

**М.А. Хатямова**

*Томский государственный педагогический университет*

**Тема «отцов и детей» в прозе «незамеченного поколения»  
(М. Агеев, Н. Берберова)**

*Аннотация:* Данная статья посвящена рассмотрению темы «отцов и детей» в повестях М. Агеева и Н. Берберовой.

This article is devoted to problem of fathers and children in the novels of M. Ageev and N. Berberova.

*Ключевые слова:* поэтика, повесть, сюжет «отцов и детей», М. Агеев, Н. Берберова.

Poetry, novel, plot of fathers and children, M. Ageev, N. Berberova.

УДК: 821.161.1–311.2.09.

*Контактная информация:* Томск, ул. Киевская, 60. ТГПУ, филологический факультет. Тел. (3822). E-mail: khatyamova@mail2000.ru.

Предметом изображения в прозе молодых писателей эмиграции первой волны стал дробный, лишенный цельности внутренний мир человека XX века. Писатели «незамеченного поколения» (В. Варшавский) исследовали человеческую субъективность, драматическое существование девиантной личности, обращенность которой внутрь себя оборачивалась открытием в своей душе темного хаоса, навязчивых, бредовых идей [Варшавский, 1956; Летаева, 2003; Каспэ, 2005]. Героя молодой эмигрантской литературы Б. Поплавский назвал «подпольным человеком». В произведениях С. Шаршуна, Б. Поплавского, В. Яновского, Е. Бакуниной, Ю. Фельзена, В. Варшавского изображался неординарный герой, имеющий внутренние высокие запросы, но полный мелких чувств и способный на низкие поступки в разрешающем их абсурдном мире. Состояние духовного разобщения, приводящее к ненависти и разрушению связей между людьми, изображение изнанки, «дна» жизни воплощалось средствами дневниковой прозы «человеческого документа» (Г. Адамович) – своего рода записных книжках, передающих смутность душевных переживаний, «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 не в силах расшифровать» [Летаева, 2003, с. 18].

Традиционная для русской литературы тема «отцов и детей», выводящая на проблему литературных поколений, была чрезвычайно актуальна в прозе младшего поколения прозаиков, отстаивающих перед «литературными отцами» свое право на место в истории зарубежной русской литературы. Появившиеся одновременно, в 1934 году, произведения неизвестного автора Марка Леви (под псевдонимом М. Агеев) «Повесть с кокаином» (в отдельном издании 1936 года – «Роман с кокаином») и «Аккомпаниаторша» Нины Берберовой по-разному решают проблему наследования «детьми» культурных ценностей «отцов», что символически обозначилось уже в ситуации их публикации (М. Агеев – в «Числах», издательстве «детей», Н. Берберова – в «Современных записках», главном печатном органе «отцов»). Однако общность поставленных проблем, тип героя

и наличие сюжета поколений (взаимоотношения героев с матерью, комплекс «безотцовщины» как безопорности существования и одна из причин обиды современного человека на несправедливость мира) позволяет сопоставить избранные произведения.

Обе повести написаны в форме записок главного героя, сознание которого постепенно разрушается. При этом разрушение отношений с матерью является значимым моментом в самоопределении героев: и ставший наркоманом вчерашний гимназист Вадим Масленников, и рано познавшая бессмысленность существования аккомпаниаторша Соня рационализируют свои негативные чувства к матери (боль и стыд, презрение и жалость, грубость до жестокости), и их второе «я» со стороны наблюдает за низкими поступками первого. В обоих произведениях коллизия взаимоотношений героя с матерью образует композиционное кольцо: изложение своей жизни в записках начинается и завершается «сюжетом матери». Важно также, что оба автора не связывают распад сознания своих героев с эмиграцией: действие происходит в России накануне и в период I мировой войны, а у Берберовой продолжается в эмиграции.

В «Романе с кокаином» М. Агеева изображаются этапы нравственного и духовного падения гимназиста Вадима Масленникова. Герой оказывается несостоятельным во всех важных отношениях – в дружбе (глава «Гимназия»), любви («Соня»), во взаимоотношениях с семьей – матерью и старой нянькой – и пытается разрешить драму своей души выходом в альтернативную реальность. Неразрешимость добра и зла, завещанная русской литературе Ф.М. Достоевским, здесь становится предметом исследования, достигает своего предела. Еще до употребления кокаина герой начинает создавать оправдательную философию пробуждения звероподобного начала в себе в момент переживания идеального: «...Я себя спрашивал: не есть ли душа человеческая нечто вроде качелей, которые, получив толчок в сторону человечности, уже тем самым подвергаются предрасположению откатнуться в сторону зверства» [Агеев, 1990, с. 156]. Резкие колебания от любви к раздражению и ненависти претерпевают почти все контакты героя с внешним миром, однако именно рефлексия взаимоотношений с матерью «сопровождает» поэтапное разложение его личности.

Экспозиция характера личности, воплощающей в дневнике противоречия своей души, задана в I главе первой части («Гимназия»). Герой переживает «позор» за свою плохо одетую престарелую мать, над которой смеются гимназисты, болезненно отмечая ее «жалкую внешность» («облысевшую шубенку», «седые волосики из-под смешного капора»), но и беспощадно откровенно фиксируя свое низкое поведение: «На дворе, где ко мне подошли несколько товарищей и один спросил, – что это за шут гороховый в юбке, <...> я, весело смеясь, ответил, что это обнищавшая гувернантка <...> и что если угодно, то я с ней познакомлю: они смогут за ней не без успеха поухаживать. Высказав все это, я, не столько по сказанным мною словам, сколько ответному хохоту, который они вызвали, почувствовал, что это слишком даже для меня и что говорить этого не следовало» [Там же, с. 14]. Правдивость героя перед собой свидетельствует не только о цинизме, но и о персональной ответственности: он не оправдывается бесчеловечной средой. Изображение издевательств героя над матерью и старой нянькой, перемежающихся кратковременными болью и жалостью, набирает амплитуду колебаний. Несмотря на то, что он осознает свое грубое потребительское отношение к матери (сравнивает отречение гимназиста-еврея от своего происхождения с собственным «стыдным» отречением от матери), эта рефлексия бесплодна, формальна, не становится нравственным событием. Забирая у матери последние деньги на развлечения с Соней, он вполне осознает «снисходительную небрежность» тона иждивенца. Требуя у матери в очередной раз деньги и не отказываясь от скопленных многолетним трудом сбережений няни (добровольно их отдающей, что-

бы защитить мать от сына), герой понимает, что не может быть до конца открытым с Соней в первую очередь из-за своего гнусного отношения к матери.

Кульминацией повести, совпадающей с пиком падения героя, становится кража на наркотики единственно ценной для матери вещи – подаренной умершим отцом броши. Вадим бьет по лицу назвавшую его вором мать. Загнанные в глубокое подсознание муки совести реализуются в наркотическом сне героя, в котором безудержная, гротескная еда матери на пиру, сопровождающаяся смехом присутствующих, в том числе и Сони, завершается сначала убийством (штыком не пускающего ее назад в зал стражника), а потом и самоубийством: вернувшийся домой герой находит ее повешенной. Предчувствие героем гибели матери (смерть которой действительно наступит в финале) знаменует его собственную гибель: записки обрываются на сообщении о том, что он вновь оказался у двери квартиры торговца наркотиками.

Немотивированная жестокость героя к матери, няньке, а потом и Соне имеет мифологическую проекцию: три женские героини – мать, няня и Соня (София как символ Премудрости и первоначала, материнского лона [Мифы народов мира, 1982, с. 464]) – образуют юнгианский архетип Великой матери<sup>1</sup>. Герою-юноше, переживающему идентификацию с сыном-возлюбленным, «облагодетельствованным Софией» (замужняя Соня сама начинает их отношения: разыскивает адрес Вадима и отправляет ему цветы), открывается тайна «Tabula Smaragdina»: «Все, что наверху, подобно тому, что внизу». «Вместе с этой идентификацией, – пишет Юнг – мы вступаем в область сизигии, а именно, спаривания противоречий, где одно никогда не отделимо от другого, ему противоположного. Эта та сфера переживаний, которая непосредственно ведет к опыту индивидуации, становлению Самости» [Юнг, 2001, с. 360]. Психоаналитический код обосновывает пограничные состояния между любовью и ненавистью в отношениях с матерью и няней и дисгармонию платонической и половой любви во взаимоотношениях с Соней. Душевная и духовная болезнь героя (и кокаин как ее следствие) состоит в отсутствии природной гармонии, в неспособности героя стать «спаренным соответствием» Великой матери – Женского начала.

В финале записки героя завершаются повествовательной рамкой – врачебным протоколом освидетельствования Вадима Масленникова в госпитале, куда он был доставлен в состоянии наркотического отравления, а позднее повторно привезен после передозировки и скончался. Медицинская справка, выполняющая роль повествовательной рамки, является авторским «минус-приемом»: дневник героя остается единственным способом манифестирования авторских интенций. Структура «текста в тексте», таким образом, сообщает повести М. Агеева статус неповторимого, правдивого «человеческого документа», реальной жизненной трагедии, а эпилог переводит историю наркомана в трагедию человеческой души: при погибшем Масленникове была найдена рукопись дневника и мешочек с зашитыми в нем «десятью серебряными пятачками» обманутой им девушки.

В повести Н. Берберовой «Аккомпаниаторша» сюжет отношений героини с матерью также становится мерилom нравственной деградации личности. Фабула изображает жизнь молодой девушки, завершившуюся скорой гибелью. Картина раздробленного, «разъятого» внешнего и внутреннего (сознание героини) миров воссоздается как поток сознания – в дневнике героини, повествованием от перво-

---

<sup>1</sup> «Его (архетипа матери – М.Х.) свойство суть нечто “материнское”: в конечном счете магический авторитет всего женского; мудрость и духовная высота по ту сторону рассудка, нечто благодатное, нечто дающее пристанище, нечто чреватое, несущее в себе что-то, подательница роста, плодородия и пропитания; место магического преосуществления и возрождения: содействующий и помогающий инстинкт или импульс; нечто потаенное и сокрытое, нечто темно-дремучее, бездна, мир мертвых, нечто заглатывающее, обольщающее и отравляющее, нечто возбуждающее страх и неизбежное» [Юнг, 2001, с. 333].

го лица. Причем дневник 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» социальный и психологический 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»<sup>1</sup>. Несмотря на то, что Соня со временем понимает противоестественность своих претензий к родителям, 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.

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, которой привез из России ее бывший ученик. В финале и сама героиня понимает, что комплекс незаконнорожденности – слишком легкий аргумент подсознания в определении причин несостоявшейся жизни. 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. Использование в качестве прототекстов произведения, принадлежащие двум изолированным друг от друга литературным процессам и развивающие разные культурные традиции в русской литературе, надстраивает над сюжетом отцов и детей сюжет литературных поколений.

Название повести «Аккомпаниаторша» актуализирует проблему творческой личности, наличие / отсутствие творческого начала в предельно эстетском, символистском варианте: музыка как праоснова жизни и искусства. Если мать Сони, неизвестная учительница музыки, воспитала талантливого музыканта Митеньку, то аккомпаниаторша Соня изначально относилась к музыке как к ремеслу в утилитарном смысле. Образ талантливой «удачницы» Марии Николаевны Травиной,

---

<sup>1</sup> «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].

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 (общие корни?) 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 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).

Использование Берберовой сюжетной схемы популярного романа Зайцева нельзя объяснить бедностью фантазии и бессознательным эпигонством<sup>1</sup>. Автор сознательно отсылает читателя к опознаваемому «готовому» сюжету становления творческой личности в символистском (панэстетическом) варианте. Творческая личность певицы Травиной антитетична аккомпаниаторше Соне, которая, по собственной оценке, «ничего из себя не представляла». 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 никчемное существование. Болезненная любовь и зависть к более совершенному человеку заполняет 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 недостижимую гармонию другого. 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 особенный мир.

В повести Берберовой сюжет «зависти» создается не только 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 Берберовой – прозаика. Берберова наследует от Олеши тип героя (Кавалеров, как и Соня, только претендует на статус творческой личности: он недоволен своим положением «шута», но художником стать не способен), 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 с советским современником в аксиологическую и эстетическую полемику.

---

<sup>1</sup> 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, с. 308].

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 особенной душевной организации человека искусства, но, напротив, являются аргументами универсальности таланта, проявляющегося во всем.

Панэстетизм Марии Николаевны Травиной, как и героини Зайцева Натальи Николаевны, не только не противоречит жизнеспособности, но как раз и является источником неиссякаемой витальной энергии и жизненной гармонии (музыкальная стихия)<sup>1</sup>. Не чувствуя этической вины как истинный «человек-артист» Травина преодолевает нелегкие испытания, посланные судьбой. 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 жизнетворчества («отцов», культуры Серебряного века)<sup>2</sup> и повинуюсь 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. 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 концепции), то у Берберовой сюжет разрушения принадлежит только уровню героя. Вынутый из повествовательной рамки дневник Сони воплощает сюжет разрушения сознания и жизни главной героини: София не раскрыла своего потенциала Вечноженственного, не стала истинной покровительницей искусства. 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

---

<sup>1</sup> В романе Зайцева панэстетизм героини не станет препятствием к религиозному развитию, а естественно подготовит его как этап греховной молодости, предшествующий религиозной зрелости («не отречешься от него»). У героини Берберовой религиозный вектор отсутствует, что обусловлено мировоззрением автора.

<sup>2</sup> 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.

«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»)<sup>1</sup>.

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 счета...» [Берберова, 1994, с. 3]. Человек, не служащий культуре и не культивирующий в себе талант, изначально обречен (если не природой – болезнью, то собственным выбором смерти вместо жизни – самоубийством), 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 бунинский<sup>2</sup> 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». И наконец, временная дистанция сообщает запискам (и сюжету) 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 века<sup>3</sup> (образ нищей, обездоленной, бездарной 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. 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 шну-

<sup>1</sup> 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].

<sup>2</sup> Фигура И.А. Бунина как продолжателя и хранителя традиций русской классики являлась знаковой для эмигрантской культуры.

<sup>3</sup> Ср. набоковскую иронию по отношению к молодой эмигрантской литературе: [Мельников, 1996, с. 73–81; Каспэ, 2005, с. 122–123].

ром»). 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 спокон 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)<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. Ценности, 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) формы литературности для передачи культурных ценностей «отцов» – идеи жизнотворчества.

В произведениях молодых эмигрантских прозаиков проблема поколений, продолжения и развития молодыми писателями культуры «отцов» решается по-разному, что реализуется в семантике метатекстовой структуры дневниковой прозы. Если записки героя в «Романе с кокаином» М. Агеева выполняют роль почти медицинского документа, обнажающего автобиографическую близость автора

---

<sup>1</sup> 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].

<sup>2</sup> 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 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].



к герою, разрывающему с традицией и культурой (авангардная линия в литературе «незамеченного поколения»), то в повести Н. Берберовой структура «обрамляющего метатекста» выполняет модернистскую функцию перекодировки смысла, отмежевания автора от дневника героини, и способствует утверждению авторской модели панэстетического существования в творчестве.

### **Литература**

- Агеев М. Роман с кокаином. М., 1990.
- Берберова Н.Н. Курсив мой. Автобиография: В 2 т. Нью-Йорк, 1983.
- Берберова Н.Н. Рассказы в изгнании. М., 1994.
- Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.
- 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. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
- Лотман Ю.М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского университета. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. Вып. 567.
- Мельников Н.Г. «До последней капли чернил...» Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1982. Т. II.
- Юнг К.-Г. Аналитическая психология и психотерапия. Психологические аспекты архетипа матери. СПб, 2001.