

Maria Rubins

Западная массовая культура 1920-1930-х гг. в
перспективе русской эмигрантской прозы (В.
Набоков, *Король, дама, валет* и И.
Одоевцева, *Зеркало*)

(*Revue des études slaves*, XCIII-2-3 | 2022, 369-389 ;
URL : <http://journals.openedition.org/res/5484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.5484>).

В межвоенные десятилетия в Европе оказались сотни тысяч эмигрантов из бывшей Российской империи. Какой предстала перед ними Европа? Что в европейской культуре их привлекало, что отталкивало? Какими глазами они смотрели на окружающую их действительность? И видели ли они, с позиций своего опыта аутсайдеров, у которых на памяти была иная система социально-культурных ориентиров, нечто такое, что до поры до времени было скрыто от глаз самих европейцев? В этой статье, на примере романов Владимира Набокова и Ирины Одоевцевой, мы затронем вопрос о том, как конституировалась западная массовая культура в литературных произведениях 1920-1930-х годов.

Межвоенное двадцатилетие стало эпохой кардинальной смены всех привычных координат в области философии, науки, техники, культуры и эстетики. Беспрецедентная по количеству жертв первая мировая война окончательно уничтожила иллюзии позитивистского мировоззрения, веру в поступательное цивилизационное движение и нравственный прогресс. Благодаря новым средствам массовой информации дистанция между передовой и тылом значительно сократилась, и за сражениями можно было следить почти в режиме реального времени. Европейское сознание было глубоко травмировано бессмысленным кровопролитием, что привело к затяжному экзистенциальному кризису, окрасившему многие слои послевоенной европейской культуры. Трансформация базовой картины мира миллионов людей была вызвана и популяризацией научных открытий, включая теорию относительности и теорию радиоактивности. Учение Анри Бергсона усложнило представления о времени. Исследования Фрейда выявили определяющее влияние иррациональных импульсов на поведение человека, вызвав интенсивную рефлексию о человеческой природе. Широкое распространение новых средств коммуникации и передвижения привели к изменениям в восприятии географического пространства. Самолеты и трансокеанские лайнеры «приблизили» континенты друг к другу, а телефон сделал возможным мгновенную связь между собеседниками, независимо от их местонахождения.

Новые медиа и технологии тиражирования вызвали небывалую экспансию массовой культуры. Радио вошло в дома миллионов людей, способствуя унификации вкусов и взглядов, наполняя жизнь обывателей джазовыми ритмами, транслируя определенные идеологические дискурсы. Кино в двадцатых годах стало настолько популярным, что грозило свести на нет иные искусства. Чувствуя особую уязвимость литературы, многие писатели экспериментировали с кинематографической поэтикой и композиционными приемами монтажа. В моду вошли такие жанры, как кинороман, киноновелла и разнообразные стилизации под киносценарий. Для этой прозы характерен быстрый темп, динамичные диалоги, минимум описаний, акцент на жестикюляции и мимике, чередование крупного и панорамного плана.

- 1 Алексей Петухов, *Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века*, Москва, БУКС АРТ, 2020, с. (...)
- 2 *Ibid.*, с. 162.
- 3 *Ibid.*, с. 158.
- 4 *Ibid.*, с. 292.

Доминантным стилем эпохи был ардеко, определивший не только изобразительное искусство, архитектуру и дизайн, но и социальные практики, быт, эстетические и идеологические предпочтения и образ жизни людей межвоенных десятилетий. Этот стиль стал первым поистине глобальным стилем, быстро распространившимся по всей планете. Исследователь феномена ардеко Алексей Петухов называет его «жизнестроительной программой», «универсальным художественным языком общения людей межвоенного двадцатилетия»¹. В мобильной, открытой, способной к адаптации стилистической системе ардеко нашла воплощение идея социального примирения². Вместо акцента на недавних психологических травмах, ардеко акцентировал оптимизм, витальность, устремленность в будущее, принятие все возрастающей роли техники в жизни человека – вместо машин смерти, которые проявили свою бесчеловечную сущность на полях сражений, ардеко предлагал эстетизированные механизмы, призванные обеспечить комфорт современного человека³. В период небывалого экономического бума «золотых двадцатых» ардеко моделировал идеалы эпохи и определенный эмоциональный настрой – азартность, успех, изобилие⁴. Стиль этот стал поистине тотальным, сопровождая человека во всех ситуациях:

от похода в магазин до трансатлантического путешествия, от утреннего чая до экстравагантной вечеринки, гармонируя с модой, джазовой музыкой, кино, новыми средствами передвижения и связи⁵. В межвоенные десятилетия появилась и литература ардеко, построенная на тех же стилистических принципах, отразившая дух и ценности эпохи⁶.

- ⁵ *Ibid.*, с. 296.
- ⁶ О литературе ардеко см. Michel Collombe, *Littérature Art Déco. Sur le style d'époque*, Paris, Mer (...)
- ⁷ Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, London, 1988, p. 21.
- ⁸ *Ibid.*, p. 9.
- ⁹ Aaron Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p (...)
- ¹⁰ Alfred Appel, Jr., *Jazz Modernism from Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*, New Haven, Yale (...)
- ¹¹ Mary E. Davis, *Classic Chic. Music, Fashion and Modernism*, Berkeley, University of California Press (...)

Социально-культурная динамика этого периода способствовала разрушению иерархии высокого и низкого в искусстве и литературе. Для модернизма 1920-1930-х характерно гораздо большее взаимодействие с массовой культурой, чем это принято считать, хотя традиционный нарратив долгое время продолжал настаивать на их строгом разграничении. По словам Андреаса Хуйссена, модернизм испытывал страх «заражения» массовой культурой и облакал его в сознательную стратегию непримиримой оппозиции. Тем не менее, на деле многие авторы охотно включали темы и формы, почерпнутые из массовой культуры, в модернистский лексикон⁷. Кроме того, как замечает Хуйссен, ни массовая культура, ни авангард, немислимы без технологий двадцатого столетия⁸. Вслед за ним ряд исследователей продолжили деконструкцию мифа об «элитарности» модернизма, который и стал одним из мифов академического курса о модернизме. Аарон Джаффе убедительно продемонстрировал, что ряд модернистских авторов заимствовали у массовой культуры стратегии популяризации своего произведения как «продуктов массового потребления», а также методы укрепления своего статуса «знаменитости» (*celebrity*)⁹. Альфред Аппель в свою очередь ввел термин «джазовый модернизм», выдвинув тезис о том, что классический джаз первой половины 20 века стал частью культурного мейнстрима, оказав глубокое воздействие на изобразительное искусство и литературное творчество. В частности, многие страницы его книги посвящены анализу синкопического джазового ритма в романе Джеймса Джойса *Улисс*¹⁰. Мери Дейвис выявляет в модерне 1920-х гг. синкретизм «высокого» и «низкого» – моды и классической музыки, дизайна и балета, – делая вывод о том, что новое и серьезное искусство мыслилось как основанное на «уличном стиле»¹¹. Исследовательница также приводит ряд статей Жана Кокто, показывая, что его авангардная программа строилась на диалоге с «повседневной культурой» (*street culture*).

Итак, в 1920-1930-х годах синкретизм модерна и массовой культуры был характерен для всех видов искусств, включая и литературу. Как проявились эти тенденции в литературе русско-европейской эмиграции? Ведь находясь в эпицентре Европы, эмигранты тоже в определенной степени были потребителями современной городской индустрии развлечений, их окружала пульсирующая неоновая реклама фильмов, дансингов, джазклубов и музыкальных «ревью». Эмигранты и сами способствовали созданию массовой культуры. Девушки русской колонии участвовали в конкурсах красоты, в Париже работали русские модные дома (ИРФЕ, Китмир и др.), эмигранты подрабатывали статистами на киностудиях, а некоторым, вроде Ивана Можухина, Кисы (Ксении) Куприной, дочери писателя Александра Куприна, и Анны Стен (Фесак) удавалось стать кинозвездами в Европе и даже в Голливуде.

- **12** См. Георгий Иванов, «Без читателя», *Числа*, 5, 1931; Екатерина Бакунина, «Для кого и для чего писат (...)

Писателей русского зарубежья, как и их западных собратьев по перу, беспокоила быстрая смена ценностей в современной культуре. То, что усугубляло их положение, была неизбежная в условиях изгнания проблема читательского рынка. Отрезанные от многомиллионной аудитории на родине и при весьма незначительном интересе к их произведениям со стороны западных издателей и переводчиков, русскоязычные авторы могли рассчитывать лишь на эмигрантского читателя. Однако этот читатель, уставший от бытовой неустроенности и постоянных поисков заработка, был скорее расположен к легким жанрам. Парижская газета *Иллюстрированная Россия*, печатавшая отчеты о благотворительных балах русской колонии и включавшая в каждый номер очередную порцию занимательного чтения, вроде «Записок русского таксиста», пользовалась гораздо большим спросом, чем элитарные толстые журналы *Современные записки*, *Числа* или *Русские записки*. Тема невостребованности, отсутствия читателя постоянно обсуждалась в русскоязычной прессе¹².

- **13** См. Владимир Варшавский, *Незамеченное поколение*, Нью-Йорк, Издательство имени Чехова, 1956; Ирина (...)

Многие, правда, продолжали писать «для своего круга» или для гипотетической будущей аудитории, создавая герметичные, бессюжетные произведения, без оглядки на массового читателя (С. Шаршун, Ю. Фельзен, Б. Поплавский, В. Варшавский, В. Яновский). Для оправдания коммерческой неудачи молодые авторы русского Монпарнаса культивировали курсы «маргинальности», «незамеченности», безвестности как знаки особой избранности¹³. Другие переходили на западноевропейские языки, усваивая модные тренды, подобно Ирен Немировски, чьи романы регулярно становились бестселлерами. Но в эмигрантском корпусе существует немало примеров и того, как русскоязычные авторы, воспитанные на традициях русской классики и Серебряного века, искали срединного пути, апеллируя к массовому сознанию и современным вкусам, но при этом, в силу своего статуса аутсайдеров, делали это с позиций остранения и иронической рефлексии.

- **14** Цит. по: Ольга Орлова, *Гайто Газданов*, Москва, Молодая гвардия, 2003, с. 175.

- **15** Марк Слоним, «Литературный дневник: ... Роман Газданова», *Воля России*, No 5/6, 1930, с. 446-457.

- **16** Михаил Осоргин, «Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928», *Последние новости*, 4 октября, No 2752, (...)

- **17** Михаил Цетлин, «Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928», *Современные записки*, 1928, No 37, с. 536 (...)

Подобно европейским модернистам, они понимали, что для коммерческого успеха и выхода к массовому читателю, они должны преодолеть разрыв между высоким и низким, освоить новую поэтику, предложить тематический репертуар и нарративные модели, отвечающие ожиданиям эпохи. В русском эмигрантском корпусе есть немало текстов, которые снимают бинарную оппозицию между высокой и массовой литературой, демонстрируя открытость и экспериментальность межвоенного модернизма. Эти произведения выбиваются из эмигрантского канона. Их обращение к западным реалиям и использование непривычных для русской литературы нарративных стратегий и интонации с самого начала вызвали критику со стороны эмигрантского литературного сообщества. Гайто Газданова, Владимира Набокова, Эльзу Триоле и др. нередко обвиняли в «иностранщине». О Газданове, например, Борис Зайцев писал: «писатель даровитый, но впечатление странное производил: иностранец, хорошо пишущий на русском языке...¹⁴». Рецензируя роман Газданова *Вечер у Клер*, Марк Слоним

заметил: «Неуловимый дух иностранщины веет в его произведениях. Ритм его фразы напоминает французские романы **15**». Второй роман Сирина Михаил Осоргин назвал «талантливым романом, который мог появиться на любом языке, естественнее всего на немецком, и который в переводах будет, вероятно, иметь успех не меньший, чем в подлиннике **16**». Михаил Цетлин в свою очередь констатировал, что Сирин «пишет книгу, кажущуюся порой переводом с немецкого, хотя в языке ее неуловимы германизмы **17**». Георгий Иванов высказался на ту же тему гораздо более нелицеприятно:

- **18** Георгий Иванов, «В. Сирин "Машенька", "Король, дама, валет", "Защита Лужина", "Возвращение Чорба"» (...)

В *Короле, даме, валете* старательно скопирован средний немецкий образец. В *Защите Лужина* – французский. Это очевидно, это бросается в глаза – едва перелистаешь книги. И секрет того, что главным образом пленило в Сирине некоторых критиков, – объясняется просто. « Так по-русски еще не писали ». Совершенно верно – но по-французски и по-немецки так пишут почти все...**18**

- **19** Концепт переводимости, как и дискуссия о пределах переводимости, стали предметом пристального внима (...)
- **20** О транснациональном литературном письме в контексте русского зарубежья см.: Rachel Trousdale, *Nabok* (...)

То, что раздражало приверженцев традиций русской классики в творчестве более молодых авторов – это гибридность их литературного письма и как бы заложенная в самих повествованиях «переводимость»**19**. То, что именно эти произведения оказались первыми попытками транснационального письма на русском языке**20**, с традиционных позиций русского национального канона воспринималось как недостаток. Для их более адекватной оценки нужна смена интерпретационной оптики и перенос акцента на тот европейский контекст, с которым их авторы находились в непосредственном диалоге.

В рамках данной статьи я останавливаюсь более подробно на анализе двух романов – *Король, дама, валет* (1928) Набокова и *Зеркало* (1939) Одоевцевой. В критической литературе эти авторы редко обсуждаются вместе. Тем не менее, их сопоставление представляется особенно интересным, так как демонстрирует актуальность рефлексии о западной массовой культуре у очень разных писателей русского зарубежья. Кроме того, этот анализ поможет выявить неожиданные точки соприкосновения между ними.

- **21** См. об этом: Анна Колоницкая, «Все чисто для чистого взора...» (*Беседы с Ириной Одоевцевой*), Москва (...)
- **22** Иванов, *op.cit.*, с. 524.
- **23** Huyssen, *op. cit.*, p. 48.
- **24** Сирин, «Ирина Одоевцева. Изольда. Изд. "Москва"», *Руль*, 30 окт. 1929.
- **25** Максим Д. Шрайер, «Почему Набоков не любил писательниц?», *Дружба народов*, 11, 2000.
- **26** Huyssen, *op.cit.*, p. 55, p. 47.

Как известно, Набоков на протяжении многих лет культивировал миф о себе, как о писателе, совершенно обособленном от каких-либо литературных влияний и аффилиаций, особенно в эмигрантской среде. Его творчество европейского периода долгое время исследовалось в отрыве от основных трендов прозы русского зарубежья и особенно от тех авторов, о ком Набоков высказывался критически. С особой язвительностью он писал как раз об Ирине Одоевцевой в рецензии на ее роман *Изольда* (1929), которая стала эпизодом в его журнальной перепалке с мужем Одоевцевой Г. Ивановым**21**. В отличие от Г. Иванова, который, не выбирая выражений, недвусмысленно сравнивал место Сирина в русской прозе с кинематографическим клише «граф, втирающийся в высшее общество» («Однако все-таки он самозванец, кухаркин сын, черная кость, смерд**22**»), Набоков пытался уничтожить роман Одоевцевой с литературных позиций. Для этого он прибегает к традиционным представлениям о «высоком», элитарном искусстве, используя типичный ход модернистской риторики. Как пишет Хуйссен,

«отрицание *Trivialliteratur* всегда было одной из составляющих модернистской эстетики, стремящейся дистанцировать себя и свой продукт от тривиальностей и банальностей повседневной жизни²³». Надменный тон набоковской рецензии и уничижительное резюме сюжета *Изольты* – «Знаменитый надлом нашей эпохи. Знаменитые дансинги, коктейли, косметика²⁴» – призваны подчеркнуть неоригинальность романа, построенного на воспроизведении банальных аспектов современной массовой культуры. Иными словами, Набоков выставляет его как типичный образчик *Trivialliteratur*, а заодно и «дамской прозы». Вспомним, кстати, о характерном для Набокова высокомерном отношении к писательницам²⁵, что само по себе отсылает к возникшему еще в 19 веке положению о женской сущности и второсортности массовой культуры, обратной стороной которого было утверждение того, что «подлинная культура остается прерогативой мужчин²⁶».

- 27 Нора Букс отмечает, что роман удивил публику неожиданным новаторством особенно по контрасту с «бесх (...)»
- 28 Осоргин, *op.cit.*, с. 3.

Однако написанный немногим ранее рецензии на *Изольту* второй роман самого Набокова, *Король, дама, валет*, воспроизводит практически тот же эрзац, характерный для *Trivialliteratur*. Именно этот западный фон, с многочисленными отсылками к танцам, кино, джазовой музыке, теннисным матчам, популярным курортам, ярким витринам и модной одежде, более всего и бросался в глаза русским читателям²⁷. По словам Осоргина, даже герои романа подобны манекенам, которые «фабрикуются на тех же заводах, где производятся автомобильные части, граммофоны, антенны, пропеллеры, футбольные мячи, игральные карты, искусственные челюсти и лампочки накаливания; из наштампованных частей они складываются и записываются под исходящий номер²⁸». Но недостаток ли это или часть замысла? Осоргин приходит к выводу, что автор «в этих характерах угадал и изобразил настоящий ужас эпохи».

- 29 Долгое время роман *Король, дама, валет* привлекал относительно ограниченное внимание исследователей (...)
- 30 На возможные литературные прототипы в романах Золя *Дамское счастье* и Драйзера *Сестра Кэрри* указывает (...)

Главный контекст, в котором действуют герои Набокова – это коммерциализированная культура двадцатых годов²⁹. Сами буквы КДВ, с которых начинается каждое слово в заглавии, отсылает к модному берлинскому универмагу Ka De We (*Kaufhaus des Westens*), находящемуся, кстати, недалеко от одной из берлинских квартир Набокова на Пассауер-штрассе. В двадцатые годы этот универмаг славился своими огромными неоновыми витринами и выставленными в них манекенами, изготовленными по последнему слову техники. Этот универмаг скорее всего и был прототипом эмпориума мужской одежды «Дэнди», который принадлежит Курту Драйеру³⁰. Описание витрины этого магазина передает вакханалию потребления, фетишизацию товаров (это современный рай, в котором есть и свое божество в виде «опаловой пижамы с восковым лицом»):

- 31 Владимир Набоков, *Король, дама, валет. Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, Санкт-Пет (...)

Сапфирными буквами, алмазным хвостом, продолжавшим в бок конечный ипсилон, сверкала пятисаженная надпись: «Дэнди.» Драйер взял его под руку и молча подвел к одной из пяти, в ряд сиявших витрин. В ней, как в оранжерее, жарко цвели галстуки, то красками переговариваясь с плоскими шелковыми носками, то млея на сизых и кремовых прямоугольниках остальных четырех витрин: чередой мелькнули оргии блесуков, – а в глубине, как бог этого сада, стояла во весь рост опаловая пижама с восковым лицом. Но Драйер не дал Францу засмотреться; он быстро провел его мимо остальных четырех витрин: чередой мелькнули оргии блестящей обуви, фата-моргана пиджаков и пальто, легкий полет шляп, перчаток и тросточек, солнечный рай спортивных вещей...³¹

В данном отрывке, как и во многих других, предметы потребления обладают человеческой витальностью и кажущейся автономностью существования. В героях же, особенно в племяннике Драйера Франце, автор подчеркивает мертвенность и автоматизм: «Франц, как автомат, выбросил через стол руку, нацеляясь на протянутую рюмку...» (171). Начав работать приказчиком в эмпориуме Драйера, Франц представляется заведенной «веселой куклой», которая «кланялась, вертелась», пока не заканчивался ее завод: «Потухал свет. Автомат

останавливался, чтобы через восемь часов опять прийти в действие» (260). Эмоционально он остается пассивным, отчужденным от событий собственной жизни, как будто все происходит не наяву, а лишь скользит перед его взором зеркальным отражением:

Он познал одуряющий паркетный разлив огромных зал, окруженных ложами; он облакачивался на вялый бархат барьера; он видел себя и Марту в пресыщенных зеркалах... и все звучные названия модных зал и кафе, – тропические, хрустальные, королевские, – стали ему так же знакомы, как названия улиц в том городке, где он когда-то жил наяву (229).

Но вдруг зеркало предостерегающе блеснуло, отразив прелестную голую руку, которая в изнеможении вытянулась и упала, как мертвая. Постель медленно приехала обратно (194).

Зеркало периодически возникает в романе для дестабилизации самого понятия реальности, подчеркивая симулятивность того, что героям кажется собственной жизнью (и даже собственным «я»). В определенный момент Драйер, например, испытывает неприятное ощущение раздвоения, воспринимая свое отражение как другого человека:

В зеркале отражалась его широкая, светло-серая спина, теньевые перехваты на сгибе рукава, желтые пряди приглаженных волос. Он быстро обернулся, будто почувствовал, что кто-то смотрит на него, отодвинулся, и в зеркале остался только ярко-белый угол накрытого стола на черном фоне... Вдруг... все оживилось: в зеркале раза два прошло серое плечо Драйера (170).

Для усиления эффекта безжизненности своих персонажей, Набоков вводит мотив движущихся манекенов, в производство которых собирается инвестировать Драйер. Параллели между манекенами и тремя главными героями романа подчеркнуты еще более явно в англоязычной версии романа, хотя и в русском тексте это сравнение очевидно. Любопытен изобретатель манекенов – человек «с неопределенной фамилией и неопределенной национальности. Он мог быть чехом, евреем, баварцем, ирландцем» (187). Подобное описание позволяет отнести этого изобретателя к стереотипу шарлатана-космополита, который фигурирует в западноевропейской беллетристике тех лет. В период экономического бума одним из популярных жанров массовой литературы стал так называемый роман о бизнесе, центральной фигурой которого был честолюбивый и агрессивный выскочка сомнительного происхождения – чаще всего еврей, грек или «левантинец», – который в результате финансовых спекуляций сколачивает и теряет многомиллионные состояния. Этот персонаж, разные инкарнации которого мы встречаем в романах Поля Морана, братьев Таро, Ирен Немировски и многих других писателей, олицетворял зарождающийся страх европейцев перед иностранцами, которые хлынули в Западную Европу в двадцатых годах, – страх, перешедший после краха 1929 года в открытую ксенофобию и антисемитизм. Изобретатель манекенов у Набокова лишен излишней карикатурности. Скорее он напоминает авантюриста, действующего под влиянием азарта и даже некоего творческого начала, пытаясь, как Пигмалион, оживить мертвую материю. В этом он подобен героям-золотоискателям, бросающим вызов фортуне: тема золотой лихорадки была переосмыслена в западной культуре 1920-х гг., как о том свидетельствует, например, популярность фильма *Золотая лихорадка* с Чарли Чаплиным или роман Блеза Сандрара *Золото*. Золотоискатель воспринимался как авантюрист, стремящийся не только к обогащению, но к открытию неизведанных миров и освоению нового опыта.

▪ 32 Долинин, *op. cit.*, с. 52.

▪ 33 *Ibid.*, с. 50.

Сам Драйер вполне соответствует формуле бизнесмена, воплощающего дух «золотых двадцатых». Он успешный предприниматель, случайно разбогатевший на гиперинфляции в 1923 году (мотив случайного везения дополнительно заявлен в «карточном» названии романа). В книге *Истинная жизнь писателя Сирина* Александр Долинин усматривает положительный момент в случайности богатства Драйера: «Драйер полагается на случай, не боясь проигрыша, – он “случайный коммерсант”, у него “случайное богатство”, он ценит “случайные совпадения”, он рискует своими деньгами³²». Многие в его жизни вообще происходят случайно, и эта спонтанность, непредсказуемость, способность совершать неожиданные шаги свидетельствует о том, что он, по словам Долинина, «наиболее приближен к полноте бытия, к благу». Более того, эти качества «делают “короля” романа потенциальным художником, творцом, и он даже способен испытать момент трансцендентного слияния со всем сущим³³». Однако, с другой стороны, мы узнаем, что к концу десятилетия Драйер начинает терять контроль над своим состоянием:

Невыгодно купленный дом торчал в представлении у Драйера как что-то большое, сконфуженное и совершенно ненужное. Некоторые его акции нервничали. Банковская контора, принадлежавшая ему второй год, работала недурно, – но он перестал к ней чувствовать доверие... Драйер как будто утратил ту живость коммерческого воображения, ту дерзкую предприимчивость, благодаря которым он разбогател (274).

В этом романе, опубликованном за год до начала Великой Депрессии, Набоков как будто предвидит надвигающийся крах эфемерной экономики. В последующий период европейская литература будет мучительно искать причины этого краха и последующих трагедий, обрушившихся на Европу, объясняя их именно случайностью, авантюризмом, непродуманностью экономического бума двадцатых, который не мог не кончиться катастрофой.

Как типичный успешный коммерсант эпохи Драйер не только проворачивает рискованные аферы, но и ведет активный и гламурный образ жизни. Он отдыхает на стильных курортах и мечтает об экзотических путешествиях в «Андалузию, Багдад, Нижний Новгород». Разумеется, он любит быструю езду, у него есть роскошный автомобиль, «могучий черный “Икар”»: «Сиял он черным лаком, стеклами окон, металлом фонарей, сияла гербовидная марка на серебре над решетом радиатора: золотой крылатый человечек на эмалевой лазури» (180). Скорее всего, имеет в виду французский автомобиль, выпускаемый заводом братьев Фарманов в Булони с 1921 до начала 1930-х: на капоте Фармана красовался маскот в виде Икара, создание дизайнера Жоржа Колена (George Colin). Образ Икара вообще символичен для атмосферы двадцатых: состояние лихорадки, упоение риском, порыв в неизвестность.

- 34 Среди типичных примеров этого жанра можно назвать романы Жана Прево (Jean Prévost, *Plaisir des sports* (...))

Драйер занимается разнообразными видами спорта: он увлекается теннисом, катается на горных лыжах в Давосе, любит спортивную ходьбу и верховую езду. Описания его спортивных занятий – неравного теннисного матча с неуклюжим Францем, попыток научиться кататься на лыжах – довольно подробны, и это соответствует канону, выработанному в рамках спортивного романа, другом жанре массовой литературы, приобретшем широкую популярность³⁴. В культуре межвоенных десятилетий внимание к психологическим аспектам вытесняется культом атлетизма и физического здоровья. Акцент на телесности был еще одним способом приглушить глубокую травму, связанную с первой мировой войной. Занятия спортом стали модной социальной практикой. Общественные здания украшались динамичными барельефами, изображающими ловких пловцов, бегунов, боксеров. На картинах многих художников мы видим модниц в лыжных костюмах или в автомобильном шлеме за рулем Бугатти. По радио рассказывалось о пользе занятий спортом (что отмечено и в романе Набокова). Мы находим отголоски этой моды и в русской эмигрантской литературе – от заметок Бориса Поплавского «О боксе» в журнале *Числа* до длинной вставки со скрупулезным описанием боксерского матча в романе Гайто Газданова *Призрак Александра Вольфа*.

Делая вялого, неуклюжего Франца продавцом именно в отделе спортивного инвентаря, Набоков получает возможность развернуть перед читателем длинный каталог товаров, предназначенный для разных сезонных видов спорта:

Довольно бойко шли всякие гимнастические пружины, лопатки и целлулоидовые мячики для мелкой лупни в пинг-понг, боксовые перчатки, производившие на ощупь ощущение какой-то скрипучей тучности, палки для хоккея, шерстяные шарфы в разноцветных полосках, футбольные сапоги на резиновых кнопках, с длинными белыми шнурками. Благодаря существованию в столице крытых бассейнов для плавания и огромных сараев для игры в теннис, был еще небольшой спрос на купальные костюмы и на ракеты. Но вместе с летом настоящая их пора миновала, забыты были резиновые негры да рыбы, белые туфли, козырьки против солнца, – меж тем как для других принадлежностей спорта, для желтых и коричневых лыж, плоских саночек, предназначенных мускулистому животу, больших санок с рулем и тормозом, блестящих коньков разнообразного вида, – время еще не пришло (181).

Каталог этот излишне подробен, но, как и сцена ночного урока по продаже галстуков (а фактически по манипулированию неискушенным покупателем), который преподает Францу Драйер, перечень спортивных товаров служит усилению коммерческого фона романа.

- 35 Luke Parker, «“The Shop Window Quality of Things: 1920s Weimar Surface Culture in Nabokov’s *Korol*’, (...)

Люк Паркер прочитывает роман Набокова в контексте немецких источников, посвященных моде и манекенам той эпохи, подчеркивая, что главным объектом иронического повествования Набокова была «поверхностная», «витринная» суть веймарской Германии, стоящей на пороге экономического кризиса. По его мнению, *Король, дама, валет* «исследует переплетение эротического и коммерческого желаний, стимулируемого быстро развивающейся массовой городской культурой 1920-х³⁵».

- **36** Михаил Вайскопф представил свою концепцию романа *Король, дама, валет* как вариацию центрального общ ([...](#))

Почти все русские рецензенты отмечали неубедительность любовных отношений между женой Драйера Мартой и Францем. Неубедительными они кажутся, в частности, и потому, что вождение последнего стимулируется поверхностными, рекламными ассоциациями. При первой встрече в вагоне поезда, наблюдая за Мартой, Франц мысленно распиливает ее на кусочки и вновь собирает ее образ. Михаил Вайскопф возводит этот эпизод к романтическому топосу демиургической сборки образа героини из мельком виденных ранее женщин ³⁶. Но обратим внимание, из чего Франц синтезирует облик Марты – верхом его фантазии оказывается изображение пошловатой красотики на этикетках сигарет и ликеров. Это типовой образ, подсказанный Францу прежде всего коммерческой средой, а не возникший из глубин его собственного воображения:

Франц опять овладел собой, направил мысли по собственному усмотрению, оголил плечи даме, только что сидевшей у окна, прикинул, – взволнован ли он? – затем, сохранив голые плечи, переменял голову, подставил лицо той семнадцатилетней горничной, которая испарилась с серебряной суповой ложкой до того, как он успел ей объясниться в любви; но и эту голову он затушевал и вместо нее приделал лицо одной из тех лихих столичных красавиц, которые встречаются главным образом на ликерных и папиросных рекламах; и только тогда образ ожил: гологрудая дама подняла к пунцовым губам рюмку, покачивая ажурной ногой, с которой спадала красная туфелька без задника (139).

Красная туфелька, кстати, материализуется в дальнейшем, когда Франц приобретет для Марты красные туфельки без задника, которые она будет надевать во время их тайных свиданий. А об «ажурной ноге» напомним «портрет женщины в одних чулках», висящий на стене в съемной комнате Франца. Слышится в этом и отсылка к великому мастеру обманок Гоголю, а именно к неожиданным «эротическим» переживаниям Акакия Акакиевича, спровоцированным соблазнительным женским изображением в витрине:

- **37** Н. В. Гоголь, *Шинель*, М., Советская Россия, 1979, с. 16. Туфельки Марты отсылают и к западноевропей ([...](#))

Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную...³⁷

- **38** Хотя неологизм *гарсонн* впервые упомянут еще в новелле Ж.-К. Гюисманса *Флорентийка*, он был заново п ([...](#))

Сама Марта травестирует стереотипную «новую женщину», так называемую *гарсонн*³⁸, которая царил в массовой культуре «золотых двадцатых» наряду с главным героем эпохи – азартным коммерсантом. Этот персонаж, растиражированный в тысячах экземплярах посредством фильмов, книг и живописи, совмещал в себе прото-феминистские представления о женской эмансипации и гламурный образ спортивной, независимой, экстравагантной *фамм фаталь*, которая, отвергая гендерные условности, посещает бары и модные вечеринки без реквизитного мужского сопровождения, курит, пьет шампанское и стремится сделать карьеру в бизнесе и иных традиционно мужских сферах деятельности. Отличительными визуальными характеристиками гарсонн стали короткая стрижка, шляпкиклош, яркие плотоядные губы, холодный пресыщенный взгляд. Тамара де Лемпицка, Соня Делоне, Мари Лорансен, Христиан Шад и многие другие европейские художники создали целую портретную галерею гарсонн, изображая ее то за рулем автомобиля, то на горнолыжном склоне, то в богемном кафе, то на танцплощадке.

Набоков наделяет Марту целым рядом внешних характеристик, отсылающих к общеизвестному эталону. Она увлекается кинематографом, в ее доме постоянно звучит радио и граммофон, она прекрасно танцует фокстрот, плавает и гребет, занимается модной гимнастикой и вообще

автоматически следует моде во всем, кроме одного – она носит шиньон, а не короткую стрижку. Но при этом нарратор считает нужным сделать ремарку: «это единственное, кстати сказать, в чем Марта не следовала моде». Она пытается играть роль и жестокой, расчетливой *фамм фаталь* и отчаянной авантюристки – ее рискованная афера заключается в попытке избавиться от мужа и, завладев его состоянием, устроить свою жизнь с Францем. Правда, она терпит крах, и вместо того, чтобы утопить Драйера, сама умирает от пневмонии, вызывая гомерический смех порядком от нее уставшего любовника.

Учитывая существовавший канон женской красоты, не удивительна необыкновенная навязчивость, с которой Набоков акцентирует яркие губы Марты. Ведь красная помада, введенная в обиход главной законодательницей моды Коко Шанель, носила явные коннотации агрессивной сексуальности. Набоков нередко прибегает к стилизации кинематографического приема крупного плана, держа в фокусе крупные губы героини:

«в тончайших морщинках теплых, крупных губ сохла оранжево-красная пыльца» (137)
«блестели свежо подмазанные губы; она улыбнулась, чуть обнажив резцы» (140)
«Франц от удовольствия зажмурился. Везло. Необыкновенно везло. Не говоря уж, что весьма хорошо получается – гулять по улицам с этой краснотой дамой в кротовом пальто» (163)
«она так прекрасно улыбнулась, так жарко блеснули ее губы» (171)
«Она вдруг потянулась к нему, взяла из его руки полуобглоданную косточку и, смеясь одними глазами, стала ее вкусно грызть, оставив пятый палец. Губы ее стали сочнее, ярче» (211).

Эти гротескные описания дополнительно подчеркивают вампиризм Марты, ее демоническую природу. При этом ее глаза остаются «холодоватыми», неподвижными, и свет лишь изредка придает им «искусственную теплоту». Такая формула женской внешности точно отражает свойственную духу времени переакцентировку с духовного (с глаз как «зеркала души») на телесное и даже алчное начало.

- **39** Vladimir Nabokov, *King, Queen, Knave*, New York, Vintage International, 1989, p. viii.
- **40** Долинин, *op. cit.*, с. 47.
- **41** D. E. Zimmer, «L'Allemagne dans L'œuvre de Nabokov », *l'Arc*, n° 99, Nabokov, Paris, 1985, p. 70.
- **42** Stanislav Shvabrin, « Berlin », in : David Bethea and Siggy Frank (eds.), *Vladimir Nabokov in Conte (...)*

Пожалуй, на фоне вялотекущего адюльтера, намеренной серости героев-автоматов и скучных планов убийства Драйера, порождаемых его недалекой супругой, наиболее эстетически привлекательными эпизодами романа оказались описания Берлина. Оставаясь неназванным, город фигурирует в романе лишь как «столица». В предисловии к английскому изданию Набоков пишет, что на месте Берлина мог бы быть любой иной город, в Голландии или Румынии³⁹. Исследователи высказывали разные мнения по поводу того, насколько достоверными можно считать описания Берлина в романе. Александр Долинин, например, утверждал: «напрасно [...] читатель стал бы искать в романе изображение Берлина двадцатых годов, которое соответствовало бы привычным образам города, повторяющимся в десятках книг и кинофильмов⁴⁰». Дитер Циммер, напротив, обращал внимание на точность берлинских реалий, упомянутых Набоковым (двухэтажный желтый омнибус, или же оливкового цвета такси, опоясанные черно белыми шашечками)⁴¹. В главе «Берлин» из недавно опубликованного сборника *Nabokov in Context*, Станислав Швабрин также пишет о высочайшей тщательности в воспроизведении Набоковым берлинского фона и ставит его описания в ряд с литературно-художественными репрезентациями Берлина у художника Эдуарда Гэртнера, фотографа Макса Миссманна и романиста Альфреда Деблена⁴². Важным представляется то, что образ веймарской столицы монтируется по образу и подобию других современных метрополий: залитый электрическим светом город, с «синими и румяными водопадами световых реклам» (174), «лопающимися от тугого сияния витринами» (178), с непрерывным потоком автомобилей, с «желтым миражем надвигающимся автобусом» (145) и шумной разноцветной толпой. По своей эстетике такие описания города перекликаются с экспрессионистской живописью, например, с берлинскими сценами на картинах Э. Л. Кирхнера. В первый день его пребывания город предстает перед близоруким Францем как живое, сияющее, искрящееся пространство без четких очертаний, раздробленное на множество пульсирующих ярких фрагментов:

Очертаний не было; как снятое с вешалки легкое женское платье, город сиял, переливался, падал чудесными складками, но не держался ни на чем, а повисал, ослабевший, словно бесплотный, в голубом сентябрьском воздухе. За ослепительной пустыней площади, по которой изредка с криком, новым, столичным, промахивал автомобиль, млели розоватые громады, и вдруг солнечный зайчик, блеск стекла, мучительно вонзался в зрачок (145).

В этом отрывке древняя мифологема «город как женщина», восходящая не только к библейским пророкам, но и к более ранней месопотамской поэзии, трансформируется по воле автора в «город как женское платье». Однако подобное сравнение не делает его менее живым – как и все неодушевленные предметы в романе Берлин обладает большей витальностью, чем человекообразные персонажи.

- **43** Cf. Luke Parker, *op. cit.*, p. 392.

- **44** Дж. Коннолли, « "Король, дама, валет" », В. В. Набоков. *Pro et contra. Личность и творчество Владим (...)*

Роман *Король, дама, валет* стал, таким образом, удачной попыткой иронического вовлечения визуальной коммерциализированной городской культуры в нарратив, создающийся с эстетических и интеллектуальных позиций высокой литературы⁴³. Главное качество европейской массовой культуры, находящейся на пороге Великой Депрессии, – симулятивность: симулякрами оказывается почти все, что описано у Набокова, включая и самих героев, которые, по замечанию Дж. Коннолли, в конце «буквально разваливаются на куски⁴⁴». Для передачи неподлинности, иллюзорности созданного Набоковым мира особенно эффективно сработали кинемато-графические приемы, сразу отмеченные рецензентами. По словам Юлия Айхенвальда,

- **45** Юлий Айхенвальд, « Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928 », *Руль*, 1928, 3 октября, № 2388, с. (...)

наплывает одна картина, и ей непринужденно уступает место другая, и вдруг появляется герой там, где его не ждали, и не появляется там, где его ждали, и невидимыми, но прочными связками сцеплены между собой эпизоды и события, и все плывет, плывет, уплывает, наплывает, так что, если любит автор кинематограф, то он не обидясь примет сравнение своей литературной техники с динамикой и чудесами экрана, в который он, судя по его новому роману, пристально и заинтересованно вглядывается⁴⁵.

Через десять лет был написан роман *Зеркало* Ирины Одоевцевой, в котором киноэкран вообще стал метафорой современности. Экран подобен зеркалу – это поверхность, на которой возникает симулякр жизни. Василий Яновский четко охарактеризовал выстроенный автором иллюзорный мир:

- **46** В. Мирный [Яновский], « Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Изд. Petropolis (Buxelles) », *Современны (...)*

Все, что происходит в романе, происходит как в зеркале... Обычный путь искусства: нашу апперцепцию, то, что преломляет наш «кристаллик», повторить, воспроизвести в книге, полотне, музыке, перенести туда жизнь (или один из ее аспектов). И. Одоевцева проделывает как раз обратное; она выкачивает весь жизненный воздух, истребляет всякое наследие реальности из своего произведения, 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 хотел⁴⁶.

- **47** Ирина Одоевцева, *Зеркало*, Москва, Русский путь, 2011, с. 466. Далее цитаты по этому изданию с указ (...)

- **48** Ксения Куприна, *Куприн-мой отец*, Москва, Художественная литература, 1979, с. 200.

В этом искусственном мире пытается действовать героиня *Зеркала* – юная русская парижанка Люка, наивный потребитель тех суррогатных ценностей, которые предлагает кинематограф. На кинофестивале она смотрит фильм, в котором «разыгрывалась фантастически счастливая судьба героини⁴⁷». Тут же она знакомится с известным кинорежиссером Тьерри Ривуаром, который выделяет ее из толпы, прельщенный ее «молодым, совсем новым, как из магазина,

лицом» (470), и обещает сделать из нее кинозвезду. Мотивировка Ривуара кажется невероятной, но тем самым Одоевцева четко подметила характерную особенность раннего кинематографа. В 1920-х-1930-х гг. для карьеры в кино, в отличие от театра, отнюдь не требовалось специальное образование, актерский талант, опыт или харáктерность. Требовалось совсем другое – безликость манекена, нейтральная, податливая внешность, которой можно было придать любое выражение, по желанию режиссера. Поэтому среди звезд немого и раннего говорящего кино было так много манекенщиц, чьим главным достоинством было как раз умение максимально спрятать свою личность за моделируемым нарядом. Ведь дизайнер адресовал свое мастерство широкому потребителю, чье внимание не должно было отвлекаться на достоинства конкретной женщины. Во многом копируя отношения между дизайнером и манекенщицей, концепция работы кинорежиссера с актрисой заключалась в презентации, «моделировании» ею режиссерского замысла. Как пишет в своих воспоминаниях Ксения Куприна, она была замечена режиссером Марселем Л'Эрбье во время светского приема, на котором она появилась в вечернем наряде от Поля Пуаре, в чьем модном доме тогда работала⁴⁸. Это было довольно типично – многие манекенщицы со временем дебютировали в кино. Да и большинство фильмов эпохи ардеко были отмечены тесным переплетением с миром моды – в их создании участвовали ведущие модельеры и дизайнеры интерьеров: фильм воспринимался как идеальная «витрина» для рекламы их собственного продукта.

Жизнь Люки начинает идти по типичному сценарию киномелодрам. Она быстро превращается в образцовую «современную женщину»: уходит от своего мужа, переезжает к Ривуару, заводит собственный автомобиль (ведь ключи от машины, по ее словам, – это «эмблема свободы и власти над пространством, которым современная женщина гордится совсем так же, как ее мать гордилась ключами от шкафов и комодов», с. 499). В конечном итоге, Ривуар бросает Люку, и она погибает в автокатастрофе. Однако фильм с ее участием выходит на экраны и становится чрезвычайно популярным. Посмертно создается миф о прекрасной, счастливой и непорочной актрисе, который ничего общего не имеет с ее подлинной судьбой. Ее гляцевый образ фигурирует на многочисленных афишах, обложках газет и журналов. Тем самым Люка претворяется в предмет массового потребления, проекцию вожеланий, надежд и идеалов миллионов людей.

- **49** Гайто Газданов, «Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Брюссель, 1939», *Русские записки*, 15, 1939, с. 1 (...)

Зеркало можно назвать вариантом киноромана не только из-за сюжета, но и из-за кинематографической поэтики. Роман написан в динамичной эллиптической манере, короткими фразами, без каких-либо авторских пояснений, с преобладанием глаголов в настоящем времени. Эту последнюю черту, роднящую повествование Одоевцевой со сценарием, отметил в своей рецензии Гайто Газданов как «досадное обстоятельство⁴⁹». Тем не менее этот прием, лишаящий читателя ощущения прошлого и будущего героев, делающий время одномерным и плоским, усугубляет эффект искусственности описанного мира. Именно на эту пронизывающую весь роман виртуальность указал в своей рецензии Кирилл Елита-Вильчковский:

- **50** Кирилл Елита-Вильчковский, «Ирина Одоевцева. Зеркало», *Бодрость!*, 18 июня 1939, № 230, с. 3.

Зеркало вовсе не книга о жизни. *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 призрочен: ухватиться в нем не за что. Все ускользает, растворяется, исчезает. Иллюзия – эта видимость блеска. Иллюзия – эта видимость «беззакатной» любви. ... Иллюзия даже жизненность Люки. Смерть, прерывающая кинематографический ритм действия, – не развязка, а объяснение. ... Люки нет и как бы никогда не было. Ее посмертная слава и посмертная легенда воспевают вымышленное существо⁵⁰.

Учитывая отличие повествовательных манер Набокова и Одоевцевой – если первого упрекали в излишней «декоративности» и злоупотреблении экспрессионистической образностью, то последняя намеренно работала на грани минимализма – при ближайшем рассмотрении их романы экспонируют целый ряд параллельных приемов. Мы уже видели, как у Набокова зеркальные отражения свидетельствуют о безжизненности его героев. То же мы встречаем у Одоевцевой: эмоционально не вовлечённая в происходящее Люка не живет, а ловит свое отражение в зеркале: «Она видит, как отражение Ривуара наклоняется к ней, поднимает ее, кладет в отражение постели. Видит, но ничего не чувствует» (487).

Есть в *Зеркале* и сцена расчленения героини на составные части, которое происходит из-за множественности ее отражений в зеркалах парикмахерской, расположенных под разными углами. Гротескный монтаж ничем не связанных частей тела сопровождается эффектом «крупного плана»:

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)

Это brutальное описание перекликается с художественной практикой авангарда. Разъятие предметов на отдельные плоскости, на плохо сочетающиеся между собой геометрические фигуры было одним из основных приемов живописи, начиная с кубизма. В данном конкретном случае можно вспомнить и классический авангардный фильм *Андалузский пес*. В самой знаменитой сцене этого фильма бритва разрезает человеческий глаз, и это показано крупным планом. Также в кадре периодически появляются отрезанные кисти рук.

- 51 Исследователи часто упоминают новеллы Э. Т. Гофмана как интертекст для кукольного мотива у Набокова (...)

В обоих романах постепенно усиливается мотив кукольности героев. У Набокова это происходит через метафору манекенов и игральные карты⁵¹, у Одоевцевой – в частности, через сравнение лежащей в гробу Люки с куклой: «Мертвое лицо Люки. Не девическое, даже не детское – кукольное лицо. Когда кукла еще в работе и ей еще не придали никакого выражения. Решительно никакого. Отсутствие всякого выражения...» (605). Это описание замыкает круг, отсылая к «новому, как из магазина» лицу Люки, упомянутому в начале романа. Как и герои *Короля, дамы, вальса*, которые к концу «разваливаются на куски», Люка гибнет, обнаруживая свою «кукольную» природу, а кумир публики Ривуар кончает самоубийством не столько из-за раскаяния, сколько из-за иссякания необходимой для его существования энергии.

- 52 David Trotter, *Literature in the First Media Age. Britain between the Wars*, Cambridge, MA, Harvard (...)

В книге об особенностях литературы межвоенных десятилетий Давид Троттер исследует формы присутствия в текстах современных технологий. В частности, он отмечает, что электрическая энергия, интерпретируемая в смысле античной риторики как *energia* (сила, напор), стала в этот период «формулой модернизма»⁵². Электроэнергия, действительно, была необходимым условием облика современной метрополии. Признаками эпохи были неоновая реклама и витрины, фары автомобилей, гирлянды уличных фонарей, разноцветное освещение концертных залов и дансингов, молочноматовый, диффузный свет многочисленных светильников, украшавших интерьеры в стиле ардеко. Для характеристики Ривуара Одоевцева выбирает кодовое определение: «электрический». У него «электрическая улыбка», от него исходит электрическое сияние. В то же время он внезапно «потухает», как выключенный электроприбор: «Он вдруг как-то темнеет, оседает, будто в нем потушили его электрический свет» (475). А его резкое пробуждение, напротив, похоже на включение электроприбора в сеть:

Он просыпается сразу, не просыпается, а обеими ногами прыгает из сна в действительность. Его открытые глаза неестественно блестят, он улыбается, скаля свои белые зубы. Эти сверкающие зубы, эти блестящие глаза на бледном, еще отсутствующем, еще ничего не выражающем лице пугают ее... (488).

Отношения Ривуара с Люкой тоже представлены через метафоры электрического тока: «такой холод, такая отчужденность. Никакого контакта, вернее—порванный контакт» (488).

Человеческая природа Ривуара аннулируется и другими способами. Наблюдая за ним в студии, Люка сравнивает его с металлическими заводскими деталями: «Совсем особенный, деятельный, точный, какой-то механически-абстрактный. Глядя на него, она почему-то вспоминает движение блестящих никелированных рычагов на заводе мужа» (481). Любопытна перекличка с тем, как Осоргин охарактеризовал героев Набокова: штампованные, серийные детали, которые произведены на тех же заводах, где делаются запчасти, антенны, пропеллеры и т.д.

Все, что окружает Ривуара, выдержано в модном стиле ардеко (металлически-стеклянный лифт, белые стены кабинета, белые кресла, обтянутые шелковистой кожей, светящая «желтоватым туманом» лампа в форме плоского стеклянного диска, его черный, плавных обводов автомобиль, «похожий сразу и на водолаза, и на акулу»). И характерная деталь – на круглом столике в его кабинете – букет роз в хрустальной вазе, но воды в вазе нет. Это безжизненное пространство – лишь декорация, фасад, из него, по меткому замечанию Яновского, выкачан воздух.

Как и в романе *Король, дама, валет*, мы наблюдаем инверсию привычной дихотомии мертвый/живой, когда человек оказывается мертвее неодушевленного предмета:

Рядом с ней, в этой же постели, лежит Ривуар. Он лежит совсем тихо, глаза его закрыты. Она наклоняется, она не слышит его дыхания. Неужели он спит? Но разве так спят? ... Чтобы убедиться в его реальности, в его присутствии, надо тронуть его. Все предметы – кровать, зеркало, люстра, реальнее его – они здесь, в этом нет сомнения (487, 489).

Столь же живыми оказываются и модные вещи в витрине дорогого универмага. Получив первый аванс, Люка устремляется в магазин, перед которым раньше она лишь робко останавливалась, не решаясь войти, а выставленные «вещи всем своим высокомерно дорогим видом давали ей понять, что она их не проведет, они оскорбленно топорщились...» Однако, почувствовав в ней состоятельную покупательницу, вещи меняют свое поведение, становясь «нежно-навязчивыми», «продажно-доступными, как женщины Монмартра» (493).

■ 53 *Ibid.*, 5.

В обоих романах подчеркивается особая роль новейшей технологии в создании иллюзорной реальности. Троттер отмечает, что вошедший в повседневную жизнь людей телефон «потребовал от писателей исследования альтернативных форм текстуальности⁵³». Телефонные разговоры занимают все большее нарративное пространство в романах межвоенных десятилетий. Как меняется при этом человеческая коммуникация? У Набокова и Одоевцевой телефонное общение почти всегда является псевдообщением и манипуляцией, персонажи неоднократно прибегают к телефону, чтобы скрыть истинные чувства и факты, а подлинные мотивы разговора, как правило, не считаются их собеседниками. Телефон становится в прозе этого периода еще одним способом передать фальшь в отношениях между героями (у Толстого, например, признаком неискренности был переход героев на французский).

Хотя подтекст эмиграции не очевиден ни в романе *Король, дама, валет*, ни в *Зеркале*, маргинальный статус самих писателей позволил им критически взглянуть на симулятивность многих ценностей, транслируемых массовой культурой. В этих романах подвергнута иронической рефлексии господствующая в Европе 1920-1930-х гг. философия *carpe diem*, беспечный дух, отказ от анализа исторических ошибок и осмысления личной ответственности за происходящее, стереотипность чувств и стремлений коллективного потребителя и фетишизация предметов роскоши. В то же время и Набоков и Одоевцева искусно стилизуют доминантный код эпохи, ориентируются на развлекательность и формульность *mass fiction*. Воспроизводя ключевые топосы и сюжеты массовой культуры, авторы русского зарубежья обращаются к ее механизмам, к технике создания «звезд» шоу-бизнеса, к возрастающему влиянию кинематографа, рекламы и новых технологий на коллективное воображение. В их творчестве стирается традиционное различие между «высокой» и «низкой» литературой: эти тексты пишутся на грани заимствования узнаваемой модели, с одной стороны, и деконструкции этой модели, с другой. Нередко в них совершается неожиданный переход от мелодрамы, фарса и сатиры к трагедии, к демонстрации того самого «ужаса» современности, который почувствовали многие из первых читателей. Тем самым проблематизируются свойственные русской традиции представления о каноне, литературной иерархии, центре и периферии в культурном поле. Эта литературная практика указывает и на амбивалентность самого понятия «массовая литература».

¹ Алексей Петухов, *Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века*, Москва, БУКС АРТ, 2020, с. 13.

² *Ibid.*, с. 162.

3 *Ibid.*, с. 158.

4 *Ibid.*, с. 292.

5 *Ibid.*, с. 296.

6 О литературе ардеко см. Michel Collombe, *Littérature Art Déco. Sur le style d'époque*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1987; Мария Рубинс, *Русский Монпарнас: Парижская проза 1920-30-х годов в контексте транснационального модернизма*, Москва, Новое литературное обозрение, 2017 (Часть III, «Литература ар-деко», с. 141-203).

7 Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, London, 1988, p. 21.

8 *Ibid.*, p. 9.

9 Aaron Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 88.

10 Alfred Appel, Jr., *Jazz Modernism from Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*, New Haven, Yale University Press, 2004.

11 Mary E. Davis, *Classic Chic. Music, Fashion and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 201.

12 См. Георгий Иванов, «Без читателя», *Числа*, 5, 1931; Екатерина Бакунина, «Для кого и для чего писать», *Числа*, 6, 1932, с. 255-256; Владимир Варшавский, «О "герое" эмигрантской литературы», *Числа*, 6, 1932, с. 164-166; Гайто Газданов, «О молодой эмигрантской литературе», *Современные записки*, 60, 1936, с. 404-407, и др.

13 См. Владимир Варшавский, *Незамеченное поколение*, Нью-Йорк, Издательство имени Чехова, 1956; Ирина Каспэ, *Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы*, Москва, Новое литературное обозрение, 2005.

14 Цит. по: Ольга Орлова, *Гайто Газданов*, Москва, Молодая гвардия, 2003, с. 175.

15 Марк Слоним, «Литературный дневник: ... Роман Газданова», *Воля России*, No 5/6, 1930, с. 446-457.

16 Михаил Осоргин, «Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928», *Последние новости*, 4 октября, No 2752, 1928, с. 3.

17 Михаил Цетлин, «Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928», *Современные записки*, 1928, No 37, с. 536-537.

18 Георгий Иванов, «В. Сирин "Машенька", "Король, дама, валет", "Защита Лужина", "Возвращение Чорба"», Георгий Иванов, *Собрание сочинений в трех томах*, том 3, Москва, Согласие, 1994, с. 522.

19 Концепт переводимости, как и дискуссия о пределах переводимости, стали предметом пристального внимания лишь в последние годы в рамках субдисциплины *translation studies*.

20 О транснациональном литературном письме в контексте русского зарубежья см.: Rachel Trousdale, *Nabokov, Rushdie, and the Transnational Imagination: Novels of Exile and Alternative Worlds*, New York, Palgrave, 2010; Maria Rubins, «Transnational Identities in Diaspora Writing: The Narratives of Vasily Yanovsky», *Slavic Review*, Vol. 73, Spring 2014, p. 62-84; Мария Рубинс, *Русский Монпарнас. Парижская проза 1920-1930-х годов в контексте транснационального модернизма*, Москва, Новое литературное обозрение, 2017.

21 См. об этом: Анна Колоницкая, «Все чисто для чистого взора...» (Беседы с Ириной Одоевцевой), Москва, Воскресение, 2001, с. 128-129.

22 Иванов, *op.cit.*, с. 524.

23 Huyssen, *op. cit.*, p. 48.

24 Сирин, «Ирина Одоевцева. Изольда. Изд. "Москва"», *Руль*, 30 окт. 1929.

25 Максим Д. Шрайер, «Почему Набоков не любил писательниц?», *Дружба народов*, 11, 2000.

26 Huyssen, *op.cit.*, p. 55, p. 47.

27 Нора Букс отмечает, что роман удивил публику неожиданным новаторством особенно по контрасту с «бесхитростным и традиционным» романом *Машенька*: «Остроту эксперименту придавало использование расхожего литературного сюжета, воспроизведенного в сниженном варианте бульварного романа.» Нора Букс, *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*, Москва, Новое литературное обозрение, 1998, с. 40.

28 Осоргин, *op.cit.*, с. 3.

29 Долгое время роман *Король, дама, валет* привлекал относительно ограниченное внимание исследователей, возможно потому, что за ним закрепилась не самая лестная репутация, причем не только среди эмигрантских критиков, но и среди современных набоковедов. Брайан Бойд, например, пишет, что роман никак «нельзя считать удачей Набокова». Брайан Бойд, *Владимир Набоков: русские годы*, Санкт-Петербург, Симпозиум, 2010, с. 335. Начиная с рубежа веков, правда, этот недостаток внимания был восполнен. Исследователи, как правило, рассматривают роман с точки зрения интертекстуальных переключек с литературой 19 века, от Пушкина и Гоголя до Бальзака, Флобера, Золя, Мопассана, новелл Гофмана. Из авторов 20 века отмечались переключки с Драйзером, *Завистью* Олеси, романом *Помощник* швейцарского писателя Роберта Вальзера и т.д. (См. работы Джейн Грейсон, Мориса Кутюрье, Стефани Меркел, Джулианы Коннолли, Александра Долинина, Н. Семеновы и др.). Так как в данной статье я рассматриваю роман в синхронном контексте, я буду главным образом опираться на оригинальный русский вариант, в котором отклик на западную культуру 1920-х годов был, естественно, более непосредственным.

30 На возможные литературные прототипы в романах Золя *Дамское счастье* и Драйзера *Сестра Кэрри* указывал Александр Долинин. См. Александр Долинин, *Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове*, Санкт-Петербург, Академический проект, 2004. Вера Полищук проводила более детальные параллели между эмпориумом «Дэнди» и универсальным магазином «Дамское счастье» из одноименного романа Золя. Вера Полищук, «Люди и манекены: французская литература и русскоязычная проза Набокова», доклад на Набоковских чтениях, 1-3 июля 2021 г., запись онлайн : nabokovreadings.ru/conferenceprogram2021.

31 Владимир Набоков, *Король, дама, валет. Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, Санкт-Петербург, Симпозиум, 2009, с. 174 (далее все цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках).

32 Долинин, *op. cit.*, с. 52.

33 *Ibid.*, с. 50.

34 Среди типичных примеров этого жанра можно назвать романы Жана Прево (Jean Prévost, *Plaisir des sports*, 1925) и Жана Шлумберже (Jean Schlumberger, *Dialogues avec le corps endormi*, 1927). Пародия на поголовное увлечение фитнесом представлена в романе Клемана Вотеля (Clément Vautel, *Madame ne veut pas d'enfant*, 1924). О жанре романа о спорте во французской беллетристике см. *Essays in French Literature and Culture*, No 46, November 2009, особенно главы следующих авторов : Thomas Bauer, Julie Gaucher и Martina Stemberger.

35 Luke Parker, «“The Shop Window Quality of Things: 1920s Weimar Surface Culture in Nabokov’s *Korol’, dama, valet*”», *Slavic Review* 77, n° 2, Summer 2018, p. 390-416, p. 393.

36 Михаил Вайскопф представил свою концепцию романа *Король, дама, валет* как вариацию центрального общеромантического сюжета – обретение или утрата сакрализованного эротического идеала – в рамках Набоковских чтений 2020 и 2021 гг.: М. Вайскопф, «“Король, дама, валет” и периодическая таблица русского романтизма», на сайте nabokovreadings.ru/conference2020 и «Символические путешествия в романах “Машенька,” “Король, дама, валет” и др. произведениях Набокова», лекция выложена по адресу : youtube.com/watch?v=_U7kXxqZI10.

37 Н. В. Гоголь, *Шинель*, М., Советская Россия, 1979, с. 16. Туфельки Марты отсылают и к западноевропейским интертекстам, включая роман Флобера «Госпожа Бовари», в котором Леон дарит Эмме атласные домашние туфельки.

38 Хотя неологизм *гарсонн* впервые упомянут еще в новелле Ж.-К. Гюисманса *Флорентийка*, он был заново переосмыслен в культовом романе Виктора Маргерита *Гарсонн* (1922) и вошел в активное употребление в двадцатых годах.

39 Vladimir Nabokov, *King, Queen, Knave*, New York, Vintage International, 1989, p. viii.

40 Долинин, *op. cit.*, с. 47.

41 D. E. Zimmer, « L’Allemagne dans L’œuvre de Nabokov », *l’Arc*, n° 99, Nabokov, Paris, 1985, p. 70.

42 Stanislav Shvabrin, « Berlin », in : David Bethea and Siggy Frank (eds.), *Vladimir Nabokov in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 87-93.

43 Cf. Luke Parker, *op. cit.*, p. 392.

44 Дж. Коннолли, « “Король, дама, валет” », В. В. Набоков. *Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология*, т. 2, Санкт-Петербург, РХГИ, 1997, с. 599-618, с. 617.

45 Юлий Айхенвальд, « Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928 », *Руль*, 1928, 3 октября, n° 2388, с. 2-3.

46 В. Мирный [Яновский], « Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Изд. Petropolis (Buxelles) », *Современные записки*, n° 69, 1939, с. 390-391.

47 Ирина Одоевцева, *Зеркало*, Москва, Русский путь, 2011, с. 466. Далее цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.

48 Ксения Куприна, *Куприн–мой отец*, Москва, Художественная литература, 1979, с. 200.

49 Гайто Газданов, «Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Брюссель, 1939», *Русские записки*, 15, 1939, с. 196-197.

50 Кирилл Елита-Вильчковский, «Ирина Одоевцева. Зеркало», *Бодрость!*, 18 июня 1939, н° 230, с. 3.

51 Исследователи часто упоминают новеллы Э. Т. Гофмана как интертекст для кукольного мотива у Набокова. Стефани Меркел также указывала на возможный источник в комедии дел'арте. Stephanie L. Merkel, « Vladimir Nabokov's King, Queen, Knave and the Commedia Dell'Arte », *Nabokov Studies*, Volume 1, 1994, p. 83-102.

52 David Trotter, *Literature in the First Media Age. Britain between the Wars*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013, p. 23.

53 *Ibid.*, 5.