

УДК 82.0:801.6

М.А. Хатямова

**ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗАХ
Н.Н. БЕРБЕРОВОЙ (ОТ «БИЯНКУРСКИХ ПРАЗДНИКОВ»
К «РАССКАЗАМ НЕ О ЛЮБВИ»)**

В статье рассматривается трансформация повествования в малой прозе Н.Н. Берберовой 1920–1930-х гг. Сознательная установка автора в «Биянкурских праздниках» (1929–1934) на характерный сказ как средство выражения массового эмигрантского сознания во второй половине 1930-х гг. уступает место другим повествовательным техникам (первоначальному и персональному повествованию, авторскому метатексту), позволяющим изобразить неповторимость внутреннего мира личности персонажа и воплотить авторскую саморефлексию.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, рассказы Н.Н. Берберовой, повествование, сказ, метатекст.

Н.Н. Берберова (1891–1993), известная биографическими и мемуарными книгами («Чайковский. История одинокой жизни», 1936; «Бородин», 1938; «Курсив мой», 1972; «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), оставила после себя почти не исследованное прозаическое наследие: малую прозу (книги рассказов и повестей «Биянкурские праздники», 1929–1934; «Рассказы не о любви», 1931–1940; «Облегчение участи», 1934–1941) и четыре романа: «Последние и первые: Роман из эмигрантской жизни» (1930), «Повелительница» (1932), «Без заката» (1938), «Мыс бурь» (1948–1950).

Серия рассказов «Биянкурские праздники» (публиковались в газете «Последние новости» с 1929 по 1934 г.) и примыкающие к ней рассказы 1930-х гг., позже названные «Рассказами не о любви», интересны не только как прозаический дебют молодой поэтессы, но и в контексте поисков в прозе писателей эмиграции своего эстетического языка и новых тем. В автобиографии Н. Берберова писала: «Эстетических идей не было почти ни у кого, словно из века символизма мы шагнули назад, когда считалось, что для писания стихов нужны известные правила, а проза пишется самотеком» [1. С. 436]. А в написанном через сорок лет после первой публикации рассказов предисловии появилось признание, что, обращаясь к прозе в середине 1920-х гг., она осознавала невозможность писать ни о старой России (которую не успела хорошо узнать), ни о «Франции и ее «героях», ни о себе, как это делали по примеру Пруста многие молодые писатели Запада в то время: «...я тогда ни говорить, ни писать о себе не умела; мне необходимо было найти хотя бы в малой степени установившуюся бытовую обстановку, людей, если не прочно, то хотя бы на время осевших в одном месте и создавших подобие быта вне зависимости от того, нравится мне эта обстановка, ими созданная, и нравятся ли мне они сами» [2. С. 8]. Установка на бытовое слово,

объективное воспроизведение среды и ее языка, уходящая корнями в традицию Гоголя и развиваемое М. Зощенко, А. Платоновым, И. Бабелем, помогла найти предмет изображения: жизнь русского эмигрантского «пролетариата», имеющего «невидимую связь» с советскими людьми «того времени», о котором в литературе эмиграции «было ничего не известно»: «Это была лирико-юмористическая, иронико-символическая серия рассказов о жизни русских в Биянкуре – русских нищих, пьяниц, отцов семейств, рабочих Рено, певцов, поющих во дворах, деклассированных чудаков...» [1. С. 437].

Как успех у читателя, так и художественное несовершенство этих рассказов автор объясняет обращением к неблизкому ей сказу, влиянием Зощенко: «...художественная сторона этих рассказов нуждается в некоторых пояснениях: ирония автора должна была проявиться в самом стиле его прозы, и потому между мною и действующими лицами появился рассказчик. Самые ранние из «Биянкурских праздников» не могут не напомнить читателю Зощенко (и в меньшей степени Бабеля и Гоголя), и не только потому, что я по молодости и неопытности училась у него, но и потому, что мои герои – провинциалы, полуинтеллигенты поколения, выросшего в десятых и двадцатых годах, *говорили языком героев Зощенко*, потому что все эти рабочие завода Рено, шоферы такси и другие *читали Зощенко каждую неделю в эмигрантской прессе*, перепечатававшей каждый новый рассказ его в парижских газетах в двадцатых и тридцатых годах, на радость своим читателям» [1. С. 11]. Однако рассказы Берберовой 1920–1930-х гг. интересны не только социологически, как исследование массового сознания эмигрантов, но и эстетически. В них формируется собственная повествовательная манера Берберовой-прозаика, которая утвердится в зрелой прозе в романах, биографиях, мемуарах.

С первых рассказов серии «Биянкурские праздники» сознательная авторская установка на характерный сказ¹ как средство выражения массового сознания нарушается. Повествование трансформируется от персонифицированного сказа к другим повествовательным формам.

В первом рассказе «Аргентина» (1929) выдержан зощенковский персонифицированный сказ. Среда «самоизображается» с помощью сказового слова: трагикомическую историю неудачного сватовства своего дяди Ивана Павловича рассказывает маленький человек, носитель социальных стереотипов. Характерен здесь и зощенковский зачин: «Милостивые государыни и милостивые государи, извиняюсь! Особенно – государыни, оттого что не все в моем рассказе будет одинаково возвышенно и благопристойно» [2. С. 13]. Рядовой житель Биянкура, участник событий, которому автор доверяет повествование, наделяется своеобразным словом, со смешением стилей (канцелярского, разговорного и псевдолитературного), с неуместным словоупотреблением: «Когда в четверг вечером пришел я домой (по дороге я встретил, но сделал вид, что не узнал Клавку, хотя в чем была ее вина? Ведь она, по словам той, ничего не знала), когда я вошел к себе и увидел Ивана Павловича

¹ «В соответствии с традицией, в которой сосуществуют два разных понятия о сказе – узкое и широкое, целесообразно различать два основных типа сказа: 1. *Характерный* сказ, мотивированный образом нарратора, чья точка зрения управляет всем повествованием; 2. *Орнаментальный* сказ, отражающий не один облик нарратора, а целую гамму голосов и масок и ни к какой личной повествовательной инстанции не отсылающий» [3. С. 190].

в синем костюме с жучком, я догадался, что он принял решение. От городской атмосферы в моей комнате и недостатка здоровых движений он за эту неделю отчасти потерял яркие краски сельского жителя. Но сейчас энергия так и ходила в его глазах, и я вспомнил его желтые зубы, виденные однажды, – признак большой мужественности» [2. С. 20–21]. Гриша – маска эмигрантской среды, он рассказывает историю, достойную обывательского сознания. Разводящий в провинции кроликов дядя нуждается в помощнице по хозяйству, но хочет обрести в ней жену. Гриша разделяет его претензии на «любовь», поддерживая Ивана Павловича аргументами здравого смысла: «Подумайте сами: вы устроены, вы, в некотором роде, помещик, дела ваши процветают. Вы берете себе в жены девицу неимущую, сироту, лишнюю в семействе <...> вы женитесь на ней, она обретает в жизни защитника и становится хозяйкой ваших владений. Что предстоит ей без вас? Русские переселенцы эстонской страны, тяжелый труд где-нибудь в Австралии или Канаде. Да вы, может быть, будущий оплот всей ее жизни, если только она придется вам по вкусу» [2. С. 15–16]. Предполагаемая невеста оказывается беременной, и раздумывающий несколько дней жених упускает ее, она уезжает в недостижимую Аргентину. Казалось бы, человек получает от судьбы заслуженный урок, но авторская позиция не столь однозначна. Вот как комментирует сама Берберова разницу авторских и читательских интерпретаций: «Я не знаю, понимали ли мои читатели иронию моих рассказов, сознавали ли, что "праздники" – не бог весть какие в этой их жизни, что между мной самой и моими "героями" лежит пропасть – образа жизни, происхождения, образования, выбранной профессии, не говоря уже о политических взглядах» [2. С. 10]. Авторская ирония, возникающая от изображения прямого слова обывательских персонажей, корректируется авторским состраданием к героям. Выживающий в чужом мире маленький человек способен на сопереживание, искренние чувства. Иван Павлович постепенно проникается состраданием к девушке: «А ты представляешь, что она дома от невестки терпит?» [2. С. 19]; «А что, Гриша, по американским законам плохо ей придется, с ребенком-то?» [2. С. 20]; «Очень у нее глаза оказались замечательными. А плечи худые какие, заметил ты? А платице помнишь? Теперь, верно, таких платьев никто уж и не носит, пожалуй» [2. С. 21]. Высокая жалость перерастает почти в любовь: любить – значит жалеть (в народной культуре). Запоздалое, но ценное для автора прозрение героя становится его наказанием и обнажает тему трагического одиночества и бессилия человека перед судьбой.

В следующих рассказах – «Фотожених», «Случай с музыкой» (1929) – повествовательная маска бианкурца Гриши не выдерживается до конца. Слово рассказчика Гриши, ограниченное кругозором его сознания, теснится словом героев, истории которых он рассказывает. Истории о «возвышенных переживаниях» безработного Герасима Гавриловича и служащего мебельного дела (а в прошлом – тапера) Ивана Ивановича, стремящихся найти свое истинное призвание – стать актером кино и музыкантом (в кабаре, в кинотеатре), требуют изображения, пропущенного через сознание действующего лица. Поэтому изображение событий «извне» уступает место повествованию с внутренней точки зрения: повествование, приписываемое Грише, превышает свои полномочия и стилистически (устная демократическая речь рассказчика

уступает место книжной), и фактически (Гриша не может знать в таких подробностях внутреннего состояния своих героев); сказ переходит в персональное повествование – несобственно-прямую речь, в которой нарратор «заражается» словом героя. Хотя рассказчик Гриша и подменяющий его безличный нарратор (в рассказе «Случай с музыкой») выполняют ту же функцию маски коллективного сознания (биянкурского «мы», разделяющего и оправдывающего позицию персонажа – жертвы эмигрантского несчастного существования), комедийность речи героев и неадекватность их поступков свидетельствуют об иронично-критическом отношении автора к герою, претензии которого на более достойное существование безосновательны. Неспособные к творчеству «мелкие» (определение Л. Леонова, применимое к обывателям России) люди смешны в своем постоянном самооправдании ситуацией эмиграции: «Почву из-под меня вынули, – говорил тогда Герасим Гаврилович, – ни пространства ваши, ни времена, ни климаты мне не подходят» [2. С. 23].

Размыванию позиции рассказчика способствует и структура «рассказ в рассказе» в новелле «Здесь плачут». В ситуации «чужого» праздника Дня Бастилии герои спорят, «где они находились под утро 23 декабря девятнадцатого года», десять лет назад, и рассуждают о странностях русской души, ее внерациональных основах. Смена субъектов повествования при сохранении единообразия их речи (Гриша описывает один день – 14 июля; Щов рассказывает свою историю – внезапную пляску с женой во время похорон любимого тестя; Гриша вспоминает «свое собственное несоответственное поведение»; затем приводится диалог героев, утешающих вдруг заплакавшего брата Козлобабина, только что прибывшего из Советской России) создает эффект нарастания драматизма, многократного показа внерациональности и неукорененности русских эмигрантов. «Хотелось бы большего соответствия душевного поведения с обстоятельствами жизни», – говорит один из героев – Петруша, как могли бы сказать и другие персонажи. Речевое самообнажение героев разрушает их притязания на выражение национальной ментальности: «Зачем понадобилось им выяснять все эти давно прошедшие подробности? Он, Петруша, Петр Иванович, хотел, как он мне потом признался, приступить к написанию военной истории, чтобы отпечатать ее хотя бы для ради бога в трех экземплярах: для себя, для потомства и для любимой женщины, если таковая подвернется. Щов возражал ему исключительно для порядка» [2. С. 31]. Но значимость саморефлексии героев этим не отменяется. Если французы (которые, по словам Гриши, «всегда все вовремя делают») предаются веселью в день своей революции («Национальный праздник на Национальной площади, оркестр играет»), то русские задаются вопросами о смысле жизни, об истории, о современности и соответствии внутренней жизни – внешней и своем месте в ней. Прибегая к стилистически и эмоционально напряженному повествованию, включающему позицию многих персонажей (эмигрантское «мы» с многоуровневой системой нарраторов: Гриша – первичный, Щов – вторичный и т.д.), автор создаёт трагическую модальность, выходящую за пределы кругозора персонажей, но соединяющую его с ними в переживании эмигрантского существования, «всеобщей трагедии» эмиграции.

На таком же эффекте удвоения («текст в тексте») строится повествование в рассказе «О закорючках» (1929). Смена устного рассказа на письменный (Гриша становится писателем, пишущем о Биянтуре и его жителях) может быть объяснена авторской игрой: Биянтур «требуется» своего автора-летописца, и Гриша наделяется ролью сниженного alter ego автора. Письменному рассказу Гриши, вставленному в его устный рассказ, предшествует пародийная ситуация общения автора с читателем: Гриша слушает мнение биянтурской портнихи, мадам Клавы, о его творчестве, об отсутствии в нем романтики и идеала. Далее Гриша воссоздаёт процесс создания рассказа, делится с абстрактным читателем эстетическими размышлениями, пародирующими отношение младоэмигрантов к эстетике писателей старшего поколения: «Пришел я к себе домой, сел за стол и написал рассказ про Александра Евграфовича Барабанова. Есть такой человек, одно время нам его часто видеть приходилось. Начал я свой рассказ с описания погоды, многие наши писатели погодой не брезгают, собственно, некоторые только этим и прославились. То есть, писатели наши, правда, больше обращают внимание на природу, да ведь зато и материальное положение их как-то лучше нашего» [2. С. 50]. История Барабанова, изобретателя-чудака, стремящегося внедрить свой продукт с помощью преуспевающего дельца – мужа своей бывшей жены, поданная сквозь призму сознания начинающего автора-Гриши, получает эффект наложения: позиции повествователя на позицию героя, что рождает сострадание и сочувствие герою: Гриша является и первичным нарратором, и вторичным, автором письменного рассказа о Барабанове. Однако события, «история» героя (Барабанов не способен внедрить свои изобретения, не может настоять на встрече с дочерью и передать ей в подарок щенка, не понимает унижения в обращении к своему сопернику) меняет отношение к персонажу: Барабанов сжился с положением жертвы.

Переход Гриши в писатели не мотивирован повествуемой историей (в которой рассказывается о странной жизни еще одного эмигранта), но сюжет писательства создаёт авторский метатекст. Изображая сниженный вариант себя писателя, автор рефлексировал над собственными эстетическими задачами (не мифологизировать действительность, а сохранять, запечатлеть биянтурскую жизнь как она есть, в «ее трагикомическом, абсурдном и горьком аспекте» [2. С. 13]), изображает свое место в литературе эмиграции и даже (пародийно) включается в литературный спор поколений: «о чем писать».

Подобную структуру «текста о тексте» имеет рассказ «Биянтурская рукопись» (1930), где автором вставного текста является умерший друг Гриши Ваня Лехин. Рукопись Вани Лехина отсылает к творчеству младшего поколения эмигрантов с сюжетом возвращения в Россию, домой, к матери. Повествование распадается на две части: реальный Биянтур, похороны Вани Лехина, о которых рассказывает Гриша, и воображаемая реальность возвращения домой, представленная в рукописи Вани Лехина. «Жизнь» и «текст» не образуют оппозиции: как события в Биянтуре (смерть и похороны Вани Лехина высветили бессмысленность его жизни), так и рукопись о выходе в желаемую реальность знаменуют расставание с утопией. «Возвращение» героя домой имеет зловещую тональность: оно происходит ночью («ночь была черна»), в непогоду, в пустом, безлюдном городе. Встречает его незнакомый шурин.

Затем автор-герой еще раз проговаривает ситуацию неудавшейся встречи с прошлым в воображаемом письме оставшейся во Франции Мадлен: «Только что прибыл. Поезд опоздал. Народу было миллион. По ужасной погоде в совершенно мертвом городе отыскал дом. Конечно, волновался, как дурак. Встретил меня сестрин муж, un ture assez rigolo [довольно забавный тип – фр.]. Соня и дети спали, а мама вернется завтра. Напишу тебе еще, соображу, стоит ли тебе приезжать...» [2. С. 93].

Наивный писатель, адресуя свою повесть такому же наивному читателю, дважды развенчивает утопию возвращения (в «совершенно мертвый город»). Долгожданная встреча с матерью становится кульминацией фантазмагорического путешествия: «Я думал, что она закричит, упадет, и я заспешил, протянув к ней руки, чтобы удержать ее. Но она, словно отделившись от пола, понеслась на меня...» [2. С. 95]. Именно здесь Гриша прерывает текст рукописи: понимая, что Ваня, как и любой биянкурец, утратил все иллюзии, Гриша-читатель восстает против «правдивого» творчества, которое разрушает главную мечту эмигрантов: «Страниц, как я уже сказал, было около ста, но уже теперь все было мне ясно: Ваня Лехин умер от воображения. Оно перешло в лихорадку, это лихорадка, может быть, трепала его весь последний год, а какой прекрасный был человек! По всем швам Биянкуру не везет: лучшие люди его умирают, достойные людидохнут. Пускаются они, сначала тайно, во всяческие мрачные развлечения и домучивают себя как умеют. А некоторые, не далеко ходить, берут перо-бумагу и строчат. И грустно становится на них смотреть: такого рода энергия им не пристала, такого рода энергия от них не оставит ни полстолько. Так останемся же, друзья мои, пехотинцы и маневры, чем были! Не нужны нам ни перо, ни бумага, ни чернильницы. Ни слава, ни денежные суммы, ни любовь очаровательного существа пусть не тревожат наших снов. Тише воды, ниже травы советует нам сидеть испытанный в этих делах тип. И пусть о нас другие что-нибудь напишут, а сами мы – от двух бортов в красного – не писатели!» [2. С. 95–96]. Бунт героя-рассказчика обусловлен как крахом идеи возвращения, так и пониманием того, что в творчестве не укрыться от потери прежней жизни и родины.

Метатекстовая организация рассказа, во-первых, выражает антиутопическую позицию автора в оценке судьбы и текста своего alter ego, героя-сочинителя; во-вторых, сигнализирует о внимании Берберовой к новейшим поискам в западноевропейской и русской прозе. В объясняющей собственные эстетические пристрастия статье «Набоков и его «Лолита» (Новый журнал. 1959. № 57) Берберова сочувственно процитирует слова Ж.-П. Сартра по поводу романов А. Жида, В. Набокова: «Роман в прежнем смысле уже не единственная возможность, но есть новая – роман как бы рассуждающий, как бы сам размышляющий о своем собственном существовании» [4. С. 180]. Произведение, «рассуждающее о своем собственном существовании», дает возможность Берберовой неоднозначно, как бы с двух сторон, участвовать в дискуссии, обострившейся в эмиграции в виде полемики Ходасевича – Адамовича, о роли литературы в современном мире, о документальности (правде факта) и мастерстве (правде вымысла) [5]. Продолжая экспериментировать в технике сказа и метатекста, она остается в русле эстетических исканий В. Ходасевича; в установке на достоверное изображение жизненного потока

и индивидуальной драмы биянкурского жителя сближается с «литературой человеческого документа» Г. Адамовича.

Раздвижение повествовательной позиции рассказчика, меняющего маски от полуграмотного обывателя до писателя, владеющего книжным стилем, приводит к тому, что в рассказах начала 1930-х гг. Берберова освобождается от характерного сказа. В рассказах «Цыганский романс», «Чужая девочка», «Кольцо любви» (1930), в последних рассказах серии – «Колька и Люсенька» (1933), «Биянкурская скрипка» (1934) – закрепляется или перволичное повествование, представляющее биянкурское «мы», или несобственно-авторское повествование. В том и другом случае имеет место двухголосие нарратора и персонажа как результат взаимодействия сознания автора и героя в повествовании, выстраивающего взгляд извне и изнутри на биянкурскую жизнь: «Сидя тихонько в своей комнате... она (Анастасия Георгиевна. – М.Х.) вычисляла, сколько могло бы быть лет ее сыну и сколько дочери, если бы во времена царского режима и будуара она не отказалась иметь детей. И сколько лет было бы ее родителям, если бы они еще жили, и сестре... Но тут она прерывала свои вычисления: сестра ее существовала, сестру она видела, и друг другу они не обрадовались» («Чужая девочка») [2. С. 72]. Текст нарратора совмещает остро критический взгляд на Биянкур, вскрывающий анекдотичность ситуаций и характеров, с понимающей позицией «своего», т.е. стремится слиться с текстом персонажа. Налицо «вживание», «вчувствование» нарратора в позицию персонажа, сопереживание автора-повествователя (пусть и носителя иного сознания) своим героям (чем, видимо, и был обусловлен успех «Биянкурских праздников» у рядовых читателей).

В рассказе «Кольцо любви» (1930) изображается встреча бывших любовников, оказавшихся в эмиграции. Ироническому освещению подвергаются и романтические переживания бегущей от однообразия благоустроенной жизни героини, и иждивенческие настроения опустившегося престарелого героя, вспоминающего былую обеспеченную, разгульную жизнь в России. Их встреча представлена анекдотически: герой-любовник не соответствует былому облику, не узнает героиню, и «роковые страсти» сменяются жалостью женщины: она возвращает ему когда-то подаренное им кольцо. Несмотря на то, что превращение героини в добропорядочную жену, как и быстрое переселение героя от родственников, у которых он кормился, в гостиницу выдержаны в комедийном ключе, история вызывает сострадание к людям, пережившим крах прежней жизни, но сохранившим способность жалеть и помогать другому.

Смена характерного сказа на персональное и перволичное повествование в «Биянкурских праздниках» свидетельствовала о перемещении авторского внимания с психологии «эмигрантской массы» на индивидуальное сознание, на жизнь «внутреннего человека» (Ю. Терапиано), от сопереживания к осмыслению эмигрантской жизни. Берберова писала по этому поводу: «Критика, а также литературные друзья не раз говорили мне, что я постепенно отойду от этого (частично заимствованного) сказа, и чем скорее, тем лучше. И они оказались правы. Уже году в 31-м я начала писать рассказы с собственным голосом, отказавшись от рассказчика, а в 34-м окончательно освободилась от него. Но на этом и кончились «Биянкурские праздники»: они без сказа суще-

ствовать не могли. Начался другой период, может быть менее социологически интересный, но несомненно художественно более зрелый, приведший меня к моим поздним рассказам сороковых и пятидесятых годов, в которых я уже полностью отвечаю и за иронию, и за основную позицию автора-рассказчика в целом» [2. С. 12].

В «Рассказах не о любви» (1931–1940) – в технике несобственно-авторского повествования написано 14 рассказов и только 5 – от первого лица. Преобладание текстовой интерференции над перволичным повествованием свидетельствует о более сложном, двуакцентном слове в повествовании. Интроспекция в сознание героя (чаще – главного) необходима не только для проникновения в переживание личного существования, но и для осмысления констант эмигрантского существования: тотального одиночества («Поэма в прозе», «Перчатки», «Его супруга»), отчуждения, приводящего человека на дно жизни («Твердый знак», «Перчатки»); жажды истинного и духовного бытия («Те же, без Константина Ивановича», «Его супруга»); разрушения любви, семьи, дружбы («Рассказ не о любви», «Тимофеев», «Сообщники», «Сказка о трех братьях», «Частная жизнь», «Сумасшедший чиновник»); автоматизма ежедневного существования («Твердый знак», «Актеры», «Страшный суд»); тоски по родине, по утраченной жизни и надежды на возвращение («Для берегов отчизны дальней», «Крымская элегия», «Вечный берег», «Архив Камыниной»).

Здесь возникает двухголосие между нарратором и персонажем иного плана, нежели в «Биянкурских праздниках»: знаки нарратора, как взгляд извне, корректируют позицию персонажа. Активен как персонаж, так и нарратор; между их позициями создается психологическое и интеллектуальное напряжение, заставляющее читателя разгадывать авторскую позицию. Взрывающие ожидания читателя жизненные истории направлены на познание внутреннего мира человека, поэтому в них нет обобщений, напротив, они вскрывают необычайное, феноменальное в обыденной жизни. Новеллистическая событийность (непредсказуемость события при наличии необратимости, неповторяемости, релевантности изменения) часто создается переломом в повествовании, сменой повествовательного фокуса.

В рассказе «Вечный берег» (1938) разрушается эмигрантский миф о возвращении. Герой и его возлюбленная совершают поездку к «вечному берегу», облюбованному им с детства. Невинное путешествие заканчивается смертью героини: она тонет в озере, и герой не успевает ее спасти. Несобственно-авторское повествование, состоящее из текста нарратора и (преобладающего) текста персонажа, с одной стороны, погружает читателя в сознание героя, живущего стереотипами, с другой – поэтапно разрушает эти стереотипы. Перцепция нарратора сильно редуцирована: важно показать, как человек сам видит знаки судьбы и не придает им значения.

Герой-эмигрант, стремящийся вернуть утраченный берег детства, находит ему замену: «Это место он заметил давно и навсегда сделал его своим. Лет двадцать пять тому назад, когда он был еще ребенком, знакомые его родителей жили в этой местности и он гостил у них перед войной» [6. С. 276]. Разрушающее романтическую мечту трезвое слово героя указывает, что он давно понимает: прошлого не вернуть («теперь от усадьбы не осталось

ничего: все продано», «разбазарено по кускам», «крепкие розовые цветы..., которые, отцветая, дурно пахнут» (курсив мой. – М.Х.), но продолжает искать опору в природной вечности: «Лодка все стоит там, все стоит, говорил он себе иногда, вода мерцает и колыхнется. Он на всю жизнь заприметил себе это место» [6. С. 277]; «В этой прозрачности он чувствовал свою собственную прозрачность. Он говорил себе: такие случаи бывали, я где-то читал. Человек в молодости попадает на какую-то точку земного шара и вдруг говорит себе: это здесь! Проходят годы. Он живет, он путешествует, любит, трудится, и стариком возвращается, и поселяется, и не может объяснить, почему он здесь, когда есть столько других мест» [6. С. 280]. Герой чувствовал иллюзорность своей мечты, поэтому долгое время ее не осуществлял: «Он собирался вернуться... в разные годы по-разному. Было время, он так представлял себе счастье: с молодой, красивой, умной женщиной, понимающей его во всем, он тайно проводит здесь целый месяц, а потом расстанется навсегда <...> Потом был план: жениться и непременно купить в этом краю кусок земли, выстроить в рассрочку дом, – с балконом, детской, курятником, – словом, связать себя с этим берегом навеки. Однажды, года два тому назад он едва не приехал сюда с чужой женой, но она испугалась деревенской скуки, а он не был уверен, найдется ли в гостинице комната, и они поехали к морю» [6. С. 277]. Соположение взаимоисключающих проектов жизненного пути обнажает несостоятельность героя. Решившись на возвращение в место, которое он «приберег... для одного себя», с молодой девушкой («которую он кажется любит и которая кажется любит его»), герой продолжает имитировать возвращение: записывается в гостинице под чужим именем. Героиня также обманывает мать, что едет к подруге в Бужеваль («Почему Бужеваль? Первое, что пришло в голову, потому что в тот день она что-то читала про Тургенева» [6. С. 277]). Имя Тургенева – знак неосуществимости романтической любви в «дворянском гнезде».

Путешествие героев, играющих в счастье, овеяно необъяснимым страхом: в автокаре, когда Наташа «оборачивалась к нему, с такой решимостью, с такой смелостью, он видел, что она его боится» [6. С. 278]; «было совсем темно, и они останавливались, целовались, опять шагали, и опять останавливались. *Говорили о том* (курсив мой. – М.Х.), как им хорошо, как хорошо, что три дня перед ними, как удивительно, что он вернулся все-таки сюда» [6. С. 278]. Комната в гостинице имеет инфернальные черты: «В деревушке, уместившейся в бывшем усадебном парке, в крошечной гостинице нашлась комната. В окошке был двор с цепной собакой и спящим петухом. Рисунок обоев – летящие корзины с цветами, вихрь цветочных корзин; в углу – игрушечный умывальник, а посреди – все заполонившая, деревянная двуспальная кровать с грубым свежим бельем, периной и крахмальным пологом <...>

– Это целый крейсер! – воскликнула Наташа, прыгнула и провалилась в перину, и кинула в него подушкой. И во всем этом ему тоже почудился страх» [6. С. 277–278].

Пьяный хозяин гостиницы, «кроткое лиловое лицо хозяйки», собака с отвислым брюхом, петух – зловещие приметы иного мира. Приехавший сюда герой уже утерял признаки идентификации: изменил фамилию (стал «Наташин»), профессию («поставил одну из многих»), «год рождения – тот же, что

и века», не помнил место рождения («русский город, он совсем, совсем его забыл»). Поэтому события следующего дня – прогулка к озеру с целью найти через 25 лет лодку (и герои обнаруживают сразу две: «одна – старая, другая – новая, крашенная в красный цвет») – несут мифологическую семантику последнего путешествия: «Вода спокойно и ласково играла под солнцем. Как часто думал он о том, что непременно когда-нибудь будет вот так сидеть и слушать. Было что-то неизбежное в возвращении к этим камышам, к этим дрожащим теням, сбереженным памятью. Он чувствовал, что участвует в плеске времени, текучем и безначальном. В ранней юности, в минуту того незабвенного восторга, он понял, что сюда надо найти обратный путь» [6. С. 279]. Однако герой бездействует, не совершает плаванья, отшучивается на просьбу героини отвязать лодку: «Я уже и без того совершил ради тебя преступление: скрыл свою фамилию от полиции, теперь пойдет к черту вся статистика губернии. А ты еще хочешь, чтобы я украл лодку. Ты можешь окупнуться у берега» [6. С. 280]. Отказавшись плыть вместе с героиней, герой демонстрирует отсутствие серьезных намерений по поводу их общей будущей жизни. В то время как она поплыла («вдруг зашумела, забила ногами»), он эгоцентрично размышляет о каждом из них в отдельности: «Что будет с ним дальше? И с ней? Он лежал на спине, смотрел в небо, прислушивался» [6. С. 280]. Мифологически герой нарушает логику последнего путешествия: он остается в живых, а замещающая его (отдавшая свое имя) возлюбленная гибнет.

В финале позиция нарратора объективна. Героиня тонет, кричит о помощи, и сцена ее неудавшегося спасения подается пространственно извне, с позиции наблюдателя со стороны, но фразеологически изнутри, словом героя: «Он вздохнул воздуху, широко открыл рот, заорал: – А-а-а! Наташа-а-а! На противоположном берегу стояли, выстроившись в линию, окаменелые в зное безногие кусты. <...> Тогда он бросился к веслам, загреб ими, упал, зацепившись о кочку, рванул лодку <...> Он греб, кидаясь от одного борта к другому, с одним веслом, другое куда-то ушло, сдирая с себя башмаки, пиджак, крича, двигаясь с ужасающей медленностью туда, откуда ему казалось, она кричала. Лицо его было в крови, он ударился обо что-то, когда метался и падал по берегу. В середине реки он нырял три раза, сколько хватило сил, но кроме пятен глубокой зеленой тьмы не увидел ничего» [6. С. 280–281]. Интроспекция в сознание героя передает ужас и бессилие человека перед лицом судьбы, над которой он не властен. Вечность и «мрак воды» поглотили его надежды на будущее. Однако перемещение в последнем абзаце повествовательного фокуса от героя к нарратору, создающему исключительно внешнюю перспективу, довершает сложное отношение автора к своему герою – игрушке в руках судьбы и человеку, играющему с судьбой: «Потом, когда одежда на нем просохла, он завязал в носовой платок ее туфли и пошел. Перед тем как войти в деревню, он вынул из наташиной сумочки ее гребешок, и, всхлипывая, аккуратно причесал свои редкие русые с проседью волосы» [6. С. 281].

В рассказе «Сумасшедший чиновник» (1940) функцию новеллистического пуанта выполняет переакцентуация в повествовании: смена несобственно-авторского повествования с позиции героини – Ани Карцевой – на внутренний монолог героя, Сергея Андреевича. Текст делится на две части. В первой изображается внезапный приезд дяди Сергея Андреевича и восприятие его

невероятного образа жизни и любовной истории (22 года любит замужнюю женщину и ездит за ней и ее мужем по Европе) Аней. Как прямая речь Ани, так и организованное с ее точки зрения повествование обнаруживают недвусмысленное отношение к дядиной истории как к сумасшествию, несовместимому с современной рациональной жизнью европейского человека (пасьянс «Сумасшедший чиновник», который все эти годы у дяди не сходится, подтверждает это). Однако переключение в середине рассказа «внешней» речи (с точки зрения Ани) на «внутреннюю» (переживания Сергея Андреевича своей только что рассказанной жизни) резко меняют ожидания читателя. Вместо вульгарной имитации чеховского сюжета «Дамы с собачкой» предстает искренняя, эмоционально богатая и полная смысла жизнь в любви, а посмеявшаяся над несовременным чудачком-дядей Аня испытывает глубокую тоску от своей «заведенной как часы» жизни. Ценностность чеховского сюжета, напротив, служит герою опорой в безопорном существовании: сохраняет незыблемость традиции, неуничтожимость России и прошлого. В финале стремящаяся к объективности позиция нарратора закрепляет право героя на свое, другое существование, дающее внутреннюю гармонию: «И он ушел своей легкой походкой, поблагодарил ее за обед, за родственный вечер и на прощание сказал, что ему совсем не плохо у приятеля, у которого есть лишний диван <...>. На углу улицы, у входа в метро, несмотря на поздний час стоял продавец цветов, и Сергей Андреевич купил у него пучок желтофиолей, расстрепанных и, в общем, не нужных, ни ему самому, ни повару» [6. С. 326]. Отстраненная ирония нарратора способна принять обе, казалось бы, взаимоисключающие жизненные позиции.

Повествование Берберовой в рассказах 1920–1930-х гг., трансформируясь от характерного сказа к персональному повествованию, с использованием метатекста демонстрирует изменение предмета изображения и авторской эстетической позиции: от массового – к индивидуальному сознанию, от согласия нарратора с персонажем – к сложному их взаимодействию; от изображения эмигрантского быта – к осмыслению эмигрантского бытия.

Литература

1. Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография / предисл. А. Кузнецовой. М.: АСТ: Астрель, 2011. 765, [3].
2. Берберова Н. Биянкурские праздники: Рассказы в изгнании. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. 464 с.
3. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
4. *Неизвестная* Берберова: Роман, стихи, статьи. СПб.: Лимбус Пресс, 1998. С. 153–183.
5. Коростелев О.А. Георгий Адамович, Владислав Ходасевич и молодые поэты эмиграции: Реплика к старому спору о влияниях // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11. С. 282–292.
6. Берберова Н. Без заката. Маленькая девочка. Рассказы не о любви. Стихи. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. 400 с.