

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

«Невыразимо»

экфрасис и проблемы
репрезентации визуального
в художественном тексте

Составление и научная редакция
Д.В. Токарева

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2013

Мария Рубинс
Лондонский университет

СТИЛЬ АР-ДЕКО И ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа»)

В узком толковании понятие «экфрасис» предполагает словесное описание произведений изобразительного искусства. Однако в последние годы, в связи с распространением интермедийных исследований, термин этот нередко используется для обозначения самого широкого спектра явлений, имеющих отношение к «диалогу» между разными видами искусства и даже интеллектуальной или духовной деятельности. Встречающиеся иногда упоминания о «музыкальном» или «религиозном» экфрасисе служат наглядным примером той эволюции, которую претерпел этот термин, в Англии обозначавший весьма конкретный риторический прием. Придерживаясь в целом трактовки экфрасиса, сформулированной мною в книге о русской и французской поэзии (см. Рубинс), в данной статье я обращаюсь к несколько иному варианту межкультурного перевода. На примере романа Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» я предлагаю рассмотреть ряд приемов, с помощью которых текст становится визуально насыщенным и превращается в литературную репрезентацию эстетического кода целой культурной эпохи, в данном случае «века джаза», воспринятого через стилистические особенности ар-деко.

* * *

Окружающая французская культура оказала особенно сильное влияние на творчество более молодых и более ассимилированных писателей русско-парижской диаспоры 1920—1930-х годов. В своих произведениях эмигранты откликнулись на современные фило-

софские идеи, комментировали политические и идеологические концепции, обыгрывали различные явления западного искусства. Трагический опыт Первой мировой войны, спровоцировав глобальный экзистенциальный кризис, вызвал и альтернативную реакцию, породив декадентский, фривольный, эстетский стиль. Этим стилем была отмечена целая культурная эпоха, которая вошла в историю под названием «безумных лет» (*«les années folles»*), а Ф.С. Фицджеральдом была обозначена как «века джаза». Историки связывают свойственное 20-м годам эпикурейство со стремлением европейцев забыть о пережитых во время войны ужасах, предаваясь роскоши, танцам, светским развлечениям. Как пишет М. Экстинс, «так как людям стало труднее отвечать на основные вопросы о смысле жизни — а война жестоко поставила эти вопросы в миллионах случаев, — они все более настойчиво утверждали, что смысл лежит в самой жизни, в акте существования, в жизненной силе, заключенной в конкретном моменте. В результате в двадцатые годы тедонизм достиг внушительных пропорций. <...> Люди шли на поводу у своих ощущений и инстинктов, и личный интерес стал основной мотивацией поведения. <...> Прихоти и сумасбродства молодежи двадцатых годов были вызваны, главным образом, ничем иным, как отношением к лобного рода условностям и особенно к морализирующему идеализму, обернувшегося бойней, в которую превратился Западный фронт» (Eksteins: 257—258).

В статье «Отголоски века джаза» (Echoes of the Jazz Age, 1931) Ф.С. Фицджеральд отмечает, что в этот период на авансцену вышла новая порода людей, которых «совершенно не интересовала политика», потому что они устали от абстрактных, «значительных» понятий, характерных для дискурса предыдущего поколения. Теории Фрейда и война вскрыли иллюзорность и манипулятивность таких концептов, как «патриотизм», «гуманизм», «прогресс», «самопожертвование», «долг», «смысл жизни», «Бог» и т.п. Новое видение мира и человека породило «либидную, беззаботную, эротическую культуру». Отличительными чертами 30-х годов стали скорость, экстравагантность, вкус к путешествиям. Танцы также символизировали стремление к сиюминутным удовольствиям и

неустанному передвижению в пространстве. Без усталости курсируя между двумя побережьями Атлантики в поисках «идеальной вчеринки», молодые люди становились носителями космополитичной ментальности.

Ощущение того, что старая, довоенная мораль, мироощущение, искусство ушли безвозвратно, что наступила радикально новая эпоха, породило стремление создать и соответствующую эстетику. Она нашла наиболее яркое отражение в стиле ар-деко, который определял на протяжении межвоенных десятилетий не только изобразительное искусство, кинематограф, архитектуру, моду, дизайн автомобилей и интерьеров, но и образ жизни миллионов людей. Местом возникновения и эпицентром ар-деко был, безусловно, Париж, но откуда стиль этот быстро распространился по всему свету, от Голивуда до Шанхая, от Тель-Авива до Майами-Бич, от Рио-да-Жанейро до Новой Зеландии, став поистине интернациональным. Хотя в СССР этот термин не употреблялся, несомненно эстетическая переключка с ар-деко монуменального искусства тех лет, например скульптур В. Мухомой и И. Шадрой или архитектурных работ В. Шуко, И. Фомина, Л. Руднева, Б. Иофана, Д. Фридмана, П. Голосова, В. Олтаржевского. Проект Дома Советов, Библиотека им. В.И. Ленина, станции переездов очередей Московского метрополитена, да и весь «сталинский классицизм» вполне отвечают характерным чертам этого стилизового направления¹. Своими геометрическими формами напоминают нью-йоркскую архитектуру 20-х годов и архитектурные макеты К. Малевича, называемые им «архитектонами» (например, «Гота» (1923) или «Супрематистский орнамент» (1927)). Исследования последних лет акцентируют влияние «века джаза» на раннесоветскую массовую культуру в целом².

Поворотным моментом в оформлении ар-деко стала парижская выставка прикладных искусств 1925 года (Exposition des arts décoratifs), целью которой было показать новейшее, устремленное в будущее искусство. Сам же термин «ар-деко», происходящий от французского сокращенного варианта словосочетания arts décoratifs, вошел в употребление намного позже, после 1966

года, когда в парижском музее Прикладных искусств прошла выставка, посвященная стилю межвоенного периода.

Ар-деко отличался декоративностью и эклектичностью; постоянно эволюционируя, он приобретал по мере распространения многочисленные региональные особенности. Тем не менее его можно охарактеризовать через ряд ключевых понятий. Одно из основных — урбанизм и связанные с городским пространством представления о скорости, энергии, неоновой рекламе, кинематографе, искусственном освещении. Не случайно на портретах тех лет люди изображены, как правило, на фоне некой схематично намеченной гигантской метрополии, напоминающей футуристические видения современного города. От футуризма перешло ар-деко и восхищение технологическими достижениями. С эстетикой ар-деко ассоциируется термин *streamline*, изначально употреблявшийся в автомобильном и авиационном дизайне для обозначения обтекаемой формы корпуса автомобилей, кораблей и самолетов, которая снижает сопротивляемость воздуха и тем самым способствует увеличению скорости.

В архитектуре и дизайне 20-х годов на смену органическим мотивам, асимметрии и плавным контурам стиля модерн приходят геометрические объемы, плоскостные фасады, симметричное расположение декоративных элементов, «прямые линии», вызывающие ассоциации с движением, новой упрощенностью, началом новой эпохи» (Ecksteins: 257—258). На фасадах повсеместно появляются зигзагообразные и ромбовидные мотивы, протесная лепнина, а также стилизованные изображения молнии (как метафоры энергии) или лучей восходящего солнца, заимствованные из древнеегипетского искусства. Мода на Древний Египет возникает после открытия в 1922 году захоронения Тутанхамона, внося в ар-деко экзотический элемент, который отразился также и в использовании ориентальных, африканских и индейских мотивов. В то же время в 20-х годах на очередном витке происходит возвращение к неоклассицизму и академическому искусству. Это этноархеологическое направление нередко сочетается с использованием новейших строительных материалов: бетона, стали, стекла.

Таким образом, в ар-деко можно выделить несколько различных тенденций: с одной стороны, акцент на роскоши, декадансе, эскапизме (что более характерно для «безумных лет» до всемирного экономического кризиса 1929 года) и, с другой стороны, стремление к удобству, массовому производству, простоте. Известнейшие здания, символизирующие архитектурные вкусы ар-деко, представляют разные полюса этого широкого спектра: от раннего, еще довоенного Театра Елисейских Полей в Париже, здания компании Крайслер, Эмпайр-стейт-билдинг или Рокфеллеровского центра на Манхэттене до построенного во французской столице специально к Колониальной выставке 1931 года дворца Пале де ла Порт Доре, украшенного снаружи гигантскими барельефами, а изнутри монументальными фресками, который стал подлинной витриной достигшего своего апогея стиля ар-деко. Одним из поздних, но не менее характерных примеров является Дворец Шайо на парижской площади Трокадеро; расположенные напротив Эйфелевой башни его неоклассические павильоны были предназначены для Международной выставки искусства и техники 1937 года.³ В живописи, так же как в архитектуре и скульптуре, монументальные утяжеленные формы сочетаются с изощренной декоративностью. На картинах Мари Лорансен, Сони Делоне, Тамары де Лемпицка, Александры Экстер, Эрте (Романа Тыртова)⁴, выполненных в ярких, контрастных, чистых тонах, часто изображена независимая, красивая, модно и даже provocatively одетая женщина. В представлениях той эпохи символами эмансипации стали короткие стрижки, яркий макияж, атлетическая фигура, умение управлять автомобилем, а также стилизованные под мужской гардероб элементы одежды (немалое распространение у модниц получили брюки, жилеты, смокинги, кашне, галстуки-бабочка). Из-за амбивалентного кода во внешности и поведении женщину «безумных» 20-х стали называть «garçonne» («женщина-мальчик»). Этот неологизм был употреблен еще Ж.-К. Пюисансом в новелле «Флорентийка» (La Florentine, 1905), но в широкое употребление он вошел в начале 1920-х годов.

Наряду с джазом и модными танцами (чарльстоном, фокстротом, аргентинским танго, шимми, регтаймом) кинематограф стал определяющим элементом массовой культуры 20-х годов, и именно он способствовал столь быстрой и широкой популяризации ар-деко во всем мире. Стратегия успеха немых фильмов этой эпохи заключалась в использовании выдержанных в стиле ар-деко костюмов и интерьеров, джазовой музыки и танцев, а также таких необходимых ингредиентов, как мелодрама, эротика и гламур. Одно из наивысших выражений стиль ар-деко нашел в фильмах легендарного французского режиссера Марселя Лербье.

Какое место среди этого ряда искусств, испытанных столь интенсивное влияние ар-деко, принадлежит литературе? Хотя об ар-деко как о литературном стиле говорить не принято, его дух и эстетика нашли отражение, например, в вызвавшем скандал романе Виктора Маргеритта «La garçonne» («Гарсон»;⁵ 1922) или в произведениях Ирэн Немировски. Реконструкция эпохи «безумных лет» и стилистика ар-деко присутствуют и в некоторых текстах, написанных на русском языке. Одним из ярких примеров является роман Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» (1947—1948). О значении ар-деко для этого романа вскользь упоминает в своей статье режиссер Евгений Цымбал. Отмечая «яркость изображения и элегантную строгость стиля», визуальность, ритмическую полифоничность и джазовую интонацию «Призрака Александра Вольфа», Цымбал приходит к выводу, что будущий фильм по роману «должен быть сделан в стиле “арт деко”» (Цымбал: 110).

За исключением воспоминаний рассказчика о Гражданской войне, действие в романе происходит главным образом в Париже, городе «кафе и кинематографов» (Газданов: 252)⁶. Его поэтику можно не без оснований определить как кинематографическую, что выражено не только в повышенной визуальности, но и в эпизодичной структуре нарратива, напоминающей монтаж. Кроме того, в тексте содержится немало аллюзий на фильмы. В разговоре с Вольфом героиня романа, Елена, упоминает Голливуд (312), а свою горничную шуточно называет крошкой Анни, по названию

американского фильма 1925 года «Крошка Анни Руни» («Little Annie Rooney») режиссера Уильяма Бодайна. Роман включает элементы таких популярных кинематографических жанров, как *мелодрама* (сюжетная линия, связанная с Еленой, основу которой составляют тайна, роковые страсти, попытка убийства героини Вольфом на почве ревности), *гангстерский фильм* (эпизод облавы на Курчавого Пьеро) и *детектив* (так сам рассказчик определяет свои тщетные попытки разгадать тайну, связанную с Александром Вольфом, с досадой восклицая: «Это начинает становиться похожим на детективный роман» (223)).

Композиционно роман осложняют два автономных эпизода. Первый написан в форме репортажа о боксерском матче. Это отсылает не только к культуре спорта, но и к чрезвычайно популярному в межвоенный период жанру спортивного романа⁷. Заметим, что близкие автору герои многих произведений Газданова проводят много времени в спортзалах, наращивая мускулатуру и занимаясь гимнастикой, что достаточно подробно описывается. Рассказчик Газданова признается, что наряду со склонностью к отвлеченным размышлениям, ему была свойственна «неумеренная любовь к спорту и всему, что касалось чисто физической, мускульной-животной жизни. Я едва не надорвал себе сердца гирями, которые были слишком тяжелы для меня, я проводил чуть ли не полжизни на спортивных площадках, участвовал во многих состязаниях и вплоть до последнего предпочитал футбольный мяч любому театральному спектаклю» (241)⁸.

За второй вставной эпизод — описание облавы на гангстера по кличке «Курчавый Пьеро» — Газданова часто критиковали на том основании, что он кажется абсолютно не связанным с сюжетной линией романа. Ласло Денеш, например, счел, что этот эпизод разрушает композиционное единство (Diénes: 134). Газданов, впрочем, со свойственной ему самоиронией упреждает своих критиков: жена журналиста, который передает повествователю репортаж об этом событии, говорит ему: «Я знаю, что вы не любите гангстерских историй и мелодрам» (365). Возможно, гангстерская история представлялась Газданову необходимой для того, чтобы заинтере-

совать потенциального кинорежиссера⁹. Однако этот эпизод имеет более органическую связь с текстом, чем кажется на первый взгляд. Если первый вставной эпизод — репортаж о боксерском матче — намечает завязку отношений рассказчика с Еленой, то второй делает возможным развязку (иначе в кармане рассказчика вряд ли оказался бы револьвер, из которого в самом конце он убивает Александра Вольфа). Но, кроме некоей, возможно, косвенной роли в сюжете, этот эпизод содержит дополнительную аллюзию на кинематограф, а именно на черный детектив (*film noir*), который ретроспективно стали ассоциировать с ар-деко¹⁰.

Кинематографический фон романа составляют и переклички с фильмом Марселя Лербе 1924 года «L'Inhumain» («Бесчеловечная»), который является общепризнанным шедевром ар-деко в кинематографе (см.: Miller: 938—953). В своем фильме Лербе использовал костюмы Поля Пуаре, декорации Фернана Леже и архитектора Роба Малле-Стивенса, а также шведский балет Рольфа де Маре. Пение, танцы, мелодраматический сюжет, сцена бешеной езды на автомобиле «бугатти», нарочитая театральность прекрасно передавали дух и эстетику 20-х годов. Главная героиня фильма — оперная дива и роковая женщина Клэр Лескот (ее играет американская оперная певица Жоржетт Леблан), жестокая и равнодушная к толпе своих страстных поклонников. Один из них, инженер Эйнар Норсен, изобретатель футуристических механизмов, инсценирует собственное самоубийство (автомобильную катастрофу), чтобы пробудить в ней жалость и любовь. В лучших традициях мелодраматического жанра в фильме много сцен ревности и даже убийство, правда, обратимое: Клэр убивает ее обезумевший от ревности поклонник (махараджа), но вскоре ее возвращает к жизни Эйнар, используя одну из чудесных машин из своей лаборатории. После этой вполне символической смерти и воскрешения Клэр становится поистине «человечной», способной на подлинные чувства и эмоции. Таким образом, как отметили критики, «сюжет фильма направлен на трансформацию героини из “бесчеловечной” (холодной и бессердечной) в женственную и любящую» (Gronberg: 162—163).

Сопоставляя сюжет фильма Лербе с сюжетом романа Газданова, трудно не заметить, что перед протагонистом «Призрака Александра Вольфа» стоит та же задача — пробудить в Елене чувства, вызвать в ней эмоциональные переживания. Елена неоднократно описывается как холодная, даже мертвенная, что является следствием ее отношений с Вольфом, заразившим ее духом смерти, которую она носит в себе с момента рокового поединка в степи во времена Гражданской войны (с описания поединка и начинается роман). Как Эйнар Норсен, возвращающий возлюбленную к жизни после покушения махараджи, рассказчик Газданова в конце романа спасает Елену от смерти, защищая ее от пули Вольфа. Сохранилось несколько редакций романа, и в каждой он заканчивается по-разному — в частности, в одной из версий выстрела не случается: Елена сообщает Вольфу, что у нее есть любовник, и он в отчаянии уходит. Рассказывая об этом герою, Елена впервые проявляет искреннее сожаление: это было первым «проявлением *человеческой* (курсив мой. — М.Р.) теплоты, того душевного волнения, к которому она до сих пор казалась неспособной»¹¹.

В поэтике романа также есть переклички с кинематографическими приемами Лербе; в наибольшей степени это выразилось в особом использовании монтажа, возможностей света и цвета. Пожалуй, самая знаменитая сцена фильма «Бесчеловечная» — это джазовое представление, которое происходит на балу в особняке Клэр, когда силуэты людей и предметов вдруг начинают расплываться, что придает всему происходящему оттенок ирреальности. По мнению Ф.М. Франк, Лербе придумывает этот эффект для того, чтобы создать зрительный ряд для музыки: «В фильме визуальная параллель музыки создается через монтаж, что превращает джазовое представление <...> в футуристическое раздробление движения. Кинематографисты той эпохи часто использовали музыку как метафору кино: кульминационная сцена «Бесчеловечной» представлена через ускоренный монтаж, цель которого состоит в том, чтобы вызвать музыкальную синестезию образов, сведенных к абстрактному цвету и движению» (Frank: 938—953).

В таком доведенном до абстракции монтаже и фрагментации объекта отразилась, по мнению исследовательницы, «мечта о пан-оптическом видении» (Frank: 938—953). В ее анализе верно подмечено родство приема Лербе с футуристической живописью. Художники-футуристы ставили перед собой цель воссоздания динамического ощущения реальности. Для этого ими иногда использовался даже способ хронофотографии, которая помогала запечатлеть разные фазы движения. Футуристическая установка на передачу simultaneity зрительных впечатлений и непрерывности ритмического потока на практике приводила к распределению реальности, а стремление выявить энергетический опечаток, оставленный телом в пространстве, имело следствием деформацию предметов. Как футуристы объясняли в своих манифестах, когда мы смотрим на скачущего коня, наш глаз одновременно регистрирует различное положение его ног, меняющееся каждую долю секунды, поэтому, с их точки зрения, больше правды заключается в изображении тысячагого, чем четырехногого коня.

Монтаж отдельных сцен у Газданова представляет собой подобную же ускоряющуюся последовательность «кадров», что приводит к разрушению целостного восприятия, фрагментарному видению, размыванию контуров, — при этом в тексте содержится намек на синестетическое переплетение музыкально-звукового и визуального ряда. Именно в этом духе выдержана сцена в ночном клубе Монмартра, куда рассказчик попадает с Вольфом и Вознесенским: «...под конец все спуталось в моем представлении. Я вспомнил потом, что там были какие-то голые мулатки, до моего слуха смутно доходила их гортанная болтовня, затем другие женщины, одетые и раздетые; смуглые молодые люди южного типа играли на гитарах, было негритянское пение и оглушительный джазбанд» (339).

В эпоху черно-белого кино фильм «Бесчеловечная» поразил зрителей своей новаторской техникой. Впервые на экране появился цвет: благодаря использованию разноцветных линз некоторые сцены оказались выдержаны в причудливых зеленых или красноватых тонах. Во многих своих произведениях Газданов ок-

рашивает отдельные сцены так, как будто мы смотрим на них через цветное стекло; особенно часто это происходит при лирических описаниях Парижа¹². В качестве выразительных средств эффекты света и цвета используются им и в романе «Призрак Александра Вольфа». Цымбал отмечает, что для начальной сцены романа, описывающей роковую встречу рассказчика с Вольфом в южнорусской степи, характерен ослепляющий желтовато-белый свет, вытравляющий естественные природные цвета. Далее события происходят в основном в ночное или сумеречное время. При этом «часто упоминаемые у Газданова вечерний и утренний свет отличаются чрезвычайно быстрой сменой состояния света и кратковременным преобладанием той или иной спектральной полосы» (Цымбал: 110). Этот прием напоминает новаторское использование разноцветных линз в фильме Марселя Лербе.

Если начальная сцена залита ослепительным солнечным, то есть естественным, светом, то для последующих эпизодов характерно искусственное освещение. Газданов постоянно акцентирует внимание читателя на уличных фонарях, лампах, бра, тщательно подбирая слова для передачи точного зрительного впечатления. Описание света в романе соответствует приемам освещения, широко использованным в зданиях и интерьерах ар-деко: «Освещение ар-деко основывалось на технике, которая позволяла лепить электрический свет и подчеркивала его матовость <...>» (Stepan: 78). Для описания подобных световых эффектов у Газданова служат часто повторяемые эпитеты «блестящий», «холодный», «тусклый», «туманный», «матовый»: «...за ресторанной витриной, отделенная от нас только стеклом, начиналась зимняя ночь, с этим блеклым и холодным светом фонарей, отражавшимся на влажной парижской мостовой» (234—235); «По стеклам автомобиля скатывались капли дождя, тускло блестя в свете фонарей...» (262); «...смутные и расплывающиеся очертания домов, улиц и людей сквозь эту влажную и туманную завесу дождя» (271); «я <...> следил за медленно удалявшимися рядами освещенных иллюминаторов, которые, по мере того как пароход уходил, сливались в одно сначала сверкающее, потом тускнеющее и, наконец,

туманное световое пятно» (295); «...с улицы доходил матовый свет круглых фонарей. Над ее диваном горело бра» (310).

Дух эпохи ар-деко в романе олицетворяет Елена, которая прежде всего привлекает внимание своим независимым поведением, манерой говорить «с простотой и свободой» (257). О ее прошлом можно судить лишь по полунамёкам на многочисленные любовные связи. Известно также, что она жила во многих странах (России, Америке, Англии, Австрии, Франции); о космополитизме свидетельствует и ее неопределенный иностранный акцент.

20-е годы принесли с собой новые представления о сексуальной свободе женщин¹³. Модная парижская художница польского происхождения Тамара де Лемпицка стала воплощением эмансипированной *femme fatale*, так же как и персонажи ее картин. С полотном Лемпицкой на нас смотрят искушенные, пресыщенные женщины с пустыми взглядами и ярко накрашенными лицами. Макияж, особенно красная помада, акцентирующая полноту и чувственность губ, а также яркий лак для ногтей становятся в этот период символами эротизма (например, «Портрет Иры П.» или «Портрет Сюзи Солидор») ¹⁴. Часто изображая своих героинь обнаженными, Лемпицка особо подчеркивает их крупные колени¹⁵.

Внешность Елены из романа Газданова вполне соответствует этой модели. Рассказчик постоянно обращает внимание на красоту ее неподвижного лица, чистого лба, наполовину закрытого шляпой, небольших серых глаз. При первой встрече, когда они едут в такси по ночному Парижу, он замечает у своей спутницы «отсутствующее выражение» (262—263). Неоднократно акцентируется ее «большой рот с полными и жадными губами» (263), «чувственное движение ее губ и зубов» (265), «улыбающийся рот, <...> ровные крепкие зубы и тускло-красный цвет <...> немного накрашенных губ» (275); «неподвижное лицо с красными губами» (277). Елена становится для рассказчика (как, впрочем, и для Вольфа) роковой женщиной: с самого начала он ощущает в ней «враждебную притягательность» (271). Эротические фантазии пробуждаются в нем, когда он бросает взгляд на ее колени: «Елена Николаевна сидела в кресле, против меня, положив ногу на ногу, мне

были видны ее колени, и всякий раз, когда я смотрел на них, мне становилось душно и тяжело» (277). Немало внимания уделяется и деталям ее нарядов, «плотному бархатному платью» с «длинным рядом бархатных пуговиц на спине» и т.д.

Обсуждая архетипические черты женских образов у Газданова, Е. Проскурина отмечает их несоотнесенность с эстетическим и поведенческим канонам, сложившимся в классической русской литературе, который предполагал акцентирование внутреннего плана, — соответственно, из внешних черт особое внимание отводилось глазам как «зеркалу души» (Проскурина: 53). На фоне хрестоматийных героинь с неброской, а иногда и подчеркнутой красивой внешностью (от Татьяны Лариной и Марии Болконской до Сони Мармеладовой) физическая привлекательность женских персонажей Газданова обращает на себя особое внимание. По словам исследовательницы, акцентируя «телесный план», строя женский портрет по принципу асимметрии, Газданов подчеркивает «интенсивность телесно-чувственного начала»: «Такой тип внешности и поведения [...] во многом пересекается с эстетикой кабаре и дансингов, наводнивших Париж в конце XIX — начале XX в.» (Проскурина: 56—58). Далее Проскурина упоминает известные в начале XX века кабаре Монмартра, где «царила атмосфера вседозволенности, чувственности, возбужденности и эротизма», перенесенная на картины Тулуз-Лотрека, Матисса, ван Донгена, Модильяни. Однако в романе Газданова представлена иная эпоха: оказавшись во французской столице в середине 1920-х годов, он стал не декадентский Париж начала XX века, уже превратившийся в миф, а космополитичную метрополию «безумных лет». В газдановском тексте находят отражение многие характерные стиливые особенности «века джаза», а внешний вид его героинь соответствует не столько изображениям «сильно декольтированных» красоток в «пышных юбках», которых мы видим на афишах Тулуз-Лотрека, сколько культурному коду и моде периода ар-деко.

В романе «Призрак Александра Вольфа» есть еще одна роковая женщина, несколько пародирующая экстравагантный вкус эпохи, — это любовница гангстера Пьеро по прозвищу Пантера:

«У нее были огромные, дикие глаза синего цвета под синими же ресницами, туго выходящие черные волосы, которым никогда не нужна была никакая прическа, очень большой рот с крупными, всегда густо накрашенными губами, маленькая грудь и гибкое тело» (372—373). В этом описании находит отклик новая концепция женской фигуры: в послевоенный период на смену округлым женским формам приходит атлетическое, мускулистое тело, которое иногда выглядит плоским, мальчишеским. Мода на андрогинный силуэт радикально меняет идеал женской красоты: на фотографиях и картинах тех лет у женщин, как правило, маленькая грудь; уходит в прошлое декольте, вместо этого обнажаются руки и спина; прямой силуэт платьев подчеркивает линию бедер, а не талии; более короткие юбки свидетельствуют о раскрепощении тела. В 20-х годах окончательно исчезают корсеты. Идеал сочетания роскоши с простотой и удобством находит наиболее яркое воплощение в моделях Коко Шанель.

Описывая свои встречи с Еленой, рассказчик упоминает ее небрежно распахнутый купальный халат, в котором она принимает его в своей парижской квартире, подчеркивает атлетические характеристики — «тело с напряженными мускулами под блестящей кожей рук» (279), «быстрота и точность ее движений, <...> ее стремительная походка» (293). Анализируя эстетические предпочтения эпохи, Энн Холландер отмечает, что основным признаком элегантности в это время становится активное, готовое к движению тело (Hollander: 338).

Потребность движения приводит светскую даму 20-х годов на горнолыжный курорт, побуждает ее освоить автомобиль. Женщина за рулем становится подлинным секс-символом. Не случайно на знаменитом автопортрете 1925 года Лемпицка изображает себя в шлеме и перчатках за рулем «бугатти», наиболее «гламурного» автомобиля 20-х годов (см. вклейку). Соня Делоне также отдает должное автомобильной моде. Журнал «Vogue» за 1925 год помещает иллюстрацию Жоржа Лепаса, на которой изображена манекенщица в платье по мотивам Делоне на фоне «бугатти».

Газданов, значительная часть жизни которого прошла за рулем парижского такси, делает автомобиль атрибутом нескольких персонажей. По авторской иронии, на красном «бугатти» ездит в романе не отличающийся изысканным вкусом гангстер Пьеро. Но быструю езду на автомобиле любит и Елена: «Когда однажды она попросила меня взять машину без шофера, мы поехали за город и я доверчиво дал ей руль, она повела автомобиль с бешеной скоростью, и я не был уверен, что из этой прогулки мы вернемся домой, а не в госпиталь. Она прекрасно умела править, но все-таки на поворотах и перекрестках мне каждый раз хотелось закрыть глаза и забыть о том, что происходит» (302).

Впрочем, такой отчаянной и независимой Елена становится не сразу, а по мере работы Газданова над романом, как будто он старался постепенно припомнить и скорректировать восстанавливаемый им «культурный код» описываемой эпохи. Так, в одном из черновых вариантов романа рассказчик по-иному сообщает об эпизоде, в котором он дает ей руль взятого напрокат автомобиля: «Править как следует она не умела; поставить автомобиль ровно у края дороги или тротуара или вывести его из гаража было ей трудно, или прогнать несколько сот километров по дороге»¹⁶.

При описании интерьера квартиры Елены обращает на себя внимание контрастное сочетание чистых, насыщенных цветов. При первом посещении рассказчик отмечает следующие детали обстановки: синий ковер, синий бархат мебели и желтую «тарелку эллиптической формы», на которой лежат два разрезанных и три неразрезанных апельсина. Непосредственное соположение синего, желтого и оранжевого в этой сцене соответствует методу так называемых «симульганных контрастов», изобретенному Робером и Соней Делоне: он заключался в попытке передать внутреннюю динамику через контрастное сочетание основных и дополнительных цветов. Помимо абстрактных картин, написанных с соблюдением этого принципа, Соня Делоне создала немало «симульганных платьев», сшитых из разноцветных лоскутков разных геометрических форм и ставших эмблематичными для стиля ар-деко в области женской моды. Для выставки прикладных искусств

1925 года Соня Делоне оформила даже целый «симульганный бугатик» (см.: Asakura: 79—87). Кроме того, комбинация таких геометрических форм, как эллипсис, круг, полукруг (тарелка, апельсин, половинка апельсина в описанном натюрморте), вызывает ассоциацию с кубизмом, который оказал значительное влияние на искусство ар-деко¹⁷.

Одним из характерных приемов кубизма в живописи является расчленение предметов на простейшие формы, смещение плоскостей и точек зрения, нарушение пропорций. Этот прием находит выражение и в романе. Например, в лице героини рассказчик постоянно подчеркивает «странную дисгармонию, почти анатомическую <...> сочетание высокого и очень чисто очерченного лба с <...> жадной улыбкой» (293), что вызывает ощущение некой мертвенности ее облика. Мотив расчленения символично выражен и через случайное как будто упоминание об убитой женщине, тело которой было разрезано на куски (об этом убийстве повествователь пишет репортаж для газеты)¹⁸. Он же закодирован и в описании негритянской танцовщицы, выступающей в одном из клубов на Монмартре под музыку «оглушительного джазбанда»: «Огромная негритянка исполняла с необыкновенным искусством танец живота; я смотрел на нее, и мне казалось, что она вся составлена из отдельных частей упругого черного мяса, которые двигаются независимо один от другого, как если бы это происходило в чувственном и внезапно ожившем анатомическом театре» (339).

Неоднократные упоминания джаза и танцев переносят читателей в эпоху 20-х годов. В одном из эпизодов Елена вспоминает, как она танцевала фокстрот на палубе парохода, везшего ее из России в Америку. Океанский лайнер, наравне с «бугатти», — локус роскоши и гламура в период ар-деко; особенно часто на открытках, марках и афишах того времени изображался лайнер «Нормандия»¹⁹. Фокстрот же был одним из самых популярных танцев.

Негритянка, исполняющая танец живота, «голые мулатки» из ночного монпарнассского клуба, а также «огромная мулатка» (горничная Елены) появляются в романе как знаки характерной для ар-деко моды на экзотику и особенно на африканскую эсте-

тику и африканское искусство. Афроамериканская певица и танцовщица Жозефина Бейкер (1906—1975) в 1925 году покорил Париж своим выступлением в «Негритянском ревю» (*La Revue nègre*, илл. 1, 2, 3). Популярность Бейкер способствовала появлению моды на темный цвет кожи, и парижские модницы устремились на пляж. Широко рекламировался крем для загара под названием «Vaqueoil» («крем Бейкер»), на этикетке которого красовался портрет негритянской звезды.²⁰ Хотя она прибыла в Париж не из африканской колонии, а из США, публика охотно воспринимала ее как танцовщицу из дикого африканского племени. Именно этого требовало массовое воображение эпохи: Европа увлеклась колониальным искусством, обыватели мечтали о далеких экзотических странах. Грандиозная выставка, посвященная культуре французских колоний, проходившая в Париже в 1931 году, стала кульминацией этого увлечения. Характерно, что каждый павильон выставки должен был не только представить достижения, красоту и разнообразие колониального мира, но и продемонстрировать цивилизаторскую, благотворительную роль Франции. Американка Бейкер ловко претворила вкус французской публики в стратегию своего успеха, с удовольствием и редким мастерством исполняя роль красавицы-дикарки: сохранились любопытные кадры, в которых она, облаченная в юбочку из шкурки банана и с обнаженной грудью, имитирует движения традиционных африканских танцовщиц. При этом Бейкер строит гримасы, закатывая глаза или сводя их к переносице, что отчасти напоминает африканские маски, которые были чрезвычайно популярны среди художников и коллекционеров 20-х годов. Ман Рэй даже создает фотопортрет знаменитой музы и натурщицы монпарнаских художников Кики, на котором голова Кики с гладко зачесанными темными волосами, белым лицом, закрытыми глазами и тонкими ниточками бровей покоится рядом с маской африканского демона. Фотография была сделана в 1926 году и озаглавлена «Черное и белая».

Как отмечает Филипп Девитт, под влиянием авангарда догма, заключавшаяся в «превосходстве Запада», начинает терять свою

универсальность: «Художественный авангард <...> видит в черном мире искusstели дегуманизированного Запада: африканцы становятся символом свободы, одухотворенности, спонтанности, противостоящих рационализму <...> европейцев» (Dewitte: 59). Таким образом, обращение к энергии «примитивного» мира представляет собой еще один путь к выходу из послевоенного кризиса позитивизма и постепенно приводит к разрушению европоцентризма. На фоне поголовной «негрофилии» (см.: Aichele) в период, когда происходит действие романа «Призрак Александра Вольфа», разбросанные по всему тексту африканские «аллюзии» вполне уместны²¹.

В «безумные годы» нормой становится и появление женщин в обществе без обязательного ранее мужского сопровождения. Художники тех лет любят изображать женщин в одиночестве за столиком ресторана или бара, с бокалом, а иногда и бутылкой шампанского и пачкой сигарет. Но это отнюдь не «любительницы абсента», не проститутки, поджидающие клиента, которые глядят на нас с картин, созданных на рубеже веков. Это деловые, самодостаточные женщины, которые не нуждаются во внимании или поддержке мужчин. Один из подобных протофеминистических портретов 20-х годов, выполненный художником Христианом Шадам, характерно озаглавлен — «Журналистка»²².

Трансгрессия всех прежних правил сказалась и в том, что был брошен вызов гетеросексуальной норме; появилась мода на гомосексуализм, бисексуальность, амбивалентность в вопросах пола, и неологизм «тарсонн» стал все чаще ассоциироваться с нетрадиционной сексуальной ориентацией (см.: Bard). Текст Газданова доносит до нас отголоски и этой ботемной моды: во время ночных прогулок по парижским барам и кафе по мере опьянения Еленой овладевают неожиданные желания, ее начинают тянуть в злачные места.

Почему же в своем послевоенном романе Газданов обратился к хромотопу парижских «безумных лет», воссоздавая его в стилистике ар-деко? К моменту публикации «Призрака Александра Вольфа» этот декоративно-экстравагантный стиль уже давно вышел из

моды. С тех пор Париж пережил, как впоследствии напишет Газданов в рассказе «Панихида», «жестокие и печальные времена оккупации», погружившись в «апокалиптическую глубину времен». Чем привлёк Газданова внешне легкомысленный период «безумных лет»? Сыграло ли здесь роль желание еще раз пережить навсегда ушедшую в прошлое эпоху? Ностальгия по Парижу его молодости? Осознание того, насколько близок мироощущению эмигранта оказался космополитичный дух ар-деко? Немаловажным представляется и тот факт, что роман имел несколько редакций и его первоначальный замысел относился как раз к началу 1930-х годов²¹. Как бы там ни было, Газданов целенаправленно реконструирует целый ряд эстетических и поведенческих моделей 1920—1930-х годов, и его текст вбирает в себя ключевые черты ар-деко, превращаясь в своеобразную антологию этого стиля.

В то время как в метрополии утверждался соцреализм и тенденции к самоизоляции от западных эстетических влияний, эмиграция предоставила русской культуре возможность войти в непосредственный контакт с международным стилем, оставившим яркий след в самых разнообразных областях быта и творчества. Роман Газданова — еще одно свидетельство как притягательности для авторов русской диаспоры современной им западной культуры, так и специфически эмигрантской, одновременно иронически-остраненной и ностальгически-сентиментальной трактовки ими окружающей эстетической реальности.

²¹ Подробнее об ар-деко в архитектуре советского периода см.: Хайт, Нащокина: 195—204.

²² Катерина Кларк упоминает несколько тенденций в петербургской (петроградской/ленинградской) культуре и искусстве начала 1920-х, которые она характеризует как «встречу» Советской России с «веком джаза», особенно выделяя первый джазовый концерт, организованный в октябре 1922 года Валентином Парнахом в формате, типичном для представлений кабаре (т.е. ревю). В петербургской поп-культуре этого времени, по ее мнению, отразился модный западный стиль, а на передний план, как и на Западе, вышло молодое поколение «посттравматического» периода, в определенной степени также склонное к гедонизму, аполитичности и эротике и находящееся под

влиянием фрейдизма. Но, как отмечает Кларк, в Советской России «века джаза» быстро перекодировался в «век революции» (Clark: 173). Так что в целом вряд ли можно считать Россию полноценным участником международного «тренда», определившего эпоху джаза и ар-деко на Западе.

²³ На крышу советского павильона, занимавшего одно из центральных мест на этой выставке, была водружена скульптура В. Мухомовой «Рабочий и колхозница».

²⁴ Эрте в основном был известен как график. Приехав в Париж после окончания петербургской гимназии, он с 1913 года работал в Доме моды Поля Пуаре. Впоследствии Эрте создавал костюмы для Анны Павловой, Матты Хари, оформлял обложки для журналов мод «Харперс Базар» и «Вог», работал как скульптор.

²⁵ В русских переводах этот роман выходил под названием «Моник Лербе».

²⁶ Далее все цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.

²⁷ Примерами этого жанра являются «Удовольствие от занятий спортом» Жана Прево (Jean Prévoist, «Plaisir des sports», 1925) и «Диалоги с уснувшим телом» Жана Шлумбержера (Jean Schlumberger, «Dialogues avec le corps endormi», 1927). О жанре спортивного романа во Франции 1920—1930-х годов см. следующие статьи в спецвыпуске журнала «Essays in French Literature and Culture» (№ 46, November 2009): Thomas Bauer, «Figures de la sportive: entre littérature populaire et avant-garde» (p. 1—18), Julie Gaucher, «“Être sportif... pour être homme!” L'injonction de virilité dans la littérature sportive française (1920—1950)» (p. 77—104), Martina Stemberger, «Champions du Monde: Sport, nation, sexe et genre chez Paul Morand» (p. 223—246).

²⁸ Это, очевидно, автобиографическая деталь. Сохранились пляжные снимки, на которых Газданов, демонстрируя свое атлетическое мастерство, делает стойку на руках.

²⁹ Надо отметить, что данный роман Газданова изначально был ориентирован на возможную экранизацию. В 1949 году американской компанией CBS по роману действительно был поставлен телефильм. По свидетельству очевидцев, Газданов остался чрезвычайно недоволен этой экранизацией.

³⁰ Термин *film noir* был введен французскими кинокритиками в 1946 году для обозначения стиля, популярного в американском кино. Для таких фильмов характерны ночные сцены, криминальный сюжет, атмосфера мрачного фатализма, стирание грани между героем и антигероем (центральными персонажами обычно являются циничный, жестокий мужчина и предающая его корыстная женщина).

Наиболее типичны для этого стиля фильмы «Мальтийский сокол» (1941) и «Двойная страховка» (1944).

¹¹ Архив Газданова (Houghton Library of Harvard University. «Gazdanov»: BMS Russian 69 (2)).

¹² На эту особенность указывает Ю.С. Степанов; см.: Степанов: 25—39.

¹³ Особенно активно эти темы обсуждались на страницах литературных произведений, что принесло многим авторам скандальную славу (кроме упомянутого ранее романа «La gauchonne», необходимо отметить роман «Любовник леди Чаттерлей» (1928) Д.Г. Лоуренса).

¹⁴ Отметим попутно использование подобных экспрессионистических деталей в повести Нины Берберовой «Лакей и девушка» (1937). Нарциссически инсценируя свое убийство/самоубийство, героиня в последний момент красит ногти: контраст белого тела и красного лака дополнен, по ее замыслу, придают сцене особое эротическое напряжение.

¹⁵ В искусстве тех лет колени становятся маркированной частью тела, основным символом сексуальности (речь, разумеется, идет не о жанре ню, а о портретной живописи). Это отражает случившийся в годы после Первой мировой войны решительный переворот в женской моде и шире — в области более чем вековых представлений о «приличиях» и пределе допустимого в европейском женском наряде.

Если раньше, как о том свидетельствуют парадные портреты конца XVIII—XIX веков, позволялось оголение лишь верхних частей тела (шеи, плеч, рук), то к концу первой четверти XX века происходит инверсия «верха» и «низа», и платья становятся все короче. Вслед за живописью акцент на коленях делается и во многих литературных произведениях (например, в еще большей степени, чем у Газданова, упоминание колен становится главным средством для создания эротической напряженности в романе Одоевцевой «Ангел смерти»).

¹⁶ Архив Газданова (69 (2)).

¹⁷ Акцент на простейших геометрических формах замечен и в абстрактной живописи 20-х годов, уже достаточно далеко ушедшей от «классического» кубизма (например, в период преподавания в школе Баухаус В. Кандинский все чаще включает в свои композиции фигуры круга, квадрата, треугольника. В 1926 году он создает анкету для своих студентов, на которой изображены три эти фигуры, выкрашенные в яркие, насыщенные цвета, и просит определить, существует ли какая-либо связь между цветом и геометрической формой).

¹⁸ Кстати, убийства с последующим расчленением тела были, видимо, достаточно распространены в 20-х годах, если судить по газетным сообщениям и по литературным произведениям (например,

подобные случаи описываются в романе «Последние дни Парижа» (1928) сюрреалиста Филиппа Суло, а также в романе Ирины Одоевцевой «Изоolda» (1928)). У Газданова сообщение о разрезанном на куски женском теле служит, видимо, приметой времени.

¹⁹ Французский трансатлантический лайнер «Нормандия» был спущен на воду в 1932 году и впервые пересек океан (из Гавра в Нью-Йорк) весной 1935 года. Беспрецедентная роскошь в оформлении кают и салонов лайнера, в котором приняли участие самые модные дизайнеры и художники, объяснялась стремлением французского правительства, взявшего на себя некоторые расходы по финансированию проекта, превратить его в своего рода каталог декоративно-прикладного искусства того времени.

²⁰ Феномен Бейкер — это любопытный эпизод французской массовой культуры межвоенного периода. Помимо сцены, Бейкер прославилась как киноактриса, исполнив главную роль в фильмах «Сирена Тропиков» (1927), «Зузу» (1934) и «Принцесса Там-Там» (1935).

²¹ О моде на «африканскую» тему среди французских писателей той эпохи свидетельствует появление целого ряда книг (Paul Morand «Magie noire» (1928), Albert Londres «Terre d'ébène» (1929), Jean-Richard Bloch «Sahoniètes et bananes» (1929), Michel Leiris «L'Afrique fantôme» (1934) и др.). Надо также отметить, что еще в 1921 году Гонкуровская премия была присуждена писателю гвианского происхождения, служившему во французской колониальной администрации в Центральной Африке, Рене Марану за роман «Batoouala, un végétalien gonaïpe».

²² Христиан Шад — немецкий художник, яркий представитель направления Neue Sachlichkeit (Новая вещественность), эстетически и тематически тесно перекликающегося с живописью ар-деко; его кисти принадлежит ряд картин, запечатлевших роковых женщин типа «тарсоин».

²³ Этот вариант нашел отражение в незаконченном романе «Алексей Шувалов», впоследствии переделанном в рассказ «Великий музыкант» (см.: Орлова: 90—101).

Литература

Газданов — Газданов Г. Возвращение Будды. Призраки Александра Вольфа. Ростов-на-Дону, 2000.

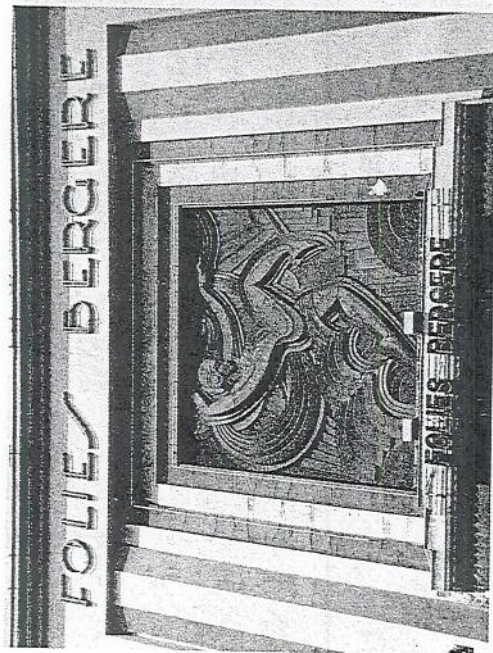
Орлова — Орлова О. От «Алексея Шувалова» к «Призраку Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.

Проскурина — Проскурина Е. Единство иносказаний: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009.

- Рубинс — Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейской традиции. СПб., 2003.
- Степанов — Степанов Ю.С. В перламутровом свете парижского утра... Об атмосфере газдановского мира // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.
- Хайт, Нащокина — Хайт В.Л., Нащокина М.В. Взаимодействие авангарда и ар-деко в мировом процессе развития стиля // Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте. М., 2000.
- Цымбал — Цымбал Е. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа». Попытка кинематографического прочтения // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.
- Archer — Archer P. Straw. Negrophilia. Avantgarde Paris and black culture in the 1920s. London, 2000.
- Asakura — Asakura M. Le Style moderne: la boutique «simultanées» de Sonia Delaunay à l'exposition de 1925 // Les Années folles 1919—1929. Paris, 2008.
- Bard — Bard Ch. Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles. Paris, 1998.
- Clark — Clark K. Petersburg. Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, 1995.
- Dewitte — Dewitte P. «Le Paris noir de l'entre-deux-guerres» // Le Paris des étrangers depuis un siècle. Sous la direction de André Kaspi et Antoine Marès. Paris, 1989. P. 157—169.
- Dienes — Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München, 1982.
- Eksteins — Eksteins M. Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age. Boston, 1989.
- Gronberg — Gronberg T. Paris 1925. Consuming Modernity // Art Deco 1910—1939. London, 2003.
- Hollander — Hollander A. Seeing Through Clothes. New York, 1975.
- Miller — Miller F.F. L'Inhumaine, la Fin du Monde: Modernist Utopias and Film-Making Angels // MLN. Vol. 111. № 5. Comparative Literature Issue. December 1996.
- Sternau — Sternau S.A. Art Deco. Flights of Artistic Fancy. New York, 1997.



1. Жозефин Бейкер в Фолл-Бергер, ©Bridgeman Art Gallery Ltd.

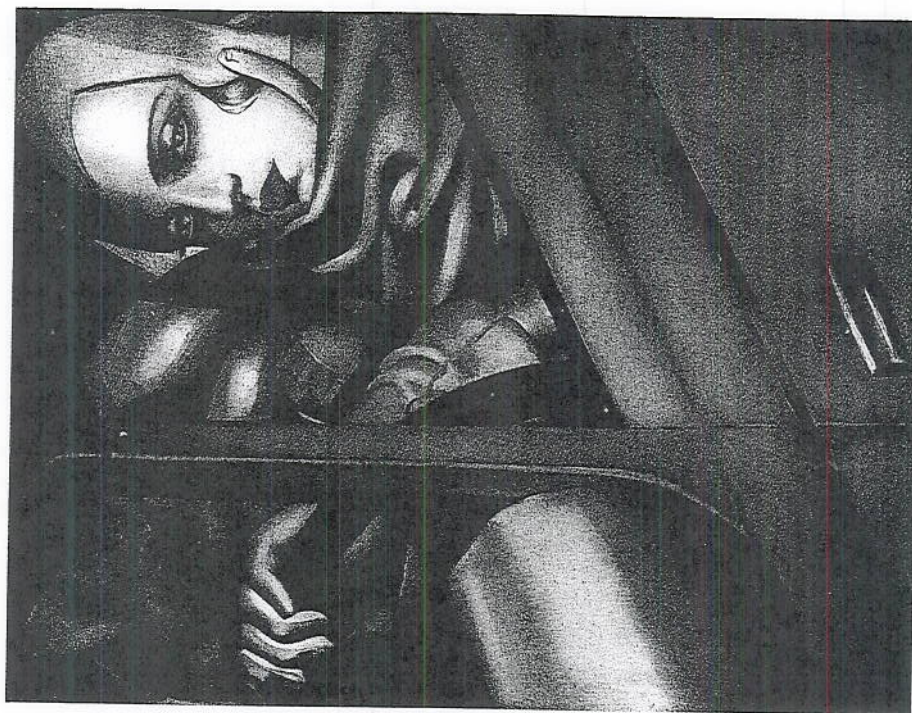


2. Фасад Фоли-Бержер (фотография М. Рубинс)



3. Барельеф на фасаде Фоли-Бержер (фотография М. Рубинс)

“



16

Тамара де Лемпицка. «Автопортрет в зеленом Бугатти».
Дерево, масло. 1925.

©ADAGP, Paris and DACs, London 2012, ©Bridgeman Art Gallery Ltd.

”