования](https://elibrary.ru/contents.asp?id=47344283). 2021. [№ 4 (72)](https://elibrary.ru/contents.asp?id=47344283&selid=47344294). С. 147–162.
12. *Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. С. 55–66.
13. *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.
14. *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX-XX веков. М.: МГУ, 1987. 174 с.
15. *Комия М.* Романы Ю. К. Олеши «Зависть» и «Три толстяка» как метапроза: дис. к.ф.н. М., 2013. 137 с.
16. *Лавров А. В.* Андрей Белый // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. Т. 4. Литература конца XIX–начала XX века (1881–1917). 1983. С. 549–572. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/rl0/rl4/rl4-5492.htm> (дата обращения: 20.04.2023).
17. *Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб.: Нестор-История, 2020. 584 с.
18. *Максимов Д. Е.* О романе-эпопее Андрея Белого «Петербург»: (К вопросу о катарсисе): Dissertationes slavicae, XVII. Szeged, 1985. С. 31–166.
19. *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. 744 с.
20. *Маркина П. В.* Мифопоэтика художественной прозы Ю. К. Олеши: дис. к.ф.н. Барнаул, 2006. 216 с.
21. *Мельникова Е. Г., Безродный М. В., Паперный В. М.* Медный Всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург» // [Блоковский сборник VI. А. Блок и его окружение. Тарту, 1985.](https://www.ruthenia.ru/document/437759.html#52.0) С. 85–92. URL: https://www.ruthenia.ru/document/535933.html#T20 (дата обращения: 20.04.2023).
22. *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство, 2004. URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата обращения: 20.04.2023).
23. *Мирский Д. С.* Андрей Белый // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2005. С. 777–791.
24. *Михайловский Б. В.* О романе А. Белого «Петербург» // Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М.: Издательство Московского университета, 1969. С. 448–462.
25. *Мочульский К. В.* Андрей Белый. Томск: Изд-во «Водолей», 1997. 256 с.
26. *Мясников А. С.* Андрей Белый и его роман «Петербург» // Белый А. Петербург: Роман. М.: «Худож. лит.», 1978. С. 3–16.
27. *Нагорная Н. А.* «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. М„ 2003. № 3. С. 41–58.
28. *Новиков JI. А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., Наука, 1990. 184 с.
29. *Новосадский Н. И.* Орфические гимны: Исслед. Н. И. Новосадского. Варшава: тип. Варш. учеб. окр., 1900. 242, LXXXIV с.
30. *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья вторая // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 620: Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 85–98.
31. *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья первая // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 604: Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1982. С. 112–126.
32. *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья третья // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 683: Литература и публицистика: проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1986. С. 50–65.
33. *Паперный В. М.* Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 152–169.
34. *Паперный В. М.* Проблема традиции в русской литературе начала XX века и творчество Андрея Белого // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Кемерово: Изд. Кемеровского гос. ун-та, 1987. С. 9–19.
35. *Перзеке А. Б.* Медный всадник А. С. Пушкина: концептуально-поэтическая инвариантность в литературе России XX века: дис. д.ф.н. Великий Новгород, 2011. 588 с.
36. *Перцов В. О.* «Мы живем впервые». М.: Советский писатель, 1976. 240 с.
37. *Перцов В. О.* Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века // Перцов В. О. Писатель и новая действительность: Литературно-критические статьи. Москва: Советский писатель, 1958. С. 305–330.
38. Пискунов В. М. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Вопросы литературы. 1987. №10. C. 127–155. URL: <https://voplit.ru/article/vtoroe-prostranstvo-romana-a-belogo-peterburg/> (дата обращения: 10.05.2023).
39. *Подорога В. А.* Книга третья. Литература как самосознание. Опыт Андрея Белого // Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 2, ч. 1. М.: Культурная революция, 2011. С. 11–238.
40. *Полещук Л.* *З.* Пушкинский миф о «Петербурге» в романе А. Белого «Петебург» // [Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33389721). 2007. [№ 3–4](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33389721&selid=13091454). С. 15–21.
41. *Полищук В. Б.* Поэтика вещи в прозе В. В. Набокова: дис. к.ф.н. СПб., 2000. 176 с.
42. *Протопопов К.* «Зависть» как художественный замысел Юрия Олеши // Русский язык. 1968. Т. 22. № 83. С. 13–22.
43. *Пустыгина Н. Г.* «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года (к проблеме «революции сознания») // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 813. Блоковский сб. VIII. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 147–163.
44. *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 1) // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 414: Труды по русской и славянской филологии. Т. 28: Литературоведение. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1977. С. 80–97.
45. *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2) // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вьш. 513: Труды но русской и славянской филологии. Т. 32: Проблемы литературной типологии и исторической преемственности. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1981. С. 86–114.
46. *Разумова А. О.* Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения: дис. к. ф. н. Томск, 2006. 223 с.
47. *Ригато С.* Несобственно-прямая речь и ее формы во второй части романа Ю. К. Олеши «Зависть» // Slavica tergestina: Studia russica. 1998. № 6. С. 163–195.
48. *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е ‒ начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 144–189.
49. *Силард Л.* Андрей Белый и Джеймс Джойс (к постановке вопроса) // Studia Slavika Hungaria. 1979. XXV. Р. 407–417.
50. *Силард Л.* К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века: «Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса // Hungaro-Slavica. Budapest, 1983. P. 297–313.
51. *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. Vol. 19. 1986. Р. 65–78.
52. *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984. С. 265–284.
53. *Сконечная О. Ю.* Русский параноидальный роман. Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение; 2015. 256 с.
54. *Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши // Звезда. 2012. № 8. С. 11–19. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/8/roman-i-smena-epoh-zavist-yuriya-oleshi.html (дата обращения: 05.05.2023).
55. *Сухих И. Н.* «Остается только метафора…». 1927. «Зависть» Ю. К. Олеши // Звезда. 2002. № 10. С. 222–231. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2002/10/ostaetsya-tolko-metafora.html (дата обращения: 05.05.2023).
56. *Сухих И. Н.* Прыжок над историей. (1911—1913. «Петербург» А. Белого) // Сухих И. Н. Книги XX века: русский канон: Эссе. М.: Издательство Независимая Газета, 2001. С. 69–102.
57. *Тальников Д.* Литературные заметки// Красная Новь. 1928. № 6. С. 223–245.
58. *Тименчик Р. Д.* [Адмиралтейская игла](https://russkayarech.ru/ru/archive/1986-3/23-28) // Русская речь. 1986. № 3. С. 23–28.
59. *Тхоржевский И.* Очерк II. Советская литература // Тхоржевский И. Русская литература. Париж: Изд-во «Возрождение», 1950. С. 559–633.
60. *Ушакова А. Н.* Образ Иокасты в контексте романа Ю. К. Олеши «Зависть» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. 2012. № 1 (2). С. 256–258.
61. *Ходасевич В. Ф.* Аблеуховы–Летаевы–Коробкины // Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология. СПб.: РХГИ, 2004. С. 732–754.
62. *Христенко А. П.* О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеши «Зависть». [Летняя школа по русской литературе](https://elibrary.ru/contents.asp?id=45422755). 2020. Т. 16. [№ 3-4](https://elibrary.ru/contents.asp?id=45422755&selid=45422769). С. 404–422.
63. *Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М.: Наука, 1972. 100 с.
64. *Шкловский В. Б.* Орнаментальная проза // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 205–225.
65. *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014. С. 670–690.
66. *Эльсберг Ж.* Творчество Андрея Белого-прозаика // Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология. СПб.: РХГИ, 2004. С. 824–831.
67. *Яранцев В. Н.* «Медный всадник» А.С. Пушкина и «Петербург» А. Белого. URL: <http://www.prometeus.nsc.ru/museum/texts/sibpush/jaranz.ssi> (дата обращения: 20.04.23).
68. *Beaujour E.* The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha. New York; London: Columbia Univ. Press, 1970. 222 p.
69. *Brown E. J.* Russian literature since the revolution. Cambridge (Mass.); London: Harvard univ. press, 1982. 413 p.
70. *Frolich D.* Cryptography in Soviet Literature: PhD diss. New York, 1971. 196 p.
71. *Harkins William E.* The Theme of Sterility in Olesha's Envy // Slavic Review. 1966. Vol. 25. №. 3. Pp. 443–457.
72. *Ingdahl K. A.* The Artist and Creative Act: A Study of Yuriy Olesha's novel "Zavist"'. Stockholm: Amqvist and Wiksell Publ., 1984. 172 p.
73. *Jackson R. L.* Dostoevsky's underground man in Russian literature. 's-Gravenhage: Mouton & co., 1958. 223 p.
74. *Medarić M.* Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // Revue des études slaves. T. 72. F. 3–4. 2000. P. 333–341.

Учебные и справочные издания

1. *Голубков М. М.* Русская литература ХХ в.: После раскола: Учебное пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2002. 267 с.
2. *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. 420 с.

1. К примеру, В. Б. Шкловский характеризует это качество как «ослабление ощущения сюжета и перенесение установки на образ» (*Шкловский В. Б.* Орнаментальная проза // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 216). Схожие формулировки можно найти во многих работах, где предпринимаются попытки преодолеть разобщенность в определении этого понятия: ср. «Переставая быть только средством выражения, слово до известной степени становится целью» (*Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. С. 56); «Симфонии Андрея Белого отвечали <…> стремлению <…> трансформировать романную прозу за счет функционального преобладания повествующего слова над цепью событий и раскрывающимися в них персонажами» (*Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. Vol. 19. 1986. Р. 65); «Ядро орнаментального стиля (иначе принцип орнаментальной прозы) составляют в том числе доминанта ярко ощутимой формы, стремление преодолеть границы традиционного мимезиса» (*Атрощенко А. С.* Орнаментальный стиль как теоретико-литературное понятие: дис. к.ф.н. Самара, 2013. С. 9); «В произведениях, построенных по принципу орнаментальной поэтики, слово выступает не только как денотат, но и как самостоятельный элемент в художественной системе. <…> Феномен орнаментальной прозы построен именно на таком обращении со словом, когда прозаический контекст создается на принципах поэтического контекста. Он подчинен не логике сюжета, но логике метафор, обнажающих в слове «бездну пространства» их смыслов» (*Голубков М. М.* Русская литература ХХ в.: После раскола: Учебное пособие для вузов. М., 2002. С. 231). В этот же ряд можно отнести и рассуждения В. М. Жирмунского о «чисто‑эстетической прозе» — в качестве эквивалента «орнаментальной прозе» понимает «чисто‑эстетическую прозу» Жирмунского Кожевникова.Так, по Жирмунскому, в «чисто‑эстетической» прозе «композиционно-стилистические арабески, приемы словесного «сказа», иногда — эмбриональные формы ритмического членения, вытесняют элементы сюжета» (*Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 48.); этим она противопоставлена такой прозе, где слово вводит читателя в «движение тематических элементов» (Там же. С. 49). [↑](#footnote-ref-1)
2. *Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 55. [↑](#footnote-ref-2)
3. См.: *Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 56–57; *Medarić M.* Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // Revue des études slaves. T. 72. F. 3–4. 2000. P. 333–341; *Голубков М. М.* Русская литература ХХ в.: После раскола: Учебное пособие для вузов. С. 231; *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 85–88; *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014. С. 672–673.

   Будущие выводы исследователей о лейтмотивной организации орнаментальной прозы намечены уже в размышлениях Шкловского. Говоря о том, что повествование в «Котике Летаеве» разворачивается двумя «рядами» — рядом образным («роем») и рядом предметным, фабульным («строем»), он характеризует движение образного ряда так: «“Рой” — занимает главным образом первые две главы “Котика Летаева”. Затем ряды образов оказываются установленными. И тогда автор переходит уже к более фабульному рассказу. Образы в этом рассказе не являются заново, у каждого героя <…> есть свой ряд. <…>. Каждая вновь вступающая деталь становится роем. Сроенная, она протягивается через всю вещь. Рой сопровождает ее как подкладка, подтверждаемый рядом повторяющих моментов» (*Шкловский В. Б.* Орнаментальная проза. С. 217). [↑](#footnote-ref-3)
4. *Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 58. Схожее наблюдение есть и у Силард: в ее трактовке орнаментальной прозе 20-х годов свойственна «диффузность» изображения, которая позволяет представить мир «как сплошное поле непрерывных вариационностей и трансформизма»; «обнажить соответствия между отдаленнейшими уровнями и слоями бытия» (*Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм. С. 74). [↑](#footnote-ref-4)
5. *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм. С. 70. В цитате сохранена орфография источника. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Голубков М. М.* Русская литература ХХ в.: После раскола: Учебное пособие для вузов. С. 231. [↑](#footnote-ref-6)
7. См.: *Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 60–66. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм. С. 70. Схожее рассуждение находим и у Кожевниковой: «В зависимости от того, насколько разработан в произведении сюжет в традиционном его понимании, роль лейтмотива меняется. При достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как бы параллельно ему, при ослабленном сюжете лейтмотивность заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие» (*Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 57). [↑](#footnote-ref-8)
9. *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе «Наводнение». С. 673. [↑](#footnote-ref-9)
10. См. об этом, напр.: *Алексеева Н. В.* «Орнаментальная проза» (вопросы генезиса и поэтики) // Русская литература XX–XXI века. Направления и течения. Екатеринбург. 2002. № 6. С. 93–99. [↑](#footnote-ref-10)
11. Именно как характерный признак 1920‑х – начала 1930-х гг. понятие «орнаментальности» закрепилось в вузовских учебных пособиях. Например, в пособии Е. Б. Скороспеловой «орнаментальность» рассматривается и как качество «неклассической прозы», и как самостоятельный тип прозы (имеется в виду проза с лейтмотивной организацией). В обоих случаях само понятие орнаментальности/орнаментальной прозы вводится для описания 20-х годов, этот же период признается временем ее расцвета (См.: Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). С. 29, 86–92). [↑](#footnote-ref-11)
12. «Даже ругающие Андрея Белого — ругают его, находясь под неосознанным стилевым влиянием» (*Шкловский В. Б.* Орнаментальная проза. С. 222); к этому же утверждению фигуры Белого относится широко разошедшееся сравнение: «Пильняк — тень от дыма, если Белый — дым» (Там же. С. 207). Нужно отметить, что, утверждая абсолютное влияние Белого («Вся современная проза носит на себе его < Андрея Белого — А. Х. > следы» (Там же)), Шкловский вместе с тем добавляет и аккуратное: «Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от Андрея Белого непосредственно, некоторые, как Всеволод Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость, не влияние, а общее ощущение, что старая форма не пружинит» (Там же. С. 216). [↑](#footnote-ref-12)
13. *Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 55. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм. С. 65. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Новиков Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. С. 4. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики. С. 49; Как синонимы эти понятия рассматривает в своей статье Кожевникова (*Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 55). [↑](#footnote-ref-16)
17. *Мирский Д. С.* Андрей Белый // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. Новосибирск, 2005. С. 786. [↑](#footnote-ref-17)
18. См.: *Ремизов А.* Крюк. Память петербургская // Новая русская книга. 1922. №1. С. 7–8. [↑](#footnote-ref-18)
19. См. об этом, напр.: *Делекторская И.* «Гоголевский сюжет» в жизнетворчестве Андрея Белого (к проблеме реконструкции) // Toronto Slavic Quarterly. 2010. № 31. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/delektorskaya31.shtml> (дата обращения: 20.04.2023). [↑](#footnote-ref-19)
20. См., например: «Так возникает еще одна проблема — проблема взаимодействия жанра романа с той своеобразной лирической стихией, которая присуща символизму уже в силу его мифопоэтичности» (*Барковская Н. В.* Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. С. 6).

    О недостаточности определения орнаментальной прозы через ее «лейтмотивность» или «лиричность» пишет Атрощенко (См.: *Атрощенко А. С.* Орнаментальный стиль как теоретико-литературное понятие: дис. к.ф.н. С. 46–49). [↑](#footnote-ref-20)
21. См., напр.: *Добренко Е. А.* Судный день русской литературы. Пост-классический роман: канон и трансгрессия // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 3. С. 9–22.

    Идея о Гоголе и Пушкине как двух полярных началах развивалась и самим Белым. В. М. Паперный осмысляет это протиповоставление у Белого как противопоставление неоклассической и неоманьеристской парадигм (См.: *Паперный В. М.* Проблема традиции в русской литературе начала XX века и творчество Андрея Белого // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Кемерово, 1987. С. 14–15). [↑](#footnote-ref-21)
22. См.: *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая: От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: НЛО, 2011. С. 32. [↑](#footnote-ref-22)
23. В первую очередь это, во-первых, те черты, которые провоцировали в советской прозе пренебрежительное отношение к орнаментальной прозе как «прозе с бубенчиками» —«повышенная концентрация тропов» и «семантическая нагруженность ритмико-синтаксического уровня и эвфонической организации» (См.: *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм. С. 68-69. Также: *Кожевникова H. A.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 58; *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм. С. 68–70; *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе «Наводнение». С. 672–673) — а во-вторых, «поэтическая» композиция, основывающаяся на прерывании сюжетного ряда развернутыми описаниями: (См. об этом, напр.: «Замечается, наконец, некий ритм в этой постоянной прерывистости действия, в том, с каким упорством создаются фабульные пустоты, как любое описание превращается в *зрелище*» *(Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 66); «У Олеши и Мандельштама сходство лирических антигероев — артистических натур, преодолевающих свою общественную неполноценность словесными бутадами, — определяет сходную манеру повествования, пронизанного тропами и опирающегося на приемы поэтической композиции» (*Жолковский А. К.* Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 163); о монтажности в «Зависти» как музыкальном принципе и «метафорическом» монтаже см. также: *Комия М.* Романы Ю. К. Олеши «Зависть» и «Три толстяка» как метапроза: дис. к.ф.н. М., 2013. С. 92–108). [↑](#footnote-ref-23)
24. Нам не удалось обнаружить исследований, посвященных этому вопросу, хотя связь между двумя романами была предположена уже достаточно давно Н. Н. Берберовой: «Осуществлено было нечто, или создано, вне связи с «Матерью» Горького, с «Цементом» Гладкова и вне «Что делать?» Чернышевского — но непосредственно в связи с «Петербургом» Белого, с «Шинелью», с «Записками из подполья» — величайшими произведениями нашей литературы» (*Берберова Н. Н.* Курсив мой: автобиография. М.; Берлин, 2017. С. 310). Этот комментарий упоминается затем в статье Сухих, но исследователь также не останавливается на нем подробно, отмечая только композиционное сходство между романами, выраженное в «"кубистском" монтаже фрагментов» и возможное заимствование Олешей образа «коней революции» из «Петербурга», где схожим образом был изображен врывающийся в каморку Дудкина Медный всадник см.: *Сухих И. Н.* «Остается только метафора…». 1927. «Зависть» Ю. К. Олеши // Звезда. 2002. № 10. С. 222–231. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2002/10/ostaetsya-tolko-metafora.html (дата обращения: 05.05.2023). О «монтажности» прозы Олеши как результате влияния Белого пишет также Скороспелова: «Логика причинно-следственных сцеплений, тщательно прорисованных эпизодов, стабильность авторской позиции сменилась в практике Ф. Сологуба, А. Белого, а потом и у их «наследников» (Б. Пильняка, Ю. Олеши, М. Булгакова, В. Набокова, Г. Газданова и др.) сюжетной недосказанностью, монтажной компоновкой разнохарактерных фрагментов, высокой «скоростью» чередования повествовательных планов — всем тем, что напоминало скорее о лирике, чем об эпическом повествовании» (*Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). С. 49–50). [↑](#footnote-ref-24)
25. См.: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по истории русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. С. 30. [↑](#footnote-ref-25)
26. См. характерное в этой связи высказывание, в котором источником трансформации персонажной системы признается не столько «идеологическая установка» текста, сколько его стиль: «Нет ничего произвольнее, как эта психология, основанная на абстрактной словесной вязи или на логических схемах» (Цит. по *Разумова А. О.* Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения: дис. к. ф. н. Томск, 2006. С. 76). [↑](#footnote-ref-26)
27. См.: *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата обращения: 20.04.2023). [↑](#footnote-ref-27)
28. О полигенетичности как источнике контрастности и амбивалентности героев см., напр.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2) // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вьш. 513: Труды но русской и славянской филологии. Т. 32: Проблемы литературной типологии и исторической преемственности. Тарту, 1981. С. 89. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Разумова А. О.* Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения: дис. к. ф. н. С. 78–79. [↑](#footnote-ref-29)
30. См., например, змеевидные «мысли-молнии» Аполлона Аполлоновича, соотносящие его, по замечанию Ильева, и с Зевсом-громовержцем, и с медузой Горгоной (См.: *Ильев С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев, 1991. С. 150). [↑](#footnote-ref-30)
31. На «гомогенетические» и «гетерогенетические» разделяет реминисценции в «Петербурге» Пустыгина (См.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 1) // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 414: Труды по русской и славянской филологии. Т. 28: Литературоведение. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1977. С. 89). [↑](#footnote-ref-31)
32. Один из наиболее ярких примеров здесь — обозначенное самим Белым сочетание в образе Аполлона Аполлоновича Акакия Акакиевича и «значительного лица» (См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л.: ОГИЗ—ГИХЛ, 1934. С. 305). [↑](#footnote-ref-32)
33. Так, например, черты Ставрогина распределяются между Николаем Аполлоновичем, Дудкиным и Липпанченко (См.: *Кибальник С. А.* Роман Андрея Белого «Петербург» как гибридный гипертекст Достоевского // [Соловьевские исследования](https://elibrary.ru/contents.asp?id=47344283). 2021. [№ 4 (72)](https://elibrary.ru/contents.asp?id=47344283&selid=47344294). С. 150–157). [↑](#footnote-ref-33)
34. В качестве основных мотивных линий, «собирающие» разнородные ремисценции в семантически единые ряды Пустыгина выдяелт «бесовское начало» персонажей, их «двойничество», механистичность, марионеточность и призрачность. (См.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 1). С. 89–90). [↑](#footnote-ref-34)
35. *Лавров А. В.* Андрей Белый // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980–1983. Т. 4. Литература конца XIX–начала XX века (1881–1917). 1983. С. 549–572. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/rl0/rl4/rl4-5492.htm> (дата обращения: 20.04.2023). [↑](#footnote-ref-35)
36. *Белый А.* Петербург. СПб., 2004. С. 138. — Далее цитаты из текста романа приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках. [↑](#footnote-ref-36)
37. Помимо Победоносцева, среди прототипов Аблеухова выделяют К. Леонтьева (См., напр.: *Михайловский Б. В.* О романе А. Белого «Петербург» // Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 450; *Максимов Д. Е.* О романе-эпопее Андрея Белого «Петербург»: (К вопросу о катарсисе): Dissertationes slavicae, XVII. Szeged, 1985. С. 123; *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург»: Монография. Л., 1988. С. 208), В. К. Плеве (См.: Там же. С. 208), С. Ю. Витте (См.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2). С. 97). [↑](#footnote-ref-37)
38. *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 261. [↑](#footnote-ref-38)
39. Отмечая эту деталь, Долгополов также указывает на то, что из исторических событий на замысел провокации в романе наибольшее влияние произвело убийство П. А. Столыпина (См.: Там же. С. 265); образ кареты же мог возникнуть под влиянием убийства Плеве (См.: Там же. С. 268).

    Ряд этих биографических соотнесений можно дополнить также наблюдениями Пустыгиной. Исследовательница указывает на то, что Аблеухов, как и Победоносцев, дружит с Плеве — его имя («Виктор Константинович») всплывает в голове Аблеухова незадолго после цитирования им строк о Дельвиге из Пушкинского «Чем чаще празднует лицей…»; Аблеухов пишет «дневник», который должен быть опубликован после его смерти — юношеский дневник Победоносцева в действительности публикуется после его смерти (См.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2). С. 97). [↑](#footnote-ref-39)
40. О летучей мыши и нетопыре как знаках дьяволического начала см. также: *Ильёв С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. С. 151. [↑](#footnote-ref-40)
41. См.: *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 260. Непосредственно образ «мрачной птицы, раскинувшей свои крыла над необозримой страной», Долгополов возводит к «Самодовольной современности» Салтыкова-Щедрина (См.: Там же. С. 261). О соотнесении Аблеухова с вампиром см. также: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2). С. 98. [↑](#footnote-ref-41)
42. См.: *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 208–209. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья вторая // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 620: Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 97. [↑](#footnote-ref-43)
44. См.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2). С. 98. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е ‒ начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 168. [↑](#footnote-ref-45)
46. См.: *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 260. Сопоставление Аблеухова с Карениным в целом можно назвать лежащим на поверхности, в исследовательской и критической литературе оно отмечается регулярно, см., напр.: *Эльсберг Ж.* Творчество Андрея Белого-прозаика // Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология. СПб, 2004. С. 830 *Перцов В. О.* Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века // Перцов В. О. Писатель и новая действительность: Литературно-критические статьи. Москва, 1958. С. 319; *Михайловский Б. В.* О романе А. Белого «Петербург». С. 250; *Мясников А. С.* Андрей Белый и его роман «Петербург» // Белый А. Петербург: Роман. М., 1978. С. 14; *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX-XX веков. М.: МГУ, 1987. С. 241; *Дрозда М.* Нарративные маски русской художественной прозы // Russian Literature. Amsterdam, 1994. Vol. 35. № 3/4. С. 512–513; *Мочульский К. В.* Андрей Белый. Томск, 1997. С. 156. [↑](#footnote-ref-46)
47. См.: *Кибальник С. А.* Роман Андрея Белого «Петербург» как гибридный гипертекст Достоевского. С. 160. Пустыгина в связи с романами Достоевского говорит о соотнесении Аблеухова через мотив отцеубийства с Фёдором Карамазовым (См.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2). С. 97). [↑](#footnote-ref-47)
48. На это сходство указывает И. Н. Сухих, не проводя конкретных параллелей (См.: *Сухих И. Н.* Прыжок над историей. (1911—1913. «Петербург» А. Белого) // Сухих И. Н. Книги XX века: русский канон: Эссе. М., 2001. С. 71). [↑](#footnote-ref-48)
49. См.: *Мельникова Е. Г., Безродный М. В., Паперный В. М.* Медный Всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург» // [Блоковский сборник VI. А. Блок и его окружение. Тарту, 1985.](https://www.ruthenia.ru/document/437759.html#52.0) С. 85–92. URL: https://www.ruthenia.ru/document/535933.html#T20 (дата обращения: 20.04.2023). [↑](#footnote-ref-49)
50. *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 266. [↑](#footnote-ref-50)
51. См.: *Полещук Л.* *З.* Пушкинский миф о «Петербурге» в романе А. Белого «Петебург» // [Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33389721). 2007. [№ 3–4](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33389721&selid=13091454). С. 19. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 267. [↑](#footnote-ref-52)
53. См.: *Мельникова Е. Г., Безродный М. В., Паперный В. М.* Медный Всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург». [↑](#footnote-ref-53)
54. О соотнесении Аблеухова с медузой Горгоной см.: *Ильев С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. С. 150‒151.Мельникова, Безродный и Паперный указывают также на «окаменение» окружающих Аблеухова людей (См.: *Мельникова Е. Г., Безродный М. В., Паперный В. М.* Медный Всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург». URL: https://www.ruthenia.ru/document/535933.html#T20 (дата обращения: 20.04.2023)). [↑](#footnote-ref-54)
55. *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2). С. 98. О травестии аполлонического начала см. также: *Силард Л.* К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века: «Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса // Hungaro-Slavica. Budapest, 1983. С. 306. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Ильев С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. С. 150. [↑](#footnote-ref-56)
57. См.: Там же. С. 143. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Пискунов В. М.* «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Вопросы литературы. 1987. №10. URL: <https://voplit.ru/article/vtoroe-prostranstvo-romana-a-belogo-peterburg/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-58)
59. *Силард Л.* Андрей Белый и Джеймс Джойс (к постановке вопроса) // Studia Slavika Hungaria. 1979. XXV. С. 411. [↑](#footnote-ref-59)
60. См.:  *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья вторая // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 620: Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 96–97. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же. С. 96. [↑](#footnote-ref-61)
62. См.: Там же. С. 97. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Олеша Ю.* *К.* Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб., 2017. С. 29. — Далее цитаты из текста романа приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках. [↑](#footnote-ref-63)
64. О гермафродитизме и «женских» чертах Андрея см., напр: *Harkins William E.* The Theme of Sterility in Olesha's Envy // Slavic Review. 1966. Vol. 25. №. 3. Pp. 444–447; *Beaujour E.* The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha. New York; London, 1970. P. 47–48. Ряд исследователей соотносят Бабичева на этом основании с Анечкой Прокопович (см.: *Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. М., 1995. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023); *Жолковский А. К.* Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова. С. 157). [↑](#footnote-ref-64)
65. *Ходасевич В. Ф.* Аблеуховы–Летаевы–Коробкины // Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология. СПб., 2004. С. 735–736, 737, 741. [↑](#footnote-ref-65)
66. И. Н. Арзамасцева усматривает также в этой детали пародийное обыгрывание «образцовой особи» по Луначарскому (См.: *Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023)). [↑](#footnote-ref-66)
67. *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 118–119, 122. [↑](#footnote-ref-67)
68. Ср. «…захрапел так, что воробьи, которые забрались было на баштан, поподымались с перепугу на воздух», «…лежит и храпит на весь Киев» (Цит. по *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 122); практически тот же сюжет, что и у Кавалерова, в «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка»: «Тут Григорий Григорьевич еще вздохнул раза два и пустил страшный носовой свист по всей комнате, всхрапывая по временам, так что дремавшая на лежанке старуха, пробудившись, вдруг смотрела в оба глаза на все стороны, но, не видя ничего, успокоивалась и засыпала снова» (Цит. по *Там же.* С. 133). Отметим также соответствующую гоголевской «нефантастическую фантастику» этого описания (о «нефантастической фантастике» в образах сна см.: Там же. С. 134). [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. С. 126. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же. С. 135. [↑](#footnote-ref-70)
71. Ср. также уточнения, сопутствующему всему процессу изготовления пищи: «(на углу магазин)» (31), «(кухня в доме общая, обслуживают две кухарки в очередь)» (31). [↑](#footnote-ref-71)
72. Об агрессивном отношении к пище у Гоголя см.: *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 136. [↑](#footnote-ref-72)
73. Там же. С. 136. Думается, что подтверждение этого тезиса не требует специального анализа; достаточно вспомнить, например, главу VIII «Зависти», где Бабичев любуется новым образцом колбасы.

    Любопытно при этом, что такой способ ценностного инвертирования образа пищи, как его «поэтизация», одушевление, свойственен и самому Кавалерову, когда он не ориентирован на сознание Бабичева: «Пена, падая в таз, закипает, как блин» (30) или «Баба торговала пирогами. <…>. Они, остывающие, еще не испустившие жара жизни, почти что лопотали под одеялом, возились, как щенки» (46) (ср. у Гоголя: «что-то в закрытых тарелках, сквозь которые слышно было ворчавшее масло» (Цит. по *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 137)). [↑](#footnote-ref-73)
74. Ср. ранее приглашение «Лопайте, Кавалеров» (31), которое не находит отклика. [↑](#footnote-ref-74)
75. Ср.: «Да горелки побольше, не с выдумками горелки, с изюмом и всякими вытребеньками, а чистой, пенной горелки, чтобы играла и шипела, как бешеная» (*Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 2. Миргород М., 1937. С. 43).

    А. Б. Перзеке рассматривает этот эпизод как развитие мотива пира из «Медного всадника» (см.: *Перзеке А. Б.* Медный всадник А. С. Пушкина: концептуально-поэтическая инвариантность в литературе России XX века: дис. д.ф.н. Великий Новгород, 2011. С. 439). [↑](#footnote-ref-75)
76. См.: *Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб., 2020. С. 337–340. [↑](#footnote-ref-76)
77. Ср. описание «хтонической» образности С. Н. Зенкиным на примере гоголевского Вия: «…гибель героя, на общесимволическом уровне мотивированная смертоносной силой хтонического сакрального, в конкретной системе текста действительно оказывается результатом оптических процессов, но главным образом — их дефицита, односторонности. Хома Брут не выдержал фасцинации Вия; он еще мог смотреть на него украдкой, «искоса», но прямой взгляд оказался смертельным. *Чудовищное лицо (не-лицо) подземного выходца одновременно и притягивает к себе взгляд человека, и не обращает к нему ответного взгляда* — у Гоголя не сказано, что Вий видит Хому, тот всего лишь говорит «Вот он!» и вместо взгляда направляет на школяра «железный палец»; *в окончательном тексте повести у Вия не осталось даже потенциального взгляда, даже «черных пуль» на месте глаз*. Игра невещественных взглядов, происходящая при контакте живых людей, заменена тяжко-материальным жестом металлической руки, от которого душа героя и наполняется смертельным страхом» (*Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М., 2012. С. 315). [↑](#footnote-ref-77)
78. В этом же фрагменте вновь подчеркивается отсутствие человеческого взгляда: «Глаз не было. Были две тупо, ртутно сверкающие бляшки пенсне» (63). [↑](#footnote-ref-78)
79. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 2. Миргород. С. 217. [↑](#footnote-ref-79)
80. Там же. [↑](#footnote-ref-80)
81. Отметим также, что весь процитированный фрагмент возникает в контексте, вводящем мотивы «Петербурга». Об этом см.: *Христенко А. П.* О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеши «Зависть». [Летняя школа по русской литературе](https://elibrary.ru/contents.asp?id=45422755). 2020. Т. 16. [№ 3–4](https://elibrary.ru/contents.asp?id=45422755&selid=45422769). С. 413. [↑](#footnote-ref-81)
82. См. об этом также: *Ingdahl K. A.* The Artist and Creative Act: A Study of Yuriy Olesha's novel "Zavist". Stockholm: Amqvist and Wiksell. 1984. P. 70. [↑](#footnote-ref-82)
83. См. об этом также: *Ingdahl K. A.* The Artist and Creative Act: A Study of Yuriy Olesha's novel "Zavist". P. 71. [↑](#footnote-ref-83)
84. И. П. Смирнов в образе Четвертака видит отсылку к «В неоконченном здании» В. Брюсова. (см.: *Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши. // Звезда. 2012. № 8. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/8/roman-i-smena-epoh-zavist-yuriya-oleshi.html (дата обращения: 05.05.2023)). [↑](#footnote-ref-84)
85. На соотнесение Бабичева с Медным Всадником в этом фрагменте указывают также В. О. Перцов (См.: *Перцов В. О.* «Мы живем впервые». М., 1976. С. 121), К. А. Ингдаль (См.: *Ingdahl K. A.* The Artist and Creative Act: A Study of Yuriy Olesha's novel "Zavist". P. 69–75), А. К. Жолковский (См.: *Жолковский А. К.* Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова. С. 144); Перзеке (См.: *Перзеке А. Б.* Медный всадник А. С. Пушкина: концептуально-поэтическая инвариантность в литературе России XX века: дис. д.ф.н. С. 440). [↑](#footnote-ref-85)
86. Дважды возникающие «ноздри» Бабичева, помимо акцентирования монументного ракурса, напоминают и гоголевский «Нос» включенный Белым в рефренный ряд метонимических обозначений: по беловскому Невскому проспекту «во множестве» «протекают» носы (Белый А. Петербург. С. 21, 254, 322)). [↑](#footnote-ref-86)
87. *Святогор А.* Биокосмическая поэтика // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: «Аграф», 2001. С. 276. [↑](#footnote-ref-87)
88. См.: *Христенко А. П.* О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеши «Зависть». С. 414–416. [↑](#footnote-ref-88)
89. Ср. с этим наблюдения Божур о том, что персонажи, занимающие высшую позицию в романе, стоящие «над» жизнью или владеющие ею (в частности, Андрей Бабичев), сосредотачивают в себе свет, в то время как Иван и Кавалеров, напротив, могут легко лишиться его — как в эпизоде, когда цыган уносит от них день и солнечный свет, отражающийся в медном тазу (См.: *Beaujour E.* The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha.P. 64).

    Арзамасцева также пишет о том, что «ночным» антиподом Андрея становится не Иван, а Володя (См.: *Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023)). [↑](#footnote-ref-89)
90. См.: *Маркина П. В.* Мифопоэтика художественной прозы Ю.К. Олеши: дис. к.ф.н. Барнаул, 2006. С. 103–105. [↑](#footnote-ref-90)
91. См. об этом, напр., *Новосадский Н. И.* Орфические гимны: Исслед. Н. И. Новосадского. Варшава, 1900. с. 59–61. Иван далее называет Андрея Купидоном: «Он кичится, он уже там, он уже гений, купидон, вьющийся со свитком у ворот нового мира» (62). [↑](#footnote-ref-91)
92. См.: *Вайскопф М.* «Машинистка Лизочка Каплан»: Ленин и братья Бабичевы в «Зависти» Юрия Олеши // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 498–505, 507–509. [↑](#footnote-ref-92)
93. На это указывают имя Ивана (см. об этом: *Ingdahl K. A.* The Artist and Creative Act: A Study of Yuriy Olesha's novel "Zavist". P. 111), упоминание третьего брата и собственно сочинение Иваном сказок. О трансформации сказочного сюжета Олешей также пишет Сухих (см.: *Сухих И. Н.* «Остается только метафора…». 1927. «Зависть» Ю. К. Олеши. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2002/10/ostaetsya-tolko-metafora.html (дата обращения: 05.05.2023)). [↑](#footnote-ref-93)
94. В качестве пародийных черт Петра в образе Ивана можно назвать и его «проповедническое» пьянство, и желание возглавить войско. [↑](#footnote-ref-94)
95. Смирнов трактует эту сцену как «подмену рыбы, символа Христа» (*Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/8/roman-i-smena-epoh-zavist-yuriya-oleshi.html (дата обращения: 05.05.2023)). [↑](#footnote-ref-95)
96. Вероятно, было бы опрометчиво говорить о намеренном цитировании в образе Ивана Колдуна из «Страшной мести»; тем не менее, возможно, что эта сюжетная сетка была воспринята Олешей неосознанно через символистский опыт, поскольку очевидно, что в линии «современного чародея» Ивана воспроизводятся сюжетные ходы гоголевского текста.

    Впрочем, Смирнов считает, что Иван Бабичев реминисцирует к Аполлонию из «Краткой повести об антихристе» Вл. Соловьева (См.: *Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/8/roman-i-smena-epoh-zavist-yuriya-oleshi.html (дата обращения: 05.05.2023)). [↑](#footnote-ref-96)
97. Дополняя литературно-исторический ряд, отметим, что Арзамасцева отмечает в образе Ивана сходство с Ходасевичем (см.: *Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023)). [↑](#footnote-ref-97)
98. См.: *Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/8/roman-i-smena-epoh-zavist-yuriya-oleshi.html (дата обращения: 05.05.2023). Вместе с тем К. А. Ингдаль пишет о том, что Бабичев включает в себя и пародийно осмысленные черты Христа (См.: *Ingdahl K. A.* The Artist and Creative Act: A Study of Yuriy Olesha's novel "Zavist". P. 57–59), а Н. А. Гуськов и А. В. Кокорин указывают на отсылки к апостолам (*Олеша Ю.* *К.* Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб.: Вита нова, 2017. С. 390). [↑](#footnote-ref-98)
99. Об этом обстоятельстве упоминается уже в современной роману критике (см.: *Тальников Д.* Литературные заметки// Красная Новь. 1928. № 6. С. 241). [↑](#footnote-ref-99)
100. См.: *Смирнов И. П.* Роман и смена эпох: «Зависть» Юрия Олеши. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/8/roman-i-smena-epoh-zavist-yuriya-oleshi.html (дата обращения: 05.05.2023). Отметим, что еще раньше, чем Смирнов, Андрея с Големом из фильма Вегенера 1915 года соотносит В. Б. Полищук (*Полищук В.Б.* Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова: дис. к.ф.н. С. 44). [↑](#footnote-ref-100)
101. Об аллюзиях на пушкинского «Моцарта и Сальери» в «Зависти» см. также: *Жиличева Г. А.* Природа художественности романа Ю. К. Олеши «Зависть». [Сибирский филологический журнал](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33734368). 2004. [№ 3–4](https://elibrary.ru/contents.asp?id=33734368&selid=17710992). С. 38. [↑](#footnote-ref-101)
102. *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый Андрей. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981. С. 532. [↑](#footnote-ref-102)
103. Об этом см., напр: *Яранцев В. Н.* «Медный всадник» А.С. Пушкина и «Петербург» А. Белого. URL: <http://www.prometeus.nsc.ru/museum/texts/sibpush/jaranz.ssi> (дата обращения: 20.04.23). [↑](#footnote-ref-103)
104. См.: *Беляк Г. Н.* Трансформации мифотворческих стратегий в русском романе 20 века: дис. к. ф. н. СПб., 2019. С. 65. [↑](#footnote-ref-104)
105. См.: *Дрозда М.* Нарративные маски русской художественной прозы. С. 511. [↑](#footnote-ref-105)
106. *Подорога В. А.* Книга третья. Литература как самосознание. Опыт Андрея Белого // Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 2, ч. 1. М., 2011. С. 52. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Разумова А. О.* Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения: дис. к. ф. н. С. 84. О. Ю. Сконечная, исходя из «параноидальной природы» романов Белого, «унифицирует» «семейную интригу» «Петербурга» наряду с интригами из других романов по модели сюжета заговора (*Сконечная О. Ю.* Русский параноидальный роман. Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М., 2015.) [↑](#footnote-ref-107)
108. Любопытно, что конфликт между Аблеуховыми и Бабичевым с Кавалеровым изображается при помощи сходных ритмических и синтаксических схем. В «Петербурге» противопоставление отца и сына возникает в конце подглавки, описывающей Апполона Аполлоновича, в «Зависти» — в конце подглавки, описывающей Андрея Петровича. В обоих случаях противопоставление создается за счет описания некоторых разводящих героев обстоятельств, перечисленных в коротких предложениях в качестве фактов, и усиливается конструкцией с обособленными приложениями — с той разницей, что в «Петербурге» противопоставление временное, а в «Зависти» — сущностное: «В десять часов *он, старик*, уезжал в Учреждение*. Николай Аполлонович, юноша*, поднимался с постели — через два часа после. Каждое утро сенатор осведомлялся о часах пробуждения. И каждое утро он морщился. Николай Аполлонович был сенаторский сын» (12)); «*Он, Андрей Петрович Бабичев*, занимает пост директора треста пищевой промышленности. Он великий колбасник, кондитер и повар. *А я, Николай Кавалеров*, при нем шут» (32). [↑](#footnote-ref-108)
109. «Вы спите на его диване, — сказал он <Андрей Бабичев — А.Х.>. — Дело в том, что это как бы сын мой» (40). [↑](#footnote-ref-109)
110. *Разумова А. О.* Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения: дис. к. ф. н. С. 85. [↑](#footnote-ref-110)
111. 27 лет — также биографический возраст Олеши на момент издания романа. [↑](#footnote-ref-111)
112. И. Н. Арзамасцева отмечает также, что само описание сна Кавалерова в громадной кровати Анечки «с помощью тонких нюансов метафоризирует бессознательное воспоминание о внутриутробном существовании» (*Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023)); Ушакова интерпретирует описываемые Кавалеровым трансформации тела Анечки во сне (арки, шатры) как пародийное изображение «дворца», в котором Кавалеров мечтал бы оказаться (См.: *Ушакова А. Н.* Образ Иокасты в контексте романа Ю. К. Олеши «Зависть». // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. 2012. № 1 (2). С. 258). [↑](#footnote-ref-112)
113. Ср. мотив смерти и в образе подтяжек: «Вместо власти над миром будущего Кавалеров получает новые подтяжки, сделанные вдовой из старых подтяжек покойного супруга. Петля на подтяжках пародийно соотносится с петлей, в которой мечтал оказаться герой над подъездом Андрея» (Там же. С. 258). [↑](#footnote-ref-113)
114. Реальность не совпадает с мечтой здесь аксиологически, но совпадает фактологически: свою потенциальную фигуру в кубе Кавалеров представляет как «по-мальчишески полную» (49), что допускает двойное прочтение — и как запечатление в молодом облике, и как смерть в молодости. [↑](#footnote-ref-114)
115. Что в этом случае действительно одно и то же: как минимум странно, что сын директора гимназии, латиниста, не знаком с именем Иокасты. [↑](#footnote-ref-115)
116. Подробнее см. *Ушакова А. Н.* Образ Иокасты в контексте романа Ю. К. Олеши «Зависть». С. 256–258. Харкинс также пишет о том, что Иван включается в этом контексте в эдипальный код как вторая после Андрея заменяющая отца фигура для Кавалерова (см.: *Harkins William E.* The Theme of Sterility in Olesha's Envy. P. 450). [↑](#footnote-ref-116)
117. Там же. Ср.: «Конечно же, убийство в романе «Петербург» — лишь иллюзия, действие, совершенное в сознании героя, как иллюзорна и вся «фабулярность» романа. (В этом смысле персонажей «Петербурга» можно сопоставить с «героями» мифа, представляющими собой символы для художественно-выразительного рассказывания мировоззрительных, этических, космогонических, эстетических и др. идей) (*Пустыгина Н. Г.* «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года (к проблеме «революции сознания») // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 813. Блоковский сб. VIII. Тарту, 1988. С. 154). [↑](#footnote-ref-117)
118. *Паперный В. М.* Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 163. [↑](#footnote-ref-118)
119. Там же. С. 164. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX-XX веков. С. 241. [↑](#footnote-ref-120)
121. Там же. С. 242. [↑](#footnote-ref-121)
122. *Разумова А. О.* Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения: дис. к. ф. н. С. 77–78, 97–98, 116–117. [↑](#footnote-ref-122)
123. Ср.: «"Петербург" —театр гротескных масок»; «Трудно говорить о психологии героев Белого. «Куклы», «бранкуканы», «мокрицы», безличные и косолапые чудовища, хари и контуры, разлетающиеся копотью, не имеют психологии» (*Мочульский К. В.* Андрей Белый. С. 154, 155); «Человек в значительной мере превращается в марионетку, маску» (*Михайловский Б. В.* О романе А. Белого «Петербург». С. 452); «…возникает эффект не психологического романа, а скорее кубистского полотна, где на одном холсте человек изображен в разных несовпадающих проекциях и ракурсах» (*Сухих И. Н.* Прыжок над историей. (1911—1913. «Петербург» А. Белого). С. 73). [↑](#footnote-ref-123)
124. *Барковская Н. В.* Поэтика символистского романа. С. 245. [↑](#footnote-ref-124)
125. *Пустыгина Н. Г.* «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года (к проблеме «революции сознания»). С. 151. [↑](#footnote-ref-125)
126. *Барковская Н. В.* Поэтика символистского романа. С. 245. [↑](#footnote-ref-126)
127. См. об этом: *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX-XX веков. С. 246–250. [↑](#footnote-ref-127)
128. См.: *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984. С. 278; *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX-XX веков. С. 248; Обозначенные состояния подробно анализируются сквозь призму антропософских воззрений Белого в статье: *Нагорная Н. А.* «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. М„ 2003. № 3. С. 41–58. [↑](#footnote-ref-128)
129. *Пискунов В. М.* «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург». URL: <https://voplit.ru/article/vtoroe-prostranstvo-romana-a-belogo-peterburg/> (дата обращения: 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-129)
130. *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый). С. 279. [↑](#footnote-ref-130)
131. См. об этом, напр.: *Силард Л.* Андрей Белый и Джеймс Джойс (к постановке вопроса). С. 414; *Виролайнен М. Н.* Хоровое начало, принцип множественности и пафос соборности как основания «скандальных» сюжетов // Семиотика скандала. М., 2008. С. 53–54. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый). С. 280. [↑](#footnote-ref-132)
133. *Сконечная О. Ю.* Русский параноидальный роман. Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М., 2015. С. 187–188, 190. [↑](#footnote-ref-133)
134. См., напр.: «Образ Андрея воплощает скорее абстрактную схему, нежели попытку изобразить живого человека и его психологию» (*Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023)); В. В. Бадиков разделяет героев на тех, через чье восприятие нам показываются события в романе (Кавалеров и Иван Бабичев), и характеризующиеся лишь с внешней стороны «овеществленные портреты-символы» (*Бадиков В. В.* Вопросы поэтики Юрия Олеши (На материале прозы): автореф. дис. к.ф.н. Алма-Ата, 1967. С. 23); М. О. Чудакова говорит о «людях-вещах» (*Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. С. 64). М. М. Голубков объясняет эту особенность переходом от реалистической поэтики к модернистской, в рамках которой персонаж в романе становится «не героем в традиционном смысле этого слова, но, скорее, неким воплощением авторской идеи, неким набором тех или иных качеств»; его судьба и поступки мотивируются не «логикой характера» — по Голубкову, она может и вовсе отсутствовать — а «полной подчиненностью его авторской воле, авторскому замыслу». Герои «Зависти» в этом свете становятся примерами «гротескной типизации»: их образы выстраиваются на основе заострения какой-то одной черты (*Голубков М. М.* Русская литература ХХ в.: После раскола: Учебное пособие для вузов. С. 209–210, 222–223). [↑](#footnote-ref-134)
135. О взаимной глухоте героев и мотиве Вавилонской башни как ведущем в системе мотивов всего романа см.: *Арзамасцева И. Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К. Олеши (на материале прозы 1920-х годов): дис. к.ф.н. URL: https://istina.msu.ru/dissertations/10393770/ (дата обращения: 19.04.2023) [↑](#footnote-ref-135)
136. *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый). С. 278. [↑](#footnote-ref-136)
137. «В «Петербурге» повествователь предстает «то условным лицом, обозначенным местоимениями я/мы, то повествователем-наблюдателем, знания которого ограничены, то конкретным лицом (агент охранного отделения), то пророком, то "балаганным зазывалой" "Пролога"» (*Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. С. 59). [↑](#footnote-ref-137)
138. Там же. С. 63. [↑](#footnote-ref-138)
139. Случаи НПР Ивана во второй части романа рассматриваются в статье С. Ригато как работающие на изображение индивидуальной психологии персонажа (см.: *Ригато С.* Несобственно-прямая речь и ее формы во второй части романа Ю. К. Олеши «Зависть» // Slavica tergestina: Studia russica. 1998. № 6. С. 178–182), что, на наш взгляд, не совсем верно, поскольку в каждом из приводимых исследовательницей примером можно обнаружить продолжение образности первой части. Например, в отрывке о «породе отцов» «сарказм и злопамятность», о которых пишет Ригато, выражаются не напрямую, но опосредованные через образ Андрея с его кулинарными доминантами; в описании фантастического мыльного пузыря повторяется описание взлетающей машины («пузырь этот будет в полёте увеличиваться, достигая поочерёдно ёлочной игрушки, мяча, затем шара с дачной клумбы, и дальше, дальше, вплоть до объёма аэростата, – и тогда он лопнет, пролившись над городом коротким золотым дождём»); во фрагменте, где якобы изображается видение Ивана, не первый раз повторяется «лампа под зелёным абажуром», разделяющая героев («За столом сидели двое. Один напротив другого. Посредине стояла лампа под зелёным абажуром»). [↑](#footnote-ref-139)
140. *Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. С. 240. [↑](#footnote-ref-140)
141. Там же. С. 241. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. М., 1994. С. 112. [↑](#footnote-ref-142)
143. О сходстве Кавалерова с Парадоксалистом см., напр.: *Тальников Д.* Литературные заметки. С. 238–239, 241, 243–245; *Тхоржевский И.* Очерк II. Советская литература // Тхоржевский И. Русская литература. Париж, 1950. С. 602; *Jackson R. L.* Dostoevsky's underground man in Russian literature. 's-Gravenhage, 1958. Pp. 158–165; *Протопопов К.* «Зависть» как художественный замысел Юрия Олеши // Русский язык. 1968. Т. 22. № 83. С. 14–16; *Frolich D.* Cryptography in Soviet Literature: PhD diss. New York, 1971. P. 52; *Brown E. J.* Russian literature since the revolution. Cambridge (Mass.); London, 1982. Pp. 65–66, 68; *Касаткина К. В.* Тип «подпольного человека» в романе Ю. К. Олеши «Зависть» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. Т. 1. Филология.  С. 17–24; *Карлин Ю. С.* Реализация типа подпольного героя в повести Ю. К. Олеши «Зависть» // Материалы Всероссийской научной конференции «Творчество Ф. М. Достоевского в непрошедшем времени России» (6-7 апреля 2021 г., Липецк). Липецк, 2021. С. 71–76. [↑](#footnote-ref-143)
144. Как справедливо отмечает Жиличева, «на протяжении всего текста Кавалеров постоянно смотрит на себя как бы со стороны: <…>. Кавалеров ощущает себя литературным персонажем» (*Жиличева Г. А.* Природа художественности романа Ю. К. Олеши «Зависть». С. 42). Приводимые им наблюдения поэтому служат не только демонстрации оригинального способа видеть и мыслить, но и включению себя в контекст собственно произведения — для достижения этой цели они должны узнаваться. Одним из примеров такого образа-знака является Том Вирлирли, заимствование которого акцентируется самим Кавалеровым: «Так в романтическую, явно западноевропейского характера, грезу превратился во мне звон обыкновенной московской церковки» (76). Об источниках заимствования образа см.: *Гуськов Н. А.* Откуда пришел Том Вирлирли? (Из комментария к роману Ю. К. Олеши «Зависть») // [Русская литература](https://elibrary.ru/contents.asp?id=34469923). 2017. [№ 1](https://elibrary.ru/contents.asp?id=34469923&selid=28923662). С. 182–190. [↑](#footnote-ref-144)
145. *Ригато С.* Несобственно-прямая речь и ее формы во второй части романа Ю. К. Олеши «Зависть». С. 181. [↑](#footnote-ref-145)
146. См.: *Христенко А. П.* О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеши «Зависть». С. 407–410. [↑](#footnote-ref-146)
147. Левина-Паркер и Левин указывают на сочетание в этом выражении двух средств создания косноязычия — «неразборчивости» и «избыточности»: «Поразил внимание — незаконная связка, как «не играет значения». Вместе с тем если уж карандаш поразил (а не привлек), то человека, а не внимание: внимание — лишнее слово» (*Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. С. 74, 75). На наш взгляд, этот пример также демонстрирует фиксирование в свернутом виде разнородно текущего времени: с одной стороны, нейтральное «привлек» заменяется на «мгновенное» «поразил», с другой — несочетаемость и «лишнее» слово «внимание» замедляют восприятие. Похожий эффект создает фраза «придать карандашному острию отточенность формы», которая одновременно одновременно и поддерживает решительность и стремление «намерения» семантически и фонетически («острию отточенность») и противостоит ему излишней подробностью (для простой смысловой передачи действия) описания и нагнетанием существительных. [↑](#footnote-ref-147)
148. В «Зависти» схожую функцию выполняет котелок Ивана Бабичева. [↑](#footnote-ref-148)
149. *Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. С. 47–49. [↑](#footnote-ref-149)
150. Левина-Паркер и Левин справедливо указывают на то, что с «безгромностью публичных речей Аблеухова» перекликается «бесшумность домашняя». (Там же. С. 330). [↑](#footnote-ref-150)
151. Долгополов указывает на то, что под иглой здесь подразумевается «Золоченый шпиль Петропавловского собора» (646). Нам так не кажется: петропавловский шпиль, как отмечает сам Долгополов, устойчиво проходит по тексту в виде «петропавловского шпица»; впрочем, даже если подразумевается именно он, это не отменяет заимствования фразеологии — о распространенности цитирования отрывка об Адмиралтейской игле и устойчивости ассоциации Адмиралтейства (в том числе как метонимического обозначения Петербурга) с пушкинским текстом см.: *Тименчик Р. Д.* [Адмиралтейская игла](https://russkayarech.ru/ru/archive/1986-3/23-28) // Русская речь. 1986. № 3. С. 23–28. [↑](#footnote-ref-151)
152. *Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. С. 49. [↑](#footnote-ref-152)