
Е.Н. Прокураина

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ
РОМАНА И.В. ОДОЕВЦЕВОЙ «ЗЕРКАЛО»

Основа сюжета в романе И. Одоевцевой «Зеркало» — любовная драма героев, разыгрывающаяся на фоне кинематографической карьеры главной героини Люки. Беллетристическая интрига, граничащая с бульварным типом сюжета, выводится из сферы банальности богатой поэтической оркестровкой текста, где в качестве ведущих выступают черты кинопоэтики и театральности. Тема кинематографа — одна из модных в литературе 1920–30-х гг., в том числе прозе младоэмигрантов — Г. Газданова («Возвращение Будды»¹), В. Набокова («Королек», «Камера обскура»), И. Немировски (цикл «Звуковое кино»), Н. Берберовой («Курсив мой») и др., где частым эпизодом была сцена в синема или похода в кино. Похожая ситуация открывает и роман Одоевцевой, вышедший в 1938 г.: начинающийся с эпизода на кинофестивале, сюжет «Зеркала» задает интенцию восприятия рассказываемой истории как мелодраматического киноромана². К элементам кинопоэтики, в частности, относится характерный для фильмов этого времени прием — включение в киносценарий музыкальных номеров, что привело к возникновению нового жанра — киномюзикла³. У Одоевцевой это два киноэпизода в начале и в конце текста. Первый — с пением итальянца, в рамках романного сюжета играющий роль музыкальной метафоры: «...страстный, лукавый, сладостный итальянский голос... легко поднимается все выше, все слаще, вот на минуту задерживается на высоком ля. Сейчас он полетит еще выше, еще есть надежда на спасение, все еще может устроиться. Но голос, будто поколебавшись немного, поддается благоразумному зову рояля и кубарем летит вниз. И за ним падает последняя надежда и разбива-

¹ Предыдущий свой роман «Призрак Александра Вольфа» Г. Газданов, по свидетельству Марии Ламзаки, племянницы и правопреемницы писателя, создавал с расчетом на его возможную экранизацию. См.: Цымбал Е.В. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа»: Попытка кинематографического прочтения // Возвращение Гайто Газданова. Научная конф., посвященная 95-летию со дня рождения. 4–5 декабря 1998 г. М., 2000. С. 105.

² Под кинороманом в данном случае имеется в виду сочетание типа сюжета, словно специально созданного для перенесения на киноэкран, и ярко выраженного зрелищного начала произведения.

³ Первый в жанровом ряду — фильм А. Кросленда «Певец джаза», за которым последовала целая волна киномюзиклов: «Бродвейская мелодия» Г. Бомонта (1929), «Время свинга» Дж. Стивенса (1936), «Давайте потанцуем» М. Сэндрича на музыку Дж. Гершвина (1937) и мн. др. Советский кинематограф вписывается в этот ряд созданными по голливудскому образцу музыкальными фильмами 1930–50-х гг.: «Волга-Волга», «Цирк», «Веселые ребята» Г. Александрова с Л. Орловой в главных ролях; «Богатая невеста», «Кубанские казаки», «Свинарка и пастух» И. Пыррева с участием М. Ладыниной и др.

ется у ног Люки в грохоте аккордов. Еще четыре такта, и неудавшаяся судьба с грубой жестокостью встает перед Люкой»⁴.

Кинематограф как отраженная реальность становится, таким образом, в романе Одоевцевой одним из модусов зеркальности. Разыгрывающаяся на экране музыкальная история превращается для неискушенной Люки в «пытку музыкой», откровение ее *настоящего*: до этого момента она не знала, что несчастна. Но сияющая атмосфера фестиваля, предстоящая перед ней «фантастическая счастливая судьба» киногероини (466) высвечивают, словно лучи софита, ее провинциально закручивающиеся локоны, топорщащееся накрахмаленное платье, жалко блестящие чулки. Сразу же развеялась иллюзия скромного счастья, отлитого в формулу «мой муж, мой дом, мой обед»...» (467), сменившись ощущением одиночества и пустоты. Ключевую роль сыграл здесь зрелищный эффект кинематографа, усиленный музыкальным сопровождением, что оказывает гораздо большее влияние на подсознание в сравнении с книжным текстом⁵.

Однако, как окажется в финале, именно этот непритязательный мир и был единственно подлинной жизнью Люки, с которой она так опрометчиво рассталась, поддавшись магии кинообъектива и чарам «знаменитого режиссера» Тьерри Ривуара (его имя созвучно имени известного французского режиссера Ж. Ренуара), пообещавшего сделать из нее кинодиву. Лукавый итальянский голос, таким образом, пел не о настоящем, а о будущем Люки, соблазнившей ее обманчивым дьявольским блеском, принимаемым ею за ангельское сияние: «Тьерри Ривуар... о котором она читала в газетах... стоит перед ней. От его черных волос, от его белых зубов, от его светлых глаз исходит сияние. Он стоит перед ней в сиянии и славе. Так в сиянии и славе на землю спускается архангел, посланник неба. Она смотрит на него. Он стоит перед ней, нет, не он — они. Их двое, четверо, двенадцать, сто... Они двоятся, четвертятся, отражаются в зеркальной стене. Целая толпа, целый сонм ангельских сил — в сиянии и славе» (468).

Акцентирование деталей провинциальной внешности Люки и почти вслед за тем лощеного облика Ривуара, подобно киноприему крупного плана, выхватывающего из общего портрета в одном случае — провинциальные локоны, плохо сидящее платье, дешевые чулки, в другом — черные волосы, белые зубы, сияющие глаза, дает возможность особенно выразительно показать принадлежность героев разным мирам. В последнем цитированном эпизоде впервые возникает образ зеркала, в дальнейшем становящийся одним из главных в романе. Он задает двойственный смысл происходящему, в данном случае образу Ривуара: его множасьщийся в зеркалах облик, в котором героине видятся ангельские лики, отсвечивает тенью змея-искусителя, у которого, как известно, свой сонм сил, «имя» которого «легион».

Хотя роман был завершен на исходе 1930-х гг., в двойственном изображении автором киномира слышны отзвуки полемики русской эмиграции о кинематогра-

⁴ Одоевцева И. Зеркало: Избранная проза. М., 2011. С. 466. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив мой. — Е.П.

⁵ Подробно см.: Зелинский С.А. Манипуляции массами и психоанализ. СПб., 2008 (глава «Кинематограф и литература. Единство и борьба противоположностей в контексте влияния на подсознание»).

фе, разгоревшейся на страницах периодической печати русского зарубежья в середине 1920-х гг., т. е. еще в эпоху Великого немого, где центром спора стал вопрос о приятии или неприятии кино «как эстетического явления»⁶. Главным упреком «антисинемистов» в адрес кинематографа было его поверхностное изображение жизни: «Современный зритель охотно приковывает взор к внешним узорам жизни и не чувствует особого влечения к углублению в психологические тайники человеческой души, его интересуют люди, а не человек; положения, а не те глубокие и трудно уловимые движения души, которыми эти положения создаются; столкновения страстей в их наружных очертаниях, калейдоскопическая смена жизненных картин, а не внутренняя лаборатория человеческого духа»⁷. В итоге, по мнению противников кино, и у зрителей, и у создателей фильмов притупляется, если не вовсе исчезает, чувство реальности, что у Одоевцевой достигается игрой семантическими оттенками мотива зеркала.

В желании сделать из Люки звезду Ривуар попадает на своем чисто кинематографическом восприятии реальности: случайно остановив на ней взгляд во время пения итальянца, он наблюдает, как по ее щеке скатывается одинокая слеза — в тот самый миг, когда она неожиданно осознает, что несчастна. Во время назначенной ей встречи он объяснит, почему его выбор на роль звезды пал именно на нее: он был поражен, насколько тонко она чувствует музыку, слушает сердцем. «Дар слез, — говорит он, — дар еще более ценный, чем дар смеха. Актриса — это обыкновенно кирпич, из которого не выжмешь слезы. <...> Я сделаю из вас знаменитость» (470).

После этих многообещающих, манящих слов Люка уже боится признаться, что он «нашел не ту, которую искал», поскольку она «не понимает, не любит музыки, она не плакса, которую растрогаешь пением» (470). Но она так заморожена открывающейся новой для нее блестящей жизнью, что готова начать ее с обмана. Для обоих героев этот шаг становится роковым: их мелодраматический любовный роман приводит и того и другого к смерти. Люка после окончания съемок в фильме, готовившем ей триумф, узнав об измене Ривуара, гибнет в автокатастрофе; Ривуар, существующий в иллюзорном игровом мире и боящийся реальности, слишком поздно понимает, что по-настоящему любил только Люку. И это понимание опустошает его настоящее и обесмысливает будущее, приводя к самоубийству.

В начале отношения героев строятся по архетипической модели Пигмалион — Галатей. Внимательно разглядывая Люку при их первой встрече, Ривуар уверяется в мысли о том, что делает правильный выбор: «Да, я не ошибся. Вы именно такая, как мне надо. У вас молодое, совсем новое, как из магазина, лицо... Еще не помятое, не запачканное жизнью и воспоминаниями. Такое именно, как мне надо» (470).

То есть Люка для Ривуара — материал для его творчества, сродни глине или куску мрамора, из которого он намеревается создать шедевр. Но этот шедевр,

⁶ См.: «Синефилы» и «антисинемисты»: Полемика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. / Предисл. и подгот. текста Р.М. Янгирова // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2010. М., 2010. С. 345.

⁷ Кизеветтер А. «Кинематограф». [Опубл.:] «Синефилы» и «антисинемисты»... С. 351.

по его представлениям, должен быть скроен в соответствии с образцом глянцевого кинотовара, на котором не должно быть отпечатков реальной жизни⁸. Симптоматично, что он даже не спрашивает ее согласия на роль в его фильме. Но то был бы лишний вопрос — внутренне она уже погружена в новый для нее, сияющий мир и готова принять его, не желая сосредоточиться на своих могущих растревожить сознание наблюдениях. «Электрическая улыбка» — так определяет Люка улыбку Ривуара в первую минуту их встречи в его кабинете (определение кинематографа как «электрического» мира не раз встречается на страницах эмигрантской критики). Оставшись в нем одна, она разглядывает находящиеся здесь вещи — дорогие, модные, красивые: «...и громадные кресла, покрытые почти белой шелковистой кожей... и светлый персидский ковер, и на необъятном письменном столе фантастическая лампа с плоским стеклянным диском. <...> ...Она смотрит на почти белые блестящие, голые стены. Очень успокоительны эти большие, пустые пространства — успокоительно, холодно и одиноко. В такой комнате, должно быть, легко думать и трудно жить. На круглом зеркальном столике в хрустальной вазе — букет роз, но воды в вазе нет. *И книг тоже нет, ни одной книги*» (471).

Последняя деталь служит еще одной отсылкой к указанной полемике о кинематографе, где в числе главных обвинений в его адрес было то, что, по мнению критиков, кино «отучает от чтения»⁹: «Театр, книга, картина оттесняются кинематографом не потому, что здесь для искусства открываются новые горизонты, а потому, что здесь обретается в известной степени прибежище от всякого труда, в том числе от труда воспринимать искусство»¹⁰.

Приведенный фрагмент романа является знаковым для развития всего его сюжетного действия. Он напоминает театральную ремарку с встроенными в нее попутными замечаниями наблюдателя, в данном случае — наблюдательницы. Взгляд Люки не просто скользит по глянцевой поверхности комнаты и находящимся в ней вещам. Они создают у нее впечатление блестящей безжизненности: голые белые стены, отсутствие воды в вазе с цветами, отсутствие книг и др. словно подтверждают представление о кинематографе как «воплощенном отсутствии», «явленном ничто»¹¹. Но героиня боится признаться в собственной догадке — иначе ее мечта, надежда на изменение судьбы разрушатся. К тому же на фоне ее скромного жилища этот феерический блеск превращается в символ ожидаемого чуда, к которому «она уже почти привыкла» (471). На такой динамике внешней зрячести и внутренней слепоты и будет автором строиться характер Люки, наивной, трогательной и эгоистичной.

С самого начала романа в изображении персонажей действует принцип антитезы жизнь — игра. Наиболее завершенный образ «человека играющего» пред-

⁸ «Одно из правил кинематографической индустрии — не касаться никаких серьезных тем» (Муратов П. Кинематограф. [Опубл.] «Синефилы» и «антисинемисты»... С. 348).

⁹ Айхенвальд Ю. Вместо литературы. [Опубл.] Там же. С. 359.

¹⁰ Ходасевич В. Кинематограф. [Опубл.] Там же. С. 355.

¹¹ «Его тени, его призраки, игра его пустоты — все это ему к лицу, к отсутствующему лицу его, потому что кинематограф — это именно, если можно так выразиться, воплощенное отсутствие, явленное ничто, олицетворенное небытие. Кинематограф — это нигилизм» (Айхенвальд Ю. Вместо литературы [Опубл.] Там же. С. 360).

ставляет Ривуар с его показными жестами, «электрической улыбкой», избравший себе роль режиссера чужих судеб. И его внешность, и обстановка кабинета, и черный автомобиль, на котором он катает Люку в Булонском лесу, выявляют в нем человека новой эстетики, носителя того стиля, который позднее будет назван «ар-деко», стиля послевоенных «безумных» 1920-х гг., с его подчеркнутой декоративностью, эклектичностью, искусственностью¹². Во многом этот стиль заимствован из американского кинематографа: его яркая зрелищность, динамизм в сочетании с неизменным *happy end*’ом становились для неискушенного европейского зрителя манящим и обманчивым образцом настоящей жизни¹³. Однако уже с самого начала романного действия заметно, что Ривуару не совсем уютно в выбранном амплу: стоит ему забыть, как он «вдруг как-то темнеет, оседает, будто в нем потушили его электрический свет» (475). Его лицо становится неподвижным и безжизненным, а взгляд — тусклым. Но, опомнившись, «он сейчас же снова улыбается своей электрической сияющей улыбкой» (475). Юный восторг перед ним Люки словно вливает в него новые силы, он всерьез начинает верить, что ее присутствие в его жизни — гарантия удачи и собственного режиссерского триумфа: «Теперь, с тех пор как я нашел вас, я не сомневаюсь в успехе. Мне нужны были именно вы. В вас есть что-то трогательное... когда я вас нашел, я совсем спокоен» (484).

Это вампирическое самоудовлетворение Ривуар принимает за любовь, в которой вновь и вновь признается доверчивой Люке. Таким образом, уже в самом начале романа герой показан в разных проекциях: как блестящий режиссер и почти одновременно как жалкий, уставший от жизни-игры и суеверный человек — по подобию изображения героев Чарли Чаплина: бродяги / миллионера в «Золотой лихорадке» или сказочного принца / простого человека в «Огнях большого города». Однако наивная Люка видит Ривуара пока только в одной-единственной ипостаси — героем из ее детской сказки, дарителем жизни-счастья. Другой его лик, хотя и смутно ощущаемый, до времени сокрыт для нее. Предчувствие этой обратной стороны «я» героя скрыто в аллюзии на «Алису в Стране чудес», возникающую в сцене ужина Люки и Ривуара в ресторане: за его улыбкой, напомнившей ей образ Чеширского Кота, героине вдруг чудится волчий оскал: «Нет, кот вам не подходит. Вы скорее волк, улыбающийся волк — вот вы кто» (485).

Пока еще это сравнение вызывает смех у обоих, реализуясь позднее, в сцене их драматического разрыва: «Он подходит к ней, он стоит перед ней, глядя на нее сверху вниз блестящими, оскаленными, стеклянными глазами.

— Я думал, что ты приносишь счастье, я верил в тебя. Ты обманула меня. Ты проклята... Ты приносишь несчастье, позор, разорение. Ты играла в моей картине, и она провалится. Я боюсь тебя...» (573–574).

Оксюморонное выражение «оскаленные глаза» — поэтическая находка Одоевцевой, зрелищно представляющая облик зверски разъяренного Ривуара. Но его страхи — не более чем суеверие: именно участие Люки в его фильме при-

¹² См.: Рубинс М. Парижская проза Ирины Одоевцевой // Одоевцева И. Зеркало... С. 21.

¹³ «...Зритель синема освобожден приблизительно от всего, что требуется от человека жизнью, книгой или театром: от разочарований, от страха и волнений перед неизвестностью; от суда и оценки...» (Антон Крайний [Гиптус З.]. Синема [Опубл.:] «Синемфиль» и «антисинемисты»... С. 357).

несет ему триумфальный успех, однако для обоих это случится слишком поздно. Пока же ей предстоит до глубины постичь жестокую губительную суть кинематографического глянца. Один из поэтических способов выражения этой сути в романе — прием крупного плана, дробящего реальность: «Лица, головы, флаконы, аппараты для завивки и сушки волос, зеркала под разными углами, отражающие эти лица, флаконы и аппараты... <...> Глаз, отражающийся в скошенной плоскости facetsа, глаз сам по себе, увеличенный, сияющий, как осколок каменного угля во льду... Глаз, не составляющий целого ни с чьим лицом, не освещающий, не гармонизирующий, 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).

Описание в этом эпизоде, ведущееся будто бы от лица героини, осматривающей предметы в парикмахерской, постепенно преобразуется в метаповествование¹⁴, представляющее иллюзорный мир кинематографа пространством смерти. Причем симптоматично использование с этой целью поэтических средств сюрреализма с характерным для этого направления изображением мира, словно отраженного в разбитом зеркале¹⁵.

Толчком к знакомству с «другим» Ривуаром стал исповедальный рассказ Люки о том, как несколько лет назад она оказалась невольной причиной смерти своей старшей сестры Веры: влюбленная в ее жениха, она наивно полагала, что и он на самом деле любит ее, Люку. Любовная неразбериха завершилась трагедией разоблачения: не выдержав измены, Вера умирает со словами проклятия в адрес сестры. Эта история составила сюжет первого романа И. Одоевцевой «Ангел смерти». В «Зеркале» она всплывает в ночных страхах Люки и в исповедальном признании Ривуару, к которому вынуждает ее ресторанная сцена с итальянским гадалеком, грубо врывающимся в ее прошлое: «Они говорят о ясновидении, о предсказаниях.

— Я умею читать по руке, — почти поет сладостный, заманчивый голос итальянца и обрывается, ожидая, чтобы Люка протянула ему руку.

<...>

Она качает головой: «Не хочу». Но он настаивает, и голос его утомительно привязчив...» (531).

Глядя на ее красивую руку и обещая ей счастливую судьбу, при разглядывании линий он, однако, неожиданно отшатывается со словами:

«Какая у вас страшная рука. <...> ...на вашей руке кровь, родственная кровь...» (531).

¹⁴ Такая отстраненность коррелирует с изобразительностью немого кино, удерживающей дистанцию между происходящим на экране и зрителем.

¹⁵ Мотивика этого «сюрреалистического» эпизода втягивает в интертекстуальное поле романа такие разножанровые произведения, как, например, «Циники» А. Мариенгофа (1928), где встречается образ отрезанной руки (кстати, лицо Ольги, героини «Циников», напоминающее повествователю «игральную карту... из новой колоды», соотносится с «магазинной» внешностью Люки), или фильм Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес» (1929), построенный на смене зрительных образов «самих по себе», говоря языком И. Одоевцевой, среди которых — препарированный глаз, отсеченная кисть руки и др.

Введение в текст этого эпизода представляется несколько искусственным. Однако автору он дает возможность усилить заявленную в начале произведения мысль об иллюзорности образа итальянца как персонификации счастья, а в дальнейшем распространить ее на представление об Италии как земном рае, варьируя тем самым ведущий романский мотив зеркала.

Услышав реплику хироманта, Ривуар вынуждает Люку на исповедальное признание и, узнав, что имеет дело с проклятой, да еще и возлагая на нее свои надежды на успех, исполняется суеверного ужаса, начинает бояться за свою карьеру и спешит разорвать с ней отношения. Таким образом, та искусственная реальность, которую он для себя срежиссировал, разрушилась в один миг, не выдержав столкновения с живой жизнью. Начальная фраза романа «Резкое столкновение сна и реальности, толчок — и сна уже нет» (465) становится по-своему символической для судьбы каждого из героев.

Залатать образовавшуюся брешь в любовных отношениях Ривуар пытается через восстановление связи со своей бывшей подругой — кинозвездой Терезой Кассани (отметим итальянское имя этой героини, служащее в данном случае маркером ее антигеройности). Тереза — достойная партнерша знаменитого режиссера в его жизни-игре. Черная широкополая шляпа и черные глаза, белое лицо, красный рот — вот то, на чем останавливается взгляд Люки при их первой встрече в кафе, на которую она приходит вместе с Ривуаром. Этот сценический облик, построенный на характерном для стиля ар-деко контрасте красного и черного, дополняет деланое равнодушие в голосе и манера говорить нараспев: «Я уезжаю завтра утром, — у Терезы Кассани низкий, глухой голос, отсутствующий, равнодушный взгляд, будто ей безразлично, что она говорит, будто она даже не слышит этого. — Мы видимся в последний раз» (474).

Ее речь, произнесенная с напускным равнодушием, адресована Ривуару — с легко считываемой им целью показать, что ее совершенно не трогает то, что у нее появилась молодая соперница — и в кино, и в его постели. Являясь частью того же, что и Ривуар, киношного мира, Тереза, в отличие от Люки, оказывается способной выдержать лицедейство героя, вступить с ним в любовную игру без надежды на истинное чувство. При своем следующем появлении в момент острого объяснения бывших любовников она ведет себя, как героиня дешевой мелодрамы: «Дверь без стука открывается — Тереза Кассани в облаке духов и перьев с длинным треном входит, останавливается, оглядывается — *совсем как на сцене.*

— Тьери, что же ты? Я жду тебя, — и поворачивается к Люке. — Ах, простите, я, кажется... — и не заканчивает фразы, *совсем как на сцене.*

<...>

— Ты напрасно не подождала у себя, Тереза.

Замешательство. Тьери говорит:

— Тебе, Люка, лучше всего уехать завтра. Прости меня, я, кажется, погорячился.

Люка молчит. Тереза Кассани смотрит на них.

— Объяснение? — произносит она нараспев и пожимает плечами. — Неприятно, но иногда необходимо.

Она поднимает руку, проводит ладонью по губам Тъери. Облако духов, шелка и перьев приходит в движение.

— Не улыбайся так отвратительно, Тъери. Перестань, слышишь? Как мертвец в гробу.

— Разве я улыбаюсь?

Тъери отстраняет ее руку, мускулы на его скулах сокращаются, улыбка вспыхивает еще ярче, почти нестерпимым сиянием...

— Я сейчас запишу тебе адрес доктора... <...> Конечно, я заплачу за аборт, ты не беспокойся.

— Вот оно что. Аборт? — перья, духи, шелк Терезы снова приходят в трепет и движение. — Ты зверь, Тъери, а вы, дорогая, слишком наивны. О таких несчастьях не рассказывают любовникам. Они этого не любят. Но Тъери все-таки зверь. Хуже зверя.

Люка встает, у нее достаточно сил, чтобы встать, чтобы пройти мимо Тъери и Терезы... <...> Тъерри открывает перед ней дверь: “Прости меня, Люка”, и он низко кланяется ей. Глаза Терезы вспыхивают победой. Она обнимает Люку широким торжествующим жестом: “Бедная, какая вы бедная”, — почти поет она в дыхании духов и шелесте перьев... <...> Люка, отстранив ее, выходит в коридор...» (574).

Вся эта сцена насыщена сценарными репликами, перемежающимися диалогами (Тереза «входит, останавливается, оглядывается», «замешательство», «Тъерри говорит», «Люка молчит» и пр.), и дешевыми театральными жестами (Тереза «поднимает руку, проводит ладонью по губам Тъери», «мускулы на его скулах сокращаются», «он низко кланяется ей», «она обнимает Люку широким торжествующим жестом» и пр.). Изобразительность движений в этом эпизоде схожа с жестикуляцией немого кино, с его экспрессией движения, жеста, мимики. Если из этой сцены убрать диалоги, ее смысл останется не менее ясным наблюдателю. Собственно, это было основным принципом Великого немого, где театральность жеста доведена до высшей точки экспрессии. Не случайно его звезды, в том числе Чарли Чаплин, были так испуганы появлением в кино звука, опасаясь, что с введением диалогов снизится уровень актерского мастерства — за меньшей востребованностью. По всей вероятности, Тереза, которая гораздо старше Люки, была когда-то звездой немого киноэкрана. Для противников же кинематографа движения подобного рода — не более чем «механика», лишенная естественности жестикуляция. По их мнению, «немой актер на мертвом экране, этот призрак, эта движущаяся фотография, никогда не волнует. Отсюда ничего не идет. Живые токи прерваны»¹⁶. Такая техника жеста имеет мало общего с высоким драматическим искусством. Однако в финальной роли Люки Одоевцева покажет возможность кинематографа и способность киноактера передать динамику внутренних переживаний, что свидетельствует о ее более сложном отношении к данному виду творчества, чем это представляется в начале произведения. К этой сцене мы вернемся ниже.

Романной поэтике добавляет эффекта театральности яркая декорированность обстановки, контрастность цветов, что характерно не только для «Зеркала»,

¹⁶ Пильский П. Глухонемой выскочка. [Опубл.:] «Синефилы» и «антисинемисты»... С. 352.

но и для двух предыдущих романов Одоевцевой — «Ангела смерти», «Изольды»: «Они едут в Булонский лес. Октябрь, а почти жарко... деревья еще зелены и птицы поют. <...> По синему пруду плывет гордый белый лебедь, на зеленом берегу стоит гордая белая борзая. Лебедь похож на борзую, борзая на лебеда» (472).

Такого рода изобразительные фрагменты, рассыпанные по всему тексту «Зеркала», активизируют зрелищные интенции словесной художественности. Характерно, что эта рельефность природной картины открывается исключительно взору Люки. Ривуар, по-режиссерски внимательный к композиции, цветовой аранжировке своих фильмов, в жизни совершенно равнодушен и к цвету, и к свету, и к окружающему: «Люка протягивает руку: “Посмотрите”. Ривуар поворачивает голову к пруду. Он не замечает ни борзой, ни лебеда. “Вода, — говорит он. — Хорошо бы выкупаться...”» (472).

Для характера Люки смыслообразующее значение имеет внутренний поединок между жизнью и игрой, что лишает ее образ однозначности, марионеточности. Она самая живая из персонажей романа. Ее неспособность до конца воспринять жизнь как игру в итоге и приводит Люку к гибели. Но это же качество делает ее в результате настоящей кинозвездой.

Еще одной чертой театральной и одновременно кинематографической поэтики в «Зеркале» является используемое автором повествовательное настоящее время, создающее впечатление действия, развертывающегося на глазах у зрителей. На эту темпоральную особенность сразу же обратили внимание современники И. Одоевцевой. Так, Г. Газданов в своей рецензии на роман отмечает в нем эффект сценарности, создаваемый как раз тотальностью настоящего времени, что, по его мнению, подрывает беллетристическую убедительность произведения¹⁷. Но и Газданов, и другие рецензенты (В. Яновский, написавший свой отзыв под псевдонимом В. Мирный, а также К. Елита-Вильчковский) отмечают как творческий парадокс тот факт, что при всей искусственности изобразительных средств «Зеркало» свидетельствует о несомненном таланте автора¹⁸.

В отличие, например, от И. Немировски, обратившейся к теме кинематографа в цикле «Звуковое кино» в те же 1930-е гг. («Filmsparlés», 1934), для кинопоэтики которой характерен телеграфный стиль, минимум описаний, отсутствие психологических характеристик, акцент на диалогах, автономность сцен¹⁹, что больше соответствует сценарному типу дискурса, повествование И. Одоевцевой отличается пластичностью стиля, совмещение зрелищности и речевого плана, психологическая мотивированность поведения героев, связность текста, несмотря на выделенность в нем главных эпизодов и динамичность сюжета. Так, сцена после первой измены Люки мужу сравнима с лучшими художественными образцами психологического жанра: «Она входит в дом. Вот и случилось. Она поднимается

¹⁷ См.: Газданов Г. Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Брюссель, 1939 // Одоевцева И. Зеркало... С. 638.

¹⁸ См.: Мирный В. [Яновский В.]. Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман // Одоевцева И. Зеркало... С. 637–638; Елита-Вильчковский К. Ирина Одоевцева. Зеркало // Там же. С. 639–640.

¹⁹ См.: Рубинс М. Ирэн Немировски: Стратегии интеграции // Новый журнал. 2008. № 253. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/ru15-pr.html>.

по лестнице, она у себя, она — дома. Она садится на постель, ноги стынут в промокших туфлях, влажная кофточка тяжело давит плечи. Она сидит, не раздеваясь, не двигаясь. Ей хочется плакать. Так плакать, как плакали ее бабушки и прабабушки, уткнувшись головой в подушку. Но бабушки и прабабушки плакали от «падения», греха и стыда. А она? Ей совсем не стыдно, не жаль мужа... И все-таки она утыкается в подушку головой...

В спальне совсем светло, она смотрит на часы — уже шесть часов. В восемь вернется Павлик. Она встает, она раздевается, мнет простыни и одеяло, чтобы казалось, что она спала. Но лечь она не может. Она дрожит, у нее, должно быть, жар, она простудилась. О том, что случилось, она не думает. Она ходит по спальне взад и вперед — от камина к стене ровно пять шагов, и снова поворот и пять шагов. Волнение не проходит, волнение увеличивается, ему нет выхода, и все те же пять шагов, камин, стена. Выход — прыжок в окно, в рассветное небо, на еще чистый, только что вымытый дождем тротуар.

— Ты с ума сошла, Люка, — кричит она. — Ты сошла с ума. Скорей бы вернулся Павлик, — она прислушивается к своему голосу и слышит щелканье ключа в прихожей. Павлик! Она бежит к нему, она обнимает его за плечи, виснет на нем...

<...>

— Я ждала тебя, Павлик, я не могла спать.

От его сильных рук, оттого, что ноги ее уже не касаются земли, оттого, что она над землей, в воздухе, она чувствует легкость освобождения, успокоение...» (489–490).

Третье лицо в сочетании с *настоящим повествовательным* больше соответствует сценарному типу дискурса. Однако постоянные повторы: «она встает», «она раздевается», «она дрожит»; «волнение не проходит», «волнение увеличивается» и пр. создают эффект медитативной наррации — словно героиня наблюдает себя со стороны, в отраженном свете своего сознания, в зазеркалье собственного бытия, как будто она переступила за грань собственной жизни и проживает теперь чью-то чужую судьбу. Этот эффект отраженной жизни постоянно сопровождает повествование: «В большом зеркале отражается широкая кровать, люстра под потолком. Лакей закрывает дверь. Они одни. Она смотрит в зеркало, она видит свое отражение, отражение Ривуара, и кровати, и люстры. Она видит, как отражение Ривуара наклоняется к ней, поднимает ее, кладет в отражение постели. Видит, но ничего не чувствует... Она больше не видит своего отражения в зеркале, только люстра еще отражается. Но ее, Люки, уже не видно — ее больше нет в зеркале...» (487).

Вместе с тем образ зеркала, с его холодной отражающей поверхностью, становится своеобразной преградой, овнешняющей жизнь и чувства героев, не давая автору возможности в полной мере погрузиться в психологические глубины их характеров. С другой стороны, комплекс мотивов зеркала, отражения в сочетании с мотивом исчезновения нагнетает в тексте ощущение тревоги, усиливающееся чувством безотчетного страха, сопровождающего героиню. Этот мотив становится ведущим в романе в связи с изображением кинокарьеру Люки. А в одном из видений, вплывающем в ее сознание в самом начале новой жизни под шум аппарата для сушки волос, она становится зрителем собственной гибели, ко-

торая станет реальностью в финале романа: «Она стоит на дороге, вместе с тем в одно и то же время сидит в аэроплане. Она одна, пилота нет. Она правит аэропланом, она судорожно держит руль, ей страшно. Страшно, как было страшно, когда она училась править автомобилем. Нет, еще страшней. Только бы не налететь на тучу, не задеть звезды. Она тормозит, она нажимает акселератор, она вертит руль, она совсем не знает, что делать. Но все идет прекрасно. Аэроплан слушается ее. Вот сейчас она благополучно снизится, долетит до той Люки, которая стоит там, внизу, на дороге. Но вдруг в глазах темнеет, руки слабеют и выпускают руль, нет ни воли, ни сил. Ужас глухо ударяет в сердце. Это черная точка. Черная точка, от которой пилоты теряют сознание.

Люка открывает глаза и невидящим взглядом смотрит в зеркало на свое смертное лицо, на сестру милосердия в белом халате. Но это не сестра, а маникюрша» (498).

Для передачи ощущения «страшного сна» в этом эпизоде автор использует элементы сновидческой поэтики: раздвоение «я», наблюдение одной его части за другой, потеря контроля над собой, беспомощность. Тот же прием расщепления «я» будет использован и в финальной сцене автокатастрофы, становящейся отражением этого эпизода, придавая развитию сюжета своеобразную симметрию. Однако во втором случае он означает разъединение души с телом, вызывая у героини не чувство страха, а ощущение полного счастья: «Дорога вдруг заворачивает направо, белая, обсаженная цветущими яблонями. Но ведь здесь не было поворота, не было яблонь. Белая дорога поднимается вверх, прямо к небу, прямо к луне. Люка круто заворачивает на белую дорогу, и автомобиль несется между белыми яблонями, все выше и выше. И вот уже Люка стоит на мосту и Тъери бежит ей навстречу: “Это Венеция, Люка. Неужели ты не узнаешь?” Они стоят на мосту, крепко обнявшись.

Нет, она не узнала бы. Так вот она какая, Венеция.

В облаках, под черным горбатым мостом, проплывает голубая венецианская луна. И еще ниже где-то, совсем далеко, в детской Люки, между рядами игрушечных деревьев, сверкая желтыми, круглыми фонарями, катится белый игрушечный автомобиль. Очень прямо, очень быстро. Но вот он сворачивает, налетает на дерево и останавливается. И в окно автомобиля, как птица из клетки, вылетает светловолосая голова куклы и ударяется о ствол.

Но Люке некогда смотреть на то, что происходит там, внизу, в ее детской, с игрушками. Она вспоминает, что она стоит с Тъери на новом мосту, что надо пожелать, и желание исполнится... Она смотрит в освещенные снизу луной глаза Тъери и громко говорит.

— Никогда не расставаться. Вечно быть с тобой, Тъери» (604).

Перед нами изображение райского топоса: белая дорога, поднимающаяся к небу, цветущие деревья, мост, соединяющий два пространства: земное и небесное, — куда органично вписывается архетипический образ Венеции, связанный с воплощением абсолютной радости, грезы, мечты, земного рая²⁰. Хотя в таком

²⁰ См.: *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 11.

облике города-рая Венеция возникает только в предсмертном видении Люки. В реальности же она стала для нее реализацией не давней лелеемой мечты, а обмана и разочарования. Представляя поездку в Венецию романтическим путешествием с возлюбленным, героиня, однако, едет туда лишь со съемочной группой фильма — Ривуар, оправдавшись вынужденной поездкой с матерью в Швейцарию, на самом деле проводит там время с Терезой Кассани, о чем доверчивая Люка не догадывается. Пробыв без него два дня в Венеции, она не воспринимает, не замечает красот этого города, стыдясь «своего равнодушия, своего нелюбопытства» (565): «Это Венеция. Это площадь Св. Марка. Это венецианские голуби. Это крылатый лев. Все, о чем она так долго мечтала... И вот венецианские булыжники под ее ногами, венецианские голуби на ее плечах, золотые крылья венецианского льва в голубом небе над ней. Все, как рассказывал Тьери. Венеция... Конечно, это Венеция, как на картинках и в рассказах. Но без Тьери жизнь не жизнь и Венеция не Венеция...» (565).

Перечислительный характер передачи открывающихся героине венецианских артефактов показывает сторонность их восприятия: отсутствие любимого человека омертвляет ее мечту, чувство реальности, таким образом, стирается, и явленная Венеция становится открыточной, ее образ превращается в бутафорный реквизит к снимаемому фильму.

Но и в последнем видении Люки чистота райского венецианского топоса мутится навязчивым мотивом луны, служащим намеком на миражность открывающегося ей чудного мира, что становится реализацией двойственного начала Венеции, являющейся, по выражению Л. Лосева, городом «зеркальных поверхностей», «городом-зеркалом в метафорическом и метафизическом плане»²¹. Путь в Эдем по черному мосту, освещаемому лунным светом, в соответствии с принципом зеркальности должен стать, таким образом, для героини входом в «пространство наоборот»²². При этом магическая сторона венецианского локуса проявляется в романном сюжете исполнением последнего предсмертного желания Люки: Тьери действительно не сможет жить без нее, и после самоубийства он будет похоронен рядом с ней.

Любопытен художественный прием, который использует автор при изображении смерти героини: финальный земной сценарий показан в цитированном эпизоде как игрушечный мир, в котором она оказывается не более чем куклой в руках бездушного кукловода. Само же изображение двух параллельных миров, где отлетевшая душа наблюдает последние минуты жизни собственного тела, наиболее динамично и зрелищно возможно только в кинематографе, что вновь связывает романное повествование Одоевцевой со сценарным дискурсом.

О возможности кинематографа быть включенным в ряд «эстетических явлений» и причисленным к видам истинного искусства свидетельствует последняя роль Люки. Если ее благополучная карьера не отражалась на уровне ее мастерства, а подтверждала мысль о кино как чистой «механике»: не пережитый жизнен-

²¹ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 234.

²² Там же.

ный опыт реализовался в ее ролях искусственными приемами и жестами, делая ее плохой актрисой, — то после пережитой любовной драмы в ставшую для нее последней роль она вкладывает уже всю силу невостребованного чувства отвергнутой возлюбленной. Типичный мелодраматический сюжет, снятый по модели: *разрыв — болезнь — последняя встреча — смерть возлюбленной — позднее прозрение любовника* (ср. с «Дамой с камелиями» А. Дюма²³), — оказывается художественно состоятельным только вдохновенной игрой Люки. До ее появления на экране зрителям все кажется пустым, ненужным, творчески беспомощным. Причем Одоевцева описывает картину сначала глазами бывшего мужа Люки Павлика, а затем — глазами Ривуара. Павлик не выдерживает встречи с мертвой женой, ее образ, ее загробный голос кажутся ему призывными, и он бросается на зов. В итоге с ним случается нервный припадок, и его выносят из зала. Ривуар же, как ни пытается убедить себя в провале картины и бездарной игре Люки, внутренне понимает, что так проявляет себя его чувство вины перед нею: «Люка в белом платье в гондоле, бледная, почти призрачная, почти прозрачная, такая, что странно, почему сквозь нее не просвечивают каналы, дворцы и гондолы. И вот она в театре, на сцене... Она поет. Сквозь злорадство, сквозь ненависть, сквозь презрение ко всему, что делается там, на экране Тъери вдруг чувствует слабый укол. Как хорошо поет Люка, как безнадежно. Букет роз падает к ее ногам, и это вполне справедливо, заслуженно. Первое не фальшивое место в фильме — цветы после такого пения» (612).

Чем дальше длится просмотр, тем яснее понимает Ривуар, что Люка не играет, а проживает на экране настоящую жизненную драму, за которой уже видится тень смерти, символизированная ее почти бесплотным обликом, брошенными к ее ногам цветами *после* пения. Ощувив глубину и неподдельность этих экранных чувств, Ривуар неожиданно осознает, что смерть Люки была не несчастным случаем, не следствием автокатастрофы, а самоубийством: «Да это было самоубийство — он это понял вчера, глядя на экран. Как она просила, как пела, как плакала... Талант? У нее не было никакого таланта. Это было горе, это было отчаяние, а не талант. Она играла самое себя, она плакала о себе, она уже знала, что умрет, если... Тогда еще оставалось “если” — если, как в фильме, он не вернется к ней. Нет, это была не игра, это была ее жизнь. Оттого, когда любовник вернулся к ней и она так потрясающе упала, она не подняла, не показала своего лица. Лицо должно было быть счастливым, но изобразить счастье она уже не могла. “Навсегда” — сдавленным тихим голосом, спрятав лицо, спрятав горе. Да, он понял тогда, что она нарочно налетела на дерево. Она была горда, она не хотела, чтобы догадались...» (614–615).

Через поток мысли героя автор проводит собственное убеждение о том, что кинематограф может в неискаженном виде передать и силу, и глубину переживаний. Главное здесь — искренность актера, его способность прожить экранную жизнь как свою. Именно это актерское качество отличает хорошее кино от пло-

²³ Возможно, именно история Маргариты Готье (в реальности Мари Дюплесси) легла в основу фильма Ривуара. На эту мысль наводит тот факт, что незадолго до выхода «Зеркала», в 1936 г., роман А. Дюма был экранизирован с Г. Гарбо в главной роли.

хого, как и хорошую театральную постановку от плохой. В данном отношении И. Одоевцеву можно назвать непрямой продолжательницей полемики о кинематографе, в которой она оказывается в числе защитников экрана²⁴. Правда, отметим в скобках, к этому времени кино уже не нуждалось в оправдании, прочно заняв место ведущего вида искусства XX в.

Любопытна финальная часть романа, где мертвая героиня словно проживает свою вторую жизнь — как триумф безвременно умершей кинозвезды. Воспоминания о ней постепенно превращаются в легенду: «Огромный успех фильма, ее портреты и биографии в газетах и журналах, ее несомненный талант, о котором настойчиво повторяли критики, — все это было пищей, от которой воспоминания крепили, прибавлялись в весе, росли. Росли, перерастая, подменяя собой горе. Но их нельзя держать про себя, ими надо делиться, они требуют слушателя» (617).

И первой в ряду таких жадных слушателей становится некая Лоранс Герэн, дочь богатого продюсера, финансирующего фильмы Ривуара. «Влюбленная в память Люки» (617), она делает ее центром собственной жизни. В этой части «Зеркала» ощущается аллюзия на «Легкое дыхание» Бунина: легендаризация образа умершей юной героини ее тайной почитательницей соотносится со «страстной мечтой» классной дамы Оли Мещерской, смерть которой стала предметом «ее неотступных дум и чувств»²⁵. Одоевцева разворачивает бунинский мотив влюбленности в память умершей, сюжетизирует, детализирует его. То, что в «Легком дыхании» выражено несколькими строчками (образ мертвой Оли в гробу, описание могилы, чувства классной дамы), в «Зеркале» развернуто на несколько страниц: детальное описание мертвой Люки, долгие похороны, чувства присутствующих, в центре которых — образ Лоранс: «Лоранс стоит на паперти сгорбленная от горя рядом со старухой-нищенкой, сама как старуха нищенка. <...> Она плачет, она всхлипывает, затыкая рот платком...» (605).

А после похорон, просмотра фильма с участием Люки — долгие беседы Лоранс о ней со своим отцом, с ее мужем, оставленным Люкой, но по-прежнему влюбленным в нее. Пуантом этой сюжетной линии становится день рождения Лоранс, на который в качестве подарка она просит отца поставить памятник на могилу своего кумира: «Пожалуйста, пожалуйста. Настоящий памятник. Статую. Как на площади. Закажи знаменитому скульптору.

²⁴ Финальной киноролей Люки Одоевцева словно художественно доказывает критическую мысль, проводимую М. Каракашом в статье «Искусство ли кинематограф?»: «Работа кинематографического артиста весьма сложная, весьма трудная, но и очень живая... <...> Обладая меньшим запасом средств, чем, например, драматический артист (статья написана в эпоху немомого кино, в 1926 г. — Е.П.), кинематографический артист должен усиливать эти средства, чтобы достигнуть того же результата — вот почему киноартист должен пережить больше, чем всякий другой; только настоящее переживание души может отразиться в его глазах, дать ему естественные движения и жесты, дать те настоящие реальные слезы, которые мы видим на экране... В то время, как машина “крутит”, аппарат записывает движение — артист переносится в другой мир, в котором он, в зависимости от своей роли, в настоящий момент живет, то есть радуется, страдает, плачет, смеется...» («Синефилы» и «антисинемисты»... С. 354).

²⁵ Бунин И.А. Легкое дыхание // Бунин И.А. Роза Иерихона: Избранные произведения. М., 1994. С. 103.

Герэн удивлен.

— В виде ангела. Как в фильме.

— Но зачем ангел? Лучше просто ее статуя.

— Нет, непременно ангелом. Она была больше ангелом, чем женщиной. Я уже давно решила» (624).

Соответствие образа умершей и ее надгробного памятника выступает здесь контрапунктом изображения могилы Оли Мещерской в бунинском тексте, построенном на антитезе живого и мертвого, легкости и тяжести, чистоты и греха: «На кладбище над свежей глиняной надписью стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий.

<...>

Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальона на кресте, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?»²⁶

У Одоевцевой образ Люки строится на иной антитезе: живой человек и кукла, что соответствует авторскому творческому «заданию» изображения мира как театра кукол, оживляемых таинственной неведомой силой и возвращаемых смертью в свое изначальное, «кукольное» состояние: «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, невозможное, пока человек еще жив. Но Люка мертва, и это сразу видно... Смерть не придала ее лицу ни мраморной прекрасности, ни гордого покоя... ни просветленной кротости, ни строгости, ни святости. Нет, смерть, ничего не дав ему, сразу, не дожидаясь тления, покончила с этим лицом, уничтожила, стерла его. Эта белая девочка-кукла совсем не похожа на живую Люку. Как будто Люка состояла только из оживления, прелести и движения. Она даже не красива, эта кукла. Это не Люка, это труп Люки...» (605).

Это описание сделано с уровня авторского плана, что открывает новую проблему в исследовании творчества Одоевцевой, связанную с поэтикой смерти.

Персонажное же отношение к памяти Люки закрепляет за ней статус человека-легенды, воплощенного совершенства, что характерно для театрального мира, а в XX в. в особенности для кинематографической среды. И это выражается не только в восторженном чувстве Лоранс или любви бывшего мужа, но и в последнем желании Ривуара быть похороненным «...рядом с Людмилой Дэль» (622).

²⁶ Бунин И.А. Легкое дыхание. С. 99, 103.