

М.А. Хатямова

Томский государственный педагогический университет

**Культуросохраняющая семантика структуры «текст в тексте»
в повести Н.Н. Берберовой «Аккомпаниаторша» (1934)**

Культуроцентризм Н.Н. Берберовой, представительницы младшего поколения первой русской эмиграции, поэтессы, прозаика, критика, литературоведа, свидетельствующий о масштабности и разносторонней одаренности личности, получил свою реализацию в разных формах творчества и воплотился в его жанровой репрезентативности: лирическая поэзия, романная и малая проза, критические статьи и обзоры в эмигрантской периодике, повествования о художниках, мемуарная и автобиографическая проза. Художественное наследие Н.Н. Берберовой остается практически не исследованным, несмотря на подлинный интерес читателей к созданным ею биографиям, мемуарам¹ и к личности их автора².

В автобиографии «Курсив мой» писательница признавалась, что не сразу осознала свое призвание не поэта и автора романов³ (с чего начался ее творческий путь), а создателя повестей – «длинных рассказов» [Берберова, 1983, т. 2, с. 409]. Из двух серий рассказов Н.Н. Берберовой – «Биянкурские праздники»⁴ и «Облегчение участи»⁵ – в России издан сборник избранного «Рассказы в изгнании» [Берберова, 1994], включающий в себя восемь наиболее известных произведений разных лет («Аккомпаниаторша», 1934; «Рокаваль», 1936; «Лакей и девка», 1937; «Облегчение участи», 1938; «Воскрешение Моцарта», 1940; «Плач», 1942; «Мыслящий тростник», 1958; «Черная болезнь», 1959) и два очерка («Конец Тургеневской библиотеки», 1960; «Памяти Шлимана», 1958).

Оригинальная малая проза Н.Н. Берберовой также ждет своего исследователя. Для нас обращение к повести Берберовой «Аккомпаниаторша» (1934), принесшей литературную известность ее автору⁶, обусловлено тем, что это репрезентативное произведение и для Берберовой – прозаика⁷, и для исследования литера-

¹ «Чайковский. История одинокой жизни», 1936; «Бородин», 1938; «Курсив мой», 1969; «Железная женщина: Рассказ о жизни М.И. Закревской – Бенкендорф – Будберг, о ней самой и ее друзьях», 1981; «Люди и ложи»: Русские масоны XX столетия», 1986.

² В конце 1980-х годов, в связи с началом публикации на родине произведений Берберовой и ее приездом в Россию (1989), заговорили о «буме на Берберову», который не привел, однако, к систематическим исследованиям ее творчества.

³ «Последние и первые: Роман из эмигрантской жизни» (Париж, 1930); «Повелительница» (Берлин, 1932); «Без заката» (Париж, 1938).

⁴ Рассказы 1928 – 1940 годов, созданные в Париже и опубликованные в «Последних новостях».

⁵ Шесть рассказов 1934 – 1941 годов, опубликованные в журнале «Современные записки».

⁶ См. письмо И.А. Бунина к Н.Н. Берберовой от 2 августа 1935 года с восторженной оценкой «Аккомпаниаторши» [Берберова, 1983, т. 1, с. 299].

⁷ «Аккомпаниаторша» не только многократно переиздавалась на многих языках, но и экранизировалась во Франции, как и «Биянкурские рассказы» [Берберова, 1994, с. 333].

турности в прозе, структуры «текста о тексте», сюжета дневника героя, встроенного в сюжет повествователя. Написанная в середине 1930-х годов, в одно время с метароманами Замятина («Бич Божий») и Осоргина («Вольный каменщик»), повесть Берберовой принадлежит представительнице младшего поколения эмиграции (В. Набоков, Г. Газданов, Б. Поплавский, Ю. Фельзен, В. Смоленский и др.), вынужденного ассимилироваться в европейской социокультурной среде и воспринимающего (что прочитывается в мемуарах «незамеченного поколения» – В. Яновского, В. Варшавского и самой Н. Берберовой) проблему сохранения национальной культуры (ее «консервацию») как утопию «стариков» (эмигрантов – «общественников» старшего поколения). Кроме того, проза Берберовой (как и Осоргина) – это проза журналиста; в ней документально-публицистическое, информационное начало подавляет стилистическое и является самоценным¹. Вместе с тем появление литературоцентричной структуры в творчестве писателя, в целом не склонного в своих текстах к «повышенной литературности», сигнализирует о влиянии на него эстетических идей времени, отвердевающих в определенных повествовательных структурах и служащих становлению оригинального языка прозы².

В автобиографии «Курсив мой» Н.Н. Берберова неоднократно высказывает свои эстетические пристрастия, связанные не с традициями русской классики («Толстовского», по ее ироничному определению), а с современной западной литературой модернизма (Пруст, Джойс, Лоуренс, Кафка). В статье 1959 года «Набоков и его “Лолита”» были сформулированы эстетические представления Берберовой о языке современной прозы: «XX век дал нам литературу, отличающуюся от всего, что было написано раньше, четырьмя элементами, и в «литературной периодической системе» они теперь стоят на своих местах <...> Эти четыре элемента – интуиция разъятого мира, открытые “шлюзы” подсознания, непрерывная текучесть сознания и новая поэтика, вышедшая из символизма» [Неизвестная Берберова, 1998, с. 153].

Повесть «Акомпаниаторша» (1934), открывающая, по признанию ее автора³, самостоятельный период творчества, отвечает такой эстетической задаче. Фабула состоит в изображении жизни молодой девушки, завершившейся скорой ги-

¹ В предисловии к публикации в России «железной женщины» А. Вознесенский указал на необычность жанра, характеризуя его как «инфроман, роман-информацию, шедевр нового стиля нашего информативного времени, ставшего искусством» [Берберова, 1991, с. 5]. Эта характеристика произведения, созданного во второй половине XX века, может быть распространена и на первый этап творчества Берберовой, также основанного на «правде факта», исторического документа. В этой связи уместно привести и размышления писательницы о драме русской эмигрантской литературы, так и не создавшей нового языка прозы: «Наше новое тогда могло быть только в мутациях содержания <...>. Но мутации содержания без обновления стиля – ничего не стоили, не могли оживить того, что по существу мертво. “Безвоздушное пространство” (отсутствие страны, языка, традиций, и – бунта против них, как организованного, так и индивидуального) было вокруг нас не потому, что не о чем было писать, а потому, что при наличии тем – общеевропейских, российских, личных, исторических и всяких других – не мог быть создан стиль, который бы соответствовал этим темам <...> Здесь я сужу не только мое поколение, но и себя самое...» [Берберова, 1983, т. 2, с. 406].

² Высокая оценка автором своих повестей 1930-х годов в период подведения итогов своей литературной деятельности (в 1960-е годы, в «Курсиве...») говорит в пользу их эстетической зрелости [Берберова, 1983, т. 2, с. 409].

³ «Уже в 1931-м я параллельно с “Биянкурскими праздниками” начала писать рассказы собственным голосом, отказавшись от рассказчика, а в 1934-м окончательно освободилась от него <...> Начался другой период, может быть, менее социологически интересный, но, несомненно, художественно более зрелый, приведший меня к моим поздним рассказам сороковых и пятидесятих годов, в которых я уже полностью отвечаю и за иронию, и за основную позицию автора-рассказчика в целом» [Берберова, 1989, с. 124].

белью. Картина раздробленного, «разъятого» внешнего и внутреннего (сознание героини) миров воссоздается как поток сознания – в дневнике героини, повествованием от 1-го лица. Дневниковая функция достоверности, документальной основы изображаемого задается в предисловии автора-повествователя, где излагается история тетради: «Эти записки были мне доставлены г. П.Р. Он купил их у старьевщика на улице Роккет, вместе с гравюрой, изображающей город Псков в 1775 году, и лампой, бронзовой, когда-то керосиновой...» [Берберова, 1994, с. 3]. П.Р. (инициалы должны указывать на реально существующее лицо), который купил и прочитал тетрадь, не узнал, «кто была писавшая». Автор-повествователь (она же и издатель) признается, что героиня легко узнаваема: «Я кое-что изменила в этих записях, потому что не все могут оказаться такими недогадливыми. Та, которая написала и не сожгла эту тетрадь, жила среди нас, и многие ее знали, видели и слышали» [Там же]. Таким образом, повествовательная рамка, предпосланная дневнику героини, сообщает ему статус подлинности: записок реально жившего человека, лишь незначительно подкорректированных издателем. Причем «сюжет дневника» героини насквозь литературоцентричен, собран из известных литературных протосюжетов, этически отсылающих к русской классике. Взросление Сони изображается как несостоявшаяся инициация, а сами записи предстают «антироманом воспитания».

Первый уровень «сюжетного повествования» (Ю.М. Лотман) воссоздается проекцией сюжетологемы «отцов и детей», конфликта поколений. В записях о своем детстве (глава 1) героиня «проговаривает» источник собственного разрушительного начала – «позор» незаконнорожденности. Годовщина смерти матери побуждает героиню начать писать, т.е. рефлексировать по поводу взаимоотношений с другими людьми и, в первую очередь, с единственным близким ей человеком. «Трещина» во взаимоотношениях с матерью, испытывающей перед дочерью чувство вины, все расширялась: от боли, жалости, стыда – до «позора»¹: «Мне было жаль ее, жаль так, что хотелось лечь и плакать, и не вставать, пока душу не выплачу. Я терялась при мысли об обидчике, войди он, я бы кинулась на него, выдавила бы ему глаза, искусала бы ему лицо. Но кроме того мне было стыдно. Я поняла, что моя мама – это мой позор, так же как я – ее позор. И вся наша жизнь есть непоправимый стыд» [Там же, с. 5]. Несмотря на то, что героиня со временем понимает противоречивость своих претензий к родителям (19-летнего отца вряд ли можно считать «обидчиком»), мать по-прежнему остается для нее «помехой в жизни». Как только появляется возможность уйти от семейного «позора», героиня, не раздумывая, меняет дом и семью: становится аккомпаниаторшей и компаньонкой известной певицы Марии Николаевны Травиной.

Мария Николаевна Травина, на которую Соня переносит нереализованные дочерние чувства, является полным антиподом ее матери, простой учительницы музыки, задавленной бедностью и одиночеством. В Европе Соня совершенно забывает о матери, и именно Травина спрашивает, помнит ли она маму, Россию. Полное отчуждение героини от мира и людей, неспособность даже на естественную, природную привязанность обнаруживается в момент известия о смерти матери, которое привез из России бывший ее ученик: «...Митенька... разыскал меня, чтобы сообщить мне, что мама моя умерла, и передать мне ее (ничего не стоящие) бирюзовые сережки. Ей, кажется, было лет 60. Она простудилась, когда ездила куда-то за продуктами. Ах, там все еще продолжалась эта тяжелая и странная полузабытая мною жизнь! Там люди жили не то как муравьи, не то как волки. По-своему достойнее, чем жили мы здесь...» [Там же, с. 51-52].

¹ «Курсив мой» дает материал для автобиографических параллелей (сложные отношения Н.Н. Берберовой с матерью), однако «позор» в реальной жизни автора был связан с другой ситуацией: Н.Б. предложила гимназической подруге поменяться родителями, что стало известно и в гимназии и дома [Берберова, 1983, т. 1, с. 50-56].

В финале и сама героиня понимает, что комплекс незаконнорожденности – слишком легкий аргумент подсознания в определении причин несостоявшейся жизни: «И право, стоит ли обижаться на собственную мать за то, что тебя оплевали до рождения? Ведь бывало – и не раз, что именно из таких оплеванных выходили люди настоящие, гордые и добрые люди. Тут дело не в рождении, тут дело в чем-то другом» [Берберова, 1994, с. 52]. Поверхностное объяснение причины неудавшейся жизни героини в итоге снимается, но сюжет «отцов и детей» все же образует содержательный круг взаимообусловленности «начал и концов»: распад сознания, не имеющего душевных и духовных опор, «предугадан» дисгармонией в личных отношениях героини с матерью. Композиционный же круг (дневник Сони начинается и завершается размышлениями о матери) указывает на неосознанную важность для героини взаимоотношений с матерью, воспоминание о которой становится «пусковым механизмом» саморефлексии Сони.

Сюжет «отцов и детей», образующий первый смысловой уровень произведения, продолжает осмысливаться с помощью двух других современных «генотекстов», благодаря чему выстраивается литературоцентричный сюжет повести. Это произведения, принадлежащие к разным ветвям разделенной русской литературы и ставшие знаковыми: «Золотой узор» (1925) Б.К. Зайцева – для литературы эмиграции, «Зависть» (1927) Ю.К. Олеси – для молодой советской литературы. Используя в качестве прототекстов произведения, развивающие разные культурные традиции в русской литературе, автор создает диалогический текст, семантика которого вырастает на переосмыслении эстетических противоречий¹.

Название повести «Аккомпаниаторша» актуализирует проблему творческой личности, наличия или отсутствия творческого начала (в предельно эстетском, символистском варианте: музыка как праоснова жизни и искусства). Если мать Сони, неизвестная учительница музыки, воспитала талантливого музыканта Митеньку, то Соня изначально относилась к музыке как к ремеслу в утилитарном смысле: «Постепенно я привыкла к мысли, что надо будет выбрать себе трудовую в жизни дорогу – ремесло у меня уже было» [Там же, с. 6]. Соня становится аккомпаниаторшей пожилого певца, потом известной певицы.

Образ талантливой «удачницы» Марии Николаевны Травиной, обладающей помимо искусства петь еще и искусством быть счастливой вопреки происходящим вокруг социальным и личным разрушениям и потрясениям, близок певице Наталье Николаевне из романа Б.К. Зайцева «Золотой узор». Имеющие одинаковое отчество обе героини талантливы во всем: они красивы и любимы не одним, а несколькими мужчинами сразу, с упоением и самоотдачей служат музыке, с легкостью преодолевают жизненные невзгоды, а главное – несут в себе вектор духовного развития (внутренний стержень) и готовы отвечать за свой (не всегда моральный с обывательской точки зрения) выбор. Героини не просто типологически близки, совпадают «сюжетные ходы» их судьбы (эмигрируют из России, неуклонно совершенствуются как художники, платят за свою страстность смертью самых близких людей – одна – сына, другая – мужа; обе живут «на пределе», полной жизнью, не оглядываясь на прошлое).

¹ Размышляя о результатах своего долгого жизненного пути и духовного развития Н.Н. Берберова признавалась: «Всякий дуализм для меня болезнен. Моей природе противно всякое расщепление или раздвоение <...>. Вся жизнь моя была примирением в себе самой противоречий: все разнообразные и часто противоположные черты во мне теперь слиты. Я давно уже не чувствую себя состоящей из двух половинок, я физически ощущаю, как по мне проходит не разрез, но шов. Что я сама есть шов. Что этим швом, пока я жива, что-то сошлось во мне, что-то спаялось, что я-то и есть в природе один из примеров спайки, соединения, слияния, гармонизации, что я и живу не даром, но есть смысл в том, что я такая, какая есть: один из феноменов синтеза в мире антитез» [Берберова, 1983, т. 1, с. 31-32].

Использование Берберовой сюжетной схемы популярного романа Зайцева, конечно, нельзя объяснить бедностью фантазии и бессознательным эпигонством¹. Автор сознательно отсылает читателя к легко опознаваемому «готовому» сюжету становления творческой личности в его символистском (панэстетическом) варианте.

Творческая личность певицы Травиной во всем антитетична аккомпаниаторше Соне, которая, по собственной оценке, «ничего из себя не представляла» [Берберова, 1994, с. 7]. Вхождение Травиной в жизнь Сони только усиливает в последней глубокий комплекс неполноценности. Мир раскалывается для героини на две несовместимые составляющие – мир Травиной («дикого, непостижимого совершенства») и собственное ничтожное существование: «Она была на десять лет старше меня и, конечно, этого не скрывала, потому что она красива, а я нет. У нее высокий рост, свободно и естественно развитое сильное и здоровое тело, – я маленькая, сухая, на вид болезненная, хотя никогда ничем не болею. У нее гладкие черные волосы... – у меня волосы светлые, бесцветные... У нее круглое, красивое лицо, большой рот, улыбка неизъяснимой прелести, черные, с зеленым отливом глаза, – у меня глаза светлые, лицо треугольное, скуластое, зубы мелкие и редкие. Она ходит, говорит, поет так уверенно... в ней затаена какая-то горячность, искра – Божия или демонская, – отчетливое “да” и “нет”. Вокруг меня... иногда образуется туманное облако неуверенности, равнодушия, скуки, в котором я дрожу, как дрожат ночные насекомые в солнечном свете, прежде чем ослепнуть или замореть» [Там же, с. 10].

Болезненная любовь и зависть к более совершенному человеку заполняют все существование героини. Возмущение несправедливостью Божией («Почему Он не сделал всех нас такими же, какой сделал ее?») порождает противоречивые чувства: преклонение перед идиолом и жажду мести, стремление разрушить недостающую гармонию другого²: «Надо стать ей необходимой, незаменимой, преданной до конца, не жалея себя... Или когда-нибудь предать ее, со всей ее красотой и голосом, чтобы доказать, что есть вещи посильнее ее, есть вещи, которые могут заставить ее плакать, что есть предел ее неуязвимости» [Там же, с. 16]. «Зависть», поселившаяся в душе героини, начинает управлять ее жизнью. Зажатая в тисках рабской любви и ненависти Соня вынашивает свой план мести – уличить Травину в измене мужу и тем навсегда разрушить ее особенное существование.

В повести Берберовой сюжет «зависти» создается не одним тематическим, но и структурным использованием сюжета «Зависти» Ю. Олеши. В более поздних высказываниях писательницы по поводу творчества своего современника, напоминающих конспект литературоведческой статьи, обнаруживается глубокое воздействие Олеши на формирование творческой манеры начинающей Берберовой-прозаика³. Берберова наследует от Олеши тип героя (Кавалеров, как и Соня, толь-

¹ Б.К. и В.А. Зайцевых связывала с Н.Н. Берберовой сорокалетняя дружба. Очень требовательный критик произведений реалистически ориентированных прозаиков старшего поколения эмиграции Берберова делает существенную оговорку о творчестве Б.К. Зайцева: «Как писатель он (Б.К. Зайцев – М.Х.) во многих отношениях тоньше Бунина...» [Берберова, 1983, т. 1, с. 308].

² У Олеши Кавалеров также обуреваем стремлением разрушить неуязвимость своего кумира: «Мне хочется поймать его на чем-то, обнаружить слабую сторону, незащищенный пункт» [Олеша, 1998, с. 32].

³ О своем восприятии повести Олеши Н.Н. Берберова писала в своей автобиографии: «Летом 1927 года я прочитала «Зависть» и испытала мое самое сильное литературное впечатление за много лет. Это было и осталось для меня крупнейшим событием в советской литературе... передо мной была повесть молодого, своеобразного, талантливого, а главное – живущего в своем времени писателя, человека, умевшего писать и писать совершенно по-новому, как по-русски до него не писали, обладавшего чувством меры, вкусом, знавшего, как переплести драму и иронию, боль и радость, и у которого литературные приемы полно-

ко претендует на статус творческой личности: он недоволен своим положением «шута», но художником стать не способен¹), систему парных персонажей-антиподов (как в повести Олеши выстроены контрастные пары, и не только по принципу «отцов и детей» – Андрей Бабичев / Николай Кавалеров, Андрей Бабичев / Иван Бабичев, Володя Макаров / Николай Кавалеров, Андрей Бабичев / Володя Макаров, так и в «Аккомпаниаторше» персонажи образуют антитетичные пары: Соня / Травина, Соня / Митенька, Травина / Павел Федорович, Павел Федорович / Бер), принцип изображения персонажей в их кругозоре, «потоке сознания» (игру с дистанцией между автором и героем) и, наконец, коллизию «зависти». Однако, используя сюжетный «каркас» Олеши, Берберова наполняет его своим, и другим, содержанием, вступая со своим советским современником в аксиологическую и эстетическую полемику.

«Человек-артист» Олеши [Новиков, 2001, с. 5-12] – Николай Кавалеров – драматически отделен от живой жизни, он сходит со сцены. Абсурдность его существования предопределена невостребованностью временем и социумом; для нового мира он шут. Кавалеров испытывает зависть к «новым героям времени» – Андрею Бабичеву и его приемному сыну Володе Макарову, носителям живой жизни. В авторской же концепции зеркальность персонажей, образующих взаимобратимые пары «артистизма без мужества и достоинства» «человека-артиста» и «мужества без артистизма и чувства прекрасного» нового «машиноравного человека, свидетельствует об аксиологическом тупике, восприятии мира как абсурда, что характерно для авангарда.

Если мир «отцов» и мир «детей» у Олеши одинаково абсурдны в своем несовершенстве (искусству не победить мирового хаоса), то в повести Берберовой обнаруживается принципиально иная позиция художника, обусловленная модернистской верой в эстетическую реальность как определяющую. Культура, искусство становятся «домом» и «живой жизнью» эмигрантов, единственно «своей» реальностью, а фигура «человека-артиста» – как никогда востребованной. Поэтому искусство не противопоставляется реальной действительности, а витальность, современность и умение преодолевать жизненные трудности не только не противоречат тонкой душевной организации человека искусства, но, напротив, являются дополнительными гранями таланта, который проявляется во всем.

Панэстетизм Марии Николаевны Травиной, как и героини Б. Зайцева Натальи Николаевны, не только не противоречит жизнеспособности, но как раз и является источником неиссякаемой витальной энергии и жизненной гармонии (музыкальная стихия)². Не чувствуя этической вины, как истинный «человек-артист»

стью сочетались с его внутренними приемами собственной инверсии, косвенного (окольного) показа действительности. Он изображал людей, не поддаваясь при этом изображению соблазну «реализма», давал их в собственном плане, на фоне собственного видения мира, со всей свежестью своих заповедных законов <...>. Сознательность его в осуществлении задач и контроль над этим осуществлением, и превосходный «баланс» романа были поразительны. Осуществлено было нечто, или создано, вне связи с «Матерью» Горького, с «Цементом» Гладкова и вне «Что делать?» Чернышевского, – но непосредственно в связи с «Петербургом» Белого, с «Шинелью», с «Записками из подполья» – величайшими произведениями нашей литературы» [Берберова, 1983, т. 1, с. 371-372]. Во время приезда Берберовой в Россию в 1989 году на встречах с читателями и журналистами неизменно возникал разговор об Олеше: «Гордостью моей был Юрий Олеся. Я открыла для эмиграции его «Зависть» – одно из самых ярких, на мой взгляд, произведений русской литературы XX века. Опубликовала восторженную рецензию, что вызвало... весьма разноречивую реакцию в русском Париже. Олеся для меня всегда был на первом месте» [Не только курсив, 1989, с. 15].

¹ Ср.: «Теперь я пишу репертуар для эстрадников: монологи и куплеты о фининспекторе, совбарышнях, нэпманах и алиментах» [Олеся, 1998, с. 43].

² В романе Зайцева панэстетизм героини не станет препятствием к религиозному развитию, а естественно подготовит его как этап греховной молодости, предшествующий ре-

Травина преодолевает нелегкие испытания, посланные судьбой. После самоубийства мужа она признается Соне: «Вот и смерть задела меня, а я все не могу утратить ощущения какого-то постоянного своего счастья. Бог знает, откуда оно во мне, чем оно кончится?.. Уж кажется, в жизни много чего было – да я самой жизнью счастлива! Сама не знаю чем, тем, что дышу, пою, живу на свете <...> другие скажут, что это я убила его. Но что мне делать, когда я не чувствую вины за собой? <...> Откуда такое у меня сознание правоты? Может быть, это у всех оно, да только другие по лицемерию скрывают?» [Берберова, 1994, с. 49].

У Берберовой талант, как свойство свободной, независимой и масштабной личности, не разобщает с жизнью, а дарует природную возможность («как здоровье, как красота» – говорит Соня об искусстве таких людей, как Травина, быть счастливыми) гармонизировать жизнь вокруг себя, т.е. творить ее по эстетическим законам. В соответствии с идеей жизнотворчества («отцов», культуры Серебряного века)¹ и повинувшись внутреннему голосу своего сердца, певица Мария Николаевна проектирует свою дальнейшую творческую и личную судьбу – уезжает в Америку с любимым человеком и начинает новую жизнь.

Соня, завидующая таланту певицы и таланту женщины и помышляющая о мести, не сразу понимает, что у Травиной ничего отнять нельзя: гармоничный мир Травиной существует внутри нее.

Равновесие таланта и личного счастья повторяется и в судьбе друга детства Сони. Несмотря на то, что Митенька остался последним связующим звеном с родиной, матерью, детством и единственным для Сони близким человеком, героиня испытывает крайнее раздражение от его творческих успехов (он вышел из вундеркиндов в «заправские гении») и личного благополучия (знакомство Сони с его беременной женой обернулось неловкостью). Соня бросает вызов Богу за свою несостоявшуюся бездарную жизнь: «И пусть мне скажут, что не смеет всякая козья посягать на мировое великопение, я не перестану ждать и говорить себе <...> еще есть один долг, который, может быть, ты когда-нибудь взыщешь... если есть Бог» [Берберова, 1994, с. 52].

Берберова полемически переосмысливает сюжет о погибающей личности. Если в романе Олеши дистанция между автором и его героем сокращена (гибнет мир человека – «артиста» Кавалерова и мир авторских ценностей, т.е. разрушение старого и невозможность вписаться в новое время принадлежит авторской кон-

лигиозной взрослости («не отречешься от него»). У героини Берберовой религиозный вектор отсутствует, что обусловлено мировоззрением автора.

¹ Прохладно относящаяся к творческой продукции писателей старшего поколения эмиграции Берберова безоговорочно признавала за «отцами» их учительскую роль для младшего поколения, и для себя в частности, осознавая культуру как передачу традиции от поколения к поколению. В конце 1920-х годов она посвятила Мережковским стихотворение об этом:

Труд былого человека,
Дедовский, отцовский труд,
Девятнадцатого века
Нескудеющий сосуд

Не давайте сбросить внукам
Этой ноши с ваших плеч,
Не внимайте новым звукам:
Лжет их воровская речь.

Я иду за вами тоже,
Я, с протянутой рукой,
Дай в ладонь мою, о Боже,
Капле пасть хотя б одной!

цепции), то у Берберовой сюжет разрушения принадлежит только уровню героя². Вынутый из повествовательной рамки дневник Сони воплощает сюжет разрушения сознания и жизни главной героини (и семантически коррелирует с «Завистью» Ю. Олеши). Однако в системе персонажей «Аккомпаниаторши» пары-антиподы выполняют свою основную, антиномическую функцию: Травина, Митенька, Бер противопоставлены Соне, Павлу Федоровичу, Сене как творческие личности, таланты – бездарным обывателям. Так уже в самих записках героини намечено два разных варианта существования. Концептуализация второго варианта, недоступного героине, осуществляется автором с помощью структуры «текст в тексте», которая не является у Берберовой лишь катализатором читательского интереса, сюжетной занимательности («все это было на самом деле»), в чем состоит функция традиционной повествовательной рамки в литературе нового времени, а становится способом перекодирования смысла («текст о тексте»)².

Предисловие издателя дистанцирует героя от автора и существенно корректирует смыслы, открывающиеся при чтении записок героини. Читатель узнает, что героиня умерла «лет пять тому назад», т.е. ее записки («настоящий человеческий документ») дают некий вариант существования человека, которого нет. Причина смерти героини не ясна, т.е. принципиально не важна для автора: «Смерть, как видно, застала ее врасплох. Если это была болезнь, это была болезнь короткая и сильная, во время которой оказалось уже невозможным привести в порядок житейские дела; если это было самоубийство – оно было так внезапно, что не дало времени покойной свести кое-какие счеты...» [Берберова, 1994, с. 3]. Человек, не служащий культуре и не культивирующий в себе талант, изначально обречен (если не природой – болезнь, то собственным выбором смерти вместо жизни – самоубийство), поэтому смерть его лишена трагизма.

Выстраивая повествование в форме дневника умершего героя, Берберова оказывается на пересечении традиций русской классики и современной литературы. С одной стороны, наследуется бунинский³ излюбленный прием изображения жизни после сообщения о смерти героя, заставляющий читателя сосредоточиться не столько на событиях, сколько на характере личности; с другой, – повествовательная форма дневника, как «моментальной фотографии мысли» (Г. Адамович), вписывается в искания молодых прозаиков 1930-х годов, группирующихся вокруг журнала «Числа»⁴. И, наконец, временная дистанция сообщает запискам (и сюже-

¹ Современный исследователь творчества Ю. Олеши отмечает, что «“зависть” у него превращается в синоним “гордости”, когда речь идет о преклонении перед великими талантами и готовности соперничать с ними», ссылаясь на высказывание самого писателя [Олеша, 1999, с. 40]: «...Зависть и честолюбие есть силы, способствующие творчеству, и стыдиться их нечего, это не черные тени, остающиеся за дверью, а полнокровные могучие сестры, сажающиеся вместе с гением за стол» [Афанасьева, 2007, с. 135].

² Ср.: «Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста играет огромную роль. С одной стороны, в структурном смысловом поле текста внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение <...>. Однако трансформируется не только он – изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который он вводится <...>. В этих условиях составляющие его («материнский» текст – М.Х.) субтексты могут начать выступать относительно друг друга как чужие и, трансформируясь по чужим для них законам, образовывать новые сообщения. Текст, выведенный из состояния семиотического равновесия, оказывается способным к саморазвитию» [Лотман, 1981, с. 10].

³ Фигура И.А. Бунина как продолжателя и хранителя традиций русской классики являлась знаковой для эмигрантской культуры.

⁴ Ср.: «Проза “незамеченного поколения” – проза дневниковая, которая, не заботясь о форме, фиксировала малейшие движения внутренней жизни героев. ...Это своего рода записные книжки, где авторы хотели передать смутность душевных переживаний в отчетливых словах, где вещный мир и ощущения слиты воедино и где мысль, захваченная врасплох при своем рождении или в движении, в развитии, порождает стенограмму, которую читатель порой и не в силах расшифровать <...>. Молодые исследователи показали пре-

ту) героини (сознательную или бессознательную) пародийную функцию: записки героини как пародия на прозу «незамеченного поколения», предпринятая с другой точки зрения – «искусства как мастерства» Ходасевича, Набокова, развивающих модернистскую концепцию творчества Серебряного века¹ (образ нищей, обездоленной, с печатью «бездарного гения» аккомпаниаторши, тип письма как «последней правды» о жизни, смерть как единственно возможный ее результат). Этот «взгляд со стороны» на свое поколение литераторов осуществляется в повести Берберовой с помощью метатекстовой структуры: благодаря повествовательной рамке дневник героини, претендующий на последнюю истину о современном эмигрантском существовании, превращается лишь в один из его вариантов.

Г-н П.Р., искавший в лавке у старьевщика «чего-нибудь русского», купил клеенчатую тетрадь «вместе с гравюрой, изображающей город Псков в 1775 году, и лампой, бронзовой, когда-то керосиновой, теперь, впрочем, снабженной довольно порядочным электрическим шнуром». Вещи, «сопровождающие» дневник, обладают культурной символической памятью: гравюра с изображением Пскова (1775 г. не несет конкретной исторической семантики) – символ «корней» российской культуры, лампа – российского просвещения, традиции которого продолжала в эмиграции «Зеленая лампа» Мережковских (лампа «с электрическим шнуром»). Вместе с оставшимися после героини нотами (музыка) гравюра (изобразительное искусство) и записки Сони (словесность) выстраивают авторскую универсальную модель культуры, в которую вписываются (или не способны вписаться) судьбы героев.

Публикация записок аккомпаниаторши сообщает им статус артефакта – художественного документа эпохи, который сохраняется и живет вопреки смерти их автора. Проективную значимость этого документа (глубоко укорененного в традиции – «продавец достал из пыльного шкафа... клеенчатую тетрадь, такую, какие покой веку служили особам, преимущественно молодым, для писания дневников» [Берберова, 1994, с. 3]) – и соединяющего современную дневниковую прозу потока сознания с дневниковой классической традицией предшествующих эпох) автор реализовал с помощью структуры «обрамляющего метатекста» (Р.Д. Тименчик)². Повествовательная рамка сыграла роль двойного моделирования: сюжет распада оказался обрамленным, «вошел» в сюжет творческого созидания. Изображающий гибель человека в эмиграции дневник Сони содержит в себе и альтернативные пути преодоления тотального социального разрушения – жизнь в творчестве Травиной, Митеньки, Бера. Разрушительные силы истории властны над заурядными людьми, ждущими подарков от судьбы, но не творящими ее. В этом смысле смерти Павла Федоровича и Сони, не имеющих своей собственной судьбы, а только «сопровождающих» Травину, в определенной степени закономерны. Творческая личность в художественном мире Берберовой адекватна времени и самодостаточна, а потому всегда обретет свою Америку – землю обетованную.

Автор размыкает коллизию «отцов и детей» в эмигрантскую проблему преемственности поколений, наследования детьми культуры «отцов»³. Ценности,

дельно правдивое и самоуглубленное отражение распада личности с тем, чтобы избежать потери человека во Времени» [Летаева, 2003, с. 18].

¹ Ср. набоковскую иронию по отношению к молодой эмигрантской литературе: [Мельников, 1996, с. 73-81; Каспэ, 2005, с. 122-123].

² Ю.М. Лотман писал: «Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка <...>. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код» [Лотман, 1981, с. 18].

³ Выступая на одном из первых заседаний «Зеленой лампы» от имени «литературной молодежи», Н. Берберова сформулирует «позитивную» и «несовременную» (для определенной части молодых литераторов 1930-х годов, не приемлющих «литературности» старшего поколения) стратегию самопрезентации, в основе которой признание единственной

которыми живет творческая личность, – свобода, независимость, любовь, искусство – формируют талант, способный существовать в пространстве культуры и выстраивать свою жизнь по законам искусства. Таким образом, в повести «Аккомпаниаторша» поставлены проблемы выживания и смысла жизни человека в эмиграции. Разрушению и гибели автор противопоставляет жизнеутверждающий сюжет существования без социальных и пространственных границ – в мире культуры. Как цельная личность, существующая на пересечении разных систем координат (литературных «отцов» и «детей», реалистической классики и модернистской современности, литературы «ремесла» и «человеческого документа») и стремящаяся «сшить» противоположности, Берберова ищет новые (более скрытые и отвечающие установкам «молодой прозы» на простоту формы¹) способы литературности для воплощения ценностей «отцов» – идеи жизнотворчества. Ранний сюжет, как и в случае с Осоргиным, нес в себе мощный проективный заряд не только для читателя, но и для последующей жизни самого автора: в 1950 году Н.Н. Берберова переедет в США, где начнет «третью» жизнь – напишет свои главные книги и состоит как ученый. Героями ее мемуаров станут незаурядные личности, таланты, посвятившие свою жизнь творчеству, а главным сюжетом – сюжет саморазвития автора, способного творить свободную мысль, художественные образы и человеческие отношения.

Литература

Афанасьева А.С. Польская тема в мемуарной прозе Ю. Олеши («Книга прощания») // Методика преподавания славянских языков как иностранных с использованием технологии диалога культур: Материалы II Международной научной конференции (22 – 23 сент. 2006). Вып. 3. Томск, 2007.

Берберова Н. Курсив мой. Автобиография: В 2-х томах. Нью-Йорк, 1983.

Берберова Н. Бианкурские праздники и другие рассказы (1928 – 1940). Предисловие // Октябрь. 1989. № 11.

Берберова Н. Железная женщина. М., 1991.

Берберова Нина. Рассказы в изгнании. М., 1994.

Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

Летаева Н.В. Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: проза на страницах журнала «Числа»: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003.

Лотман Ю.М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981.

Мельников Н.Г. «До последней капли чернил...» Владимир Набоков и «Числа» // Литературное Обозрение. 1996. № 2.

Неизвестная Берберова: роман, стихи, статьи. СПб., 1998.

Не только курсив (С Ниной Берберовой беседует К. Привалов) // Литературная газета. 1989. № 20.

Новиков В. «Человек – артист» и давление времени // Олеша Ю., Каверин В. Проза. М., 2001.

реальности – реальности культуры: «...Можно всю жизнь писать и о джаз-банде, оставаясь русским писателем. Надо только писать в духе русской литературы. Литературная эмигрантская молодежь проникнута, в большей степени, этим духом и жаждет единения и преемственности» [Каспэ, 2005, с. 61].

¹ Идеолог и учитель «незамеченного» поколения Г. Адамович, придающий в своих статьях антилитературности статус литературной программы, думается, вполне осознавал, что речь идет не об «изгнании», а о смене литературности, когда писал в 1928 году в статье «О простоте и «вывертах»: «Усилие подлинного художника направлено к тому, чтобы скрыть все “швы”, спрятать все концы в воду. Пушкин писал “просто”, но по черновикам его мы знаем, чего эта простота ему стоила» [цит. по: Каспэ, 2005, с. 126].

Олеша Ю.К. Зависть. Три толстяка. Рассказы. М., 1998.
Олеша Ю.К. Книга прощания. М., 1999.