### Парижская проза Ирины Одоевцевой (Предисловие)

### Мария Рубинс

Петербург нередко становился центральным образом, средой, героем, а порой и навязчивой идеей в творчестве писателей, в этом городе не родившихся. Возможно, требуется несколько отстраненный взгляд, чтобы в полной мере почувствовать его обаяние, странность и энергетический вампиризм, но многие хрестоматийные произведения, в которых создавался петербургский миф, от «Медного всадника» А С. Пушкина и «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя до романов Ф.М. Достоевского и «Петербурга» А. Белого, были созданы непетербуржцами по рождению. В этом ряду Ирина Одоевцева не составляет исключения. Тема Петербурга проходит через всю ее поэзию, а драма изгнания выразилась для нее, прежде всего, в необходимости расстаться с любимым городом. «Нет, я чувствую, я знаю, такой счастливой, как здесь, на берегах Невы, я уже никогда и нигде не буду», — так заканчивает Одоевцева книгу мемуаров о Серебряном веке. В литературе российской эмиграции этот город-призрак, вскоре после революции потерявший не только свой столичный статус, но даже имя, оказался емким символом невосполнимых утрат — родины, молодости, надежд. Ностальгическая мечта о возвращении в Петербург и горечь от осознания невозможности ее реализовать определяют тональность многочисленных произведений писателей и поэтов русского зарубежья. Тем уникальней кажется судьба Ирины Одоевцевой, ведь практически единственная из своего поколения она смогла вернуться на берега Невы не только «стихами».

Родилась Одоевцева 27 июля 1895 года в Риге, в семье состоятельного адвоката, выходца из балтийских немцев. Свое подлинное имя и отчество, Ираида Густавовна, она впоследствии русифицирует, а фамилию отца, Гейнике, изменит на фамилию матери. В детстве она любила бывать в Петербурге с отцом, который вел дела, подлежащие рассмотрению в Сенате. Окончательно семья переехала в столицу в начале Первой мировой войны и поселилась на улице Бассейной (ныне Некрасова). Через некоторое время Одоевцева выходит замуж за своего кузена, Сергея Попова. Брак, о котором она впоследствии редко упоминала по просьбе своего второго мужа Георгия Иванова, распался, когда она стала посещать открывшийся вскоре после революции Институт живого слова и вошла в круг Николая Гумилева. Ухаживания мэтра за очаровательной и способной ученицей вызывали безумную ревность ее мужа. В посвященном ей стихотворении «Лес» Гумилев создает причудливый, романтический образ «женщины с кошачьей головой» и в конце несколькими штрихами набрасывает условный портрет Одоевцевой:

*Я придумал это, глядя на твои*

*Косы — кольца огневеющей змеи,*

*На твои зеленоватые глаза,*

*Как персидская больная бирюза.*

Именно Гумилев представил свое открытие, «маленькую поэтессу с огромным бантом». Г. Иванову. Произошло это 30 апреля 1920 года на вечере, устроенном в честь приехавшего из Москвы Андрея Белого. К тому времени Одоевцева уже прославилась своей «Балладой о толченом стекле» (1919), и первое, что она услышала из уст своего будущего мужа, был показавшийся ей издевательским вопрос: «Это вы написали? Действительно вы? Вы сами?»[[1]](#footnote-1) Последующие два года были полны для нее самыми интенсивными переживаниями: первые литературные успехи, незабываемые прогулки по Летнему саду с Г. Ивановым, смерть матери, трагическое известие о гибели Гумилева, голод и бытовая неустроенность, знакомство с поэтами, которые навсегда останутся ее кумирами, богемная жизнь с Г. Ивановым и Георгием Адамовичем в квартире на Почтамтской и, наконец, отъезд за границу. Отец Одоевцевой решил вернуться в Ригу в 1921 году, а они с Г. Ивановым последовали за ним зимой 1922 года, ни на минуту не сомневаясь, что вскоре вновь окажутся на берегах Невы.

Однако возвращение состоялось лишь для нее одной и только через 65 лет. Многие, наверно, помнят кадры, снятые тележурналистами в аэропорту Пулково, на которых запечатлена девяностодвухлетняя женщина в инвалидной коляске, и ощущение некоторой нереальности злого события. В ее лице неожиданно обрела плоть и кровь легендарная первая волна русской эмиграции. Без колебаний приняв приглашение советского правительства вернуться на родину, Одоевцева прожила оставшиеся ей три года жизни в квартире на Невском. После десятилетий забвения на склоне лет она вдруг оказалась в центре внимания. У нее берут интервью. В журналах и газетах публикуются ее стихи и отрывки из мемуарных книг «На берегах Невы» и «На берегах Сены». Подумывает она и о том, чтобы написать третий том воспоминаний — «На берегах Леты». Редакторы обсуждают с ней планы издания ее книг. Ев приглашают на лето в Переделкино. Так что вполне можно сказать, что к моменту своей смерти, 15 октября 1990 года, Одоевцева хотя бы отчасти вкусила славы, о которой, по воспоминаниям тех, кто окружал ее в последние годы, она не переставала мечтать. И похоронена она была с подобающими почестями на Волковом кладбище.

Несколько петербургских лет обрамляют начало и конец ее литературной жизни, и наверно это отвечает внутренней логике ее судьбы.

Все же эти годы кажутся очень кратким периодом по сравнению с 65 гидами, проведенными Одоевцевой но Франции. Практически вплоть до Второй мировой войны она продолжала жить на широкую йогу, особенно на фоне бедственного положения большинства эмигрантов, так как материально ее поддерживая отец, владевший в Риге доходным домом. После месяца, проведенного в Латвии, она оказалась в Берлине, города, бывшем до середины 1920-х эпицентром русской культуры в зарубежье. Там она. по собственному признанию, вела светскую, беззаботную жизнь: „Я, как полагается, с утра бегаю по магазинам, обедаю в ресторанах “Медведь“ или “Ферстер», а по вечерам бываю в разных кафе, сборных пунктах беженцев»[[2]](#footnote-2). Она берет уроки модных танцев, посещает балы, приглашает к себе на чай заезжих знаменитостей. Но еще более яркая литературная жизнь ждала ее в Париже, куда, увлеченные мощным эмигрантским потоком, они с Г. Ивановым вскоре переезжают. Правда, поначалу Париж произвел на Одоевцеву довольно удручающее впечатление: «Мы приехали с отцом и поселились очень неудачно, в огромном мрачном отеле без лифта. Знакомая моего отца говорила, что это один из лучших отелей. Но мне, привыкшей к берлинским элегантным пансионам, такая жизнь показалась совсем невозможной. Обедать мы ходили в огромный ресторан, неуютный и тусклый. Я обычно обедала в лучших ресторанах. Мы гуляли по бульварам. В 11 часов все уже было закрыто. На улицах было темно... Шум на улицах не давал нам спать. Все было не так, как мы ожидали»[[3]](#footnote-3). Однако вскоре французская жизнь наладилась, и Одоевцева почувствовала очарование Парижа. Впрочем, они часто покидали его, чтобы провести несколько недель на Лазурном берегу или навестить ее отца в Риге. После его смерти в 1932 году Одоевцева получила солидное наследство, что позволило ей купить дом в Биаррице.

Как подчеркивает Одоевцева в книге «На берегах Сены», самым главным в парижской жизни межвоенных десятилетий была для нее удивительно насыщенная интеллектуальная жизнь русской диаспоры. Недаром Довид Кнут называл Париж «столицей русской литературы». В эпицентре этой «столицы» находились Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Каждое воскресенье они устраивали в своей квартире на улице Колоннель Бонне журфиксы, собиравшие весь цвет русского зарубежья. Между четырьмя и семью часами домашний секретарь Мережковских Владимир Злобин разливал чай гостям, которые вели вокруг стола жаркие беседы на самые разнообразные темы — от метафизики и философии до эстетики и политики. Эти домашние встречи, быть приглашенным на которые почиталось за особую честь, послужили основой для создания более открытого литературного общества «Зеленая лампа». Его заседания проходили в специально арендованном зале в среднем раз в месяц между 1927-м и 1939 годами, название «Зеленая лампа» было призвано напомнить об одноименном обществе, собиравшемся в 1819—1820 годах в Петербурге в салоне Н.В. и А.В. Всеволожских, которое посещали А.С. Пушкин, А.А. Дельвиг и Н.И. Гнедич. Тем самым особо подчеркивалась связь с Золотым веком русской литературы. Георгий Иванов был избран председателем общества, он неизменно восседал в президиуме рядом с Гиппиус, которая, вопреки своей обычной капризно-надменной манере, была к нему на редкость благосклонна. Мережковский и Гиппиус предлагаю темы для обсуждения, приглашали выступающих и рассылали особые приглашения. Одоевцева была частым посетителем как журфиксов на квартире Мережковских, так и заседаний «Зеленой лампы», но в дискуссиях участия не принимала.

Она вообще избегала публичных выступлений, хотя и посещала многие культурные мероприятия. Например, судя по сохранившимся стенограммам[[4]](#footnote-4), она была на нескольких заседаниях Франко-русской студии, созданной на рубеже 1930-х годов как форум для сближения русской и французской интеллигенции. В рамках студии с апреля 1929-го по апрель 1931 года состоялось 14 заседаний, на которых на заранее согласованную литературную или философскую тему выступали два докладчика, один с французской, другой с русской стороны. Доклады затем дебатировались всеми участниками. В отличие от Нины Берберовой, Георгия Адамовича, Бориса Вышеславцева, Надежды Городецкой и многих других писателей эмиграции, которые прочитали пространные доклады о русской культуре, Одоевцева никогда не участвовала даже в прениях.

Лишь однажды, в 1928 году, ее уговорил взять на себя роль конферансье на своем вечере популярнейший поэт-сатирик Дон Аминадо (А.П. Шполянский). Вечер проходил в известном концертном зале «Плейель», и задача Одоевцевой заключалась в том, чтобы в начале концерта выйти на сцену, достать пудреницу, сдуть пудру в зрительный зал, полюбоваться на свое очаровательное отражение в зеркальце лишь затем объявить имена участников. Такая роль, очевидно, казалась для нее вполне подходящей. Одоевцева многим запомнилась своей женственностью, элегантностью, тем, как очаровательно она картавила. Нина Берберова которая не питала особых симпатий к своей литературной соратнице и, кстати, не сочла нужным позвонить ей во время своего посещения Ленинграда в конце 1980-х, тем не менее не могла не отдать должное ее внешности в одном из своих последних интервью: «...Ирину Владимировну не видела, не удивляйтесь, с тридцать девятого года, помню ее тонкой, изящной блондинкой...»[[5]](#footnote-5) На всю жизнь запомнил зеленоватые «русалочьи“ глаза познакомившийся с ней в 1933 году поэт Игорь Чиннов. В своей статье, написанной в связи с кончиной Одоевцевой, он создает удивительный словесный портрет: „В первые годы “маленькая поэтесса с огромным бантом”, как она себя называла, поэтесса, любившая носить в руках цветы, походила на женщин “ар нуво”, “югендстиля”: овальное лицо в копне ниспадающих волос и какое-то впечатление водяных лилий и водорослей. А в эпоху “ар деко” мы видим ее с прической средневекового пажа, “буби-копф”, в шляпке без полей, с лицом “бледным и порочным”, танцующую канкан или чарльстон в духе Марлен Дитрих...»[[6]](#footnote-6). Не исключено, что именно из-за того, что она была хрупкой, хорошенькой модницей, современники часто недоценивали ее литературные способности. Злые языки даже поговаривали, что стихи за нее пишет Г. Иванов, провозглашенный после публикации своего сборника «Розы» лучшим поэтом эмиграции[[7]](#footnote-7). Сама же Одоевцева, втихомолку мечтая о славе, не стремилась оказаться в центре внимания, предпочитая наблюдать за другими, и эти наблюдения послужили через много лет основой ее воспоминаний.

Вторая мировая война и последовавшая оккупация Франции нанесла непоправимый урон культурной жизни русской диаспоры. Один за другим закрылись русскоязычные журналы и газеты, издательства перестали выпускать русские книги, многие эмигранты, проживающие по нансеновским паспортам, попали под подозрение, были арестованы или вынуждены были эмигрировать. К концу войны ряды русской интеллигенции во Франции изрядно поредели. К тому же в русской колонии началась травля тех, кто, по фактам или просто по слухам, сотрудничал с оккупационными властями. Обвинения были предъявлены многим, включая Берберову, а посмертно и Мережковскому с Гиппиус. Не избежали этой участи и Одоевцева с Г. Ивановым, причем источником компрометирующей информации оказался их старинный друг Адамович. Как впоследствии неоднократно разъясняла сама Одоевцева, во время войны они жили в Биаррице и до прихода немцев устраивали у себя дома благотворительные балы. Однажды в гости был приглашен даже английский адмирал. Объявления об этих вечерах помещались в местной газете; одно из них попалось на глаза Юрию Фельзену (Н.Б. Фрейденштейну), и он послал его служившему в составе Иностранного легиона Адамовичу. Письмо Фельзена дошло с опозданием, Биарриц к тому времени уже был оккупирован, и, по словам Одоевцевой, «Адамович решил, что я принимаю немецких генералов, и с присущим ему талантом расписал всем друзьям, как я верхом катаюсь с немцами»[[8]](#footnote-8). Хотя отношения с Адамовичем со временем были восстановлены, репутации Одоевцевой и Г. Иванова сильно пострадали. Да и вся их жизнь резко изменилась еще и потому, что в их дом попала американская бомба (сами они в этот момент находились в Париже). Ограблена была и парижская квартира. После войны у них не осталось ни денег, ни имущества, и вся эмиграция отвернулась от них как от коллаборационистов.

Одоевцева пыталась зарабатывать переводами. Переводить сценарии на французский ей помогал ее давний друг, известный французский писатель Жорж Батай. В конце концов супруги решили: для того чтобы выжить, им нужно устроиться в дом для престарелых. В 1955 году их поместили в дом, находящийся в городке Йер на юге Франции. Здесь они оказались совершенно лишены привычной интеллектуальной среды. Большинство обитателей были испанцы, сражавшиеся с Франко и впоследствии нашедшие убежище во Франции. Жалуясь на культурный вакуум, Г. Иванов в письмах постоянно просил знакомых прислать им русские журналы и книги. Навестить их приезжал в Йер Адамович. Помимо тоски губительное влияние на здоровье Г. Иванова оказал южный климат, и он скончался три года спустя.

После смерти Г. Иванова, тело которого было перевезено в Париж и похоронено в русском некрополе Сент-Женевьев-де-Буа, произошло примирение Одоевцевой с русской диаспорой. Она смогла устроиться в дом для престарелых в Ганьи под Парижем, где собралась целая колония русских писателей и где она прожила около 20 лет. Там она была особенно дружна с Юрием Терапиано, который и убедил ее начать писать мемуары, снова сделавшие имя Одоевцевой известным. Она даже была приглашена издателем Виктором Камкиным в Америку на презентацию книги «На берегах Невы». Впоследствии она ездила в США еще пару раз, выступала перед читателями и студентами. Уже в очень почтенном возрасте Одоевцева вышла замуж в третий раз за своего давнего поклонника, писателя Якова Горбова, который еще в 1930-х годах зачитывался ее романом «Изольда» и даже взял его с собой на фронт, где был ранен, причем кровь залила находившуюся в нагрудном кармане книгу. Хотя его отец в Петербурге был миллионером, в эмиграции Горбову, подобно многим его соотечественникам, пришлось работать таксистом. В свободные от работы часы он писал романы на французском языке и сам переводил их на русский. Один из них, «Осужденные», даже выдвигался на Гонкуровскую премию. Когда Горбов познакомился с Одоевцевой, его жена находилась в сумасшедшем доме, и пожениться они смогли только после ее смерти, в 1978 году. Тогда Одоевцева переехала в его квартиру на улице Касабланка, а по Парижу начала разъезжать в подаренном Яковом автомобиле.

За смертью Горбова в 1981 году последовала череда несчастий, болезни, одиночество. Одоевцева сломала бедро, перенесла шесть неудачных операций, оказалась прикованной к постели. Неожиданное предложение вернуться в Россию, что стало возможным благодаря энергичным усилиям Анны Колоницкой и парижского корреспондента «Литературной газеты» Александра Сабова, ознаменовало еще один неожиданный поворот в судьбе писательницы, даже в девяностолетием возрасте оставшейся «легкой на подъем», сохранившей оптимизм, интерес к жизни и парижский лоск.

Благодаря своему возвращению Ирина Одоевцева оказалась ближе российскому читателю, чем иные писатели первой волны эмиграции. Однако до сих пор ценят ее прежде всего как автора семи сборников стихов и двух томов мемуаров. Тот факт, что она писала и художественную прозу, пока остается менее известным. А ведь ее романы и рассказы внесли совершенно особую интонацию в литературу русского зарубежья. Кроме того, в большей степени, чем стихи, проза Одоевцевой вобрала в себя иностранный опыт русских эмигрантов, их быт, надежды, впечатления от окружающей французской культуры, специфику воспоминаний о России. Наконец, любопытны эти произведения Одоевцевой и с точки зрения тех откликов, которые они вызвали у ее современников.

Одоевцева начала печатать рассказы в середине 1920-х, находясь уже в Париже. Правда, вначале, гордясь своей репутацией поэта, о переходе к прозе она и не помышляла. В своих воспоминаниях она рассказывает о том, как в 1922 году, сразу после прибытия из Петрограда в Ригу, она отправилась к редактору влиятельной русскоязычной газеты «Сегодня» М. Мильруду, чтобы познакомиться и подарить ему свои стихи. Мильруду, однако, имя Ирины Одоевцевой оказалось неизвестным, и он прямо сказал, что такого «товару», как стихи, у них в редакции и так хоть отбавляй, предложив ей вместо этого попробовать написать «коротенький, фабульный рассказик». В ответ возмущенная поэтесса заявила: «Я — Ирина Одоевцева и рассказов не пишу. Я — поэт Ирина Одоевцева»[[9]](#footnote-9) — и гордо покинула редакцию, на прощанье порекомендовав Мильруду получше знать имена русских поэтов. Однако совету незадачливого редактора она все же последовала, и довольно скоро, осознав, что Серебряный век — век поэзии — окончательно завершился. Несмотря на то что в зарубежье расцвел талант целого ряда поэтов, в целом условия существования русской литературы в изгнании были более благотворны для создания прозаических произведений.

Первые опыты Одоевцевой в области прозы были весьма удачными. Ее ранний рассказ «Падучая звезда» вызвал лестный отклик И. Бунина, который высказал его в открытке на имя главного редактора «Последних новостей», добавив о самой писательнице: «Говорят, она прелесть какая хорошенькая». Рассказы, печатавшиеся в различных эмигрантских периодических изданиях — газетах «Сегодня», «Иллюстрированная Россия», «Последние новости», журналах «Звено», «Числа» и др., — были своего рода творческой лабораторией для романов Одоевцевой: не только мотивы, но и определенные сюжетные ситуации и герои нередко свободно мигрируют из одного текста в другой.

Проза Одоевцевой отличалась «фабульностью“, что было в целом несвойственно молодому поколению писателей, которые начали публиковать свои произведения лишь в конце 1920-х годов, но к которым ее нередко причисляли, несмотря на успех, пришедший к ней еще в России. В эмиграции существовали иные, более жесткие представления об иерархии. Как позже писала Одоевцева: „...для меня в эмиграции время как будто пошло назад, вспять. Я как будто неожиданно помолодела. Из поэта настоящего, поэта, возраст которого не играет роли, я тут превратилась в “молоденькую поэтессу” и “молодую романистку”, как меня постоянно величали в прессе. И что уж совсем дико — я так и оставалась “молодой поэтессой” и “молодой романисткой” бесконечно долго, чуть ли не до окончания войны»[[10]](#footnote-10).

Но если Борис Поплавский, Василий Яновский, Гайто Газданов, Юрий Фельзен, Екатерина Бакунина и другие «молодые» авторы, находясь под определенным влиянием современной западной литературы, в которой господствовала тенденция к документальности, писали бессюжетную, полуавтобиографическую прозу, то Одоевцева не стремилась отказаться от традиционной художественности, выстраивая четкий сюжет, фоном для которого обычно является хорошо знакомый ее зарубежному читателю эмигрантский быт. Однако за вроде бы обыденными, житейскими ситуациями у Одоевцевой неизменно проступает неумолимый рок, за неустроенностью быта — абсурдность бытия как такового. Через все без исключения прозаические произведения писательницы проходит одна и та же мысль — «как жестока жизнь, как несчастны люди»[[11]](#footnote-11), — которая, очевидно, постоянно посещала ее и в действительности. Не случайно в ее мемуарах эта фраза станет рефреном, что бы она ни описывала, будь то буйные загулы Сергея Есенина или эгоцентричное поведение Игоря Северянина. В ее рассказах и романах неуловимость счастья, как правило, связана с невозможностью вовремя распознать его, угадать свою судьбу. Большинство героев и героинь Одоевцевой как будто заколдованы, они живут вслепую, проходя мимо своего предназначения. Нередко героини Одоевцевой, неудовлетворенные скромным эмигрантским существованием, начинают преследовать иллюзорные цели, принося в жертву богатству или славе самое главное. Из текста в текст писательница настойчиво акцентирует эфемерность границы между счастьем и горем, жизнью и смертью, счастливым случаем и неудачей.

Любопытен в этом отношении «Жасминовый остров», опубликованный в первом номере журнала «Числа» (1930) с подзаголовком «Из романа», хотя продолжения так и не последовало. Читается он как вполне самостоятельное произведение и не имеет ничего общего с более ранним рассказом под тем же названием, опубликованным в 1926 году в «Звене». В «Жасминовом острове» Одоевцева как бы вступает в диалог с Л.Н. Толстым, создавая своеобразную вариацию к его рассказу «Дьявол» (1889). Социальной и интеллектуальной пропасти между помещиком Евгением Иртеневым и крестьянкой Степанидой соответствует у Одоевцевой столь же непреодолимый разрыв между русским эмигрантом, бывшим офицером царской армии бароном Таубе и предметом его «дьявольского» искушения — французской крестьянкой Розиной.

Отчужденность русских эмигрантов от западной среды, в которой они оказались по стечению обстоятельств, часто показана через мотив психологической и эмоциональной несовместимости русских с англичанами или американцами — именно они, а не французы оказываются у Одоевцевой маркированными «иностранцами» («У моря», «Эпилог», «Изольда»). Англичанам у Одоевцевой свойственна уравновешенность, отменное здоровье и чрезмерная рассудочность. При общении с ними у русских неизбежно возникает ощущение дисгармонии. Так, в рассказе «У моря», название которого вызывает в памяти поэму Анны Ахматовой «У самого моря», миссис Робертс, бывшая Аничка Вакурина, говорит на «вы» не только с мужем-англичанином, но и с их маленьким сыном. Море, как и у Ахматовой, символизирует противоположную рассудку стихию — чувственность, эмоциональность, мечтательность. Имя героини отсылает и к сложному выбору между женским счастьем и материнским долгом Анны Карениной, и к Анне Сергеевне из «Дамы с собачкой», позволяя автору разыграть чеховский сценарий «курортного романа» на берегу Средиземного моря.

Прозу Одоевцевой по праву можно определить как прозу поэта — так богата она скрытым ритмом, стихотворными цитатами, поэтическими образами, отсылками к культурным реалиям Серебряного века. Главный герой рассказа «Сердце Марии», восторженный молодой эмигрант Павел Ремнев встречается с очаровательной французской девушкой, но не может примириться с ее «прозаической» натурой и решает расстаться с ней. Ему кажется, что он способен любить только Прекрасную Даму, появление которой он предчувствовал годами, любуясь закатами и сочиняя стихи. Но постепенно этот возвышенный образ снижается, превращаясь в пародию, и Ремнев осознает, что его счастье не в поэтических грезах, а в любви к реальной женщине.

В отличие от Ремнева герою рассказа «Дом на песке» Мише Лишневскому мысли о его возлюбленной Елене не позволяют ответить взаимностью на чувство юной француженки Ивонны. Образ Елены связан с воспоминаниями о Петербурге, где однажды он увидел ее на улице Бассейной (на этой улице жила до эмиграции и сама Одоевцева). Одетая в синее платье, с белым веером в руках, Елена прочитала ему при той встрече «китайские стихи». И имя Елена, и синий цвет платья (цвет звезд и неба), и веер, и стихотворение-китаеска вызывают ассоциации с творчеством мэтра Одоевцевой Гумилева, который посвятил своей возлюбленной Елене Дюбуше цикл «К синей звезде», а также переводил китайские стихи по французским подстрочникам (они вошли в сборник «Фарфоровый павильон»). При всей своей значимости поэтические видения прошлого оказываются для Миши Лишневского препятствием к настоящему и будущему. В эмиграции, как пытается убедить нас молодая писательница, жить одним прошлым, эстетикой Серебряного века невозможно. Если герой «Сердца Марии» осознает это и преодолевает свой идеализм, то герой «Дома на песке» терпит поражение в новой жизни из-за того, что остается верен Прекрасной Даме из прошлого.

Первый роман Одоевцевой, «Ангел смерти», печатавшийся в газете «Дни», а в 1928 году опубликованный отдельной книгой, сразу привлек внимание к начинающей романистке. Довольно быстро он был переведен на несколько иностранных языков, а английский перевод Доньи Начшен (Donia Nachshen) был отмечен литературной премией. О восторженной реакции англоязычных читателей и критиков свидетельствуют выдержки из откликов в английской и американской прессе, подобранные журналом «Числа». Рецензент газеты «Манчестер гардиан» даже сравнивал произведение Одоевцевой с прозой популярной английской писательницы Кэтрин Мэнсфилд. Сам факт перевода романа молодого эмигрантского автора на иностранные языки был исключительным: до 1933 году, когда И. Бунин стал нобелевским лауреатом, одержав победу над кандидатом от советского лагеря М. Горьким, зарубежная русская литература отчаянно отстаивала свое право на существование в соперничестве с советской литературой, которая привлекала к себе гораздо большее внимание широких кругов прокоммунистически настроенной французской интеллигенции. Интерес со стороны западных издательств к тому, что появлялось в русской диаспоре, был довольно ограниченным и распространялся, главным образом, на маститых писателей. В этом контексте успех Одоевцевой, казалось, предвещал ей завидное литературное будущее.

Как и в большинстве произведений русского зарубежья тех лет, фоном в романе служит изгнание, однако превратности эмигрантской судьбы Одоевцева решает проследить на примере живущей в Париже русской девочки. Хотя повествование ведется от третьего лица, все события подаются в восприятии юной Люки. Еще не вполне сформировавшееся сознание подростка определяет и доминирующую в романе наивную точку зрения. В выборе главной героини, покинувшей Россию в слишком раннем возрасте, сказался оригинальный подход Одоевцевой к теме эмиграции: за исключением нескольких обрывочных полувоспоминаний-полуфантазий Люки о петербургском периоде ее жизни, в книге нет ностальгически окрашенных картин прошлого. Метафорой драмы изгнания становится сам переходный возраст Люки: полуребенок-полуженщина, полуфранцуженка-полурусская, маргинал в социальном отношении, она лишена твердой почвы, четких культурных ориентиров, полноценной семьи.

Эмигрантское детство не соответствовало утвердившимся в классической русской культуре идиллическим представлениям. «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений»[[12]](#footnote-12), — восклицал сентиментальный повествователь из «Детства» Л.Н. Толстого, формулируя тем самым один из самых значительных русских социально-культурных мифов. Как отмечает Эндрю Вахтель в своей книге «Борьба за детство: Создание русского мифа»[[13]](#footnote-13), большинство последующих авторов, обращавшихся к этой теме, создавали вариации все того же архетипного толстовского сюжета. Хотя изредка появлялись тексты, в которых детство было показано как несчастливый период, но и для них Толстой оставался главной точкой отсчета — они писались как бы «вопреки» утвердившемуся архетипу. Позднее в своей трилогии Максим Горький предложил иную модель детства, которая была взята на вооружение советской литературой, но ей так и не удалось окончательно перечеркнуть толстовский миф. Что касается эмигрантской словесности, то как многочисленные мемуары, так и произведения художественной литературы на все лады повторяли формулу о «золотом детстве», которая в условиях изгнания оказалась как никогда актуальной: воспоминания о детстве сливались с воспоминаниями о России, превращаясь в воображении изгнанников в «потерянный рай». Именно так предстает детство, например, в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» или в произведениях В.В. Набокова[[14]](#footnote-14).

На фоне столь мощной традиции не могут не обратить на себя внимания слова Люки в самом начале романа «Ангел смерти“: „Значит, кончено детство. Что ж, и слава Богу. Не жалко. Это все выдумки про “золотое детство”».

В любом произведении о ребенке или подростке в определенной степени проявляются те или иные жанровые признаки романа воспитания. В традиционном романе воспитания, корни которого восходят к середине XVIII века, инициация во взрослую жизнь совершается через ряд испытаний, в результате которых ребенок приобретает опыт, навыки социального общения, моральные устои, четкие представления о мире. В классических образцах этого жанра (Ж.-Ж. Руссо, Х.-М. Виланд, И-В. Гёте, Р. Теппфер и др.) процесс постепенного взросления, как правило под руководством мудрого учителя, осмысливается положительно, как залог успеха всей последующей жизни. На русской почве вопрос о взрослении решался неоднозначно из-за чрезмерной идеализации детства. О том, что подобное отношение влекло за собой незрелость русского общества в целом, предупреждали многие, от И.А. Гончарова, создавшего в образе Обломова незабываемый портрет «большого ребенка», до А.П. Чехова, сделавшего главным предметом сентиментальных излияний не менее инфантильных героев «Вишневого сада» именно детскую.

При очевидном отсутствии каких-либо попыток идеализации детства роман «Ангел смерти» отличается и от традиционной схемы романа воспитания. Правда, Люка проходит через ряд испытаний, включая физиологические признаки взросления, первую влюбленность, смерть сестры (смерть матери, напомним, обозначила конец «счастливого детства» Николеньки Иртенева). Однако происходит ли при этом, как того требовал жанровый канон, подлинная инициация, качественный скачок, приобретение бесценного опыта, пусть и сопряженного с утратами, но необходимого для вступления во взрослую жизнь? Повествовательная манера Одоевцевой делает затруднительным ответ на этот вопрос именно из-за того, что до самой последней страницы практически все происходящее подается с точки зрения Люки. В отличие, скажем, от повести Толстого, детское сознание не корректируется у Одоевцевой голосом взрослого рассказчика. В то же время Одоевцева по-модернистски «инвертирует» представления о детстве как о времени чистоты и невинности, насыщая повествование латентной эротикой. Недаром Г. Адамович счел необходимым сделать в своей рецензии следующее замечание: «Можно было бы указать, что такие лукаво-беспечные, наивно-жестокие, невинно-порочные подростки еще не знакомы нашей литературе и что это новая в ней тема, достойная пристального внимания...»[[15]](#footnote-15).

Лейтмотивом романа являются ночные видения Люки, связанные с ее смутными эротическими переживаниями: ей является огромный «ангел смерти», о котором она читала в поэме Лермонтова. Лермонтовская тема, заявленная прямо в заглавии, как рефрен проходит через весь роман. Столь декларативная ориентация Одоевцевой на поэта-романтика предвосхитила дебаты о родословной литературы русского зарубежья. «Патриархи» русской диаспоры вполне предсказуемо объявили Пушкина символом «вывезенной» за границу русской культуры и залогом ее грядущего возрождения в посткоммунистической России. Ежегодно день рождения поэта отмечался во всех центрах диаспоры как День русской культуры. Разумеется, в сталинской России культ Пушкина творился не менее активно, а некоторые особо рьяные «мифотворцы» едва не объявляли поэта предтечей русской революции. Апогея эти процессы достигли в юбилейный 1937 год[[16]](#footnote-16), но идеологизация Пушкина в обоих лагерях началась практически сразу после революции. Не принимая столь массированной сакрализации Пушкина, многие молодые авторы первой волны эмиграции обратились к Лермонтову, в котором видели обреченного на поражение индивидуалиста. Лермонтовское стихотворение «Дума» стало программным текстом для молодых авторов русского зарубежья, которые воспринимали себя как такое же поколение «безвременья», что и генерация 1830-х годов. Особенно явно подобная перекличка с Лермонтовым на поколенческом уровне возникает в эпистолярном романе Юрия Фельзена «Письма о Лермонтове».

Лермонтов оказался близок авторам эмиграции и как основоположник русской психологической прозы. Молодые парижские писатели, вошедшие в историю как «незамеченное поколение» (по формулировке Владимира Варшавского[[17]](#footnote-17)), стремились проникнуть в бездны внутреннего мира, отвергая литературность ради создания интроспективных «человеческих документов», разного рода исповедей, свидетельств, дневников. Главной же причиной предпочтения Лермонтова Пушкину было ощущение младоэмиграции, что после пережитого ею метафизического и экзистенциального кризиса пушкинская гармония, красота и легкость ушли безвозвратно, оказались иллюзией. Недаром рефреном через «Распад атома»

Г. Иванова пройдет: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?»[[18]](#footnote-18) И тем ближе «детям эмиграции» станет мятежный и трагический гений Лермонтова. Находясь в несколько привилегированном положении благодаря своему статусу любимой ученицы Николая Гумилева, тому, что известность пришла к ней еще до эмиграции, а также замужеству (через Георгия Иванова двери во все литературные салоны русского Парижа были для нее широко открыты), Одоевцева была достаточно далека от «незамеченного поколения», долгое время находившегося на периферии организованной культурной диаспоры. Тем не менее уже в своем первом романе она улавливает тенденцию молодой парижской литературы, актуализируя наследие Лермонтова, и даже позволяет своей героине сделать игривое замечание в адрес Пушкина (в ответ на заявление сестры Веры по поводу не очень выигрышной внешности ее жениха, который кажется ей похожим на барана, Люка восклицает: «Велика беда. Пушкин тоже был похож на овцу»). Эта полная иронии ассоциация между «солнцем русской поэзии» и самым прозаическим персонажем романа создает еще больший контраст с возвышенно-поэтическим образом Лермонтова.

Второй роман Одоевцевой, «Изольда» (1929), во многом тематически перекликается с первым. В центре повествования опять находится девочка-подросток из эмигрантской семьи. Хотя и ровесница Люки из «Ангела смерти», Лиза совсем не угловатый ребенок, а очаровательная молодая женщина, умеющая использовать свой шарм для покорения сердец. Неизменной остается и нейтральная авторская позиция, и романтическое сопряжение любви и смерти, и лаконизм повествовательной манеры, и разнообразные отсылки к мифологии (например, к мифу о Тристане и Изольде) и русской классике. Там, где присутствуют элементы детектива, Одоевцева открыто ориентируется на Достоевского. Лиза перечитывает роман «Бесы», восхищаясь мастерством писателя. Ее семья носит черты «случайного семейства». Мать, чтобы казаться моложе, заставляет детей называть ее исключительно по имени, выдавая их за своих кузенов, а дочь она даже ревнует к своему любовнику. В контексте русской литературы подобная трактовка материнства противоречила толстовскому же образу идеальной, ангелоподобной «маменьки», который перешел со страниц «Детства» в иные произведения, став неизменной частью мифа о счастливом детстве. Подобно Люке из «Ангела смерти», Лиза отказывается видеть детство в идиллических тонах: «Я все думаю, как должно быть тяжело и отвратительно жить, если детство самое лучшее. А дальше будет еще хуже».

Присутствует в романе и эмигрантский мотив возвращения в Россию: Лиза наивно верит рассказам брата Николая о планируемом нелегальном переходе советской границы, представляя себе, что они собираются на «подвиг» (через три года появится роман Сирина под тем же названием, в котором юный герой отправится в СССР, преисполненный теми же идеалами). Многое в трагедии этих подростков объясняется их статусом эмигрантов, не имеющих прочной связи ни с Россией, которую они покинули слишком маленькими, ни с враждебным окружающим миром. Не случайно в Лизиных фантазиях в заснеженной Москве растут пальмы и бегают страусы, а Париж, город, где она провела большую часть сознательной жизни, в определенный момент предстает «чужим, странным, необычайным городом», по улицам которого бродят призраки. Отсутствие у этой русско-французской девочки четких представлений о собственном «я» подчеркивается и постоянной сменой имени: англичанин Кромуэль называет ее Изольдой, а его кузен Лесли меняет ее имя на Бетси.

Кромуэль и его семья воплощают целый комплекс несколько стереотипных представлений об Англии и англичанах. Главный «атрибут» внешности Кромуэля — его «белые зубы», а при первом же знакомстве с Николаем он перечисляет разнообразные виды спорта и разочаровывается, узнав, что его новый знакомый не занимается ни одним из них. Именно эту деталь предпочел язвительно высмеять в своей рецензии знаток английского этикета Владимир Набоков, надолго закрепив за Одоевцевой незаслуженную репутацию неудавшегося прозаика: «Кромуэль знакомится и с братом Лизы, причем с бухты-барахты спрашивает его, играет ли он в поло, теннис, футбол, крикет. Такой англичанин пахнет клюквой. К тому же он итонец, а у итонцев спортивный наскок считается моветоном»[[19]](#footnote-19). Еще более карикатурен кузен Кромуэля Лесли, владеющий вполне традиционным «английским» охотничьим поместьем в Нормандии. Вся его жизнь строго регламентирована: за завтраком полагается говорить об охоте, а за обедом — о будущем. Идеалом является для него респектабельность: хотя он планирует жениться на Лизе, он предпочитает превратить ее в типичную англичанку, называет ее Бетси, мечтает, чтобы она поскорее забыла свое прошлое, происхождение и язык. Английский менталитет, основанный на вере в превосходство английской цивилизации, при всей своей клишированности метко подмечен Одоевцевой. Надо отметить, что многие черты английского образа жизни проникают на страницы «Изольды» из английской литературы, в частности из модного и к тому же скандально известного романа тех лет «Любовник леди Чаттерлей» Д.Г. Лоуренса.

Помимо издевательской рецензии Набокова роман «Изольда» вызвал и другие критически-недоуменные отклики. П.Н. Милюков, например, прямо заявил: «Пора сказать талантливой молодой писательнице, что дальше — тупик“. Признавая одаренность Одоевцевой, М.Л. Слоним тем не менее отметил, что она „никак не может удержаться на линии, отделяющей бульварную литературу от просто литературы. С бойкостью, в меру приправленной “половой пикантностью” и дешевой сентиментальностью, Одоевцева описывает в своих романах “пробуждение весны” у парижско-русских подростков-девочек»[[20]](#footnote-20). Многих роман шокировал, видимо, открытым обсуждением табуированных в «высокой русской литературе» вопросов. По мнению Э.И. Бобровой, критическое отношение к прозе Одоевцевой объясняется тем, что писательница опередила свое время, так как «в те годы еще не принято было останавливаться столь подробно на психологии полудетей и болезнях роста подростков»[[21]](#footnote-21). Дон Аминадо остроумно прокомментировал «оскорбление», нанесенное романом Одоевцевой пуританской морали ее современников, в пародии, вошедшей в его книжку «Всем сестрам по серьгам»[[22]](#footnote-22):

И та, которая в «Изольде»

Такой расшила диалог,

Что в шарф свой, купленный на сольде[[23]](#footnote-23),

Заплакал Кнорринг[[24]](#footnote-24), педагог,

И час откачивал Арнольди[[25]](#footnote-25)

Нашатырем Палеолог[[26]](#footnote-26).

Однако в кругах молодых парижских писателей творчество Одоевцевой пользовалось успехом. Например, в рецензии, опубликованной в журнале «Числа», B.C. Варшавский отмечал, что «до сих пор была в литературе только женщина, увиденная глазами мужчины, и не было жизни и мира, увиденных таинственными глазами женщины“. Завершается рецензия утверждением новаторства писательницы: „Своими романами “Изольда” и “Ангел смерти” Ирина Одоевцева открывает какое-то новое направление в женской литературе»[[27]](#footnote-27).

Третий ее роман, «Зеркало», появился лишь в 1939 году. В нем воспроизведены многие характерные черты культуры и эстетики межвоенных десятилетий, получивших название «века джаза» или «безумных лет» (les annees folles). Экстравагантный стиль этой эпохи стал своеобразной реакцией на вызванный Первой мировой войной кризис всех традиционных философских, моральных и эстетических представлений. В глазах пережившего войну молодого поколения ценности «отцов» были окончательно дискредитированы; молодежь стремилась забыть о пережитых ужасах, о массовом и бессмысленном кровопролитии, предаваясь роскоши, танцам, светским развлечениям и путешествиям. Те, кто провел раннюю молодость в окопах, вернувшись, пытались наверстать упущенное. Скорость становится отличительным признаком «безумных» 1920-х — не случайно предметом изобразительного искусства нередко оказываются океанские лайнеры, автомобили и самолеты. Стилевые предпочтения этого периода, много лет спустя обозначенного термином «ар деко» (art deco), выражаются в подчеркнутой декоративности, эклектичности, искусственности. Основным фоном на картинах, афишах, киноэкранах становится освещенное всполохами неоновой рекламы пространство ночного города, жизнь которого сосредоточена в дансингах, где до утра танцуют модные танцы (фокстрот, шимми, танго), в мюзик-холлах, где каждый вечер, переливаясь стразами и покачивая страусовыми перьями, на сцену выходят полуобнаженные артистки знаменитых ревю — музыкальных представлений с танцами и пением, — среди которых царит повергшая к своим ногам весь Париж афроамериканка Жозефин Бейкер, и, конечно, в знаменитых парижских синема. Именно кинематограф становится определяющим элементом массовой культуры 1920-х годов. Легендарный французский режиссер Марсель Лербье, среди шедевров которого можно назвать фильмы «Деньги» и «Бесчеловечная», создает своего рода архетипную модель, по которой снимаются десятки кинокартин. Стратегия успеха предполагает мелодраматический сюжет, включение в фильм изощренного музыкального номера, эпизода бешеной езды на автомобиле Бугатти и использование костюмов и интерьеров, выдержанных в духе ар деко. В центре как фильмов, так и вообще изобразительного искусства тех лет находится новый тип роковой женщины, прозванной «гарсонн» (девочка-мальчик) по названию сенсационного романа Виктора Маргеритга, опубликованного в 1922 году. Гарсонн — это эмансипированная модница с фигурой подростка, подчеркнуто ярким макияжем, короткой стрижкой, в шапочке «клош», нередко с сигаретой. Иногда она изображена за рулем автомобиля или на горнолыжном курорте (например, на полотнах Тамары де Лемпицка или Сони Делоне).

Именно о такой гламурной жизни мечтает героиня романа «Зеркало». Это все та же Люка, знакомая читателям по роману «Ангел смерти», но повзрослевшая на шесть лет. В отличие от предыдущих романов Одоевцевой происхождение героини, ее эмигрантский статус не играют в «Зеркале» особой сюжетообразующей роли. Главным объектом изображения становится фривольный дух и стиль Западной Европы межвоенных десятилетий.

Ориентация романа на самое современное искусство — кинематограф — находит отражение и в его своеобразной «кинопоэтике», и в использовании коротких, рубленых фраз, напоминающих язык киносценария (на эту особенность обратил внимание в своей рецензии Гайто Газданов, отметив, что «все глаголы... поставлены в настоящем времени»[[28]](#footnote-28)). Судьба Люки поначалу складывается по образцу распространенных мелодраматических киносюжетов. Ее серая, скучная жизнь внезапно меняется, когда она случайно знакомится со знаменитым режиссером Тьери Ривуаром, обещающим сделать из Люки звезду. Ривуара привлекают в ней не какие-либо актерские способности, а ее «молодое, совсем новое, как из магазина, лицо. Еще не помятое, не запачканное жизнью и воспоминаниями». Именно такое нейтральное, лишенное признаков индивидуальности лицо как раз и подходит для создания глянцевой внешности.

Сам Ривуар является носителем современной эстетики. Его кабинет в киностудии оформлен как типичный интерьер ар деко — белые стены, белые кожаные кресла, лампа с плоским стеклянным диском, которая «зажигается желтоватым туманом», и т. п. Его большой черный автомобиль, в котором он катается с Люкой по Булонскому лесу (без такой поездки не обходится в те годы ни одна романтическая история ни в литературе, ни на экране), имеет обтекаемую форму, он «похож сразу на водолаза и на акулу». Постоянный эпитет, который использует Одоевцева при описании Ривуара — «электрический»: у него электрическая улыбка, когда он просыпается, то из сна он мгновенно переходит в активное состояние, как включенный в сеть электроприбор. Постепенно становится ясно, что Ривуар лишен жизненной силы, оригинальных творческих импульсов, что он вампирически нуждается в энергии других людей.

Встреча с Ривуаром открывает перед Люкой новый, сказочный мир, внушает ей ранее неведомые амбиции. Вернувшись домой, она, как герои Стендаля, начинает мечтать о завоевании Парижа, «который скоро будет поклоняться ей». Люка быстро превращается в знаменитую актрису и независимую, современную женщину, а символом ее эмансипации становится собственный автомобиль. Однако Ривуар оказывается неудачным режиссером как Люкиной, так и своей собственной судьбы. Трагедией заканчивается и сценарий всей фривольной эпохи — «безумные годы» привели к всемирному кризису и новой мировой войне. И здесь проявилась особая «эмигрантская» интуиция писательницы. Если западной аудитории «гламурный“ стиль давал возможность отвлечься от воспоминаний о трагедиях прошедшей войны и от беспокойства, связанного с предчувствием войны грядущей, то эмигранты, пережившие еще и травму изгнания и оказавшиеся в Европе аутсайдерами, не могли не воспринимать окружающую жизнь с изрядной долей скептицизма. При наложении на контекст эмиграции принципы, формировавшие западную массовую культуру и массовое сознание, обнаруживали свою обманчивую природу. Иллюзорность, безжизненность, искусственность окружающего мира передана в романе через метафору зеркала. Как писал в своей рецензии Василий Яновский: „Все, что происходит в романе, происходит как в зеркале... Обычный путь искусства: нашу аперцепцию, то, что преломляет наш “кристаллик”, повторить, воспроизвести в книге, полотне, музыке, перенести туда жизнь (или один из ее аспектов).

И. Одоевцева проделывает как раз обратное; она выкачивает весь жизненный воздух, истребляет всякое наследие реальности из своего произведения, она строит “Зеркало”, где в одном плане, вдвойне удаленные от нас, движутся, скользят, страдают силуэты, залитые “электрическим сиянием”. Подчас эти искусственные, стеклянные улыбки, цвета и запахи даже удручают, но это сделано искусно, автор сам назвал свое произведение “Зеркалом”: он именно этого хотел»[[29]](#footnote-29). Почти в унисон звучит и рецензия одного из идеологов движения младороссов Кирилла Елиты-Вильчковского: «“Зеркало” — книга о тщете, о бренности, о пустоте. Блестящий, ультрасовременный, так сказать “аэродинамический” мир, в котором живет Люка, лишь по первому взгляду кажется реальным. В самом деле — он призрачен: ухватиться в нем не за что. Все ускользает, растворяется, исчезает»[[30]](#footnote-30).

Думается, у «блестящей потусторонности зеркального мира» романа есть один вполне конкретный источник: романы Льюиса Кэрролла. Неоднократно в «Зеркале» возникает тема заколдованного леса, в котором, как чудится Люке, ее преследуют чудовища. Она воображает, что умеет оживлять изображенных на обоях птиц, а также «заклинать и деревья, и молнию, и зверей, чтобы они не делали зла», и постоянно придумывает сказочные сюжеты, которые на время заменяют для нее действительность. Мир кинематографа Люка воспринимает как «страну чудес», полную самыми неожиданными видениями и развлечениями. Писательница делает еще более прозрачный намек: когда Люка ужинает с Ривуаром в похожем на сказочный замок загородном ресторане, с играющим на флейте поваром, она говорит своему спутнику, любуясь его сияющей улыбкой: «Знаете, я в детстве читала такую английскую сказку про улыбающегося кота. Он улыбался и весь сиял. Его видно не было за сиянием. Он удирал, а сияние все еще оставалось. Вот как вы улыбаетесь». Этот кот из «английской сказки» — не кто иной, как Чеширский кот, который обладал способностью полностью растворяться в воздухе, при этом последней исчезала его улыбка. Чуть позже в тот же вечер Люка оказывается в «зазеркалье»: «она видит свое отражение, отражение Ривуара, и кровати, и люстры... Видит, но ничего не чувствует».

В свой «кинематографический» роман из западной жизни Одоевцева искусно вплетает толстовские мотивы. Отголоски «Крейцеровой сонаты» слышатся в сцене знакомства Люки и Ривуара: их сближению способствует «сладостная», «соблазнительная» музыка.

В конце романа, когда Люка бесцельно ездит по Парижу, заходит в кафе и магазины, машинально делает покупки и обменивается репликами с окружающими, весь мир предстает ей в искаженном виде, в бессмысленных фрагментах. Эти описания напоминают «поток сознания», использованный Толстым для передачи ощущений Анны Карениной в день самоубийства. Люку окружает «опереточный» Париж, он становится не просто фоном, а отражением ее безысходного горя, он похож на разбитое зеркало[[31]](#footnote-31). Эти сцены контрастируют с восприятием Люкой Парижа в начале романа, когда город казался ей «солнечным пятном».

После войны Одоевцева написала еще два романа. В одном из них, под названием «Год жизни» (1953), вышедшем в «Новом журнале» и «Возрождении», писательница продолжает создавать новые вариации на свои излюбленные темы: женского соперничества, ревности, предательства. Как и в первом романе, в центре

повествования опять находятся две сестры, Кира и Ася, влюбленные в одного мужчину и постепенно превращающиеся во враждующих двойников. В другом романе, «Оставь надежду навсегда», создававшемся в 1945—1946 годах, Одоевцева, против обыкновения, делает главными героями не женщин или подростков, но двух взрослых мужчин, братьев, оказавшихся в сталинской России по разные стороны идеологического водораздела. Главная тема романа — трагедия российской интеллигенции, оставшейся на родине после революции. Этот роман — интересная попытка эмигрантского автора проникнуть за «железный занавес» и попытаться изобразить репрессии, постоянное психологическое давление на людей со стороны НКВД, коммунальный быт. Роман «Оставь надежду навсегда“ был также переведен на испанский язык. Хотя он вызвал неоднозначные отклики критики, Одоевцева гордилась своей творческой интуицией. Много лет спустя она говорила в интервью: „В моей писательской биографии есть и политический роман “Оставь надежду навсегда” (1949)[[32]](#footnote-32), в котором среди прочего я описала смерть Сталина и реакцию народа на это событие. Март 53-го года подтвердил мои прогнозы»[[33]](#footnote-33).

Пять романов и десятки рассказов — довольно обширное наследие. Тем не менее до сих пор проза Одоевцевой практически не привлекала внимания специалистов. Довоенные романы, публикуемые в данном сборнике, пользовались успехом у читателей и вызвали резонанс в критике, однако после войны они не переиздавались и, превратившись в библиографическую редкость, оказались постепенно забыты. Редкие упоминания об Одоевцевой в обзорах эмигрантской литературы были на удивление поверхностными и не свидетельствовали о близком знакомстве с ее текстами. Характерен, например, отзыв о ее прозе Глеба Струве, который посвящает ей ровно полстраницы в своей знаменитой книге «Русская литература в изгнании», ставшей первым исследованием литературного наследия русского зарубежья. О романах «Ангел смерти», «Изольда» и «Зеркало» (к тому же приписывая Одоевцевой и несуществующий роман «Наследие») Струве сообщает лишь, что написаны они «легко и бойко», направлены на изображение «верхнего слоя французской буржуазии» и вообще «привольной жизни» и не отличаются «бытовым реализмом»[[34]](#footnote-34). С тех пор ситуация мало изменилась. Элла Боброва, например, обращаясь к ее романам, ограничивается подробнейшим пересказом их содержания, объясняя это недоступностью текстов[[35]](#footnote-35). Краткий разбор романа «Изольда» с точки зрения литературы о девочках-подростках дан в монографии Кс. Сребрянски-Харвелл[[36]](#footnote-36). Этим, пожалуй, и ограничивается на сегодняшний день изучение прозаических произведений писательницы.

Исторические условия в XX веке привели к тому, что русская культура вышла за пределы России, превратившись в международную. В каждом центре диаспоры сформировались свои традиции, свой стиль и поэтика, отличные от аналогичных явлений в метрополии. В поздний советский период активно обсуждался вопрос, едина ли разделенная на два русла русская литература, и в порыве к преодолению семидесятилетнего противостояния решался он, как правило, положительно. Однако единство истоков не исключает своеобразия. Произведения, которые создавались русскими авторами во Франции, отмечены особой, неповторимой тональностью и по сути принадлежат иному культурному пространству. В их ряду проза Одоевцевой оказывается одновременно и отражением уже навсегда ушедшего мира русского Парижа, и неотъемлемой частью его литературного и эстетического наследия.

*Мария Рубинс,*

*доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы факультета славяноведения Лондонского университета*

1. Одоевцева И. На берегах Сены // Одоевцева И. Набранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены / сост., подгот. текста, вступ. ст. Е. В. Витковского; послесл. A. П. Колоницкой. М.: Согласие, 1998. С. 293. [↑](#footnote-ref-1)
2. Одоевцева И. На берегах Сены. С. 572. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же. С. 603—604. [↑](#footnote-ref-3)
4. См.: Le Studio Franco‑Russe. 1929—1931 / Textes reunis et presentes par L. Livak; sous la redaction de G. Tassis. Toronto, 2005. [↑](#footnote-ref-4)
5. Цит. по: «Мой успех в Москве — это чудо»: Провожая Нину Берберову в Америку: [интервью Н. Берберовой Ф. Медведеву] // Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 2001. С. 263. [↑](#footnote-ref-5)
6. Чиннов И. Вот и Одоевцева умерла // Новый журнал. 1991. Кн. 184/185. С. 604. [↑](#footnote-ref-6)
7. Даже в ее написанных уже после смерти Г. Иванова мемуарах некоторые склонны были видеть не самостоятельные произведения, а лишь версию его «Петербургских зим» и «Китайских теней» (см.: Витковский Е. «Мне нравятся неправильности речи…» // Одоевцева И. Избранное. С. 6—7). [↑](#footnote-ref-7)
8. В творческой мастерской. Беседа с Ириной Одоевцевой // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 120. [↑](#footnote-ref-8)
9. Одоевцева И. На берегах Сены. С. 643. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же. С. 626—627. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же. С. 602. [↑](#footnote-ref-11)
12. Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Л.: Детская литература, 1978. С. 59. [↑](#footnote-ref-12)
13. См.: Wachtel А.В. The battle for the childhood: Creation of a Russian myth. Stanford: Stanford univ. press, 1990. [↑](#footnote-ref-13)
14. О своем собственном детстве Одоевцева говорила следующее: «Ну что там интересного, детство… Ну, было и было. Меня в детстве дрессировали, хотели сделать идеальной барышней, а я этому не поддавалась. Поэтому счастливой по‑настоящему я стала, только когда почувствовала себя взрослой и поэтом» (Цит. по: Колоницкая А «Все чисто для чистого взора…»: (Беседы с Ириной Одоевцевой). М.: Воскресение, 2001. С. 27). [↑](#footnote-ref-14)
15. Адамович Г. Литературные беседы. Шмелев — Ирина Одоевцева — Довид Кнут // Звено. 1928. № 6. С. 294. [↑](#footnote-ref-15)
16. См.: Перельмутер В. «Нам целый мир чужбина…»: Три взгляда на Пушкинские торжества 1937 года в Русском Зарубежье // Пушкин в эмиграции. 1937 / сост., коммент., вступ. очерк В. Перельмутера. М.: Прогресс‑Традиция, 1999; Филин М. «В краю чужом…»: Зарубежная Россия и Пушкин / сост. М. Филин. М.: Русский мир; Рыбинское подворье, 1998. [↑](#footnote-ref-16)
17. См.: Варшавский B.C. Незамеченное поколение. Нью‑Йорк: Изд‑во имени Чехова, 1956. (В самом этом определении содержится отсылка не только к западному понятию «потерянного поколения», но и к горьким раздумьям Лермонтова о бесславном уделе своих современников: «Толпой угрюмою и скоро позабытой // Над миром мы пройдем без шума и следа…»). [↑](#footnote-ref-17)
18. Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 2: Проза. С. 32. [↑](#footnote-ref-18)
19. Сирин [В. Набоков]. Ирина Одоевцева. Изольда. Изд. «Москва» // Руль. 1929. 30 окт. [↑](#footnote-ref-19)
20. Цит. по: Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10. С. 100—118. [↑](#footnote-ref-20)
21. Боброва Э.И. Ирина Одоевцева // Новый журнал. 1982. № 146 (март). С. 95. [↑](#footnote-ref-21)
22. Дон Аминадо. Всем сестрам по серьгам: Юбилейная шутка. Париж, 1931. [↑](#footnote-ref-22)
23. От фр. solde — распродажа. [↑](#footnote-ref-23)
24. Кнорринг Николай Николаевич (1880—1967) — педагог, историк и критик; член Союза русских писателей и журналистов, член правления Тургеневской библиотеки. После войны вернулся в СССР. [↑](#footnote-ref-24)
25. Видимо, речь идет о следующем персонаже русской диаспоры во Франции: Арнолъди Георгий Михайлович (1888—1944) — доктор‑правовед, член Республиканского демократического объединения. [↑](#footnote-ref-25)
26. Палеолог Александр Константинович — потомок византийских императоров, бывший лейтенант Российского флота; член РДО, участник Сопротивления, узник фашистских лагерей, член президиума Союза советских патриотов во Франции. Выслан из Франции в 1947 г., в начале 1970‑х гг. вернулся в Париж. [↑](#footnote-ref-26)
27. В.В. [Вл. Варшавский]. И. Одоевцева. Изольда. Роман. Изд‑во Москва. Париж, 1930 // Числа. 1930. № 2/3. С. 248—251. [↑](#footnote-ref-27)
28. Газданов Г. Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Брюссель. 1939 // Русские записки. 1939. № 15. С. 196. [↑](#footnote-ref-28)
29. В. Мирный. [В. Яновский]. Ирина Одоевцева. Зеркало. Роман. Изд. Petropolis (Bruxelles) // Современные записки. 1939. № 69. С. 390—391. [↑](#footnote-ref-29)
30. Елита‑Вильчковский К. Ирина Одоевцева. «Зеркало» // Бодрость! 1939. 18 июня. № 230. С. 3. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ирина Одоевцева вспоминала, что в первый же вечер, который она провела в Париже по приезде из Берлина, в гостиничном номере треснуло каминное зеркало, что потрясло суеверного Георгия Иванова (Одоевцева И. На берегах Сены. С. 604). [↑](#footnote-ref-31)
32. Цит. по: Колоницкая А. «Все чисто для чистого взора…»: (Беседы с Ириной Одоевцевой). С. 140—141. [↑](#footnote-ref-32)
33. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Париж: YMCA‑Press, 1984. С. 313. [↑](#footnote-ref-33)
34. Роман впервые был опубликован во французском переводе («Laisse toute esperance») в 1948 году, затем в английском («All Hope Abandoned») в 1949‑м, русское издание увидело свет лишь в 1954 году. [↑](#footnote-ref-34)
35. Боброва Э.И. Ирина Одоевцева. Поэт, прозаик, мемуарист. Литературный портрет. М.: Наследие, 1995. [↑](#footnote-ref-35)
36. См.: Srebrianski‑Harwell X. The female adolescent in Exile in works by Irina Odoevtseva, Nina Berberova, Irmgard Keun, and Ilse Tielsch. N. Y.: Peter Lang, 2000. P. 21—41. [↑](#footnote-ref-36)