

ИРИНА САМОРУКОВА

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С. П. Королева (Самара, Россия)

ORCID 0000-0003-3671-9220

e-mail: samorukov@inbox.ru

КОНСТАНТИН ПОЗДНЯКОВ

Самарский государственный социально-педагогический университет
(Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-2646-6410

e-mail: kopozdnyakov@yandex.ru

**„ГОЛАЯ ЖИЗНЬ“ КАК ОБЪЕКТ МАНИПУЛЯЦИИ
В РОМАНЕ Ю. ОЛЕШИ *ЗАВИСТЬ***

**THE “NAKED LIFE” AS AN OBJECT OF MANIPULATION
IN YURI OLESHA'S NOVEL *ENVY***

Abstract:

This article puts Yuri Olesha's novel *Envy* (1927) in the context of European modernism and considers it as a story of the rivalry between Art and Life. There are textual parallels of *Envy* with Thomas Mann's novella *Tristan* (1902) and Vladimir Nabokov's novel *Despair* (1930). The authors analyze continuity of texts in the development of the original conflict between the artist and the burgher, considering a list of names from *Despair*, which reveal semantic parallels with *Envy* as well as differences in the construction of a similar plot in the texts of Mann, Olesha, and Nabokov. The studied parallels allowed the author put forward a hypothesis: Yuri Olesha's novel *Envy* is a kind of adaptation of Thomas Mann's novella *Tristan* about an artist and a burgher to the Soviet context. Through the

concept of the „naked life” introduced by Giorgio Agambena the authors interpret Andrei Babichev, the character of *Envy*, as a personification of the discourse of the new power, giving the surrounding reality organizational forms, and Herman, the double of the main character of *Despair*, as the embodiment of the „naked life”. The authors analyze in detail the strategies of manipulation, as a result of which the artist loses his autonomous cultural status in *Tristan*, *Envy* and *Despair*.

Keywords: social realism, modernism, “naked life”, manipulation, affects

„Кража – лучший комплимент, который можно сделать вещи“
В. Набоков *Отчаяние*

Для обработки „советского материала“ Ю. Олеша часто использовал модели европейской литературы. Отсылки к ней прозрачны, темы, сюжеты и мотивы рефлексированы прямо в тексте. О своем интересе к европейскому модернизму, Олеша высказывается неоднократно:

В годы после Версальского мира появилось несколько замечательных немецких романов. Их называли экспрессионистскими. Фамилии авторов были – Верфель, Перуц, Мейринк. Эти романы были, можно сказать, фантастическими. Однако это не была фантастика, резко расходящаяся с бытом, с житейским, подобно, скажем, фантастике Гофмана. В этой экспрессионистской фантастике реальный город, реальные люди, однако происходило нечто странное, что заставляло реальных людей попадать в жуткие положения¹; Умер Томас Манн. Их была мощная поросль, роща – с десятков дубов, один в один: Уэллс, Киплинг, Анатолий Франс, Бернард Шоу, Горький, Метерлинк, Манн².

Он и сам писал, как модернист: метафорично, фрагментарно, субъективно. Мир его произведений конструируется вниманием и воображением автора-повествователя, наделенного космополитической идентичностью модернистского художника.

¹ Юрий Олеша: *Ни дня без строчки*, в: Ю.К. Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.448.

² Ibidem, с.449.

Соцреализм с основополагающей фабулой, сосредоточенной на преображении героя, его переходе от „стихийности“, под которой понималась идеологическая сырьевость, вызванная отсутствием правильного наставника, к верной линии партии, „сознательности“³, Олеше не давался. Киносценарий *Строгий юноша* (1934), где проблема неравенства в новом мире представляла как барочный конфликт чувства и долга, властью был не понят, эстетский фильм Абрама Роома (1936) запрещен, а вскоре начинается компания борьбы с формализмом, направленная против модернистских художеств.

В интервью Альфреду Appelю в сентябре 1966 года Владимир Набоков обращает внимание на эту, характерную не только для Олеси, стратегию обработки советского материала и довольно точно формулирует ее цель:

Были писатели, которые поняли, что если избирать определенные сюжеты и определенных героев, то они смогут в политическом смысле проскочить – другими словами, никто их не будет учить, о чем им писать и как должен оканчиваться роман. Два поразительно одаренных писателя – Ильф и Петров – решили, что если главным героем они сделают негодяя и авантюриста, то, что бы они ни писали о его похождениях, с политической точки зрения к этому нельзя будет придраться, потому что ни законченного негодяя, ни сумасшедшего, ни преступника, вообще никого, стоящего вне советского общества – в данном случае это, так сказать, герой плутовского романа, – нельзя обвинить ни в том, что он плохой коммунист, ни в том, что он коммунист недостаточно хороший. Под этим прикрытием, которое им обеспечивало полную независимость, Ильф и Петров, Зощенко и Олеша смогли опубликовать ряд первоклассных произведений, поскольку политической трактовке такие герои, сюжеты и темы не подавались. До начала тридцатых годов это сходило с рук⁴.

Иными словами, использование определенных литературных моделей и масок, техника жанра, где героем оказывается исключенный из политической заботы негодяй, сумасшедший, преступник,

³ Катерина Кларк: *Положительный герой как вербальная икона*, в: *Соцреалистический канон*. Сборник статей под общей редакцией Ханса Гюнтера и Евгения Добренко. Санкт-Петербург 2000, с.570.

⁴ Владимир Набоков: *Интервью Альфреду Appelю, сентябрь 1966 года*, URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-appelyu-1966.htm> (19.11.2020).

стоящий вне советского общества, и, соответственно, мир, показанный с его точки зрения, обеспечивают автору, оказавшемуся в советской реальности, некоторую творческую автономию.

Набоков вспоминает Олешу, автора *Зависти* (1927). В этом романе видением модернистского художника наделяется изгой, литератор неопределенных занятий Кавалеров. Он бросает вызов представителю власти „советскому барину“ Бабичеву, претендуя на свое место под солнцем, на собственную славу – славу художника. Высокопарный порыв Кавалерова оказывается низкопробным: герой позорно проигрывает, изгоняется из новой жизни, из пространства советской публичности на коммунальное дно, в стихию пошлости.

В 1930 году Набоков заканчивает роман *Отчаяние*, в котором рассказывается о преступнике с русскими корнями, возмнившем себя художником. Отсылки к советскому контексту здесь немало. Вот некоторые из них:

Когда я бывало говорил, что коммунизм в конечном счете – великая, нужная вещь, что новая, молодая Россия создает замечательные ценности, пускай непонятные европейцу, пускай неприемлемые для обездоленного и озлобленного эмигранта, что такого энтузиазма, аскетизма, бескорыстия, веры в свое грядущее единообразие еще никогда не знала история, моя жена невозмутимо отвечала: „Если ты так говоришь, чтобы дразнить меня, то это не мило“⁵.

Рассказчик Набокова „лелеет надежду“ на публикацию рукописи в СССР и дает пояснения: „Далеко не являясь врагом советского строя, я должно быть неволью выразил в ней иные мысли, которые вполне соответствуют диалектическим требованиям момента“⁶.

И даже прямо обращается к некому советскому читателю, „известному автору психологических романов“, которые „очень искусственны, но неплохо скроены“: „Что ты почувствуешь, автор-читатель, когда приступишь к этой рукописи? Восхищение? Зависть?“⁷.

Роман Набокова разворачивается как рукопись героя о гениальном произведении искусства, гениальном тексте, который он создает, благодаря своей чудесной способности видеть не замечаемое толпой

⁵ Владимир Набоков: *Отчаяние*, в: В.В. Набоков: *Собрание сочинений в четырех томах*. Том 3. Москва 1990, с.344.

⁶ Ibidem, с.428.

⁷ Ibidem, с.381.

сходство. Художественный замысел претворяется героем-повествователем в жизнь. Это преступление, убийство, совершенное по литературной модели. Воплощение замысла проваливается. Преступление преподносится газетами как тривиальная афера. Изощренное повествование, наполненное аллюзиями, вырождается в дневник – „низшую форму литературы“.

Любопытен перечень названий романа, точнее, рукописи набоковского героя: *Записки*, *Двойник*, *Зеркало*, *Портрет автора в зеркале*, *Сходство*, *Непризнанное сходство*, *Оправдание сходства*, *Ответ критикам*, *Поэт и чернь* и, наконец, окончательное – *Отчаяние*. *Отчаяние* – есть аффект, как и *Зависть*. Список возможных заглавий текста русского немца Германа напоминает перечень хэштегов, описывающих тематику и мотивную структуру *Зависти*, и в некотором смысле ее композицию:

1. *Записки* – в буквальном смысле деловые послания, которые по заданию Бабичева строчит Кавалеров.

2. *Двойник* – мотив двойничества в системе персонажей романа Юрия Олеши присутствует сразу в нескольких конфигурациях⁸.

3. *Зеркало* – этот образ, тесно связанный с мотивом двойников, один из ключевых в *Зависти*. В конце первой части романа Кавалеров видит в уличном зеркале отражение Ивана Бабичева, своего „близнечного“ двойника. В то же время это зеркало маркирует границу повествовательных перспектив: рассказа от лица героя (первая часть) и от лица повествователя (вторая часть), которые стилистически идентичны.

4. *Портрет автора в зеркале* акцентирует близость автора герою, что в отношении *Зависти* никогда не вызывало сомнений ни у критики, ни у читателей.

5. *Сходство*, *Непризнанное сходство*, *Оправдание сходства* – эти „хэштеги“ могут отсылать не только к тематике *Зависти*, но намекать на некую общность текста Олеши и рукописи Германа – героя Набокова.

6. *Ответ критикам* – *Зависть* есть своеобразная апология, попытка самооправдания художника, она пронизана риторикой спора, полемики.

⁸ Софья Агранович, Ирина Саморукова: *Двойничество*. Самара 1990, с.34-43.

7. *Поэт и чернь* – этот романтический штамп, поэтическое общее место (в этом смысле – настоящий „хэштег“) обобщенно передает интенцию *Зависти* как романа об уникальности творца, не понимаемого толпой. Герой Набокова уверен в универсальности своего проекта, учитывающего огрехи предшественников.

Мне грезился новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, – мир Геликсов и Ферманов, – мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник. [...] Другие же народы пускай переводят ее на свои языки, – американцы утолят, читая ее, свою жажду кровавых сенсаций, французам привидятся миражи Содома в пристрастии моем к бродяге, немцы наслаются причудами полуславянской души⁹.

В приведенном отрывке герой-повествователь *Отчаяния* дает своеобразный перечень интерпретаций, которые могут сопровождать роман о соперничестве искусства и жизни. Для нас любопытна последняя отсылка: к вкусу немцев, намекающая на тему художника у Томаса Манна.

Для Набокова сюжет уже существует как готовая модель, он открыто рефлексивируется и подвергается трагикомическому развенчанию.

В этом аспекте *Отчаяние* В. Набокова можно рассмотреть как реплику на написанный в 1927 году роман Ю. Олеши, разрабатывающий сюжет о непризнанном, но заносчивом художнике, художнике в претензии, ибо в реальности Кавалеров литератор на подхвате, автор задорных куплетов о „фининспекторах, совбарышнях, нэпманах и алиментах“. Тот самый Кавалеров, который сожалеет, что родился не в Европе, где ценят чужую славу.

Для рассказа о таком герое Олеша, как и в *Трех Толстяках*, использует сюжет и мотивы европейского автора, а именно новеллу Томаса Манна *Тристан* (1902).

В чахоточный санаторий коммерсант Клетериан привозит свою юную супругу Габриэлу. Она занемогла, как только родила сына, начала харкать кровью, но коммерсант, жизнерадостный бюргер, уверен, что жена скоро поправится. В том же санатории обретается непризнанный художник, автор единственного романа, кото-

⁹Владимир Набоков: *Отчаяние*, с.429.

рый сам же и читает – писатель из Львова Шпинель. Санаторий нравится ему своим зданием в стиле ампир и живописными окрестностями, которыми он любит наслаждаться в одиночестве. Для большинства пациентов и персонала Шпинель своего рода изгой – неудачник и чудаки, нарушающий распорядок. Между санаторием Манна и ключевым топосом *Зависти* – Фабрикой-кухней можно усмотреть определенную параллель – это некий экспериментальный социум, в который ввергнут художник. После того, как Клетериан уезжает продолжать свою пошлую жизнь, Шпинель сближается с Габриэлой. Она рассказывает ему о своем отце, вдохновенном скрипаче-любителе, о замужестве, и хотя уверяет, что счастлива, Шпинель в этом сомневается. Истинный смысл отношений Шпинеля и Габриэлы открывает искусство. У Манна это, разумеется, музыка – *Тристан и Изольда* Вагнера. После того, как Габриэла, долгое время не подходившая к инструменту, исполняет Вагнера, и героям открывается их трагическое чувство, ей становится хуже. Врачи вызывают мужа с сыном. Шпинель посылает коммерсанту письмо, в котором обвиняет его в непонимании души Габриэлы, в том, что красоту смерти он заставил служить жизнелюбивой пошлости. Клетериан является для разбирательства. Он возмущен тем, что Шпинель – шут с плохим почерком – обедал с ним, а потом прислал эту мазню. Грозит подать на него в суд. В это время Габриэла умирает. Коммерсант спешит к телу, а Шпинель выходит на воздух, где встречает кормилицу с маленьким сыном Габриэлы. Жизнерадостный малыш гремит жестяной игрушкой и визжит от радости. Шпинель хочет пройти мимо, но, ужаснувшись, поворачивается и пускается наутек. Сходство этих двух текстов, вплоть до парафраз, поражает. Некоторые из них представлены в таблице¹⁰.

¹⁰ Подробнее: Константин Поздняков: *Зависть Тристана*, „Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки” 2015, Том 17, № 1-2, с. 447-449.

| Т. Манн <i>Тристан</i> | Ю. Олеша <i>Зависть</i> |
|---|---|
| <p>Затем господин Клетериан спросил кофе, – кофе и сдобных булочек; звук «к», казалось, образуется у него где-то глубоко в глотке, а слово «булочка» он произносил так, что у каждого, кто его слышал, должен был появиться аппетит¹¹</p> <p>Говорил он громко, небрежно и добродушно, как человек, пиццеварение и кошелёк которого находятся в полном порядке, быстро шевеля выпяченными губами.¹²</p> | <p>Он (Бабичев) поёт по утрам в клетзете.</p> <p>Можете представить себе, какой это жизнерадостный, здоровый человек. Желание петь возникает в нём рефлекторно. Это песни его, в которых нет ни мелодии, ни слов, а есть только одно «та-ра-ра», выкрикиваемое им на разные лады, можно толковать так:</p> <p>„Как мне приятно жить... та-ра! та-ра!...Мой кишечник упруг... ра-та-та-та-ра-ри... Правильно движутся во мне соки... ра-та-та-ду-тата... Сокращайся, кишка, сокращайся... трамба-ба-бум!“¹³</p> |
| „Я ненавижу Вас и Вашего сына“ ¹⁴ | „Я вас ненавижу, товарищ Бабичев“ ¹⁵ |
| „Вы плебей-гурман“ ¹⁶ | „Вы обжора и чревоугодник“ ¹⁷ |
| „Это письмо [...] – и есть акт мести, чтобы хоть на мгновение вывести Вас из Вашего толстокожего равновесия“ ¹⁸ | „Это письмо пишется, чтобы сбить вам спеси“ ¹⁹ |
| Вы смотрели на неё, смотрели вождедея. Ничего похожего на благоговение или страх не вы- | Вы хотите завладеть дочкой вашего брата [...]. Вам невыгодно допустить, чтобы девушка, которую вы |

¹¹ Томас Манн: *Тристан*, в: Т.Манн: *Новеллы*. Минск 1988, с.42-43.

¹² *Ibidem*, с.44.

¹³ Юрий Олеша: *Зависть*, в: Ю.К. Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.166.

¹⁴ Томас Манн: *Тристан*, с.70.

¹⁵ Юрий Олеша: *Зависть*, с.194.

¹⁶ Томас Манн: *Тристан*, с.69.

¹⁷ Юрий Олеша: *Зависть*, с.196.

¹⁸ Томас Манн: *Тристан*, с.70.

¹⁹ Юрий Олеша: *Зависть*, с.194.

| | |
|---|---|
| звала у Вас в душе трогательная её святость ²⁰ . | хотите покорить [...] имела душу нежную, взволнованную. Вы хотите использовать её, как используете „головы и бараньи ножки при помощи остроумно применяемых электрических спиральных свёрл“ ²¹ . |
| „Вы трус, тихоня и завистник“ ²² | „Вы сгусток зависти погибающей эпохи“ ²³ |

Многочисленные параллели позволяют выдвинуть гипотезу: роман Юрия Олеша *Зависть* представляет собой своеобразную адаптацию новеллы Томаса Манна *Тристан* о художнике и бюргере к советскому контексту. В свете этого куплет Ивана Бабичева:

Нет, я не шарлатан немецкий
И не обманщик я людей,
Я – скромный фокусник советский,
Я современный чародей²⁴,

- звучит, как шутовское оправдание, на которые Олеша был мастер.

В 1936-м году, предвидя обвинения в формализме из-за неоднократного выражения своих симпатий к модернисту Джойсу, Олеша заранее готовит защиту:

Я приведу пример из Джойса. Этот писатель сказал: „Сыр – это труп молока“. Вот, товарищи, как страшно. Писатель Запада увидел смерть молока. Сказал, что молоко может быть мертвым. Хорошо это сказано? Хорошо. Это сказано правильно, но мы не хотим такой правильности. Мы хотим художественной диалектической правды. А с точки зрения этой правды молоко никогда не может быть трупом, оно течет из груди матери в уста ребенка, и поэтому оно бессмертно²⁵.

²⁰ Томас Манн: *Тристан*, с.68.

²¹ Юрий Олеша: *Зависть*, с.196.

²² Томас Манн: *Тристан*, с.72.

²³ Юрий Олеша: *Зависть*, с.225.

²⁴ Ibidem, с.214.

²⁵ Юрий Олеша: *Выступление на собрании московских писателей.1936*, URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odissey-a-jeym-sa-dzhoy-sa42.htm> (21.11.2020).

Таким образом, можно выстроить последовательность своеобразных палимпсестов: *Тристан* Томаса Манна (1902) – *Зависть* Юрия Олеши (1927) – *Отчаяние* Владимира Набокова (1930).

Сюжет Манна о художнике и бюргере трансформируется в направлении маргинализации фигуры модернистского художника.

Шпинель из новеллы *Тристан* – просто чудак, автор гениального, но скучного романа, живущий в элитном санатории, хоть и сбоку припеку. Николай Кавалеров из *Зависти* – бездомный куплетист, тщетно мечтающий о славе. Фабрика-кухня, заменившая в *Зависти* элитный санаторий Манна, Кавалерову противна, а из залитой светом и воздухом квартиры советского барина его вышвыривают.

Маргинальность Германа из *Отчаяния* выражается в утрате идентичности. Он и сам не знает, кто он: немец с причудами славянской души, коммерсант, „живущий на фу-фу“, гениальный художник или неудачливый аферист.

Помимо сюжетных мотивов наблюдается сходство в построении повествовательной перспективы: рассказа с позиции непризнанного художника.

У Томаса Манна эта оптика иронична, и формально голос принадлежит стороннему нарратору. В *Зависти* повествование открыто субъективно, дано исключительно в фокусе изгоя-художника. Во второй части романа „я“ Кавалерова сменяется объективным повествователем, но речевая манифестация остается прежней. В *Отчаянии* В. Набокова мы имеем автора и героя в одном лице. Учитывая эту оптику, критика художника предстает как саморазоблачение.

Думается, что Олеша использует новеллу Томаса Манна как модель для сборки и структурирования советского материала, которому в двадцатые годы еще не вменяется быть оформленным в соц-реализм, когда, как кажется ряду упомянутых в интервью В. Набокова авторов, еще существует символическая конкуренция. Советский материал предстает на страницах *Зависти* как „голая жизнь“.

Понятие „голая жизнь“ заимствовано нами у Дж. Агамбена. Он трактует „голую жизнь“ как объект заботы суверенной власти, контролируемый посредством „исключающего включения“: „Политика существует потому, что человек – живое существо, которое отделяет от себя и противопоставляет себе посредством языка свою собствен-

ную голую жизнь и в то же время остается связанным с ней через включающее исключение“²⁶.

Власть в романе Ю. Олеши представлена Андреем Бабичевым, директором треста пищевой промышленности, „великим колбасником, кондитером и поваром“²⁷, которого в известной мере можно рассматривать как субъект биополитики. Голая жизнь, которая в романе цветет, пахнет, ест, испражняется, совокупляется и размножается, становится объектом его специфической заботы: сырость и хаос этой жизни должны быть исключены, путем придания ей организационных форм, а именно строительством Фабрики-кухни. В пьесе *Заговор чувств* (1929), написанной по мотивам *Зависти*, замысел Андрея дополняется комбинатом общественного размножения „Фабрикой-спальней“.

Для символического соперника Андрея Бабичева – художника Кавалерова – „голая жизнь“ тоже материал. Он тоже претендует на преобразование, чтобы этот материал его усилиями обрел новую форму.

У Т. Манна, с его эстетикой умирания, жизнь, предстающая художнику, выглядит не столько „голою“, сколько закосневшей в своей бессмысленной витальности, подобно лечащейся в санатории жене пастора, которая произвела на свет восемнадцать детей, превративших ее в живую мумию.

В *Отчаянии* Набокова „голая жизнь“ воплощена в мнимом двойнике героя – грязном бродяге Феликсе, в его неряшливом, вульгарном теле, которое Герман сначала оформляет в своем воображении, а затем буквально доводит до желаемого совершенства (моет, переодевает в приличный костюм, бреет и стрижет ногти).

Претензии художника состоят в том, чтобы включить „голую жизнь“ в сферу своей власти, художественно присвоить ее, наделив формой, значением и смыслом.

Так, советский руководитель, заслуженный коммунист и член общества политкаторжан Андрей Бабичев, реформатируется Кавалеровым в вариант господина Клетериана – самодовольного бюргера. „Сильная мужская особь“, „обыкновенный барин, эгоист, сластолюбец, тупица, уверенный в том, что все сойдет ему благополучно“²⁸ – такими оценками награждает олешинский герой благодетеля, по-

²⁶ Джорджо Агамбен: *Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва 2011, с.15.

²⁷ Юрий Олеша: *Зависть*, с.169.

²⁸ Юрий Олеша: *Зависть*, с.198.

добравшего его, проклятого поэта (выброшенного из пивной за пьяный дебош), чтобы сделать мальчиком на побегушках. Кавалеров претендует на самостоятельное означивание „голой жизни“, на собственную независимую роль в „разбушевавшемся празднике“. Кавалеров – ровесник века, это его мир, которым он стремится не столько управлять, сколько „править“, как герой Томаса Манна.

В глазах Кавалерова они с Бабичевым конкуренты, и он объявляет советскому начальнику символическую войну. Главное орудие здесь – манипуляция.

Мотив „манипуляции“ в романе *Зависть* можно назвать „амбивалентным“. С одной стороны, это грубая механика, способ утилизации „голой жизни“, рассматриваемой как пассивное сырье.

Наиболее ярко это значение „манипуляции“ раскрывается в „документальном“ фрагменте, цитирующем инструкцию по переработке туш:

[...] Так, собираемая при убое кровь может быть перерабатываема или в пищу, для изготовления колбас, или на выработку светлого и черного альбумина, клея, пуговиц, красок, земледобрильных туков и корма для скота, птицы и рыбы. Сало-сырец всякого рода скота и жиродержащие органические отбросы – на изготовление съедобных жиров: сала, маргарина, искусственного масла, и технических жиров: стеарина, глицерина и смазочных масел. Головы и бараньи ножки при помощи электрических спиральных сверл, автоматически действующих очистительных машин, газовых опалочных станков, резальных машин и шпарильных чанов перерабатываются на пищевые продукты, технический костяной жир, очищенный волос и кости для разнообразных изделий²⁹.

Подобная технология требует унифицированного субъекта, действия которого точны, как у машины. Мотив человека-машины воплощен в *Зависти* в образе символического преемника Бабичева – студента технического вуза Володи Макарова.

С другой стороны, манипуляция в романе – это техника создания иллюзии, тонкая работа по переключению внимания и воображения, способная преобразовывать тела и аффекты. Приведем пример такой манипуляции: описание ветхой деревянной галереи в одном из московских дворишков:

²⁹ Юрий Олеша: *Зависть*, с.183.

Небо разбивалось на пластинки разной синевы и приближенности к зрителю. Четверть стекол была выбита. В нижний ряд окошек пролезали зеленые хвостики какого-то растения, ползущего снаружи по борту галереи. Здесь все было рассчитано на счастливое детство. В таких галереях водятся кролики. [...] На ходу Кавалеров хотел оторвать один из зеленых хвостиков. Едва он дернул, как вся невидимая за бортом система потянулась за хвостиком, и где-то простонала какая-то проволока, впутавшаяся в жизнь этого плюща или черт его знает чего. (Как будто не в Москве, а в Италии...) ³⁰.

В этом смысле, манипуляция сродни фокусу, цирковому трюку, обману. Герои-художники Манна, Олеси и Набокова – иллюзионисты и обманщики. Неудивительно, что их трюки по трансформации реальности в конце концов разоблачаются, художник обретает черты трикстера и подвергается публичному осмеянию.

Скромный фокусник советский Иван Бабичев примеряет маску трикстера охотно. Он король пошляков, манипулирующий аффектами уходящей эпохи: завистью, сентиментальностью, ревностью и пр. Своему брату он объявляет символическую войну, для чего замышляет шутовской „заговор чувств“, призванный взорвать Фабрику-кухню. Если у Манна бюргерской жовиальности противостоит умирающая от любви Изольда из божественной музыки Вагнера, то в *Зависти* на грубую материальность комбината общественного питания ополчается мифическая аффективная машина Офелия, носящая имя девушки, сошедшей с ума от любви.

Так возникает иллюзия, обман публики и самообман, то есть надежда художника, будто „голая жизнь“ и в самом деле податлива его усилиям. Иллюзию поддерживает повествовательная перспектива романа, его изобразительный фокус – точка зрения модернистского творца. Этот фокус становится инструментом создания истории, сюжета, рождающегося из манипуляции, техники метафоризации, призванной переключить внимание и инициировать воображение: „вы прошелестели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев“ ³¹.

Так сюжет рождается из стиля, дискурс производит историю.

Ю. Олеша в *Зависти*, а следом В. Набоков в *Отчаянии* вводят фигуру так называемого „ненадежного фокализатора“, который, являясь правдивым рассказчиком, повествует с внутренней открыто

³⁰ Ibidem, с.242-243.

³¹ Ibidem, с.183.

субъективной и предвзятой точки зрения. Поэтому его позиция, его оценки выявляются как сомнительные, ненадежные, а зачастую ложные. Если архетипом „ненадежного нарратора“, нормы которого, согласно классическому определению Уэйна Бута, не совпадают с нормами имплицитного автора³², является лжец, то „ненадежному фокализатору“ соответствует ребенок или идиот³³.

А также художник, добавим мы, с эпохи романтизма конструируемый как существо не от мира сего, в котором есть нечто детское и безумное.

Имея замашки творца, он обладает лишь набором фокусника – вниманием, воображением, техникой отвлекающего маневра. Его публичный статус сомнителен: непризнанный гений, сочинитель куплетов, просто проходимец, имеющий привычку выражаться на непонятном начальству языке метафор.

Да, она стояла передо мной, – да, сперва по своему скажу вам: она была легче **тени**, ей могла бы позавидовать самая легкая из теней – **тень падающего снега**; да, сперва по-своему: не ухом она слушала меня, а **виском**, слегка наклонив голову; да, на орех похоже ее лицо: по цвету – от загара, и по форме – скулами, округлыми, сужающимися к подбородку. Это понятно вам? Нет? Так вот еще. От бега платье ее пришло в беспорядок, открылось, и я увидел: еще не вся она покрыта загаром, на груди у нее увидел я **голубую рогатку вены...**

А теперь – по-вашему. Описание той, которой вы хотите полакомиться. Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами – очаровательный подросток, стройный, как шахматная фигурка (это уже по-моему), не великий ростом³⁴.

Обратим внимание, что выделенные фрагменты, намекают на ключевые мотивы новеллы *Тристан Т. Манна*: тень, снег, нежный висок возлюбленной, голубая рогатка вены.

³² Wayne C. Booth: *The Rhetoric of fiction*. Chicago & London 1968, p.158-159.

³³ Подробнее: Григорий Хасин: *Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова*. Москва – Санкт-Петербург 2001, с.14. Анна Жданова: *Нарративный лабиринт „Лолиты“: Структура повествования в условиях ненадежного нарратора*. Тольятти 2008. с.59.

³⁴ Юрий Олеша: *Зависть*, с.197.

С точки зрения власти, художник видит все в искаженном свете, с идейно неверной точки зрения. В этом смысле он неблагонадежный субъект, поэтому выставляется с праздника жизни.

В статусе сакральной жертвы художнику отказано. Иван Бабичев и Кавалеров мечтают о „громком хлопанье дверью“, например, об эффектном самоубийстве. Однако эти разговоры – очередное шутовство. Кавалеров не повесится на здании Моссовета, он будет исключен как часть „голой жизни“.

Притязания художника на „собственную славу“ не принимают всерьез. Для власти он такой же объект утилизации, как баранья туша: или на побегушках у начальства, или пошел вон.

Позже в заметках Юрия Олеша, собранных в книгу *Ни дня без строчки*, возникнет образ „лавки метафор“, где в ход идут лишь простенькие и дешевые, а от яркой метафоры, увы, никем не востребованной, лавка сгорает³⁵.

Стилистические фокусы советской власти непонятны, однако для Олеша мышление формой, пластичной, живописной, преобразующей голую жизнь в пиршество красоты, – главное свойство художника, его, если хотите, идентичность. Так вводится мотив „стилистических разногласий“ с советским миром и, соответственно, тема пугающего будущего.

Эта тема присутствует во всех трех сопоставляемых текстах. В финале *Тристана* упитанный сын только что скончавшейся возлюбленной героя, жизнерадостно визжа и протягивая руки к восходящему солнцу, стучит костяным кольцом о жестяную погремушку. Торжество жизни, животной радости не просто пугает Шпинеля, а заставляет его „внутренне пуститься наутёк“. Мир, в котором он осмысливает себя как Тристана – принадлежит воображению и прошлому, в то время как игры малыша Клетиана напоминают магический ритуал, жуткий и беспощадный в своей витальности.

Новое поколение, жестокое детство, потешается и над изобретением Ивана Бабичева – аффективной машиной. „Офелию“ осмистывает мальчишка, забравшийся на забор, и испуганные этим „ослепительным свистовым лучом“, фантазеры Иван и Кавалеров пускаются наутек³⁶.

³⁵ Юрий Олеша: *Ни дня без строчки*, с.467-468.

³⁶ Юрий Олеша: *Зависть*, с.235.

Валя, цветущая весенняя ветвь, с которой связан заимствованный у Томаса Манна мотив легкой тени, в конце романа тоже связывается с лучом, но на этот раз со световым лучом ослепительного солнца:

Солнечный луч скользнул по плечу её, она качнулась, и ключицы вспыхнули, как кинжалы.<...>и сразу же Кавалеров понял, холодея, какая неизлечимая тоска останется в нём навсегда оттого, что он увидел её, существо другого мира, чуждое и необыкновенное³⁷

Именно после описанной встречи с Валею состоится падение Кавалерова, проигравшего и опустошенного, в постель знойной вдовы, рыхлый и вязкий мир „голой жизни“.

В начале тридцатых в текстах Олеши появляется образ нищего, героя замышляемого им романа, своеобразного „приквела“ *Зависти*. Нищий возникает в обстановке пустырей и обветшавших загаженных парадных. Фрагменты о нищем, как бы наброски возможного романа, перемежаются фрагментами апологического характера, в которых автор заявляет о своей перемене, о принятии нового советского мира, который не чужд яркому, образному мышлению. Главное – придерживаться правильного марксистского мировоззрения³⁸.

В 1934-м году, в речи на первом съезде Союза советских писателей, Олеша иллюстрирует свое „прозрение“ рядом метаморфоз: в своем дальнейшем падении Кавалеров превращается в нищего, но потом возрождается, соглашаясь на скромную часть утраченного богатства (и, разумеется, отказавшись от претензий „сиять“ независимо от власти), престаёт быть нищим и возвращает утраченную молодость³⁹:

Таково возвращение молодости. Я не стал нищим. Богатство, которым я обладал, осталось; богатство, выражающееся в знании, что мир с его травами, зорями, красками прекрасен и что делала его плохим власть денег, власть человека над человеком. Этот мир при

³⁷ Ibidem, с.253.

³⁸ Юрий Олеша: *В мире*, в: Юрий Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.583-585.

³⁹ В 1933 году публикуется *Возвращенная молодость* М. Зощенко, пронизанная авторским пессимизмом. О фобиях и пессимизме в произведениях М. Зощенко: Александр Жолковский: *Михаил Зощенко: поэтика недоверия*. Москва 1999.

власти денег был фантастическим и превратным. Теперь, впервые в истории культуры, он стал реальным и справедливым⁴⁰.

В финале *Отчаяния* тоже иллюзия „возрождения“, когда Герман, обложенный полицией, размышляет о воображаемой речи перед миллионами.

Может быть, все это – лжебытие, дурной сон, и я сейчас проснусь где-нибудь – на травке под Прагой. Хорошо, по крайней мере, что затравили так скоро. [...] Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь⁴¹.

Художник по-прежнему ощущает себя манипулятором, способным вызвать мощные аффекты, хотя и далеко не те, на какие рассчитывал. Ирония Набокова заключается в том, что Герман, сочиняя текст о своем гениальном замысле, в качестве рассказчика – необъективен и предвзят. В повествовательной перспективе он, обманщик на уровне истории, оказывается ненадежным (наивным) фокализатором, видящим сходство там, где его на самом деле нет. Один из персонажей *Отчаяния*, живописец Ардалион, замечает по этому поводу: „Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан“⁴².

Одержимый идеей воплощением „сходства“ в жизнь, Герман сходит с ума. В финале он воображает невозможное. Нет никаких толп, есть наряд полиции, приехавший задержать горе-афериста.

На рубеже тридцатых годов В. Набоков окончательно развенчивает претензию художника на автономное внедрение фантазий в жизнь. Его непризнанный гений действует в ином, несоветском контексте, и все равно проигрывает. Видение Германа, где он ораторствует перед „сотнями, тысячами и миллионами“, вызывает в сознании образ вождя, диктатора, роль которого примеряет возомнивший себя художником торговец шоколадом⁴³.

⁴⁰ Юрий Олеша: *Речь Ю.К.Олеши*, в: *Стенографический отчет. Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934*. Москва 1934, с.236.

⁴¹ Владимир Набоков: *Отчаяние*, с.462.

⁴² *Ibidem*, с.357.

⁴³ Софья Агранович, Ирина Саморукова: *Двойничество как художественный код романа В.Набокова Отчаяние*, в: С.З.Агранович, И.В.Саморукова: *Двойничество*. Самара 2001, с.114.

Таким образом, от Томаса Манна через Юрия Олешу к Владимиру Набокову доминанта сюжета о столкновении художника с жизнью смещается с преобразования „голой жизни“ на источник этого преобразования – фигуру самого модернистского художника. Голым (нищим) становится сам художник, автономный культурный статус которого оказывается не просто проблематичным, но низложенным

REFERENCES:

- Agamben Giorgio: *Homo sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'*. Moskva 2011 (Агамбен Джорджио: *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва 2011).
- Agranovich Sof'ya, Samorukova Irina: *Dvojnichestvo*. Samara 2001 (Агранович Софья, Саморукова Ирина: *Двойничество*. Самара 2001).
- Booth Wayne C.: *The Rhetoric of fiction*. Chicago & London 1968.
- Clark Katerina: *Polozhitel'nyj geroj kak verbal'naya ikona*, v: *Socrealističeskij kanon*, Hans Gyunter i Evgenij Dobrenko. Sankt-Peterburg 2000. s.569-584 (Кларк Катерина: *Положительный герой как вербальная икона*, в: *Соцреалистический канон*. Сборник статей под редакцией Ханса Гюнтера и Евгения Добренко. Санкт-Петербург 2000, с.569-584).
- Hasin Grigorij: *Teatr lichnoj tajny. Russkie romany V.Nabokova*. Moskva – Sankt-Peterburg 2001 (Хасин Григорий: *Театр личной тайны. Русские романы В.Набокова*. Москва – Санкт-Петербург 2001).
- Mann Thomas: *Tristan*, v: Thomas Mann: *Novelly*. Minsk 1988, s.39-76 (Манн Томас: *Тристан*, в: Томас Манн: *Новеллы*. Минск 1988, с.39-76).
- Nabokov Vladimir: *Interv'yu Al'fredu Appelyu, sentyabr' 1966 goda*, URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-appelyu-1966.htm> (19.11.2020) (Набоков Владимир: *Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 года*, URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-appelyu-1966.htm> (19.11.2020)).
- Nabokov Vladimir: *Otchayanie*, v: Vladimir Nabokov: *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah*. Tom 3. Moskva 1990, s.333-462 (Набоков Владимир: *Отчаяние*, в: Владимир Набоков: *Собрание сочинений в четырех томах*. Том 3. Москва 1990, с.333-462).
- Olesha Yuriy: *Ni dnya bez strochki*, v: Yuriy Olesha: *Zavist'. Tri tolstyaka. Vospomnaniya. Rasskazy*. Moskva 2013, s.259-508 (Олеша Юрий: *Ни дня без строчки*, в: Юрий Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.259-508)

- Зависть*, в: Юрий Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.259-508).
- Olesha Yuriij: *Rech' Yu.K.Oleshi, v: Stenograficheskiy otchyot. Pervuj vse-soyuznyj s"ezd sovetskih pisatelej*. 1934. Moskva 1934, s.234-236 (Олеша Юрий: *Речь Ю.К.Олеша, в: Стенографический отчёт. Первый всесоюзный съезд советских писателей*. 1934. Москва 1934, с.234-236).
- Olesha Yuriij: *V mire, v: Yuriij Olesha: Zavist'. Tri tolstyaka. Vospominaniya. Rasskazy*. Moskva 2013, s.577-585 (Олеша Юрий: *В мире, в: Юрий Олеша: Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.577-585).
- Olesha Yuriij: *Vystuplenie na sobranii moskovskih pisatelej. 1936*, URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odissey-a-jeym-sa-dzhoysa42.htm> (21.11.2020) (Олеша Юрий: *Выступление на собрании московских писателей. 1936*, URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odissey-a-jeym-sa-dzhoysa42.htm> (21.11.2020)).
- Olesha Yuriij: *Zavist', v: Yuriij Olesha: Zavist'. Tritolstyaka. Vospominaniya. Rasskazy*. Moskva 2013, s.166-258 (Олеша Юрий: *Зависть, в: Юрий Олеша: Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.166-258).
- Pozdnyakov Konstantin: *Zavist' Tristana*, „Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki” 2015, Том 17, № 1-2, с.447-449 (Поздняков Константин: *Зависть Тристана*, „Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки” 2015, Том 17, № 1-2, с.447-449).
- Zhdanova Anna: *Narrativnyj labirint „Lolity”: Struktura povestvovaniya v usloviyah nenadezhnogo narratora*. Tol'yatti 2008 (Жданова Анна: *Нарративный лабиринт „Лолиты”: Структура повествования в условиях ненадежного нарратора*. Тольятти 2008).
- Zholkovskij Aleksandr: *Mihail Zoshchenko: poetika nedoveriya*. Moskva 1999 (Жолковский Александр: *Михаил Зощенко: поэтика недоверия*. Москва 1999).