

Мария Рубинс

Литература Ар-деко*

*Главы из книги «Русский Монпарнас: Парижская проза 1920-1930-х годов в контексте транснационального модернизма». Книга готовится к печати в издательстве НЛЮ (2017). Журнальный вариант.

ПОСТТРАВМАТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ

По воле истории русские парижане оказались в эпицентре модернистской культуры. Более молодые и ассимилированные из них не только с интересом следили за изменениями в эстетике, идеологии и философии, но и осваивали в своем творчестве западные художественные образцы, хотя такое отступничество от национального канона и вызывало критику со стороны представителей диаспоры, сосредоточенных исключительно на традициях русской литературы. «Человеческий документ» стал для представителей «потерянного поколения» наиболее подходящим жанром, чтобы выразить свой травматический опыт. «Незамеченное поколение», русская разновидность этой культурной мифологемы, создавало тексты в столь же безыскусном, исповедальном стиле, но привнося в них особую точку зрения, обусловленную опытом изгнания. Жанр человеческого документа особенно хорошо подходил для репрезентаций Парижа, поскольку позволял установить связь между постапокалиптическим сознанием и мрачными сторонами современного мегаполиса.

Однако катаклизмы начала XX века не только усилили экзистенциальные тенденции в европейской литературе и искусстве. Параллельно они породили вполне декадентскую эстетику, легкий декоративный стиль, дух гедонизма и культ безудержных развлечений. Литературе принадлежала немаловажная роль в формировании культурных кодов «эпохи джаза», главным стилистическим компонентом которой был стиль ар-деко. Многочисленные западные и русские тексты свидетельствуют о том, что авторы межвоенного периода живо откликались на современную им массовую культуру, художественные тренды, новые средства массовой информации и поведенческие модели. Новации в культуре, социальной среде и технике влекли за собой изменения традиционных представлений о писательском успехе, издательских приоритетах, а главное — природе, структуре и поэтике литературного нарратива. В большинстве произведений из этого корпуса новая перспектива способствовала изменению тональности и жанра: на место стилизованного человеческого документа пришли произведения, отличающиеся несомненной художественностью.

Понятие «ар-деко» в данном контексте не сводится только к стилю в прикладном искусстве, архитектуре, дизайне и моде «*les années folles*», который был представлен на Всемирной парижской выставке в 1925 году и назван тогда просто «современным стилем»¹. Под ним понимается куда более всеобъемлющий социо-культурный феномен межвоенных десятилетий, вобравший в себя самые разнообразные социальные практики, творческие, политические и идеологические предпочтения и оказавший влияние на образ жизни миллионов людей. <...> Быстро завоевав весь мир при посредстве кино, радио и джазовой музыки, ар-деко утвердился в качестве *lingua franca* межвоенного периода. Он предложил универсальный лексикон и новый механизм осмысления реальности, обращаясь ко всем нациям и расам, к мужчинам и женщинам, вбирая в себя элементы всевозможных местных традиций, творчески переосмысливая и популяризируя самые разнообразные течения в искусстве. Ар-деко, для которого в первую очередь характерна эклектичность, разрушал все границы: между высокой и низкой культурой, между разными видами искусств и сферами человеческой деятельности, между социальными и этническими группами, прошлым и будущим, архаикой, классикой и авангардом, традицией и новацией, публичной и частной жизнью, роскошью и массовым производством, эксцентричностью и функциональным минимализмом, и даже - между разными политическими системами (доказательством чему служит постоянное «контрабандное» проникновение этого стиля в советское искусство²). Возникнув после беспрецедентной мировой войны, ар-деко сделался транснациональной жизнеутверждающей программой, которая провозглашала всеобщее примирение и предлагала беззаботную, урбанизированную, либидную культуру, основанную на гедонизме и потребительстве.

¹ Термин «ар-деко» стали использовать применительно к этому стилю только в 1960-е годы, когда возродился интерес к культуре межвоенного периода.

² Даже на советских агитплакатах, которые клеймили западных декадентов и прославляли советских тружениц, присутствовали атрибуты того самого стиля, который они предположительно предавали анафеме.

Как отметил в очерке «Отзвуки Века Джаза» (1931) Ф. Скотт Фицджеральд, новая цивилизация, возникшая на Западе после Первой мировой войны, устала от «Великих идеалов», типичных для позитивистского дискурса предыдущего поколения, и «не испытывала решительно никакого интереса к политике»³. Война, равно как и теории Фрейда, обнажила иллюзорность и манипулятивность таких абстрактных понятий, как «патриотизм», «гуманизм», «прогресс», «долг», «смысл жизни» и даже «Бог». Стремление забыть об ужасах войны в условиях отсутствия подходящей идеологии, породило культ роскоши и развлечений - и началась «настоящая оргия»⁴. Как пишет Модрис Экстейнс,

«Людям все труднее было отвечать на фундаментальные вопросы о смысле бытия [...] и они все громогласнее настаивали на том, что смысл жизни заключен... в самом процессе жизни, в каждом ее мгновении. В результате в двадцатые годы гедонизм и нарциссизм достигли небывалых пропорций. [...] Стало принято потворствовать чувствам и инстинктам, а поведение, в большей степени, чем когда-либо, стал определять эгоизм... Прихоти и сумасбродства молодого поколения двадцатых годов были прежде всего следствием циничного отношения к условностям во всех их формах, а в особенности - к морализаторскому идеализму, который совсем недавно способствовал бойне под названием Западный Фронт»⁵.

Путешествия и танцы стали главным выражением тяги к удовольствиям и постоянному перемещению в пространстве: в поисках «идеальной вечеринки» золотая молодежь раз за разом пересекала Атлантику под звуки фокстрота, танго или шимми, непрестанно звучащих на палубе океанских лайнеров. Скорость стала отличительной чертой 1920-х годов, воплотившись в вездесущих изображениях автомобилей, поездов и пароходов. Стил ар-деко, как и футуризм, живо воспринял достижения технического прогресса и даже взял на вооружение язык инженеров: так, большую популярность приобрело слово «streamline», которое изначально использовалось в авто- и авиастроении для описания обтекаемой формы корпуса, за счет которой снижается сопротивление воздуха и повышается скорость. Аэропланы стали особенно выразительным символом современности после беспрецедентного одиночного перелета Чарльза Линдберга через Атлантический океан в мае 1927 года. В Париже Линдберга приветствовали как настоящего героя эпохи. Жозефина Бейкер, по свидетельству очевидцев, даже прервала свое выступление в Фоли-Бержер, чтобы сообщить зрителям эту потрясающую новость. Бравый американский авиатор заставил представителей своего поколения увидеть себя в более привлекательном свете:

«Один молодой миннесотец, казалось, решительно ничем не связанный со своим поколением, совершил поступок подлинно героический, и на какой-то миг посетители загородных клубов и подпольных кабаков позабыли наполнить рюмки и вернулись памятью к лучшим стремлениям своей юности. Может, и вправду полеты — это средство бежать от скуки, может, наша беспокойная кровь поугомонится, если мы окунемся в бескрайний воздушный океан? Да вот беда — к этому времени все мы уже очень глубоко вросли в ту жизнь, которой жили, и Век Джаза не кончился...»⁶

Направление полета Линдберга еще раз подтвердило центральное положение французской столицы на условной светской карте мира, связав гламурный облик Парижа с технологическими достижениями Нового Света. Соединив два самых динамичных мегаполиса, полет положил начало следующему этапу мировой интеграции, ибо доказал относительность географических расстояний и условность государственных границ.

Ар-деко не только пропагандировал приспособляемость и мобильность, но и сам был крайне динамичным стилем: он постоянно развивался, изменялся, приобретая местные черты¹⁰⁷. Культуру ар-деко, имеющую сильную **транслокальную** окраску, трудно вообразить вне городского контекста. Космополитический мегаполис тех лет способствовал движению разнонаправленных потоков, циркуляции символов и идей, равно как и слиянию разнородных элементов. Городская среда ассоциировалась со скоростью, энергией, неоновой рекламой, электрическими огнями и эклектичными формами массовых развлечений (кинотеатры, джаз-клубы и мюзик-холлы). В архитектуре природные мотивы, завитки и ассиметричные орнаменты, характерные для стиля модерн, сменились плоскими фасадами с симметрично расположенными декоративными элементами, в том числе монументальными барельефами, геометрическими объемами и «линиями, обозначающими движение, новую простоту, обновление»⁸.

³ Фицджеральд Ф.С. Отзвуки Века Джаза // Фицджеральд Ф.С. Портрет в документах. М.: Прогресс, 1984. С. 40.

⁴ Там же. С. 41.

⁵ Eksteins M. Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age. New York: Anchor Books Doubleday, 1990. P. 257—258.

⁶ Фицджеральд (1984). С. 46.

⁷ Например, в американской архитектуре ар-деко, особенно в силуэтах небоскребов, часто «цитировались» индейские пирамиды доколумбового периода. Тем самым создавалась ложная генеалогия: стиль, который был целиком заимствован из Франции в 1925 году и не имел решительно никаких корней на американском континенте, теперь прослеживали к аборигенным цивилизациям.

⁸ Eksteins (1990). P. 259.

Принципы, воплотившиеся в архитектурных формах и отделке интерьеров, облегчали снятие барьеров между личностью и городом. Диагональные композиции, зигзаги, стилизованное изображение молнии (метафора энергии), зеркала, расположенные в строго определенных местах, задавали направление и человеку, и его взгляду, приглашая двигаться в динамичном ритме мегаполиса. На портретах этого периода фигуры вписаны в абстрактный городской пейзаж, они часто изображены в обрамлении геометрических форм.

Экспансия ар-деко преобразила и частную сферу: мебель, лампы, посуду и даже узор кафеля или паркета оформляли по тем же визуальным принципам. Под декоративностью и беззаботным лоском ар-деко, на первый взгляд, лишённого каких бы то ни было идеологических составляющих, скрывался эстетический механизм программирования вкусов, социальных практик и быта. С особым напором в частную жизнь вторгались радиоприемники, которые стремительно обживались в кухнях и спальнях, обеспечивая новую форму общественной мобилизации. В определенном смысле, эти приборы и аксессуары стали откликом на теорию бихейвиоризма, получившую широкое распространение в начале XX века. В отличие от других течений в психологии, которые делали упор на внутреннем мире человека, бихейвиоризм предлагал метод управления движениями разума и души через внешние воздействия и целенаправленное изменение окружающей среды.

На пике увлечения ар-деко некоторые художники начали выражать озабоченность по поводу потенциальных угроз урбанизации. Теа фон Харбоу выпустила роман-антиутопию «Мегаполис» (1925), где действие происходит в 2026 году, описана высокоразвитая цивилизация и ее губительное влияние на человеческую личность. Экранизация Фрица Ланга, появившаяся год спустя, пронизана стилистикой ар-деко: так в фильме имплицитно устанавливается связь между модным современным направлением и дегуманизированным урбанизмом грядущего.

Помимо устремленности в будущее, ар-деко стер хронологические границы, заново дав жизнь целому ряду стилей прошлого и включив их в свою эклектическую систему. Например, очень характерный для него мотив солнечных лучей был позаимствован из древнеегипетского искусства - оно вошло в моду после обнаружения гробницы Тутанхамона в 1922 году. Наряду с другими экзотическими элементами, почерпнутыми из азиатской, африканской и индийской традиций, египетская эстетика была приспособлена для нужд современности. Так, лучи восходящего солнца стали ассоциироваться с оптимистическим мировосприятием и приобрели созвучность философии *saure diem*, которую насаждала культура ар-деко. Кроме того, в 1920-е годы возродился интерес к античности, классической сдержанности и гармонии. В этих тенденциях отразилась альтернативная модель эскапизма, получившая известность как «призыв к порядку» после непрерывной, расточительной и бессмысленной оргии, диагностированной автором «Великого Гэтсби».

Этнические, археологические и неоклассические компоненты сочетались с использованием передовых строительных материалов: бетона, стали, стекла. Наиболее известные здания 1920-1930-х годов служат иллюстрациями впечатляющей многоликости эстетики ар-деко: от самого раннего образца (Театра на Елисейских Полях), Крайслер-билдинг и Эмпайр-стейт-билдинг на Манхэттене и блочных построек Ле Корбюзье до роскошных дворцов Порт-Доре (возведенного для Колониальной выставки 1931 года) и Шайо на площади Трокадеро (построенного для Международной выставки 1937 года). В живописи, как и в архитектуре и скульптуре, тяжелые монументальные формы сочетались с подчеркнутой декоративностью. Преобладали яркие, контрастные, чистые цвета. Художники, в чьем творчестве эстетика ар-деко выразилась с особой полнотой, такие как Тамара де Лемпицка, Мари Лорансен, Соня Делоне, Эрте (Роман Тыртов), Кес Ван Донген и Моис Кислинг, часто выбирали в качестве моделей эмансипированных светских модниц. Такие портреты вносили свой вклад в формирование визуального канона женской эмансипации: короткая стрижка, яркий макияж, а иногда и стилизованный «мужской» гардероб (включавший в себя брюки, костюмы, жилетки, смокинги, галстуки-бабочки и цилиндры). Женский силуэт приобрел андрогинные черты. Пышные формы больше не являлись идеалом женской красоты; на смену декольте пришла оголенная спина, а корсеты стали архаизмом.

«[О]круглости были отвергнуты в пользу прямых линий. [...] Женщины освободились от платьев с высоким горлом и длинных юбок; на их место пришли «веселые лохмотья» и «мальчишеский облик». Впервые за всю историю грудь стали воспринимать как недостаток, и задачей лифа стало уплощение, а не подчеркивание. Естественная линия талии была отменена, пояс спустился на бедра. Поскольку малейший намек на округлые формы считался теперь признаком невоздержанности в еде, в моду вошли диеты»⁹.

Женщина «золотых двадцатых» (как эпоху джаза иногда называли по аналогии с немецким определением *Goldene Zwanziger Jahre*) получила прозвание гарсонн (*garçonne*), или женщина-мальчик, за амбивалентную внешность и поведение. Она увлекалась спортом, плаванием, загаром, беззастенчиво обнажая свое тело на публике. Чтобы подчеркнуть эту страсть к физической культуре, на картинах женским фигурам часто придавали геометрические формы. Ар-деко внешне был лишен каких бы то ни было духовных исканий и пропитан культом телесности и здоровья (необходимого хотя бы для того, чтобы

⁹ Eksteins (1990). P. 259—260.

выдержать танцевальный марафон, длившийся всю ночь напролет, и иные утомительные развлечения). Свою свободу гарсонн подчеркивала не только короткой стрижкой, одеждой, курением, занятиями спортом и вождением автомобиля, но и тем, что в обществе появлялась без мужского сопровождения, нарушая привычный этикет. Художники часто изображали женщин, сидящих в одиночестве за столиком в ресторане или баре, с пачкой сигарет и бутылкой шампанского. И это вовсе не дамы легкого поведения, поджидающие клиентов, и не любительницы абсента, вззирающие на нас с картин рубежа веков. Перед нами независимые образованные женщины, которые не нуждаются в мужском покровительстве. Характерный протофеминистский портрет такого типа, «Журналистка», принадлежит кисти художника Христиана Шада, представителя движения «Новая вещественность» (*Neue Sachlichkeit*) — немецкого варианта ар-деко. Вместо кавалера гарсонн иногда сопровождала в ночные клубы борзая (эта порода вошла в моду, поскольку удлинённый силуэт собаки напоминал очертания женского тела — сходство это запечатлено на картинах Лорансен).

Радикальное отступление гарсонн от традиционных гендерных ролей вписывался в общий контекст 1920-х годов, отмеченных снятием многочисленных табу¹⁰. В 1924 году Гюстав Бейриа и Гастон Лестрад основали первый французский журнал для гомосексуалистов¹¹. Самый популярный ночной гей-клуб, запечатленный на фотографиях Брассая, на которых целуются или танцуют однополые парочки, находился на холме Сент-Женевьев, в сердце Латинского квартала. Лесбиянки, в свою очередь, были завсегдатаями кафе «Монокль» на бульваре Эдгар Кине. Многие парижские знаменитости откровенно демонстрировали свою сексуальную ориентацию; среди них были художницы Лорансен, Лемпицка, Сюзи Солидор и хозяйки модных левобережных салонов - Гертруда Стайн и Натали Барней. Вскоре к этим щекотливым темам обратился и кинематограф. В фильме Йозефа фон Штернберга «Марокко» (1931) Марлен Дитрих, облаченная во фрак и цилиндр, играет певицу из ночного клуба, которая внезапно прерывает свое выступление и целует в губы одну из посетительниц. Лесбийские мотивы использованы в фильмах «Ящик Пандоры» (1929) Георга Вильгельма Пабста и «Девушки в униформе» (1931) Леонтины Заган.

Будучи самым передовым искусством той эпохи, кино во многом определило культуру 1920-х годов, отчетливо выразив ее основные эстетические и социальные параметры. Немые фильмы, снятые в оформленных по последней моде интерьерах, сопровождавшиеся джазовой музыкой и пропитанные мелодраматизмом, гламуром и эротикой, стали основным средством превращения ар-деко в мировой тренд. Язык кино, в свою очередь, оказывал влияние на иные сферы. Картины, рекламные объявления и плакаты часто компоновались как кинокадры¹². Зеркальные поверхности, неотъемлемый элемент внутреннего дизайна, воспринимались как подобие киноэкрана.

На литературу межвоенного периода новые эстетические принципы, подхваченные и растиражированные кино, влияли не меньше, чем на другие виды искусства. Однако литература не только впитывала ритмы «эпохи джаза», но и подвергала ее этос критической, а зачастую и иронической рефлексии. <...>

КИНЕМАТОГРАФИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Тенденции, сформировавшие эстетический контекст межвоенного периода, высветили условность дихотомического подхода к культуре как «высокой» или «низкой», бросив вызов тем художникам, которые по-прежнему относились к своему ремеслу как к священнодействию. Пожалуй, из всех искусств именно литература оказалась наиболее уязвимой к неуклонному ускорению темпа жизни, ненасытной тяге к развлечениям, прославлению материальности бытия и витальности человеческого тела. Эти тенденции неизбежно вели к снижению интереса читателя к интроспекции и духовным исканиям. В мире безудержного потребления, где художник постепенно утрачивал автономность и делался все более зависимым от вкусов, программируемых коммерческой средой, многие задавались вопросом, а возможно ли вообще оригинальное творчество. Новые способы тиражирования художественных произведений способствовали расцвету массовой культуры, которая стремительно лишала искусство его былого ореола. В своей программной статье Вальтер Беньямин заявил: главное, что «гибнет в эпоху технической воспроизводимости - это аура произведения искусства»¹³. К угасанию этой ауры и утрате подлинности приводит растущая роль масс как потребителей творческой продукции, их стремление сделать ее легко доступной, «приблизить в пространственном и человеческом смысле, причем стремление это столь же сильно, как и их готовность удовольствоваться эрзацем и тем самым лишить любую реальность ее уникальности». «Аура» в понимании Беньямина предполагает запрет на то, чтобы слишком сильно приближаться к «сакральному предмету».

¹⁰ *Bard C. Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles. Paris: Flammarion, 1998.*

¹¹ Зато эта провалилась: первый же номер журнала был конфискован, а издатели приговорены к десяти и шести месяцам тюремного заключения соответственно.

¹² Примером творческого переосмысления художником кино материала может служить использование Анри Матиссом декораторов киностудий Ниццы. Он заказывал им специальный кинореквизит, который впоследствии изображал на своих полотнах.

¹³ *Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // Illuminations / Ed. by H. Arendt, trans. H. Zohn. New York: Schocken, 1969. P. 221.*

Ощущение пространственной и временной дистанции между зрителем и произведением искусства наделяет последнее определенными мистическими свойствами, «инакостью», оригинальностью, включает его в «ткань традиции»¹⁴. Указывая на амбивалентное отношение Бенямина к революционным переменам в современной ему эстетике, Стивен Николс пишет, что ауру можно «трактовать как квинтэссенцию того, что обычно понимается под 'высокой культурой': комплекс аутентичности, элитную форму искусства, доступную только посвященным, причем через внутреннее усилие»¹⁵. Другие европейские литераторы куда более прямолинейно выражали свою ностальгию по «высокой культуре» как форме инициации. Один из лейтмотивов «Степного волка» Германа Гессе — это душевная смута рафинированного эстета, созерцающего растиражированные, лишённые уникальности предметы искусства. Главный герой романа Гарри Галлер поначалу отвергает все современное, а затем опасливо начинает осваивать граммофон, кинематограф и даже танцы.

Поскольку само существование кино зависело от технологии копирования, оно, казалось, наилучшим образом воплощало дух эпохи и стремительно оставляло позади все другие формы массовых развлечений. Многие писатели придерживались мнения, что культ кинематографа грозит вовсе лишиться письменную культуру какой-либо значимости. Естественным образом, взаимоотношения между кинематографом и литературой стали предметом ожесточенных споров в писательской среде. В большинстве ведущих французских литературных журналов появилась постоянная рубрика, посвященная кинокритике, где периодически помещали интервью с писателями, рассуждавшими о влиянии кино на их творчество. В целом ряде выпусков газеты «Одр» в разделе «Роман и кино» публиковались ответы известных авторов, в том числе братьев Таро, Марселя Арлана и Поля Валери, на вопрос, сформулированный Рене Гроссом: «По вашему мнению, влияет ли кинематограф на роман? И как именно?» Ирен Немировски, в частности, заметила с изрядной долей оптимизма: «...это влияние будет положительным и плодотворным в силу своей новизны... как и все прочее, литература нуждается в обновлении во имя собственного выживания»¹⁶.

В русскоязычной прессе споры о роли кинематографа быстро перешли в полемику о том, следует ли считать кино искусством, антиискусством или явлением, вообще не подпадающим под эстетические критерии. Павел Муратов однозначно заявил, что эта развлекательная форма создана для людей без воображения, а «привычка к кинематографу убивает привычку к театру, картине и книге»¹⁷. Ходасевич обвинял кино в тривиальности тем и приемов, специально рассчитанных на то, чтобы зрителю не нужно было прилагать никаких умственных или душевных усилий¹⁸. Александр Кизеветтер связывал триумф кинематографа с изменениями в человеческой психике, произошедшими в последнее время: современного зрителя восхищают внешние события, он не склонен погружаться в изучение внутренних переживаний персонажа. Личность как таковая не вызывает любопытства и рассматривается как «простой винтик в жизненном механизме»¹⁹. Петр Пильский считал, что кино не может вызвать у зрителя эмоционального отклика: он реагирует только на ловко поставленные трюки и остается холоден. По мнению Пильского, кинематография как эстетическая сила - разрушительна, а романы, на основании которых снимают фильмы, «кинематографически проституированы»²⁰. По мнению Антона Крайнего (З. Гиппиус), поскольку сюжеты всех фильмов принадлежат к одному и тому же, обусловленному коммерческими соображениями, типу, кинозрителю вовсе не обязательно обладать воображением, а предсказуемость счастливого конца не дает ему испытать страх или надежду. Крайний язвительно заключает: «Очень вероятно, что число зрителей в синема будет все увеличиваться, то есть увеличиваться количество людей без воображения, страха и надежд; зачем активное участие в жизни? Зачем книга, мысль, сцена? Да и звук уже почти не нужен, не говоря о звуке слова»²¹.

В духе русской традиции литературоцентризма Юлий Айхенвальд утверждает, что кинематограф «отучает от чтения. Он отнял у словесников слово и вынул из литературы ее душу»²².

Оппоненты хулителей кинематографа отвергали эти нападки, видя в них проявление снобизма. Соглашаясь с тем, что при просмотре фильма действительно нет нужды задействовать воображение, Евгений Зноско-Боровский, тем не менее, находит, что это даже к лучшему: «[К]инематограф, который все показывает, является именно таким искусством, которое наиболее доступно современному человеку. Печально ли это? Нет. Особенно потому, что кинематограф освобождает работу чистой мысли зрителя. Воображение его утолено, все ему показано, но сказано ему очень мало. И потому мысль человека начинает

¹⁴ Ibid. P. 223.

¹⁵ Nichols S. The End of Aura? // Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age / Ed. by H. Gumbrecht and M. Marrinan. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003. P. 257—258.

¹⁶ Roman et Cinéma. L'Ordre. 291, 18 Oct. (1930). P. 1.

¹⁷ Янгиров Р. «Синефиль» и «антисинемисты»: полемика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (По страницам эмигрантской прессы) // Ежегодник Дома русского зарубежья. № 1. 2010. С. 349.

¹⁸ Там же. С. 354.

¹⁹ Там же. С. 351.

²⁰ Там же. С. 352.

²¹ Там же. С. 358.

²² Там же. С. 359.

свою работу умозаключений»²³. Соответственно, этот вид искусства является наименее тенденциозным, и Зноско-Боровский даже предрекает появление в будущем философского кино. К когорте кино-энтузиастов примкнули также Андрей Левинсон, Сергей Волконский, Михаил Каракаш, Михаил Кантор и Николай Бахтин.

Писатели русского Монпарнаса были слишком молоды, чтобы принять участие в этой полемике, однако несколько позднее, уже консолидировавшись в единое литературное поколение, они стали проявлять живой интерес к кинематографу. Впрочем, к этому времени, в связи с появлением звука, кино полностью преобразилось. Звучащая речь должна была, по сути, снять некоторые претензии тех противников кино, которых не устраивала бессловесность экранного действия, - многие критики даже рассуждали о том, что звуковое кино нельзя рассматривать как полноправного преемника немого. Примечательно, что в одном из первых номеров журнала «Числа» была опубликована статья французского кинокритика Роже Режана, в которой он называет звуковые и немые фильмы двумя разными видами искусства и беспелляционно утверждает, что только последние можно с полным правом назвать «кинематографом». Далее Режан заявляет, что кино есть искусство образов, и что суть его состоит в «молчаливом выражении (а не в немом) состояний души и природы». И наоборот, если для объяснения психологического состояния используется текст, кинематограф перестает существовать²⁴.

Широкое распространение в литературной среде полемик, рецензий и анкет, связанных с кинематографом, свидетельствует об изменении в 1920-х годах статуса словесности. Вопрос о том, является ли литература самодостаточной и «высшей» формой художественного творчества, которую никак не должны затрагивать перемены в области массовой культуры, или же, напротив, она должна заимствовать многочисленные новые приемы из области кино, был, по сути, очередной вариацией извечной дилеммы *ut pictura poesis*. Соперничество между Словом и Образом существовало со времен античности, и в каждый конкретный период иерархия искусств формировалась под влиянием наиболее авторитетных мнений по этому вопросу²⁵. В межвоенные десятилетия сложилось впечатление, что кинематограф становится приоритетной формой творчества, порождая эстетику, основанную на визуальности, ускоренном темпе, стилизации и преувеличенной экспрессии.

Стирание границ между кинематографом и литературой привело к появлению многочисленных гибридных жанров. Сюрреалисты с энтузиазмом отнеслись к новым культурным доминантам и пустились в экспериментирование с жанром «кинематографического стихотворения» (*poème cinématographique*). Перелагая экранную мелодраму языком авангардной поэзии в «Мистическом Чарли» (1918), Луи Арагон с восторгом приветствует Чарли Чаплина как провозвестника идей современности, а экран - как еще один канал для проникновения в загадочную «сверхреальность». Этот подход резко контрастирует с неприятием кино как «низменного» развлечения, которое звучит в стихах более традиционных поэтов. Например, Ходасевич в «Балладе» (1925) указывает на непреодолимую пропасть между каноническим представлением о поэте-пророке, беседующем с ангелами, и дешевыми трюками комедианта, предназначенными для развлечения «нищих духом»:

Мне невозможно быть собой,
Мне хочется сойти с ума,
Когда с беременной женой
Идет безрукий в синема.

Мне лиру ангел подает,
Мне мир прозрачен, как стекло,
А он сейчас разинет рот
Пред идиотствами Шарло²⁶.

Впрочем, в конце стихотворения лирический герой признаёт, что смирение и неприхотливость этого любителя американских комедий приведет его в конце концов в «царствие небесное», в то время как сам он будет гореть в аду, расплачиваясь «за жизнь надменную [св]ою» и за свой культурный снобизм. Кинематографическая аллюзия, равно как и несостоявшийся диалог между поэтом и «безруким» кинозрителем, служит в этом стихотворении грустной констатацией того факта, что в современную эпоху поэты-пророки, преданные служению искусству и пытающиеся напоминать человеку о его высоком предназначении, обречены на поражение.

Поскольку роман находился в кризисе, а отношения между литературой и кинематографом становились все более амбивалентными, прозаики, наиболее склонные к смелым экспериментам, начали потакать вкусу массового книжного рынка и работать в новом популярном жанре «киноромана»,

²³ Там же. С. 361.

²⁴ Режан Р. О кинематографе // Числа. № 2—3. 1930. С. 234—238.

²⁵ См.: Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 14—42.

²⁶ Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М.: Советский писатель, 1991. С. 84.

создаваемом по американскому образцу. Пионером этого жанра стал Гарольд Макграт - автор многих экранизированных романов и нескольких оригинальных сценариев. В 1913 году он преуспел в двух жанрах одновременно, выпустив книгу, основанную на его же сценарии к тринадцатисерийному фильму «Приключения Катлин». Во Франции особенно активно перекрестному опылению литературы и кинематографа способствовало издательство «Сирен», которое тем самым положило начало современной книжной концепции²⁷. Писатели все охотнее создавали сценарии или романы в стиле кинопессы, чтобы привлечь на себя внимание какого-нибудь режиссера. Формула успеха основывалась на широко распространенном убеждении, что высочайшую оценку литературный текст получает только тогда, когда становится основой для киносценария.

В надежде на экранизацию своих произведений или же просто для того, чтобы подчеркнуть новаторский характер своего письма, авторы часто прибегали к кинематографической поэтике. Типичная проза ар-деко по преимуществу построена на диалоге и обладает подчеркнутой визуальностью - для этого применяются приемы, позаимствованные из немого кино, в том числе выразительные жесты и преувеличенная мимика вместо психологического анализа. Проникновение во внутренний мир персонажей зачастую заменяется крупным планом отдельных внешних деталей. Эти детали, которые Мишель Колломб называет «фильтрами»²⁸, остраивающими и дистанцирующими объект описания и подчеркивающими искусственность словесного творчества, достигают эффекта, противоположного эффекту от традиционного литературного портрета.

Говоря о своем цикле рассказов «Звуковые фильмы» (1934), Ирен Немировски подчеркивает, что для нее кинематографическая техника сводится к минимальному развитию и сжатому сюжету²⁹. Видя, что общий темп жизни ускоряется, писатели предпочитали писать короткие романы, напоминающие киносценарии, обходясь без длинных придаточных предложений, сокращая пространственные описания и пользуясь телеграфным стилем. Романы, как правило, делились на краткие главы; эта гипер-фрагментация, наряду с рублеными, обрывочными фразами, задавала синкопированный ритм, который ассоциировался с джазовыми мелодиями. Примером доведения этого приема до крайности может служить мини-глава из романа Блеза Сандра «Золото: удивительная история генерала Иоганна Августа Сутера» (1925). Этот текст, напоминающий дадаистское стихотворение, передает сумбур американской «золотой лихорадки» - которая, по мнению автора, была предтечей лихорадочной деловой активности «золотых двадцатых»:

Греза. Покой. Отдых.

Тишина.

Нет, нет, нет, нет, нет, нет, нет, нет: ЗОЛОТО!

Золото.

Лихорадка.

Золотая лихорадка, охватившая мир.

Великая лихорадка 1848, 49, 50, 51, которая продлится пятнадцать лет.

САН-ФРАНЦИСКО!³⁰

Основным стилистическим маркером сделался эллипс: из обычного глифа он превратился в риторическую фигуру, призывавшую читателя самостоятельно по ходу чтения додумать опущенные подробности и тем самым еще стремительнее подталкивая повествование к драматической развязке. Многие авторы отдавали предпочтение глаголам в настоящем времени, что характерно для киносценариев и порождает иллюзию сиюминутности происходящего. Типичный нарратив в стиле ар-деко создавался по законам фотографического мимесиса, как будто перед нами - серия снимков, подобранных не по какому-либо определенному принципу, а с единственной целью: остановить мимолетное мгновение изменчивой жизни, запечатлеть разнообразие мира. Как фотограф находится в постоянном поиске следующего кадра, так и нарратор, повествующий в быстром темпе, не тратит время на детальные описания. Возникающая в результате картина реальности предсказуемо бессвязна и напоминает киномонтаж. Случайные явления оказываются рядом исключительно по аналогии или произвольной ассоциации, а их внезапное столкновение усиливает экспрессию текста. По сути, основная драма в любом произведении, построенном на принципе монтажа, разворачивается именно на стыке, где соприкасаются два разнородных явления. Возникающий в результате диссонанс структурирует и стимулирует сознание читателя, запуская в нем процесс активной интерпретации. Техника монтажа также предполагает разнообразие ракурсов, чередование крупных и панорамных планов, а также смещение временных плоскостей - время сжимается из-за преднамеренного

²⁷ Среди текстов, подготовленных издательством «Сирен», были «Синематома» Макса Жакоба, роман Луи Делюка «Джунгли кинематографа», сборник Д. Эпштейна «Кинематограф» и киносценарий Блеза Сандра «Конец света, снятый на пленку Ангелом Нотр-Дам».

²⁸ Collomb M. *Littérature Art Deco*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1987. P. 141.

²⁹ Auscher J. *Sous la lampe*. Irène Némirovsky // *Marianne*. 13 Feb. 1935. P. 5.

³⁰ *Cendrars B. L'Or*. Paris: Gallimard, 2004. P. 119.

нарушения линейной последовательности. Паратаксис становится синтаксическим выражением общей раздробленности бытия, внося свой вклад в «коктейльную» эстетику.

Другим литературным проявлением ускоренного темпа стало отсутствие контекстуализации и уточняющих подробностей. В литературе ар-деко преобладают редуцирующие формулы и стереотипы, нивелирующие национальные или этнические нюансы. В «Золоте» Сандрара свирепые «краснокожие» вечно следуют «по тропе войны». Банкира из «Давида Гольдера» Немировски наделяет «огромным крючковатым носом, как у еврея-ростовщика»³¹, а его делового партнера «тяжелыми сонными глазами восточного человека»³². В послереволюционные годы европейцы проявляли повышенный интерес к русским, и в различных текстах вновь и вновь всплывает все тот же набор стереотипов. По мнению героя повести Дриё ла Рошеля «Молодой европеец» (1927), русские - «красивые дикари, которые всему подражают неправильно, как негры»³³. А в «Милой Франции» (1934) Морана русский кинорежиссер по фамилии Татарин клянется своей честью «с тем ясным взором, на какой способны только русские, когда лгут»³⁴. Эти однозначные, поверхностные характеристики порождали гротескных, нелепых персонажей, заполонивших массовую литературу того периода: каждый из них обладает особым колоритным признаком, считавшимся неизменным маркером той или иной этнической группы. Во французских литературных текстах все чаще звучало слово «фаса», которое толковалось весьма вольно, - и это свидетельствовало о постепенном нарастании расистских и антисемитских настроений.

Культ скорости, характерный для «эпохи джаза», также нашел выражение на дискурсивном уровне. Так, нарратор отзывается о герое «Льюиса и Ирен»: «как и все в те времена, он и его нервы были жертвами духа скорости»³⁵. Героиня ранних комических скетчей Немировски, Нонош, - выскочка, мечтающая стать звездой музыкального реву, говорит о себе как о представительнице послевоенного поколения: «Что до меня, я послевоенной выделки, здесь все быстро, мы все спешим»³⁶. Ей хмуро вторит герой Дриё ла Рошеля: «Скорость - наша молитва»³⁷.

БИЗНЕС И ФИТНЕС: ПОПУЛЯРНЫЕ ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ АР-ДЕКО

Одним из самых популярных жанров межвоенной литературы стал роман о спорте³⁸ - он оказался особенно созвучен настроению тогдашних читателей и отражал динамичность их образа жизни. Спортивная тема облегчала внедрение принципов прогресса и рациональности в сферу физиологии, а атлетизм стал символом передовой техники. И в литературе, и в изобразительном искусстве телам атлетов, как и механизмам, часто придавали геометрические формы, а их выверенные, ритмичные движения уподоблялись работе двигателя. Поплавский (под псевдонимом Аполлон Безобразов) писал, что стремительные движения профессиональных боксеров превосходят скорость кинокамеры³⁹, - высочайший комплимент в эпоху технического прогресса. Даже если спортивные достижения и не были в центре повествования, в текстах романов часто фигурировали упоминания об активном образе жизни персонажей, описания соревнований, автомобильных гонок, восхваление силы, ловкости и мужественности⁴⁰. Тотальное увлечение спортом пародируется в романе Клемана Вотеля «Мадам не хочет иметь детей» (1924), задуманном как сатира на систему представлений той эпохи: один из персонажей устраивает в своей квартире спортзал, регулярно тренируется до изнеможения, а людей классифицирует только с точки зрения их мускулатуры.

Огромную популярность приобрел и еще один жанр — «роман о бизнесе» или «роман о деньгах» (*roman d'argent*), в котором рассказывается о финансовых спекуляциях. Этот жанр отвечал вкусам широкой публики, зачарованной сенсационными сделками, масштабными финансовыми аферами, мгновенно зарабатываемыми и столь же быстро утрачиваемыми миллионами, рассказы о которых время от времени попадали на страницы газет. Для этих произведений характерны резкие повороты фортуны, а также описания скоростных путешествий и роскошного образа жизни героев: ни бюрократические препоны на государственных границах, ни закрытость определенных политических режимов не останавливают этих авантюристов в их неустанной погоне за богатством и, пожалуй, в еще большей степени — за азартом рискованной сделки (по словам героя Морана, «Бизнес сам по себе является развлечением. Неважно, чем торговать — морскими ракушками, купюрами, выпущенными Банком Англии, или упавшими в цене акциями. Мы приходим в этот мир, чтобы играть»⁴¹).

³¹ *Némirovsky I. Oeuvres complètes. Vol. I. Paris: La Pochothèque, 2011. P. 465.*

³² *Ibid. P. 408.*

³³ *Drieu la Rochelle P. Le Jeune Européen suivie de Genève ou Moscou. Paris: Gallimard, 1978. P. 35.*

³⁴ *Morand P. France la douce. Paris: Gallimard, 1934. P. 364.*

³⁵ *Morand P. Lewis et Irène. Paris: Bernard Grasset, 2011. P. 36.*

³⁶ *Némirovsky I. Nonoché au ciné // Némirovsky (2011). P. 73.*

³⁷ *Drieu la Rochelle (1978). P. 122.*

³⁸ См. напр.: *Prévost J. Plaisir des sports (1925); Schlumberger J. Dialogues avec le corps endormi (1927).*

³⁹ *Безобразов А. О боксе // Числа. № 1. 1930. С. 259—261.*

⁴⁰ О жанре спортивного романа в межвоенной Франции см.: *Essays in French Literature and Culture. 46, November 2009, особенно статьи Томаса Бауэра, Жюли Гоше и Мартины Штембергер.*

⁴¹ *Morand (2011). P. 27.*

В одном из своих последних романов, «Осенние костры» (1941-1942), Немировски воспроизводит топоры «романа о спекуляциях», чтобы подвергнуть критике ложные ценности, расцветшие в межвоенный период. Она показывает, как дух материализма, роскоши и гедонизма, который культивировался после лишений Первой мировой, в итоге привел к поражению Франции двадцать лет спустя. «Золотые двадцатые» она рассматривает как связующее звено между двумя губительными войнами, в определенном смысле следуя историографической логике Толстого и обращаясь к прошлому для объяснения настоящего. Впрочем, в анализе причин и следствий глобальных событий Немировски избегает философских отступлений, продолжая в целом писать в динамичной манере ар-деко. Вместо этого она пропускает свое историческое видение надвигающейся катастрофы через судьбу главного героя Бернара, который олицетворяет межвоенное поколение.

В 1914 году Бернар охотно отправляется на фронт, находясь под влиянием романтических представлений о долге и славе (Немировски включает в текст несколько прозрачных отсылок к размышлениям князя Андрея под Аустерлицем). На фронте он быстро осознает абсурдность и бесчеловечность войны и лживость патриотической риторики, а по возвращении разделяет со сверстниками тоску по загубленной юности и циничное стремление компенсировать утраты всеми доступными средствами. Вскоре его втягивают в преступную бизнес-аферу - поставку бракованных американских запчастей для французских самолетов. В итоге Бернар теряет не только все инвестиции, но и сына - тот погибает в самом начале Второй мировой, совершая испытательный полет на самолете, укомплектованном неисправными деталями. Размышляя о своей трагедии, Бернар осознает всю тяжесть вины своего поколения в трагическом поражении Франции в 1940 году. Через внутренний монолог своего героя Немировски дает безжалостную оценку всему историческому циклу:

«Какая битва? - подумал Бернар, - она отшумела и была проиграна. И случилось это не вчера и даже - хотя многие в это верят - не когда немцы вошли в Бельгию. Битва за Францию была проиграна двадцать лет назад. Когда в 1919 году мы вернулись с войны и решили повеселиться, чтобы забыть четыре окопных года, когда мы соблазнились легкими деньгами, когда целый класс общества думал и говорил: 'Я! И вообще, мне на все наплевать, пока в кармане водятся деньжата'. И я так думал. Я это говорил, я в это верил, как и все. Я, я, я...».⁴²

(АНТИ)ГЕРОИ СВОЕГО ВРЕМЕНИ: ЕВРЕИ, ГРЕКИ И ИНЫЕ «БЕЗРОДНЫЕ КОСМОПОЛИТЫ»

Большинство героев популярных «романов о бизнесе» изображались как честолюбивые выскочки сомнительного происхождения, этнические гибриды с примесью еврейской крови, часто выходцы из Восточной Европы. Это соответствовало типу напористого, агрессивного чужака, который нарушает освященное временем благолепие западного делового мира⁴³. Его падение столь же внезапно, как и его взлет из полной безвестности на олигархический Олимп, и поэтому когда в 1934 году разразился скандал вокруг Стависского⁴⁴, французская публика увидела в этом подтверждение стереотипов, давно уже транслируемых культурой того времени. В середине 1930-х целый ряд французских писателей, в том числе братья Торо и Моран, начали все откровеннее обыгрывать в своих текстах антисемитские настроения. Так, согласно Морану, французская киноиндустрия была напичкана «кишащей дрянью» (*racaille qui grouille*) — «пиратами, как натурализованными, так и нет, которые выкарабкались из мрака Центральной Европы и Леванта к огням Елисейских Полей»⁴⁵.

Наряду с евреями, в роли корыстных и честолюбивых «героев» этого времени порой выступали греки. В массовой культуре Греция перестала восприниматься как колыбель европейской цивилизации и изображалась как отчетливо неевропейский, левантский мир. Тактика ведения бизнеса, деловая этика и внешность некоторых персонажей-греков мало чем отличались от стереотипного образа еврея - это свидетельствует о том, что греков вводили в повествование исключительно как эвфемизм. Это отчетливо видно в романе Немировски «Властитель душ» (1939)⁴⁶. Дарио Асфар, иностранный доктор-шарлатан, богатство и роскошная жизнь которого построены на нравственной и профессиональной нечистоплотности, прекрасно встраивается в созданную писательницей галерею корыстных евреев, наряду с Давидом Гольдером и Бенем Синнером (персонажем романа «Собаки и волки»). Однако после неоднократных обвинений в злоупотреблении антисемитскими клише, а также сознавая радикализирующее влияние

⁴² *Némirovsky I. Les Feux de l'automne. Paris: Albin Michel, 1957. P. 243.*

⁴³ Традиционный способ ведения бизнеса показан в романе Андре Моруа «Бернар Кене» (1926). Герой романа — молодой человек, который вернулся с фронта и против своего желания включился в работу на семейной текстильной фабрике. В противоположность героям-«спекулянтам», Кене родом из Франции, разделяет «старомодные» ценности, такие как производительный труд и семейный долг, и приносит им в жертву мечты о личном счастье.

⁴⁴ А.С. Ставиский (1886—1934) — одесский еврей, ставший во Франции влиятельным банкиром. Он много лет подряд выпускал фальшивые векселя, втягивая в свои аферы видных политиков. Вскоре после того, как его махинации были раскрыты, Ставиского нашли мертвым в Шамони. Обстоятельства его убийства или самоубийства так и не были выяснены.

⁴⁵ *Morand (1934). P. 357.*

⁴⁶ Немировски поначалу хотела дать роману название «Шарлатан».

расистской риторики на французское общество (особенно пропаганды, направленной против иностранных врачей⁴⁷), писательница в более зрелых своих произведениях сознательно приглушала антиеврейские мотивы и, сохранив общий подход, стала приписывать те же негативные свойства людям, внешне не имеющим отношения к еврейству. Прежде чем остановиться на ближневосточной фамилии Асфар⁴⁸, Немировски думала назвать своего героя Пападопулос. В итоге Дарио Асфар, уроженец Одессы, «низкорослый левантиец» с «тревожным, голодным волчьим взглядом»⁴⁹, оказался наделен итальянской и греческой кровью. Первая его фраза («Мне нужны деньги!»), которой и открывается роман, четко определяет жанр «Властителя душ» как «романа о деньгах» (при этом в нем слышатся отзвуки отрывистых зачинов и финалов других произведений той эпохи, в том числе последней строки «Золота» Сандрара: «Кто хочет золота?»).

Сделать своего героя отчасти греком Немировски было нетрудно, поскольку стереотипами, связанными с этой национальностью, межвоенная французская литература была почти так же богата, как и антисемитскими. Моран в «Льюисе и Ирен», например, создал целую галерею живописных морально нечистоплотных греков, от «старого паразита» Гектора Лазаридеса, который оказывает друзьям «небольшие услуги» (шпионит за их женами) в обмен на бесплатное жилье, до Апостолатосов, семейства влиятельных международных банкиров, скрывающих под маской респектабельных европейских финансистов облик «завистливых, невоздержанных, диких восточных людей»⁵⁰. Английское отделение банка Апостолатосов Моран помещает на Олд-Джури-стрит (Старой Еврейской улице), — это исторический центр финансовой жизни лондонского Сити и вместе с тем часть средневекового еврейского гетто; настойчиво повторяя этот адрес, нарратор дополнительно усиливает нужные ему аллюзии. Лондон, самый центр которого заполнен греками-«чужеземцами», является вариантом Парижа, который Моран в других произведениях называл «оскверненным» евреями и другими выходцами из Восточной Европы.

Особенно пристрастно Моран описывает патриарха клана Апостолатосов, «алчного маниакального тирана»⁵¹ с крючковатым носом и в ермолке. Его особняк в Бейсуотере⁵², набитый редкостными и дорогими «предметами последней необходимости», сравнивается с «сералем»: там томятся его покорные дочери, старые девы, отягощенные тяжелыми жемчужными ожерельями. Моран распространяет карикатуру и на свою героиню Ирен, которая постепенно становится в глазах Льюиса представительницей чуждой, неевропейской «расы». Превращение этой преуспевающей женщины, которую автор поначалу характеризует как современную, умную, независимую и светскую, в невежественную «восточную» фанатичку с примитивными вкусами столь же удивительно, сколь и неубедительно, и наводит на мысль о том, что ксенофобские взгляды Морана заставили его поступиться художественным правдоподобием.

«Льюис и Ирен» стал первым романом Морана, а также первым его обращением к популярной теме финансовых спекуляций. И хотя некоторые критики укоряли его за схематичность персонажей, другие, как, например, Бенжамен Кремье, хвалили за создание удачного социологического портрета современной элиты⁵³. В лице Льюиса Моран вывел архетипического «героя» своего времени: незаконный сын банкира-еврея, космополит, спекулянт и современный донжуан, который не только ведет подробный список своих любовных побед, но и зачитывается Фрейдом. Как отметил Стефан Саркани, жизнь Льюиса очерчивается тремя основными занятиями: «бизнес - эротика - путешествия»⁵⁴. Эта модель, связывающая деньги с роскошным образом жизни и эротическими похождениями, прочно укоренилась в межвоенной массовой культуре. В кино она использована в мелодраме Марселя Л'Эрбье «Деньги» (1928). Главный герой фильма Николя Саккар занимается махинациями на бирже и пытается соблазнить хорошенькую жену молодого авиатора, чей одиночный перелет в Латинскую Америку он берется финансировать. В итоге Саккара разоблачают и сажают в тюрьму, и он терпит поражение и в бизнесе, и в любви. Название фильма «Деньги» отсылает к роману Золя из цикла «Ругон-Маккары» - фильм является его очень вольным переложением, а время действия вообще перенесено в 1920-е годы. Эта кинокартина не только отдает дань современным технологиям - в ней показана передовая конструкция самолета и некоторые кадры сняты в полете, - но и включает в себя ряд ставших классикой сцен на Парижской фондовой бирже, которые Л'Эрбье снимал в течение трех дней в историческом здании Пале-Броньяр, использовав две тысячи статистов. С высоты

⁴⁷ Публичная ксенофобская риторика подкреплялась законодательными инициативами. 26 июля 1935 года, после продолжительной кампании во французской прессе, обвинявшей врачей-иностранцев (по преимуществу евреев) в профессиональной непригодности, был принят закон Кузена — Насти. Он ужесточил правила медицинской практики (теперь в профессию допускались только французские граждане) установил пятилетний срок ожидания для натурализованных лиц и отменил процедуру экзаменов для иностранных студентов.

⁴⁸ Поскольку фамилия Асфар созвучно арабскому слову «путешествие», комментатор собрания сочинений Немировски увидел в нем имплицитную аллюзию на мифологема «Вечного Жида» (или «странствующего жида» (*le juif errant*) в буквальном переводе с французского; ср.: Notice // *Némirovsky* (2011). Vol. II. P. 203).

⁴⁹ *Némirovsky* (2011). Vol. II. P. 207.

⁵⁰ *Morand* (2011). P. 78.

⁵¹ *Ibid.* P. 79.

⁵² Во второй половине XIX века центром лондонской греческой общины стал Бейсуотер, где в 1872 году началось строительство величественного греческого собора.

⁵³ См.: *Sarkany S. Paul Morand et le Cosmopolitisme littéraire*. Paris: Editions Klincksieck, 1968. P. 82.

⁵⁴ *Ibid.* P. 83.

птичьего полета он показывает здание биржи, вокруг которого непрерывно снуют тысячи маклеров - эта сцена очень точно передает «дух времени», лихорадочную активность делового мира, жажду наживы, энергию, скорость.

Наряду с популярностью рассказов о «легких» деньгах и сказочных авантюристах, интерес к Америке как к непревзойденному символу современности привел к возрождению жанра романа о «диком Западе». Фильм «Золотая лихорадка» (1925) с Чарли Чаплиным в главной роли внес свой вклад в это увлечение. В «Золоте», опубликованном почти одновременно с выходом фильма, Сандрар активно использует возникшую во Франции моду на американскую музыку, кино и технологии. Образ золотоискателя XIX века, человека скромного происхождения, который отправляется в неведомый мир, преодолевает все препятствия и добивается успеха исключительно благодаря своему упорству, сопрягается в романе с архетипом честолюбивого бизнесмена «золотых двадцатых». Мигранты, в «лихорадочном возбуждении» движущиеся на запад в поисках Эльдorado, названы «толпой жадных до золота космополитов»⁵⁵ - это коррелирует с типичной лексикой, используемой в прозе о финансовых спекуляциях. <...>

А вот в эмоциональной палитре архетипического «еврейского хищника» Немировски Давида Гольдера место эротической составляющей занимает родительская любовь, хотя в остальном этот образ вписывается в привычные рамки французской литературы того времени. В отличие практически от всех других героев романа, которые представлены в карикатурном виде, Гольдер не ослеплен страстью к наживе и не тешится мыслью, что деньги принесут ему райское блаженство⁵⁶. Его пороки во многом искупает любовь к дочери; его чувство не ослабевает даже после того, как жена безжалостно сообщает ему, что он - не отец девочки. К концу романа голос повествователя утрачивает сатирический тон, и читателю позволяют заглянуть в смятенную душу Гольдера - этот неприкаянный странник умирает один, на борту судна, везущего его из Одессы в Константинополь. В последний момент память переносит его в заснеженный городок его детства, и он слышит далекий голос, зовущий его по имени; к Давиду внезапно приходит осознание того, что он неправильно распорядился своей судьбой и растратил жизнь на ложные устремления. Немировски видоизменяет жанр «романа о бизнесе» и придает ему философскую и психологическую глубину. Гольдер, которого современники воспринимали сквозь призму гротескных антисемитских стереотипов⁵⁷, предстает героем трагическим, не сумевшим реализовать свой человеческий потенциал - во многом похожим на толстовского Ивана Ильича⁵⁸.

Оставаясь в целом в рамках тематики, которая уже успела укорениться во французской культуре и ментальности того времени, первый роман Немировски все же подает тему корыстных евреев-космополитов в куда более неоднозначном свете. Несмотря на безупречный французский и высокую степень аккультурации, иностранные корни позволили Немировски более широко взглянуть на целый ряд явлений, которые воспринимались французами как само собой разумеющиеся. Она свободно ассимилировала, преобразовывала и преодолевала образцы, воспринятые из французской культуры, давая неоднозначные ответы на основные вопросы времени.

ГЕРОИНЯ СВОЕГО ВРЕМЕНИ: ГАРСОНН

Наряду с честолюбивым финансистом-космополитом, который играл главную мужскую роль в массовой литературе межвоенного периода, ар-деко вывел на авансцену героиню 1920-х годов - гарсонн. Этот неологизм еще в 1905 году придумал Ж.-К. Гюисманс в своей повести «Флорентийка», а широкое распространение он получил после выхода в свет сенсационного романа Виктора Маргерита «La garçonne» (1922)⁵⁹. Именно этот текст во всей полноте показал новое явление - эмансипированную, андрогинную фам фаталь, которая своим дерзким поведением демонстрирует неприятие каких бы то ни было условностей. В центре романа - конфликт поколений: убедившись в лицемерии своих родителей-буржуа, Моник уходит из дома и оказывается в богемных кругах, где курит гашиш, вступает в связь с мужчинами и женщинами - и одновременно делает успешную карьеру дизайнера. При этом главным символом ее бунтарства оказывается короткая стрижка, которая и довершает ее превращение в гарсонн. Особо выделяя именно этот элемент

⁵⁵ *Cendrars* (2004). P. 147.

⁵⁶ Обсуждая героя Немировски, некоторые критики даже вспоминали Экклезиаста: В. Crémieux (*Les Annales*, 1 février 1930), A. Thérive (*Le Temps*, 10 janvier 1930), A. Maurois (*Le Spectacle des Lettres*, mars 1930).

⁵⁷ В рецензии на роман «Давид Гольдер» в русской эмигрантской прессе Немировски хвалили за силу и пафос, но укоряли за то, что в романе описана «наиболее циническая и беззастенчиво-корыстная» финансовая элита, а также за некоторую поверхностность (*Числа*. № 1. 1930. С. 246—247). Анализируя роман Немировски в газете «Л'Ордр», Рене Гроос отметил, что особый порок Гольдера — его неудержимая страсть к бизнесу, к заключению сделок, а не просто жажда наживы. Кроме того, Гроос отметил, что хотя эта «лихорадка» вообще характерна для современности, особенно ярко она воплощается в фигуре «еврея-космополита» (*Roman et Cinema*. P. 291).

⁵⁸ Немировски подчеркивала, что очень многим обязана Толстому, и особо отмечала универсальный характер повести «Смерть Ивана Ильича». По ее словам, драма Ивана Ильича понятна «любому пожилому или больному человеку, который боится смерти» (*Lefevre F. En marge de l'Affaire Couriloff. Radio-Dialogue entre F. Lefevre et Mme I. Némirovsky. Sud de Montpellier. IMEC, GRS 315 — Dossier de presse L'Affaire Couriloff. 7 June 1933. (Стенограмма радионтервью)*).

⁵⁹ В русских переводах роман выходил под названием «Моник Лербье».

женской моды, Маргерит подчеркивает важную социокультурную тенденцию⁶⁰. К концу романа Моник достигает гармоничного синтеза новых поведенческих кодов и более традиционных практик и выходит замуж за преподавателя философии, разделяющего ее феминистские взгляды.

Хотя роман написан с большой долей юмора, он спровоцировал громкий скандал. Причем ярость вызвали отнюдь не подробные описания наркотических оргий или эротические сцены - они не были новшеством во французской литературе. Однако мода на гарсонн, как пишет Кристин Бард, преступила куда более серьезное табу, бросив вызов привычным гендерным различиям и прямо обратившись к лесбийским темам. Это стало ударом по французскому культу женщины: «Франция живет апологией Вечной Женственности, выстраивая на ее основании лестный образ национального ‘Я’»⁶¹. Всеобщее возмущение не смогло погасить даже авторское предисловие, в котором Маргерит заявлял о своей благородной цели разоблачения порока. Скандал стоил Маргериту ордена Почетного легиона, которого он был демонстративно лишен, однако способствовал небывалому взлету спроса на книгу⁶². В 1923 году, когда в частном парижском клубе состоялся показ фильма Армана дю Плесси, снятого по роману Маргерита, около 3000 человек, не сумевших достать билеты, попытались взять здание штурмом⁶³. Культовый роман Маргерита вышел за пределы художественной литературы, став текстом жизни—<...>

Со своей стороны, Моран подверг новый женский образ критическому анализу, сосредоточившись лишь на одной из его ипостасей — деловой женщине. Героиня романа «Льюис и Ирен» бросает вызов традиционным гендерным стереотипам, беря на себя инициативу во всех областях, где традиционно доминировали мужчины. <...> Моран обыгрывает в романе несколько антропоморфных и географических метафор, ставя под вопрос архетип, отождествляющий женщину с Землей. Опираясь на привычные представления, Льюис ассоциирует женское начало со странами, землями, островами. Глядя, например, на рельеф Британских островов из самолета, он заключает: «Нет, Англия - не плоская, только грудь у нее маловата»⁶⁴. Приближаясь с моря к греческому городу Митилене, он представляет его себе в виде покорного, безвольно лежащего женского тела «с узкой талией»⁶⁵. Эта игра в метафоры распространяется и на Ирен. Льюис видит ее в минуту слабости - и воображение мгновенно подсказывает ему удобное сравнение: «Ирен покоилась, уронив голову Льюису на колени, она была подобна греческому городу, который тиран напитал своей отравой»⁶⁶. <...> Однако Ирен вскоре подрывает его иллюзии и самостоятельно устраивает свою судьбу в международном финансовом мире. Саму себя она воспринимает как потомственную мигрантку: «За моей спиной века торговли, свободы, эмиграции»⁶⁷. Образ европейского континента связывался с образом женщины еще со времен возникновения мифа о похищении Европы, однако в своем романе Моран кардинальным образом пересматривает эту ассоциацию. Современная женщина не ждет покорно, когда ее отыщут, покорают или похитят, она сама активно осваивает европейские пространства, ловко уклоняясь от преследователей.

Международный бестселлер Мориса Декобра «Мадонна спальных вагонов» (1925) внес значительный вклад в формирование образа современной женщины как обольстительной путешественницы. Выбрав Восточный экспресс в качестве основного символа космополитизма своих героев, Декобра показывает, как поезд эволюционировал в творческом воображении от «мистического монстра» до комфортного средства передвижения на службе у современного человека. Этот роман - типичный пример популярного жанра «железнодорожного триллера», который получил широкое распространение не только в литературе, но и в кино⁶⁸. Он написан в форме мемуаров современного денди, герцога Селимана, доверенного лица блистательной леди Дианы Уингем, которая втягивает его в рискованную аферу по возвращению себе прав на нефтяные месторождения в советской Грузии. Чтобы лучше вписаться в «моду на Россию», француза Селимана в киноверсии романа Декобра заменили на русского князя из белоэмигрантов. Роман, изображающий сливки британского общества и советскую дипломатическую элиту, уснащен колоритными альковными сценами и описаниями застенков ЧК. Авторская манера Декобра, внимание к деталям в описаниях отелей, яхт и модных аксессуаров служит альтернативой эллиптической стилистике ар-деко. Как и в архитектуре и в оформлении интерьеров, где ар-деко совмещал противоположные тенденции, от безудержной декоративности до утилитарного минимализма, в литературе этот стиль породил самые разнообразные нарративные стратегии.

⁶⁰ О короткой стрижке как своеобразном кредо поколения 1920-х см.: *Zdatny S. The Boyish Look and the Liberated Woman: The Politics and Aesthetics of Women's Hairstyles // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture. Vol. 1. Issue 4 (1997).*

⁶¹ *Bard (1998). P. 8.*

⁶² Несмотря на то, что роман вышел в июле (мертвый сезон для книжной торговли), число проданных экземпляров скоро достигло рекордной цифры в 700 тысяч.

⁶³ Десять лет спустя Жан дю Лимур снял по роману еще один фильм, с Мари Белл в главной роли; в нем дебютировала Эдит Пиаф.

⁶⁴ *Morand (2011). P. 74.*

⁶⁵ *Ibid. P. 109.*

⁶⁶ *Ibid. P. 137.*

⁶⁷ *Ibid. P. 136.*

⁶⁸ «Шанхайский экспресс» Йозефа фон Штернберга, «Леди исчезает» Альфреда Хичкока и др.

Образ гарсонн, сформировавшийся в произведениях популярных французских писателей, стал появляться в новых вариациях в прозе Хемингуэя, Фицджеральда, Немировски, Газданова, Одоевцевой и других парижских авторов, которые использовали этот архетип для решения собственных творческих задач.

LOCI CLASSICI: МЮЗИК-ХОЛЛ И КИНОСТУДИЯ

Наряду с поездами, аэропланами, океанскими лайнерами и автомобилями, к излюбленным локусам в романах ар-деко относятся казино, ночные клубы, биржа, отели Лазурного берега и горнолыжные курорты. Но с еще большим рвением писатели межвоенных десятилетий эксплуатировали семиотический потенциал киностудий и мюзик-холлов. С конца 1910-х годов парижская публика была очарована иностранными танцовщицами, от Маты Хари и Айседоры Дункан до Жозефины Бейкер, которая сделала музыкальное ревю невероятно популярным. Писатели, однако, высокомерно относились к новому сценическому жанру. В «Молодом европейце» Дриё ла Рошель использует мюзик-холл как метафору современной культуры, которая, как он считает, неуклонно приходит в упадок. В его описании мюзик-холл превращается в транслокальное пространство, которое подавляет всякую самобытность, различия, индивидуальность. Отрицая «неопределенные достоинства национального гения»⁶⁹, мюзик-холл заставляет всю планету говорить на одном языке: как в средневековье путешественник испытывал ощущение знакомого пространства, попадая в церковь, так современный космополит обретает привычные ориентиры, наблюдая за знакомым ритуалом в любом мюзик-холле мира. Мюзик-холлы, построенные с одинаковым безвкусием, предлагают единственное «экуменическое удовольствие», доступное современному человеку, - единообразное шоу с идентично одетыми безликими «герлз» разного этнического происхождения, вышколенными для соответствия одному и тому же трафарету, а не для проявления индивидуального таланта. «Общепланетная цивилизация», которую пропагандируют мюзик-холлы, построена на «хаотическом метиссаже»⁷⁰. Даже различия между нациями и классами сливаются в некое аморфное «промежуточное состояние». В глазах героя Дриё ла Рошеля, зрители представляют собой зеркальное отображение «безродных» исполнителей на сцене: «Я нахожусь между сценой и зрительным залом, между двумя толпами - элиты и масс, - которые вожделяют друг друга, похожи друг на друга, перемешиваются и отрицают друг друга»⁷¹. При том, что эти люди преследуют только личные интересы, они ведут «параллельные жизни», поскольку собственную судьбу способны вообразить лишь как отражение «коллективной мечты». По сути, мюзик-холл в изображении Дриё ла Рошеля наделен всеми чертами транснациональной культуры ар-деко, а его глобальное распространение подписывает смертный приговор уникальности «старой Европы». Свои пессимистические выводы писатель еще отчетливее сформулировал в статье «Идея декаданса» (1928): «Я провел своего молодого европейца по мюзик-холлу и заставил его задуматься над смыслом нашей цивилизации. Все его мечты сошлись в финальной точке, идее декаданса»⁷². Дриё ла Рошель утверждает, что критика декаданса - вообще распространенная тема современной литературы, и среди своих единомышленников называет Поля Валери, Андре Жида, Поля Морана, Пьера Мак Орлана и Франсуа Мориака.

В ином, но не менее критическом ключе рассматривает мюзик-холл Немировски: в повести «Ида» (1934) она делает его местом, где разворачивается драма современности. Немировски ведет читателя за кулисы и открывает перед ним внутренний механизм музыкального шоу через опыт одной из «герлз», которая в течение долгих лет каждый вечер безупречно исполняет перед восторженными зрителями один и тот же номер. Героиня повести Ида⁷³ представляет собой женский вариант Давида Гольдера: бедная еврейская девушка из Восточной Европы, она становится звездой французского шоу-бизнеса благодаря таланту, железной дисциплине и сверхчеловеческим усилиям. В своем роде, она тоже «золотоискательница», вот только влечет ее к славе. Ее существование, личное счастье, окружающие ее люди приносятся в жертву честолюбию. Золото становится аллегорией ее жизни и плачевного финала. Каждый вечер, облаченная «в длинный расшитый золотом плащ», она появляется на сцене мюзик-холла и спускается «по тридцати золотым ступеням» между обнаженными девушками, каждая из которых держит в руке золотой зонтик. Ида во всем превосходит свое окружение: «никто во всем мире не способен так носить головной убор из перьев, золота и жемчугов»⁷⁴. Несколькими точными мазками Немировски воссоздает симулякры эпохи джаза - пульсирующие огни неоновой рекламы проецируют в пространство неизменный блистательный образ Иды Скониин: «На парижских стенах, на каждом углу возникает ее изображение: она стоит, полуодетая, на золотых ступенях, со страусовым плюмажем на голове; ее имя мерцает в скупой

⁶⁹ *Drieu La Rochelle* (1978). P. 82.

⁷⁰ *Ibid.* P. 116.

⁷¹ *Ibid.* P. 106.

⁷² *Ibid.* P. 311.

⁷³ Выбор имени явно не случаен. Ида Рубинштейн, гениальная танцовщица дягилевских «русских сезонов», заморозила французскую публику с момента сенсационного появления в «Саломее», где, по мере исполнения Танца с семью покрывалами, она постепенно обнажалась. Уйдя из балетной труппы Дягилева, Рубинштейн основала собственную и продолжала выступать. В 1934 году, когда вышла в свет повесть Немировски, имя Иды Рубинштейн опять оказалось на слуху в связи с награждением ее Орденом почетного легиона.

⁷⁴ *Némirovsky* (2011). P. 1102.

светящейся дымке парижских вечеров, то вспыхивая, то угасая»⁷⁵. Наряду с другими идолами эпохи коммерциализации, образ напоминающей языческую богиню Иды, растражированный на вездесущих рекламных щитах, изменяет традиционный городской пейзаж и создает новую городскую мифологию.

Главную битву Ида ведет со временем: несмотря на отчаянные попытки сохранить иллюзию вечной молодости, ее тело, «которое она отладила, точно механизм», начинает постепенно сдавать, несмотря на то, что каждую ночь, в одиночестве, в темной спальне, она совершает ритуал «мумификации»: «Она вернулась. И вот вечерний туалет завершен. Она лежит в постели. Лицо, лоб, руки и шея обернуты тканью, пропитанной густым кремом, от которого исходит аромат трав и легкий запах эссенций [...] Горничная плотно закрывает ставни, задергивает тяжелые шторы»⁷⁶. Однако мечта египтян⁷⁷ - навеки сохранить тело нетленным в замурованных погребальных камерах - это иллюзия, и скоро Идино место на сцене и в сердцах поклонников занимают юные старлетки. В конце повести Ида падает с той самой золотой лестницы, по которой столько раз спускалась с триумфом, и это, с одной стороны, означает ее окончательное поражение, а с другой намекает на неизбежный конец «золотых двадцатых», эпохи обманок и искусственных наслаждений. Помимо своих обычных тем, в «Иде» Немировски обращается к технологиям создания поп-звезд и размышляет о цене успеха.

Еще более подходящим, чем мюзик-холл, контекстом для исследования феномена «звезд», равно как и более общих социальных, психологических и эстетических смыслов новых развлечений стало кино. Литература не только имитировала кинематограф, пользуясь его поэтикой и стилистикой, а также создавая экспериментальные промежуточные жанры, но и превращала кино в объект пристального изучения - писатели пытались проникнуть по ту сторону экрана, понять процесс кинопроизводства и демистифицировать притягательный мир «синема».

Самой язвительной сатирой на индустрию кино во французской литературе стал роман Морана «Милая Франция». Этот roman à thèse (дидактический роман), отражающий горькое разочарование автора собственной карьерой в кинематографе⁷⁸, представляет собой гротескное повествование о производстве фильма на так называемой киностудии «Эфирфильм», созданной нечистоплотными дельцами с сильным иностранным акцентом и нелепыми, подчеркнуто нефранцузскими именами и фамилиями (Калитрих, Саша Сашер, Якоби и Перикл Герметикос). Еврея Макса Крона приглашают в режиссеры, приняв по ошибке за его знаменитого тезку-немца; после разоблачения он сбегает, прихватив бобины с отснятыми фрагментами фильма «Милая Франция». Ему удается продать фильм некоей американской кинокомпании, даже не демонстрируя его; он с триумфом возвращается в Париж, шантажирует бывших работодателей и становится директором «Эфирфильма». Эта хитроумная интрига становится у Морана иронической метафорой всей французской экономики, которая, по его мнению, ослаблена нелегальной финансовой деятельностью евреев иностранного происхождения. В этой виртуальной реальности место подлинных бюджетов занимают чеки без обеспечения; продюсеры и сценаристы ставят фильм по «Песни о Роланде», даже не прочитав поэмы; речь их является пародией на французский язык, а режиссером становится самозванец, не имеющий никакого опыта работы в кино (Моран дает одной из глав ироническое название «Лжедмитрий»). Конечный продукт этой сложной аферы, поглотившей астрономический, пусть и несуществующий в реальности бюджет, - не отснятый фильм, а рекламные ролики, масштабные продажи международных прав и тост «за нашу милую Францию» - бокал с шампанским поднимает новый президент студии «Эфирфильм», беглый немецкий еврей, мошенник. В общую картину вписывается и то, что премьера «Милой Франции» происходит в огромном кинотеатре «Кинотриумф», который наскоро возводят рядом с Триумфальной аркой из материалов, столь же мнимых, как и все остальное - это хрупкая постройка из папье-маше, облицованная мрамором толщиной в миллиметр.

В романе воспроизведены расистские клише предвоенного десятилетия. Чтобы сделать критику иностранцев-«паразитов» еще острее, Моран показывает читателю киностудию «Эфирфильм» глазами одного из немногих подлинных французов среди персонажей романа, единственного честного спонсора фильма, провинциального нотариуса месье Тардифа. Его фамилия («Запоздавший» по-французски) намекает на старомодность его традиционных французских ценностей, таких как порядочность в делах и «священные» часы обеда и ужина. <...>

За ксенофобскую тональность «Милой Франции» Моран был подвергнут суровой критике. Однако, как отметил Колломб, если заглянуть за гротескный фасад, роман предстает в ином свете, являясь «ярким

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Némirovsky (2011). P. 1108.

⁷⁷ Египетский подтекст эпизода, в котором идолоподобная Ида появляется на вершине золотой лестницы с тиарой на голове, облаченная в золотой плащ, не только напоминает о популярности египетского стиля в эпоху ар-деко, но и служит еще одной отсылкой к Иде Рубинштейн, которая танцевала заглавную партию в балете Дягилева «Клеопатра».

⁷⁸ Отношения Поля Морана с киноиндустрией складывались куда менее удачно, чем с книжными издательствами. С 1930 по 1932 год он отправил в «Парамаунт» не менее шести сценариев, и все они были отклонены. Фильм, созданный по его роману «Льюис и Ирен», так никогда и не вышел на экраны. А когда Георг Пабст заказал ему сценарий «Дон Кихота», Моран вынужден был отказаться в знак протеста против того, что режиссер отверг музыку, сочиненную его другом Морисом Равелем.

описанием повадок кинопродюсеров и атмосферы киностудий на заре звукового кино. Между строк можно прочитать, как автор клеймит индустриализацию культуры»⁷⁹.

В русскоязычной эмигрантской прозе искусство кино, правда с более тонкой нюансировкой, тематизируется в романе Ирины Одоевцевой «Зеркало» (1939). Это один из самых «французских» текстов писательницы, явственно ориентированный на литературные приемы ар-деко. Хотя героиня Одоевцевой Люка - молодая русская парижанка, в этом романе писательница отказывается от центральной темы своего творчества - горестной судьбы изгнанников, - а вместо этого сосредоточивается на основных тенденциях индустрии развлечений. Для Одоевцевой кино является квинтэссенцией современности⁸⁰, этот взгляд отражен в поэтике романа, особенно в использовании «титровых» фраз, стремительном темпе, эллиптическом стиле, употреблении глаголов в настоящем времени (этот прием отметил в своей рецензии Газданов⁸¹) и в подчеркнута мелодраматических жестках, заменяющих проникновение в психологию персонажей. Как и в «Милой Франции», основной топос романа - киностудия, съемочная площадка, однако Одоевцева описывает его в принципиально ином ракурсе.

Люка мечтает о красивой жизни, которую показывают в популярных фильмах, и судьба ее, вроде бы, складывается по лекалу стереотипного сюжета экранных мелодрам. Обыденная жизнь с преданным, но заурядным мужем меняется в одночасье после знакомства со знаменитым режиссером Тьерри Ривуаром, который обещает сделать из нее кинозвезду. Ривуара, впрочем, привлекают не ее несуществующие актерские способности, а «молодое, совсем новое, как из магазина, лицо... Еще не помятое, не запачканное жизнью и воспоминаниями»⁸². В тон рассуждениям Дриё ла Рошеля о сработанных под копирку танцовщицах из мюзик-холла, эта «безликость» представлена в романе Одоевцевой как идеальная основа для создания знаменитости.

Все, что окружает Ривуара, пронизано эстетикой ар-деко: белые стены его кабинета, белые кресла, его черный, плавных обводов (streamlined) автомобиль, «похожий сразу и на водолаза, и на акулу», и даже океанский лайнер «Нормандия»⁸³, на котором он намеревается пересечь Атлантику. Плоская лампа в его кабинете имеет форму диска и светит «желтоватым туманом». Это описание передает типичное освещение, используемое в интерьерах ар-деко, которое «вылепляло электрический свет, подчеркивая его молочную прозрачность, а не способность создавать и преобразовывать цвет»⁸⁴. Постоянный эпитет в описаниях Ривуара — «электрический»⁸⁵. Для Одоевцевой и других писателей ее поколения это слово было кодовым для обозначения современности, эпохи, когда понятия энергии, электрического тока и радиоактивности свободно мигрировали из научных текстов в обиходное употребление и даже в литературу. Как отмечает Дэвид Троттер, электроэнергию можно считать своего рода формулой литературных и художественных экспериментов модернизма⁸⁶. В стремлении включить в текст все основные приметы современности Одоевцева наделяет Ривуара «электрической улыбкой». Пробудившись, он, подобно электрическому прибору, мгновенно переходит от бессознательного к гиперактивному состоянию. А стоит ему задремать, как он тотчас же превращается в инертный, неодушевленный предмет. В этом контексте у слова «электрический» возникают дополнительные коннотации искусственной бодрости и энергичности, противопоставленных обычным человеческим свойствам. Постепенно становится ясно, что жизненные силы Ривуара истощены, он, как вампир, нуждается в подпитке от «естественных» людей, которые еще не превратились в бездушные шаблонные существа, лучше приспособленные к жизни на экране, чем в трехмерном физическом мире. Одним из таких персонажей является актриса Тереза Кассани: весь ее образ - черные глаза, шляпа, «очень красный рот» и «безразличный взгляд» - четко соответствует архетипу пресыщенной красотки в живописи ар-деко.

Под руководством Ривуара Люка быстро превращается в известную актрису и образцовую «современную женщину»: она, не задумываясь, бросает мужа, перебирается в шикарную квартиру, заводит собственный автомобиль, чем подчеркивает свой «эмансипированный» статус: ключи от машины - «эмблема свободы и власти над пространством, которым современная женщина гордится совсем так же, как ее мать гордилась ключами от шкафов и комодов» (с. 499). Символическая роль автомобиля в жизни современной женщины многократно запечатлена на картинах и фотографиях эпохи ар-деко, в том числе на

⁷⁹ Collomb M. Paul Morand. Petits certificats de vie. Paris: Hermann Editeurs, 2007. P. 77.

⁸⁰ Проза Одоевцевой служит подтверждением вывода Янгирова о том, что «эта эпоха была пронизана “чувством фильма”, радикально обновившим художественные приемы беллетристики и их рецепцию» (Янгиров Р. Чувство фильма. Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920—1930-х годов // Империя N. Набоков и наследники: Сборник статей / Под ред. Ю. Левинга и Е. Сошкина. М.: НЛО, 2006. С. 399).

⁸¹ Газданов Г. «Зеркало» // Русские записки. № 15. 1939. С. 196.

⁸² Одоевцева И. Зеркало: Избранная проза. М.: Русский путь, 2011. С. 470. Далее цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁸³ Трансатлантический лайнер «Нормандия», спущенный на воду в 1932 году, совершил первый переход из Гавра в Нью-Йорк в 1935-м. Желая показать достижения французского прикладного искусства, правительство Франции финансировало роскошный дизайн кают и салонов в стиле ар-деко.

⁸⁴ Sternau S. Art Deco: Flights of Artistic Fancy. New York: Smithmark, 1997. P. 78.

⁸⁵ Ср. стихотворение Одоевцевой «Под лампой электрической» (1936).

⁸⁶ Trotter D. Literature in the First Media Age: Britain between the Wars. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013. P. 23.

автопортрете Тамары де Лемпица 1925 года, где она представлена за рулем «Бугатти». Ривуара как «режиссера» судьбы Люки ожидает полный провал. Он бросает ее, узнав о ее беременности, и она погибает в автомобильной аварии. Впрочем, фильм Ривуара, в котором Люка играет роль Ангела, выходит в прокат и тут же становится чрезвычайно популярным. Увидев ее на экране, Ривуар начинает терзаться муками совести и в конце концов кончает с собой. Этот мрачный финал подводит символическую черту под всей веселой эпохой *les années folles*. В романе, написанном в конце 1930-х, когда предвестия грядущей катастрофы становились все заметнее, Одоевцева скептически переоценивает культуру гламура, с помощью которой западная публика пыталась избавиться от мучительных воспоминаний о предыдущей войне и отогнать страх перед новым неизбежным глобальным конфликтом. Хотя подтекст изгнанничества в «Зеркале» не очевиден, это роман, созданный писательницей, взгляды которой на структурообразующие принципы европейской массовой культуры и беспечный дух современности сформировались под влиянием ее собственных утрат и отстраненности от западноевропейской реальности. Жизнь блистательного Парижа межвоенной эпохи, пропущенная через мироощущение эмигрантки, предстает в романе лишь как соблазнительная иллюзия.

В рецензиях на роман современники Одоевцевой, как правило, подчеркивали именно искусственность созданного в нем мира, которая передана через метафору зеркала, традиционного атрибута *vanitas*:

«‘Зеркало’» — книга о тщете, о бренности, о пустоте. Блестящий, ультрасовременный, так сказать ‘аэродинамический’, мир, в котором живет Люка, лишь по первому взгляду кажется реальным. В самом деле - он призрак: ухватиться в нем не за что. Все ускользает, растворяется, исчезает. Иллюзия - это видимость блеска. Иллюзия - это видимость «беззакатной» любви. [...] Иллюзия - даже жизненность Люки. Смерть, прерывающая кинематографический ритм действия, - не развязка, а объяснение»⁸⁷.

«Одоевцева... выкачивает весь жизненный воздух, истребляет всякое наследие реальности... она строит ‘Зеркало’, где в одном плане, вдвойне удаленные от нас, движутся, скользят, страдают силуэты, залитые ‘электрическим сиянием’. Подчас эти искусственные, стеклянные улыбки, цвета и запахи даже удручают, но это сделано искусно, автор сам назвал свое произведение ‘Зеркалом’: он именно этого хотел. И надо признать: то, что было им задумано, выполнено отлично»⁸⁸.

В тексте Одоевцевой зеркало прежде всего служит метафорой экрана: оно не открывает человеку глаза на собственную сущность, а предлагает определенные ролевые модели и стандартный рецепт счастья, одновременно стирая все индивидуальные черты. Так, в начале романа неудовлетворенность Люки собственной жизнью и мечта об ином существовании зарождаются после того, как она посещает кинофестиваль и видит на экране «фантастически счастливую судьбу героини» (466)⁸⁹.

Зеркало становится в романе и красноречивым символом обманчивости современного мира. Описание отражений, которые Люка видит в парикмахерской, иллюстрирует такие ключевые принципы авангардного искусства, как фрагментированность, искусственность, механистичность, неорганичность и нерепрезентативность. Умножение отражающих поверхностей разрывает привычные связи между знакомыми элементами мира, остраивает реальность, деформирует и дегуманизирует человеческий образ:

«Лица, головы, флаконы, аппараты для завивки и сушки волос, зеркала под разными углами, отражающие эти лица, флаконы и аппараты с бесчисленными отражениями, уводящие их за границу света и реальности в блестящую потусторонность зеркального мира, дробящие, перекашивающие, ломающие их на отдельные части, на составные элементы, переводя всю банальную парикмахерскую из плоского жизненного плана в таинственный план искусства. Глаз, отражающийся в скошенной плоскости facets, глаз сам по себе, увеличенный, сияющий, как осколок каменного угля во льду, непонятный, значительный своей собственной необъяснимой жизнью, пугающий и прекрасный. Глаз, не составляющий целого ни с чьим лицом, не освещающий, не гармонирующий, не украшающий - глаз сам по себе. И внизу, в продольном четырехугольнике зеркала, рука сама по себе, рука с длинными пальцами и красными ногтями, отрезанная у кисти металлической рамой» (496).

Рука и глаз в этом отрывке становятся метаобозначениями авангардного кинематографа, особенно очевидна отсылка к крупным планам из фильма «Андалузский пес» (1929): бритве, рассекающей глазное яблоко, и постоянно появляющимся в кадре отчлененным рукам. Раздробленность окружающей

⁸⁷ *Элита-Вильчковский К.* Ирина Одоевцева. «Зеркало» // *Одоевцева (2011)*. С. 640.

⁸⁸ *Яновский В.* Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Изд. Петрополис (Bruxelles) // *Одоевцева (2011)*. С. 637.

⁸⁹ В «Зеркале» есть несколько косвенных цитат из романа Триоле «Защитный цвет»; по всей вероятности, образ Люки, которая пытается жить жизнью экранной мелодрамы, возник как слепок с одной из героинь Триоле, Люсиль, существование которой — шикарное, беззаботное и при этом отмеченное крайним эгоизмом и невниманием к окружающим, напоминает, по словам Триоле, «американское кино» (*Триоле Э.* Защитный цвет. М.: Федерация, Круг, 1928). С. 160.

действительности Одоевцева подчеркивает через монтаж различных предметов (своего рода «реди-мейд»), произвольно из нее выхваченных. Фотографическое восприятие мира, представленное через монтаж фрагментов, напоминающих отдельные снимки, еще раз говорит о том, сколь многим писательница обязана художественной практике модернизма.

В этом «кинематографическом» романе из жизни Запада есть и прямые отсылки к классической русской литературе, в том числе к «Крейцеровой сонате» и «Анне Карениной». Взаимное влечение Ривуара и Люки зарождается под звучание «лукавого, сладострастного... голоса». В последний день жизни героини, когда она в полубредовом состоянии колесит по «опереточному Парижу», мир предстает ей искаженным, расколотым на множество хаотичных фрагментов, напоминающим разбитое зеркало. Эти описания переключаются с восприятием окружающей действительности Анной Карениной перед ее самоубийством - в эпизоде, который предвосхитил «поток сознания» в его модернистском варианте. Говоря о Венеции, где проходят основные съемки фильма, Одоевцева задействует русский топос Венеции как города иллюзорных, зеркалоподобных поверхностей, как города-театра, искусственного и обманчивого.

Неожиданный актерский успех Люки как будто свидетельствует о том, что метод К. С. Станиславского применим и в кино, хотя создатель знаменитой «системы» изначально изобрел его для театральной сцены. И действительно, эпизоды съемок в Венеции, где Люка страдает из-за измены Ривуара, иллюстрируют основной прием Станиславского: режиссер придавал особую важность личной памяти актеров в создании необходимого для роли эмоционального состояния. У Одоевцевой чувства героини выглядят на экране правдоподобно именно потому, что они совпадают с переживанием актрисой ее личной трагедии. <...>

«Настоящие слезы», которыми Люка сопровождает «фальшивые слова роли», задают параметры мира Одоевцевой, где мелодрама и трагедия, реальность и вымысел, жизнь и смерть находятся в неразрывном единстве. Ее роман является попыткой и продемонстрировать поверхность современной массовой культуры, самым ярким воплощением которой является отражающая поверхность киноэкрана, и проникнуть за этот мерцающий слой, чтобы показать извечную драму любви и предательства. Амбивалентность становится структурным принципом «Зеркала»: всё в тексте обладает внутренней двойственностью, будто каждого персонажа, предмет и явление сопровождает его зеркальное отражение. Если роман этот действительно можно прочесть как своеобразную реплику Одоевцевой в дискуссии русских эмигрантов о кинематографе⁹⁰, остается непонятным, на чьей стороне симпатии автора. Интерпретируя «Зеркало» как критику «искусственных, стеклянных улыбок, цветов и запахов» киноподобной реальности, критики не оценили многослойность этого текста, в котором подчеркивается как иллюзорность экранных мелодрам, так и способность кино к передаче подлинного человеческого чувства.

Если сравнить «Зеркало» с французским романом о кинематографе, «Милой Францией» Морана, становится ясно, что последний намного сатиричнее, однако некоторые приемы, которыми пользуются оба писателя, на удивление схожи. Например, зеркало - центральный образ Одоевцевой, символизирующий кинематографическую гиперреальность, - коррелирует с определением кино как «уже не драматического, а скорее зеркального искусства» у Морана. Кроме того, даже если критика коммерциализации искусства и не входила изначально в планы Одоевцевой, она все же предпринимает попытку привнести социологический аспект в свое психологическое исследование мира кино. В финале романа речь заходит о стратегиях создания кумира: после трагической гибели Люки и успеха фильма Лоранс, экзальтированная дочь продюсера этой кинокартины, творит миф о прекрасной непорочной актрисе, очень похожей на сыгранную ею героиню. <...> Образ Люки, как воплощения «удачной, победительной, непобедимой жизни» (621-622) запечатлен в изваянии ангела, установленном на ее могиле, в ее улыбающихся портретах в киножурналах и в идеализированных жизнеописаниях. В своей типичной сдержанной, но суггестивной манере Одоевцева анализирует потребность современного потребителя массовой культуры поклоняться диве как высшему, совершенному, бессмертному существу. Кроме того, она рассматривает механизм создания подобных ролевых моделей и все возрастающее влияние кинематографа и рекламы на коллективное воображение. В определенном смысле литературный эксперимент Одоевцевой резонирует с критикой Беньямина в адрес киноиндустрии, которая формирует культ кинозвезд, предлагая потребителям «не уникальную ауру человека, а “чары личности”, ложное очарование предмета потребления»⁹¹. В результате роман оказался чрезвычайно своевременным текстом, поставив целый ряд насущных вопросов о функции и статусе массовой культуры.

⁹⁰ Проскурина Е. Кинематографичность и театральность романа И. Одоевцевой «Зеркало» // Ежегодник Дома русского зарубежья. 2011. С. 265—279.

⁹¹ Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // Illuminations / Ed. H. Arendt. Trans. H. Zohn. New York: Schocken, 1969. P. 231.