

Мария Баскина

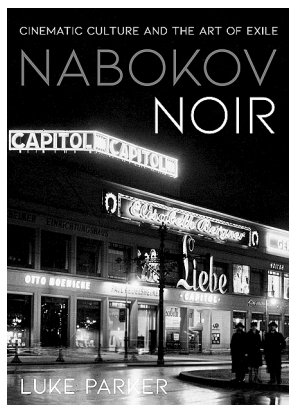
# «Когда и мы, и кинематограф были молоды»

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_358

## **Parker Luke. Nabokov Noir. Cinematic Culture and the Art of Exile.**

Ithaca; L.: Cornell University Press, 2022. — 272 p.

«Набоков в жанре нуар. Культура кино и искусство эмиграции»<sup>1</sup>, — первая монография Люка Паркера. Как часто бывает с первым, вероятно диссертационным, исследованием, она так перенасыщена мыслями и разнообразным материалом, что ее чтение требует большого труда и сосредоточенного внимания. Усилие это окупается в полной мере.



В плане подхода Паркер опирается на две хорошо разработанные российскими исследователями научные области — разыскания Р.М. Янгирова о русской межвоенной эмиграции в Европе и кинематографе и А.А. Долинина о диалоге Сирина с русской эмиграцией (что сам писатель в поздние годы отрицал, мифологизируя фигуру Сирина как одинокого «метеора», который пронесся по «темному небу изгнания, <...> не оставив после себя ничего, кроме смутного ощущения тревоги»<sup>2</sup>) и о его остром интересе к современности<sup>3</sup>. Традиционные источниковедческие, историко-литературные подходы отечественной филологии и культурологии соединены у Паркера с западной и американской теорией модерности и массовой культуры.

Чтобы как-то втиснуть изложение этой содержательно богатой книги в рамки рецензии, выделим две ее доминанты. Первая — описание русской межвоенной эмиграции как сплошь «кинофицированного» культурного пространства. Паркер масштабирует восходящее к трудам Янгирова представление о том, что в произведе-

- 1 Заглавие книги, модернистское изящество и все оттенки смысла которого трудно передать по-русски, вероятно, отчасти представляет собой оммаж пионерскому исследованию на эту же тему «Nabokov's Dark Cinema» (1974) Альфреда Аппеля, в свое время посещавшего лекции Набокова в том же Корнелльском университете, в издательстве которого вышла рецензируемая книга.
- 2 «Speak, Мемогу» (14-я глава, пер. С.Б. Ильина).
- 3 Восприимчивость писателя к модерности — вопреки позднейшей автомифологизации Набокова, утверждавшего, что мир Берлина был для него прозрачен и призрачен по сравнению с единственной реальностью русских воспоминаний и русской словесности, — стала совершенно несомненна после публикации Долининым берлинского доклада Набокова 1920-х гг. «On Generalities» (Звезда. 1999. № 4) — романтической (конечно, не без иронии) оды «физическим удобствам» современности, что не лишает ее «привкуса вечности, который был и будет во всяком веке». Люк Паркер перевел это эссе на английский (опubl.: Times Literary Supplement. 2016. May 13).

дениях многих, особенно молодых, авторов русской эмиграции имелся «кинематографический контекст» — «динамический комплекс тем, сюжетов, приемов, аллюзий, коннотаций и семантических кодов, выработанных поэтами и прозаиками под влиянием кинематографа и его субкультуры»<sup>4</sup>. Он утверждает, что буквально вся жизнь эмиграции была пропитана кино: кино как технология и искусство, габитус и практика посещений кинематографа, заработок написанием сценариев и подработкой в массовке (причем нереальность экранных образов повторяла и удваивала призрачность, нереальность эмигрантского существования и создавала, по словам самого Набокова, эффект «миража в мираже, <...> ощущение, будто находишься в зеркальной зале, где зеркала повешены одно против другого, или, правильнее сказать, в зеркальной тюрьме, и уже не различаешь, где отражение, а где ты сам»<sup>5</sup>); создаваемая кинопродюсерскими кампаниями эстетика массового развлечения и рекламы, дискурс теории кино и его критики и, конечно, язык кинематографа, внятный самой широкой аудитории.

Паркер много внимания уделяет описанию кино как воплощения современности не только эстетически, но и экономически: использование рекламного потенциала киноиндустрии, возможностей кино как нового универсального языка позволяло писателю выйти за узкие рамки эмиграции, продвигать свою карьеру как транснациональную. Впрочем, не совсем понятно, кто из русских литераторов в эмиграции сколько-нибудь преуспел на этом пути. Даже относительно «зарубежника» Сирина, которого эмигрантская критика рутинно обвиняла в «нерусскости», в том, что его романы написаны так, как будто это перевод с французского или немецкого, или чтобы их удобно было перевести на европейские языки, и при этом писателя с исключительно результативными стратегиями литературного успеха<sup>6</sup>, приходится признать, что его практические успехи в области синематизации своего творчества в европейские годы были практически нулевыми (опционы на экранные права покупались и оставались неиспользованными, сценарии писались, но фильмов по ним не ставили). Впрочем, как показывает Паркер, Набоков во всяком случае придумал множество стратегий использования кино, то есть действовал как писатель, остро чувствующий современность. Аналогичным образом он действовал, устраивая издания переводов своих произведений: «Машеньки» и «Короля, дамы, валета» на немецкий в берлинском издательстве «Ульшгтейн» («Ullstein»)<sup>7</sup>, «Защиты Лужина», «Камеры обскуры» и «Отчаяния» на французский, двух последних романов — также на английский для британской публики; начав уже в конце 1930-х писать и печататься по-французски (эссе о Пушкине и автобиографический рассказ «Mademoiselle O»), переведя «Камеру обскуры» с ориентацией на американского читателя как «Laughter in the Dark» (1938); сочинив первый роман на английском («The Real Life of Sebastian Knight») еще в Европе (опубликован в 1941 г.). Переводы на европейские языки были способом обращения к транснациональной публике и шансом на экранизацию книги — тут исключительно интересны приводимые Паркером по материалам архива амери-

4 Янгиров Р. «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920—1930-х годов // Империя Н. Набоков и наследники / Сост. Ю. Левин и Е. Сошкин. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 399.

5 Рассказ «The Assistant Producer» цит. в переводе И.М. Бернштейн.

6 Тут Паркер делает небанальное наблюдение о том, что Валентинов в «Защите Лужина» и Горн в «Камере обскуры» — конечно, жестокие и циничные манипуляторы, но, в отличие от основного круга эмигрантов, ставших жертвами исторических сил, «обладают талантами, необходимыми для навигации в межвоенную эпоху» (с. 8), что сближает этих «саламандр судьбы» с самим Набоковым.

канского издательства «Bobbs-Merrill» внутренние отзывы на произведения Набокова, а также описание его стратегий в отношениях со своими агентами и переводчиками.

Вторая доминанта книги — понимание кино не как абстрактного набора приемов, которые могут быть подвергнуты межсемиотическому переводу на язык литературы, а как исторического феномена, требующего археологической реконструкции. Паркер постоянно учитывает, что в 1920—1930-е гг. кино, кинематографическая культура были не тем, чем они представляются нам сейчас. Он скрупулезно выясняет не только какие кинематографические приемы и образы использовал Набоков (хотя и их обнаруживается поразительно много, явно важных в структуре соответствующих произведений и далеко недостаточно изученных<sup>8</sup>), но и какие кинотеатры находились поблизости от берлинских жилищ Набокова и, прежде всего, какие фильмы он смотрел. Ценным материалом для этого служат печатавшиеся в «Руле» кинорецензии молодого Георгия Гессена, приятеля и сверстника Набокова, сына одного из редакторов газеты И.В. Гессена (другим редактором был, как известно, отец писателя В.Д. Набоков). В приложении приводится библиографический список этих рецензий, которых с конца ноября 1924 по 1931 г. Гессеном было напечатано более трехсот (!). Гессен в среднем каждые три дня ходил в кино и, как сообщает Паркер, регулярно брал с собой Набокова по бесплатному репортерскому билету на два лица (рецензии эти тем более ценны, что многие фильмы не сохранились)<sup>9</sup>.

Для реконструкции исторической рецепции кино Паркер также опирается на дебаты в эмиграции об этом новом искусстве, подробно излагая споры «синефилов» и «антисинемистов», специальные статьи о кино Павла Муратова, Андрея Левинсона, Владислава Ходасевича и Евгения Зноско-Боровского.

- 
- 7 Интересно, кстати, кто такой G. Jarcho, один из переводчиков «Машеньки» на немецкий (под заглавием «Sie kommt-komm sie?», 1928) — не Г.И. Ярхо ли? Это не невозможно.
- 8 Валентинов в «Защите Лужина», ставший кинопродюсером и пытающийся использовать бывшего шахматного вундеркинда в своем кинопроекте; упоминание в «Весне в Фиальте» о том, что фирма рассказчика, Васеньки, купила у писателя Фердинанда, мужа Нины, «фабулу для фильма»; весь роман «Камера обскура» — этот, по выражению Паркера, «пастиш кинематографической культуры Веймарской Германии» (с. 6). Первый же написанный в Америке рассказ, «The Assistant Producer» (1943), который анализируется в финальной главе рецензируемой книги, описывает реальный факт из жизни русской эмиграции в предвоенной Европе (участие знаменитой исполнительницы народных песен и романсов Надежды Плевицкой в организованном ее мужем генералом Скоблиным, активным деятелем Белого движения и вероятно агентом НКВД, похищении в Париже главы РОВС генерала Миллера) посредством литературной адаптации варварской простоты и примитива кинематографических структур и ролей, и каким-то чудом достигает того, что сквозь всю их чудовищную пошлость начинает просвечивать подлинная «реальность» тех лет, куда Набоков не без ностальгии приглашает читателя: «Сегодня мы отправимся в кино. Назад, в тридцатые годы, и еще дальше, в двадцатые, и за угол — в “Синема-Палас” старой Европы» (пер. И.М. Бернштейн).
- 9 Нам также показалось очень верным и продуктивным жанровое определение Паркером этих кинорецензий как «городских миниатюр (metropolitan miniature)» (с. 31) — особого типа модернистского текста как мгновенной и предполагающей быстрое забвение реакции на стремительный бег современности, а также подверстывание к этому жанру многочисленных публикаций самого Сирина в том же «Руле» — стихов, рассказов, шахматных задач, крестословиц, эссе, — наглядно интегрированных в верстке газетных страниц в гущу современности с ее разделами «Смесь», «Спорт», «Кино», рекламными объявлениями и политическими новостями.

Реконструктивный археологический подход в книге Паркера распространяется — что для англоязычного литературоведения относительная редкость — и на произведения самого Набокова в том смысле, что они цитируются по изданиям, принадлежащим именно к описываемому времени, а не по позднейшим английским автопереводам. Так, одно из центральных для темы исследования Паркера произведение, «Камера обскура», в соответствующих главах (а книга выстроена по проблемно-хронологическому принципу: каждая следующая глава посвящена новой проблеме и очередном этапу творчества Набокова 1925—1940 гг.) берется в русском оригинале (1932—1933), французском переводе Дусси Эргаз (*Chambre obscure*. Paris, 1934), английском переводе Уинифреда Роя (*Camera Obscura*. London, 1936) и собственном набоковском переводе для американской публики «*Laughter in the Dark*» (Indianapolis, 1938).

Помимо ценного научного содержания этой книги, которое мы изложили лишь в самой малой степени, она замечательна тем, что Паркер видит и показывает нам Набокова современным, молодым, стремящимся к успеху, терпящим неудачи, то есть живым и по-новому интересным.