Томский государственный педагогический университет
Кафедра литературы
Национальный исследовательский Томский государственный университет
Кафедра истории русской литературы XX века

ЖАНРОВЫЕ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Коллективная монография

Ответственный редактор
доктор филологических наук М. А. Хатямова

Томск
2014

М. А. Хатямова

СЮЖЕТ УМИРАНИЯ В ПОВЕСТЯХ Н. Н. БЕРБЕРОВОЙ

Мортальный сюжет, породивший свою жанровую систему (трагедия, элегия, эпитафия), является архетипическим, однако есть особенные эпохи и исторические обстоятельства, дополнительно стимулирующие художников на создание таких сюжетов. В литературе Первой волны эмиграции, прощающейся с утраченным бытием, тема смерти во всех ее модификациях становится одной из основных, а 1930-е годы – время ее приоритетного положения по отношению к другим «вечным» универсалиям. Это обусловлено как утратой последних иллюзий у эмигрантов по поводу возвращения на родину, так и нарастанием в Европе тоталитаризма – сталинизма и «коричневой» угрозы. Особенно «поражена смертью» оказывается литература молодых, занятых в этот период проблемами самоидентификации и творческого самоопределения (что проявилось в активизации их групповой деятельности – кружков и объединений «Палата поэтов», «Скит поэтов», «Перекресток», «Кочевье», «Таверна поэтов», создании собственных печатных органов – «Воля России», «Числа», «Новый Дом», «Новый Корабль», «Новоселье»). Названия этих изданий, призывающих к обустройству в Европе и к новой жизни, не должны вводить в заблуждение: переживают буквальную или духовную смерть герои почти всех произведений молодых авторов. В статье с симптоматичным названием «Сопротивление смерти» (альманах «Круг», 1837, № 1) Ю. Терапиано так выразил поколенческие настроения: «...Утратив веру в Бога, современный человек постепенно зашел в тупик, стараясь уяснить себе мир и самого себя. Лишенная точки опоры в высшем бытии, жизнь утратила смысл, человек оказался в безвыходном, лично для него рушащемся в момент смерти мире, и смерть, – снова непобедимая, снова не сдерживаемая никаким упованием, вскрыла перед человеком пустоту всего. Разорвав с Богом, человек, незаметно для себя, восстановил власть смерти. С этих пор единственной значительной и незапятнанной темой для него сделалась только смерть»[1].

Во второй половине 1930-х годов у Н. Н. Берберовой (к тому времени автора популярных у эмигрантского читателя «Биянкурских праздников», романов «Последние и первые» и «Повелительница», повести «Аккомпаниаторша») наступает самый плодотворный в ее парижской эмиграции период. В 1935–1937 годах создаются биографии Чайковского и Бородина, в 1938 – роман «Без заката», но главным

[1] Терапиано Ю. Сопротивление смерти // Терапиано Ю. Встречи: 1926–1971. М.: Intrada, 2002. С. 188.

своим художественным достижением много позднее, в «Курсиве», она назовет повести «Роканваль: хроника одного замка», «Лакей и девка», «Облегчение участи», «Воскрешение Моцарта» и «Плач»: «В „Современных записках“ я печатала повести. Они были сначала подражательны, каким был и мой первый роман «Последние и первые», о котором было довольно много сочувственных отзывов. <...> Уже в середине тридцатых годов я начала понимать, что самая подходящая для меня форма есть повесть <...> В моей книге «Облегчение участи. Шесть повестей», вышедшей в Париже (издание Ymca) в 1948 году, собраны мои лучшие вещи того периода»[2].

Все повести посвящены изображению эмигрантского существования и составляют некий гипертекст, объединенный сюжетом умирания, изображением смерти как процесса. Каждое произведение дает свой инвариант умирания, а собранные вместе они воссоздают некую художественную типологию распада. Семантическим претекстом этих повестей стала «Аккомпаниаторша», вышедшая в 1934 году, – записки человека, который умер. Картина раздробленного, «разъятого» внешнего и внутреннего (сознание героини) миров воссоздается как поток сознания – в дневнике героини, перволичным повествованием. Несмотря на то, что Берберова вносит свою лепту в изображение трагедии «подпольного человека» молодой эмигрантской прозы, смерть героини находится на периферии авторских размышлений (как умерла героиня – не известно и не важно). Кроме того, структура «текста в тексте» и литературные аллюзии существенно корректирует идею «человеческого документа» Г. Адамовича, которую художественно воплощали младоэмигранты. 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 и соединяющего современную дневниковую прозу потока сознания с дневниковой классической традицией предшествующих эпох) автор реализовал с помощью структуры «обрамляющего метатекста» (Р. Д. Тименчик). 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 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

[2] Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 437–438.

собственной судьбы, а только «сопровождающих» Травину, в определенной степени закономерны. Автор размыкает коллизию «отцов и детей» в эмигрантскую проблему преемственности поколений, наследования детьми культуры «отцов» (символизма). Ценности, которыми живет творческая личность, – свобода, независимость, любовь, искусство – формируют талант, способный существовать в пространстве культуры и выстраивать свою жизнь по законам искусства. В повести «Аккомпаниаторша» поставлены проблемы выживания и смысла жизни человека в эмиграции, а разрушению и гибели автор противопоставляет жизнеутверждающий сюжет существования без социальных и пространственных границ – в мире культуры.

Говоря о подражательности своих первых повестей, Берберова, по-видимому, имела в виду «Аккомпаниаторшу» и «Роканваль». Сюжет и система персонажей «Аккомпаниаторши» испытали сильное влияние двух значимых для метрополии и диаспоры произведений 1920-х годов – «Зависть» Ю. Олеши и «Золотой узор» Б. Зайцева[3]. Повесть «Роканваль» (1936), имеющая подзаголовок «хроника одного замка», в которой изображено традиционно-эмигрантское разрушение родового гнезда, Дома, распад семьи, также полигенетична. Вымышленное название замка, находящегося в реальном французском «юго-западном углу Иль-де-Франса» и фонетически рифмующегося с Буживалем, помещает события в пространство культуры, программируя читательские ожидания тургеневско-бунинско-набоковского сюжета воскрешения утраченной родины памятью. Хронотоп посещения фамильной усадьбы, хранящей в себе следы утраченной культуры, и Я-повествование, обосноввающее важность самоопределения субъекта, отсылает к известному рассказу И. А. Бунина «Несрочная весна» (1923). Текст Бунина, семантически «заряженный» элегическими образами и сюжетами Батюшкова, Державина, Боратынского, несет в себе «тему времени, памяти и истории»[4], сообщает берберовскому произведению контекст большой литературы, романтической классики. Кроме того, Берберова воспроизводит и сам принцип организации повествования, «вырастающего» из поэтической цитаты. Как бунинский рассказ пронизан организующими его топику (в первую очередь) мотивами «Запустения» Боратынского, так и повествование Берберовой «отзеркаливает» на цитируемый в нем поэтический текст – стихотворение А. К. Толстого «Ты помнишь ли, Мария...». Установка на реципиента в поэтическом тексте поэта-романтика (стихотворение обращено к двоюродной сестре поэта

[3] Подробнее см.: Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 232–250.

[4] См. об этом: Капинос Е. В. Формы и функции лиризма в прозе И. А. Бунина 1920-х годов. Дисс. ... доктора филол. наук. Новосибирск, 2014. С. 225–252.

М. В. Волковой, урожд. княгине Львовой, 1833–1907) имеет параллельную структуру в прозаическом повествовании, организованном от имени героя-рассказчика и обращенном к читателю-другу. Кроме того, классическая реминисценция становится еще одним романтическим претекстом, важным как для Берберовой, так и для Бунина, то есть «запускает» литературную игру младшего прозаика со старшим, указывая и на традицию, которую они продолжают, но и на полемику, другое отношение к теме утраченной реальности. Несмотря на то, что стихотворения и в рассказе Бунина, и в повести Берберовой читают персонажи, есть принципиальная разница в функционировании сюжета утраты родины в этих двух текстах. Если в рассказе «Несрочная весна» сюжет умирания/исчезновения имеет всеобъемлющий характер[5] и принадлежит плану автора (поэтому и происходит трансформация эпического сюжета в лирический), то в повести Берберовой тот же сюжет ограничен уровнем героя, постепенно переживающим невозможность «догнать» утраченное. И в этой связи другим важным источником аллюзий становятся произведения В. Набокова, буквально программирующие сюжет первой повести цикла, побуждая читателя рассматривать «Роканваль» на фоне и в связи с его русскими произведениями.

Отсылка к набоковской «Машеньке» (году ее создания) содержится уже в первом предложении: «Десять лет тому назад, в июле 1926 года, я впервые перешел тяжелый каменный мостик между двух ржавых цепей, который соединяет замок Роканваль с остальным миром» [С. 67][6]. Заметим, что если повествовательная рамка («десять лет тому назад»), помещающая историю в прошедшее время, еще отвечает лирическому «первоисточнику» (последняя строчка стихотворения Толстого: «Ты помнишь ли, Мария, утраченные дни?»), то конкретный – 1926 год – избыточная и далее никак не комментируемая информация, значимая только в связи с публикацией первого романа Набокова, к которому появятся и другие отсылки.

Рассмотрим сюжетостроение повести Берберовой. Только что окончивший лицей молодой русский эмигрант по приглашению своего французского друга Жан-Поля приезжает летом погостить в фамильный замок «Роканваль». Первая сюжетная ситуация (гл. 1–2) задана путешествием в прошлое, в пространство утраченной родины и детского рая. Роканваль, где доживает свои последние дни русская

[5] Ср.: «Несрочная весна», рассказы Приморских Альп, вообще творчество Бунина 20–30-х гг. проигрывают вариации на тему смерти и исчезновения <...> Из финальных моментов всех рассказов или отдельных их отрывков складывается разнообразная картина гибели целой страны, которая архаически-возвышенно названа в «Несрочной весне» «Державой Российской» (Капинос Е. В. Указ. соч. С. 229).

[6] Далее текст повестей цитируется с указанием страниц в квадратных скобках по: Берберова Н. Н. Аккомпаниаторша: Рассказы в изгнании. М.: АСТ: Астрель, 2011. 411 с..

графиня Прасковья Дмитриевна – бабушка молодого француза, предстает для героя-рассказчика сказочным пространством, отгороженным «от остального мира» рвом, через который перекинут каменный мостик. Переход границы между мирами сопровождается желанием обрести память: «...Аллея чудовищных, древних лип, усаженных в четыре ряда, ведет сюда из остального мира. И пока я шел по ней к каменистому мостику, я успел и разволноваться, и подготовиться: подготовиться к тому старинному и торжественному, что ожидало меня впереди, и разволноваться тем, что эта аллея прадедовских деревьев напоминала мне мое единственное русское впечатление, увезенное нечаянно, как увозят чужую вещь, обнаруженное внезапно, как наследственная болезнь, – к огромной моей радости, когда я уже начал свыкаться с тем, что настоящей России не знаю, не видел...» [С. 67–68]. О рассказчике читатель постепенно узнает, что он пишет стихи (французские и русские) и «мечтает стать писателем» [С. 70]. Литературоцентричность его сознания во многом определяет и его смутные воспоминания о своих корнях, и надежды на обретение утраченного детского рая во французском замке: «Читая не то Толстого, ни то Тургенева, не то, может быть, даже Чехова – потому что мама приохотила меня к чтению именно русских книг, – читая описание какого-то вполне сказочного помещичьего дома, я внезапно представил себе – сперва очень общо – дорогу, ведущую к этому дому, к ампирному его балкону, к низким жасминным кустам. Я увидел старую липовую аллею <...> Волнение, охватившее меня при въезде в Роканваль, было неожиданно и сильно. Аллея моего детства, моего рождения, моего досуществования торжественно и чудно стояла передо мной, скрывая небо, солнечный свет, весь этот июльский знойный полдень!» [С. 68–69]. Однако подчеркнутая фикциальность событий, спроецированных на литературные коды, сообщает изображаемому ирреальный характер. Автор и герой имеют прямо противовположные нарративные позиции: герой стремится найти утраченное, тогда как автор (и читатель) изначально понимают невозможность этого, то есть нарративный план воспроизводит сюжет умирания/разрушения прошлого.

Попадая в замок-крепость, заложенный фаворитом Франсиска I и наполненный вещами из прошлого, герой стремится проникнуть в тайну истории, обнаружить следы ушедших веков. Но книжное мышление героя вносит путаницу в восприятие ушедшей реальности: «Когда я в ранней молодости думал о прошлом веке, то представлял его себе гораздо отдаленнее, чем он есть на самом деле, вернее, представлял себе не конец XIX века (для таких, как я, именно последние 30 лет XIX века есть время «дедовское»), а темный фантастический период, из которого сейчас уже не уцелел никто. Вероятно, в этой ошибке

повинны были прочитанные в детстве книги, где «прошлым веком» именовался век XVIII. Тогда, воображая себя Николаем Ростовым или Германном, я еще слишком близко чувствовал воображением закат Екатерининской эпохи <...> Нет, нет! Время наших дедов – это первый автомобиль и парижские выставки, франко-прусская война и смерть Скобелева, это «Пиковая дама» Чайковского и романы Боборыкина, это что-то совсем близкое, не вчерашний, но третьегодняшний день. И этот век, как Ростову – гросфатер, как Германну – пудренный парик, случилось мне увидеть в замке Роканваль. Это была бабушка Прасковья Дмитриевна» [С. 73–74]. Хронологически не мотивированное обращение к екатерининской эпохе становится дополнительным наведением на «Несрочную весну» Бунина, герой которой совершает подобное путешествие в прошлое в те же годы, но в Советской России, рассказывая о посещении помещичьей усадьбы своему эмигрантскому другу в письме. Прямая отсылка к знаменитому бунинскому тексту является первым сигналом тщетности усилий героя по обретению прошлого.

Сохранение прошлого герой-рассказчик усматривает во внешности престарелой графини, фасоне ее платья, в пришедшем в упадок убранстве замка, в ее комнате с вырезанными (сыном-авантюристом) гобеленами на стенах и роялем, на котором играл Сен-Санс, в старых фотографиях, в которых «сохранилось» прошлое. Он ежедневно обходит ее комнату как музей, и старинные вещи – знаки прошедшей эпохи, возвращают его в собственное детство, поэтому имеют особую притягательность: «Два канделябра с необожженными свечами стояли у зеркала; это было трюмо, каких теперь не делают, зеленоватое, с гнутыми ножками прескверного фасона девяностых годов. Оно притянуло меня к себе с первого раза, не знаю чем <...> словно оно отражало уже когда-то, где-то, далеко отсюда ту, а не эту мебель, те, а не эти канделябры; так же стояли вокруг него тогда всевозможные мелкие вещицы, подушки, этажерки, вазы, шкатулки, и ходила какая-то женщина, и качались бархатные кисти дивана. Я вглядывался в мутное стекло, и мне казалось, что я уже смотрел в него совсем маленьким. Я вглядывался и ждал, что сейчас в нем откроется мне Россия...» [С. 74–75].

Изучение замка как музея дополняется «собиранием» истории эксцентричной семьи Жан-Поля[7], имеющей помимо русских корней французские (его предки находились «в свойстве с Бонапартами» [С. 77]). История рода столь же интересна рассказчику, как и пространство замка. Пытаясь разгадать прихотливые узоры судеб потомков русской бабушки, он по-прежнему пребывает во власти лите-

[7] Использование имени авторитетного для младоэмигрантов философа Сартра подчеркивает экзистенциальность устремлений персонажа; кроме того, преобладание русских корней над рациональными французскими (Жан – Иван, Поль – практичный, внимательный).

ратуры. Однако, начиная с 3 главы, задается вторая сюжетная ситуация – последовательной утраты иллюзий самим героем.

Решая проблему самоидентификации на грани жизни и литературы, герой переживает и ситуацию романтической влюбленности в девушку с русским именем Кира и «нежным и подвижным лицом такого оттенка, какой бывает иногда у чайной розы внутри» [С. 81]. Однако героиня явно не соответствует роли «тургеневской девушки», обнаруживая полное равнодушие к «родному пелелищу»; именно Кирой вводится мотив «вишневого сада» как неизбежной победы логики жизни. 15-летняя героиня не по возрасту жестко и трезво размышляет о будущем Роканваля: «...Когда бабушка умрет, <...> Роканваль <...> продадут! – вскричала она с восторгом и растопырила пальцы. – Сперва продадут деревья – с этого начнут. Липы, тополя, осины – знаменитые, которых никакой червяк не ест, из которых строят все самое лучшее в Франции. Потом – дом с кусочком сада – под богадельню или санаторию. Потом разрушится сама собой каменная ограда, и землю разобьют на маленькие участки и продадут их в рассрочку. И люди начнут строить такие маленькие, гаденькие домики, все одинаковые, а какие останутся кусты – обведут проволочным забором. И вот поставят там граммофоны, и развесят сушить белье, и посадят кругом цветочки...» [С. 82–83].

Образ прекрасной, как сад, девушки, не любящей и не жалеющей никого и ничего, будит в герое желание «не жить сейчас, а быть сверстником Прасковьи Дмитриевны или еще не родиться, а родиться когда-нибудь после, когда все это уляжется» [С. 84]. Стремящийся увидеть в Кире, как и в других молодых представителях семьи, русские корни рассказчик переживает глубокое разочарование, когда внезапно обнаруживает в них европейское «равнодушие к семейному их крушению», и «какую-то тайную черствость ко всему остальному миру, и злую радость, и нежелание ничего поправить и изменить даже для самих себя» [С. 84]. Когда же старшая сестра из ревности усылает Киру из Роканваля, она исчезает из жизни героя совсем бесстрастно – «как отходит облако». Сюжет «русский человек на ранде-ву» переворачивается дважды: и героиня не соответствует уготованной ей роли, и герой почти сразу же после отъезда Киры легко увлекается мачехой своего друга.

Нарастание драматизма (4 гл.) связано с внезапным появлением в замке эксцентричного сына Прасковьи Дмитриевны – дяди Роберта, странствующего аббата: «Он приезжал проститься с матерью перед каким-то далеким путешествием, он уезжал миссионером. Это был единственный человек во всей семье, говоривший по-русски, бывавший в России...» [С. 90]. Изложенная рассказчиком история судьбы дяди Роберта, полная непредсказуемых, почти новеллистических

поворотов, сначала проецируется на романтический текст русской литературы: рассказчик обнаруживает в заброшенной будке в саду вырезанную на дверном косяке надпись: «Роберт. Ольга. 1897», испытывает трепет и понимает, что он «еще раз напал на русский след в этом французском замке». Кроме того, жизнь дяди Роберта предстает неким универсальным сюжетом героя-авантюриста, будящим в сознании читателя как известные европейские романтические образы и тексты, так и эмигрантские, с мечтой возвращения на родину (его знакомство с рассказчиком завершается неожиданным призывом: «Желаю вам скорее вернуться в Россию!» [С. 90]: «Он был младшим сыном бабушки Прасковьи Дмитриевны и явился на свет, когда разорение шло уже полным ходом и ничего нельзя было ни поправить, ни спасти. Он кончил блестяще Эколь Нормаль и уехал в Россию, где изучил язык и принял православие. Он объездил Сибирь, а затем пропал, и на шесть лет нить его существования теряется. Говорят, он разводил где-то куниц, переправился на Аляску и гостил у какого-то индейского царька, который пожаловал его высоким чином. Когда он вернулся в Париж, его называли «русским графом», несмотря на его французское имя и парижскую юность. Здесь же, во Франции, он женился на русской барышне, встреченной на водах. Уже на второй год супружества эта женщина стреляла в него, промахнулась и бежала с каким-то офицером. Через полгода у нее родился ребенок – он не признал ребенка. Еще через полгода она вернулась к нему – он не принял ее. Затем след его опять теряется. Перед войной он вынырнул уже особой священной и в сутане предстал перед воинским присутствием (он опять вернулся в католичество). Невероятная доблесть его стала легендой, в 1919 году о нем была написана книга, после чего он принял монашество. К этому времени у него не оставалось уже ничего ни от задора, ни от мятежных чувств, он отрицал какую бы то ни было свою принадлежность к России, однако, как говорят, в годы гонений на католическую церковь в СССР побывал у папы с обстоятельным докладом» [С. 91]. Однако изображение «плотоядного» завтрака аббата разрушает идеальный модус «литературного» героя, подчеркивая несоответствие внешнего (аббат в сутане) и внутреннего, разрушительного начала: «На конце стола сидел человек лет пятидесяти, черный, с блестящими глазами, с красным, слегка опухшим лицом, и, широко расставив локти и зажав нож в кулаке, резал бифштекс. Он был в сутане с откинутым правым рукавом и быстро и жадно ел, пил красное вино, вытирался салфеткой и опять припадал к тарелке, где сочилось кровью толстое мясо (мне казалось, что оно визжит под его ножом). Сверкая глазами. Он громко жевал – и что-то хрустело в комнате, – подливая в стакан, присасывался к стакану. Это было так необычно в девять часов утра...» [С. 88].

К дяде Роберту, посещающему старую графиню с меркантильной целью, испытывает ненависть племянник Жан-Поль, который избегает встреч с ним и называет его «дегенератом» и «авантюристом», но удивительным образом воспроизводит его путь. Жан-Поль ничего не может ответить герою-рассказчику на его замечание «Но ведь ты сам хочешь быть авантюристом!» После устроенной родителями помолвки с англичанкой Юной Жан-Поль спасается бегством, а перед этим вырезает следующий гобелен со стены комнаты Прасковьи Дмитриевны, совсем как приводящий его в бешенство дядя Роберт. Повторяя поведение аббата, Жан-Поль оказывается во власти разрушительной судьбы рода, и почти осознает это, когда говорит герою при расставании: «Пожалуйста, не говори мне ничего ни о славянской душе, которая во мне просыпается, ни о тяжелой наследственности и дяде Роберте» [С. 98]. Кроме того, истории (полурусских) дяди и племянника наводят на сюжет набоковского «Подвига». Как и Мартын Эдельвейс, находящийся в сложных отношениях со своим дядей, Жан-Поль уходит от распланированной родителями благополучной жизни с нелюбимой женщиной (англичанкой, то есть неспособной понять его славянскую душу)[8] в неизвестную жизнь (в финале герой-рассказчик надеется получить от него открытку «из Александрии, Лимы или... Москвы» [С. 105]. Отсылает к набоковским текстам и предыстория взаимоотношений рассказчика и Жан-Поля: в ночных разговорах о смысле жизни последний удивил будущего писателя тем, «что ни о чем таком (писательстве – М. Х.) вовсе не думал: будущее являлось ему не в виде *дара* (курсив мой – М. Х.), на который каждый из нас имеет право, а в виде хитро запрятанной ювелирной вещицы, которую, при известной ловкости рук, может быть, и удастся украсть – украсть и уехать путешествовать за Северный полярный круг, на оленях, на собаках, или на забытые, на неоткрытые тропические острова, чтобы где-нибудь там, как он говорил, „начать жизнь сначала“...» [С. 70]. Эксцентричный поступок без прагматических последствий Жан-Поля получает семантику «подвига»[9].

---

[8] В отличие от набоковского Мартына, переживающего безответную любовь, Жан-Поль отказывается от отношений без любви.

[9] Ср.: «Мартын уходит в Зоорландию после того, как выстраиваемые им отношения распались (с Дарвином, матерью), и Мартын понимает это как закон жизни. Экспедиция Мартына – не возвращение, а исследовательский подход, чтобы проверить, что стало с его Родиной... Финал романа можно трактовать как выход из нарисованного, сказочного мира (где все обратимо, торжествует добро, любовь и жизнь) в реальность, утверждение своей смертной человеческой сущности» (Полева Е. А. Мотив исчезновения в романах В. Набокова 1920–1930-х гг. Дисс...канд. филол. наук. Томск, 2008. С. 106).

Общеэмигрантский сюжет возвращения на родину (см. статью Е. В. Капинос в данной монографии о возвращении у И. А. Бунина) разрабатывается Бербровой в более раннем рассказе «Биянкурская рукопись» (1930) из цикла «Биянкурские праздники»

Кульминацией сюжета становится появление в родовом гнезде последнего гостя – «старшей внучки», сестры Киры, «о которой никогда не говорилось в замке» [С. 102]. Пришедшая пешком под дождем из Лэ-Руа в замок в поисках последней надежды и не заставшая бабушку беременная женщина воплощает саму отверженность. Именно ее взгляд на Роканваль диагностирует разрушение замка и распад семьи: «Боже мой, – она глядела на в сизом утре блекнувший сад, – что сталось с Роканвалем! Как дико все, как уныло! И какие-то посторонние люди, – теперь она говорила не для меня, – какие-то чужие люди принимают меня...» [С. 103–104]. Литературность образа преступившей приличия и законы рода девушки вступает в резкое противоречие с глубиной переживаемых ей вполне реальных страданий. Жизнь для рассказчика «заслоняет» текст, когда он слышит краткую исповедь гостьи в собственном доме: «Двадцать лет тому назад <...> когда я была совсем маленькой и был еще жив дедушка, здесь стояли такие громадные кресла, в которых можно было свернуться и спать. И как все тогда любили друг друга! <...> И как всегда всем хотелось, чтобы все у меня было хорошо, счастливо, а главное – прилично, а вот вышло не счастливо, не хорошо и совсем не прилично, и только бабушка одна, только она... У нее у самой нет денег. А она посылала. И даже увидеть захотела» [С. 103].

Окончательное осознание героем-рассказчиком невозможности оживить прошлое происходит ночью, в состоянии онейрического полусна: «...Постепенно оно (окно с матовым стеклом – М. Х.) начало сквозить какой-то мутно-серебряной изморозью – это низко, под самое утро, где-то взошла и через час упала луна. И тогда со мной случилось что-то странное, я потерял чувство времени. Сначала мне показалось, что это рассвет, потом представилось, что это не коридор вовсе, а узкая больничная палата, где я лежу, но не сейчас, а бог знает сколько лет тому назад. Чем-то северным сквозило окно. От белых стен исходили призраки. Хирургическая, морг, чистилище – все оказывалось как-то рядом» [С. 103]. Сон о лечении многолетней эмигрантской болезни сохранить потерянный рай усилием памяти и культуры сигнализирует, что изживший литературный искус герой уже подсознательно готов к восприятию реальности. Довершает картину разрушения Роканваля и – шире – безвозвратного ухода прошлого сцена продажи с молотка имущества некоего мосье Дюпона[10] на центральной площади в Лэ-Руа в базарный день. Проводив ноч-

(Хатямова М. А. Организация повествования в рассказах Н. Н. Берберовой (от «Биянкурских праздников» к «Рассказам не о любви») // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 3 (19). С. 100–110).

[10] Позднее, в повести «Облегчение участи» фамилия Дюпон перейдет к русской девушке Жене, покончившей с собой из-за несчастной любви.

ную посетительницу, герой наблюдает, как «сперва робко, смущаясь происходящим, потом все смелей, потом нагло подходили люди рассматривать, ворошить чужое добро; они садились в кресло, скрипели дверцами буфета, крутили кофейную мельницу. Два маленьких мальчика стояли тут же и без слез провожали то, в чем до сих пор жили» [С. 104]. Именно в этот момент, когда «рушилось лето, и отлетал призрачный... дух этого старого, чужого праха», герой, совсем как набоковский Ганин «при... трезвом свете», окончательно «проживает» прошлое («испарялись какие-то впечатления, какие-то образы принимали неверный оттенок») и понимает, что оно невозвратимо.

Ср.: «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием. И кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может»[11].

«Я увязывал книги, запирал чемодан и шел прощаться с мосье Морисом, и все, что покидал я в тот час, так печально и безнадежно затихало за мною: затихали наши комнаты, затихали гостиные в чехлах, затихала лестница; в тягучем шепоте осени затихал парк; в последний раз стукнули и стихли ворота, и заскрипел ключ, и смолкла надо мной моя аллея, похожая в это утро на памятник чему-то, чего давно уже нет, ни здесь. Ни в моей стране, нигде на свете» [С. 105].

«Тени» / «призраки» прошлого отступают. Как Ганин внезапно «пробуждается» от власти прошлого и радостно ощущает собственное здоровье, силу и способность «все замечать с какой-то свежей любовью», так и полный надежд на будущее герой-рассказчик Берберовой спешит в жизнь, которая ждет его в Париже: «Все явственнее вставали впереди университет, мама, новая квартира. Может быть – свидание с мачехой Жан-Поля, может быть – открытка от него самого из Александрии, Лимы или... Москвы. Может быть – на похоронах бабушки – запретная встреча с Кирой. Все это казалось таким приятным и обыкновенным: я знал, что она будет, что оно возможно» [С. 105]. Повторение набоковского финала концептуально: это реплика молодого автора в постоянно длящемся разговоре старших о воскрешении утраченной России, преодолении смерти памятью. Набоковские аллюзии наводят на сюжет исчезновения. Кроме того,

[11] Набоков В. В. Машенька // Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 тт. Том 1. М.: Изд-во «Правда», 1990. С. 111–112.

диалог с Набоковым, важный для понимания их взаимоотношений[12], указывает на творческое самоопределение Берберовой в пространстве эмигрантской литературы[13]: поддержки эстетической линии Ходасевича – Набокова[14]. Помещенное в контекстное поле набоковских романов повествование Берберовой становится продолжением единого сюжета о трагизме эмигрантского существования.

Если в первой повести сюжет умирания/разрушения связан с утратой иллюзий героем по обретению и закреплению прошлого, но за порогом замка его ждет полная событий парижская жизнь, то в следующих повестях Берберовой второй половины 1930-х годов смерть становится тотальной и непреодолимой сущностью и современной реальности, и эмигрантского существования, то есть принадлежит уровню авторского сознания.

Повесть «Лакей и девка» (1937) посвящена изображению трагедии повседневной жизни эмигранта-обывателя, мелкого человека, и в этом смысле продолжает ряд более ранних рассказов Берберовой на эту тему, собранных позднее в циклы «Биянкурские праздники» и «Рассказы не о любви». Метафора «жизнь – цыганский кабак» многократно проигрывается в сюжете, повествующем о драматичных взаимоотношениях дочери петербургского чиновника Тани и бывшего поручика белой армии, а теперь лакея Бологовского, встретившихся «на дне» парижской жизни. В 1 главе, дающей предысторию и саму встречу, повествовательный фокус из сознания героини обнажает и трагедию мелкого человека, и необоснованность его притязаний на счастье, на лучшую жизнь. Изначально, еще до эмиграции начавшаяся с потерь, смерти и бегства (смерть матери, потеря Петербурга, бегство из России в Японию, из Японии в Шанхай, смерть ребенка, смерть мужа, который лишился рассудка после переезда в Париж, исчезновение состоятельного любовника) судьба Тани не может не вызывать в чи-

---

[12] См. об этом: Винокурова И. Набоков и Берберова // Вопросы литературы. 2013. №3.

[13] Позднее в своей автобиографии Берберова будет писать о Набокове как оправдании существования целого эмигрантского поколения: «...Новой идеи не бывает без обновления стиля, и поэтому в обновленном стиле все наслаждение, идущее на меня от нового искусства. Нашим несчастьем, трагедией нашей, «младших» в эмиграции, было именно отсутствие стиля, невозможность обновить его. Стиля не могло быть ни у меня, ни у моих сверстников. Один Набоков своим гением принес с собой обновление стиля»; «Я стою „на пыльном перекрестке“ и смотрю „на его [Набокова – М. Х.] царский поезд“ с благодарностью и с сознанием, что мое поколение (а значит, и я сама) будет жить в нем, не пропало, не растворилось между Биянкурским кладбищем, Шанхаем, Нью-Йорком, Прагой; мы все, всей нашей тяжестью, удачники (если таковые есть) и неудачники (целая дюжина), висим на нем. *Жив Набоков, значит, жива и я!* [Курсив автора – М. Х.]» (Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 434, 401).

[14] Коростелев О., Федякин С. Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. №4. С. 204–250.

тателе сострадания. Однако другим, раздражающим семантическим полюсом становится сознание героини, стремящейся урвать у жизни «парижское счастье» – «состояние праздности и телесной сытости» [С. 117]. Ее внутренняя пустота[15], заполняемая жаждой нехитрых удовольствий, порождает агрессию к миру, к близким людям: она ничего не испытывает в момент смерти матери, через девять лет посещает отца, лежащего в параличе, обманом отбирает жениха у родной сестры, использует и лакея, которого встретила в критический момент своей жизни и привязала к себе, манипулируя проснувшимся у него чувством утраты прошлого, родины с помощью воспоминаний о Петербурге, общих знакомых. Девка, живущая за счет лакея, испытывает к нему ненависть, переживая крах своих надежд, и повествователь обнажает дно ее души: «Не об этом ли мечтала она все эти годы: рядом с ней был тот, кто готов был любить ее и заботиться о ней всю жизнь. И она весь день безнаказанно может шляться, перешивать старые платья, шлепать картами. Но отвращение и к себе, и к нему ломало ей душу. Она не знала. Что такое жизнь, но чувствовала, что не это, не это. И годы ушли, и теперь, с этими тугими мыслями, с этой скукой в сердце, с этой немолодой грудью и злым лицом – куда ей? Кто возьмет, кто укажет, что делать? Не может быть, чтобы в мире так все было, так убого, так горько...» [С. 138].

Во 2 главе повествовательный фокус постоянно меняется. Праздность и нарастающее в душе героини зло по отношению к злому миру находят выход в чтении газетных криминальных историй: «самыми жгучими и неотвязными были преступления, вдохновленные ложью <...> не просто уничтожить или уничтожиться, но еще и надуть весь мир – хотя бы и поплатившись за это собственной жизнью» [С. 134]. Таня продумывает собственный финал как месть судьбе за несостоявшуюся жизнь («застрелить себя – потому что не вышло «для удовольствия», и корни [волос] растут седые, и Бологовский беден, скучен и стар, и нет другого, и впереди ничего...» [С. 134]), и детективная линия подготовки сюжета «преступления из прихоти» связана с ее сознанием: «Она подготовит все по-своему, она, как мать детенышу, уготовит Бологовскому его судьбу» [С. 134]. Конфликт же обусловлен идущим параллельно повествованием из сознания героя, терпящего свое крушение иллюзий. Встречу, которая для Тани была «таким падением,

[15] Анализируя свое неумение жить, сохранить отношения с женатым состоятельным любовником, она бессознательно «проговаривается»: «О бессчастная, бесталанная дура!» [С. 121]. Не обязательное для данного персонажа, обычной женщины, отсутствие таланта значимо в авторской картине мире: Таня – двойник аккомпаниаторши Сони. Ср.: «Мысль, что кто-то обошел ее, что с проигрыша начинается жизнь, была ей невыносима» (Лакей и девка. С. 109–110).

такой расплатой, таким скорым путем к концу, что она с тоской и ужасом удивлялась: как жестоко и круто расправляется с нею жизнь» [С. 131], лакей воспринял как награду, посланную богом за все предыдущие испытания. Слово героя обнажает трагедию обманутости, жалкости и одновременно жажды глубоких чувств и отношений, на которые как будто не способен лакей: «И правда: почему ему было так щемящее грустно смотреть на нее? Чего ему было жалко? Ведь то, о чем он и мечтать не смел в первый вечер знакомства, случилось: она была с ним, ее тело, ее тепло были с ним, у него была женщина, своя собственная, не такая, которую мог иметь всякий другой. Она напоминала ему что-то бывшее наяву и похожее на сон, иногда (боже мой, если бы она только знала!) ароматом своим, беглым прикосновением руки к его затылку она напоминала ему мать» [С. 132].

Кульминацией сюжета и одновременно развязкой становится сцена убийства, которое происходит по незапланированному сценарию: в не понявшем замысла девки лакее просыпается звериная ненависть и он душит ее, понимая в последний момент, «что будущего, [на которое он с ней рассчитывал – М. Х.] слава богу, нет» [С. 150]. Постепенное внутреннее умирание героев, не справившихся с жизнью, завершается реальной смертью/убийством. Маргинальные персонажи повести Берберовой «Лакей и девка» пополняют галерею младоэмигрантских подпольных героев, обнажающих самые темные уголки собственной души. Несмотря на то, что наррация повести не оформлена в виде распространенных среди молодых прозаиков записок, дневников, эго-документов, ее организация все же служит раскрытию внутреннего человеческого «дна». Как и в более раннем романе Берберовой «Повелительница» (1932), персональное повествование здесь воплощает право и нравственно неразвитой личности на свою трагедию.

«Облегчение участи» (1938) – семантический центр цикла повестей, не случайно отдельным изданием книга вышла именно под этим названием. Сюжет смерти имеет здесь несколько уровней мотивной реализации: 1) относится к профессии главного героя – страхового агента от смерти в пользу близких умершего; 2) о будущей смерти как тайне с ним говорят клиенты во время заключения сделок; 3) кончает жизнь самоубийством влюбленная в него женщина.

В центре повести – человек массы, Алексей Георгиевич Асташев, сумевший, в отличие от персонажей предыдущей повести, обустроить жизнь «для удовольствия». Он стал успешным страховым агентом, которого коллеги-французы за его деловую хватку называют «своим», европейцем. Смерть не имеет для него сакрального смысла, а является профессией, прибыльным делом: он страхует «от смерти», облегчая участь оставшихся в живых деньгами. Авторский уровень осмысле-

ния – постепенное умирание души Асташева, исчезновение последних проблесков человечности – выполняет сюжетообразующую роль, пересекаясь и взаимодействуя с другими мотивами смерти/разрушения. Ирония повествователя, изображающего события жизни героя извне, с минимальным обращением к его мыслям, чувствам, желаниям, призвана дистанцировать его от автора и читателя как неблизкого Другого.

Несколько сюжетных ситуаций совпадают с главами. Первая глава посвящена предыстории героя, наполненной личными потерями: в 10 лет – разрушение семьи и потеря дома, уход отца, который «неаккуратно и скудно» содержал бывшую семью (переезд в «темную квартиру с одним ходом, заставленную прежней, громоздкой, скучной мебелью» [С. 156]), существование на два дома, между отцом и матерью. После смерти отца – эмиграция, потеря родины, привычного образа жизни, уверенности в завтрашнем дне, нищета и неустроенность. Тяжелые жизненные обстоятельства только стимулируют изначально низменно-амбициозные, приспособленческие свойства его натуры (первый ученик в реальном училище, читающий только учебники, которые он выменивал на материнские книги русской классики, причем – вперед, чтобы обогнать товарищей). Асташев как актер «разыгрывает» сострадание, тоску по родине, любовь к матери, признательность и уважение к мачехе, то есть все необходимые для нормального человека чувства. Успешное обустройство в буржуазной Европе (как и ненависть и презрение к обманувшей Совдепии, о которой он скоро забывает) обусловлено его механистической сущностью. В благодарность «пристраивающей» его в страховые агенты мачехе (советует ему застраховать от смерти в ее пользу своего состоятельного женатого содержателя), которую он называет, как и родную мать, «маменькой», он характеризует себя как массового человека: «Я, вы знаете, маменька, я ведь люблю честное, я совсем не подлец какой-нибудь; никого не мог бы убить, например, и даже ограбить не мог бы. В жизни своей ничьей жены не соблазнил, клянусь, предпочитал всегда свободных женщин, и за мной, если вспомнить, настоящих грехов никаких нет. За что я страдаю так? – застыл он, выжидая, пока слезы уйдут под веки. – Боже мой, за что? Характер у меня неплохой, я чистоплотен, вежлив, а если я не читаю там стихов каких-нибудь или в концерты не хожу – так ведь это же не преступление» [С. 164–165].

Вторая сюжетная ситуация (2 глава) изображает героя на профессиональном поприще. Он посещает несколько клиентов, и, совсем как Чичиков, получает наиболее характерные реакции на свое неожиданное предложение. Он может быть изгнан (эпизод с дельцом из богатого особняка), принят, обласкан и вознагражден дополнительным чеком (подписание договора с семейной парой обывателей, которые

страх смерти заглушают радостью от хорошо сделанного дела: «очень удобно», отвечает жена мужу на то, что один из них получит деньги в случае смерти другого), может попасть и в неудобную для него дискуссию о смерти как неразрешимой метафизической проблеме (неоднократное посещение скульптора Энгеля, который не собирается страховаться, так как не для кого, но воспринимает страхового агента как вестника оттуда: «Вы мне сделались необходимы. Мне показалось, что вы облегчите продумать до конца весь этот ужас» [С. 179]). Встречи с художником обнажают душевную пустоту и механистичную регламентированность «положительного» эмигранта, «победителя» (имя Астахова – Алексей Георгиевич). Двигаясь по жизни, как в «городском конвейере, по трансмиссии, не имеющей ни начала, ни конца, ни перерыва <...> как спица, как гайка, и ему это так же естественно делать, как дереву расти на одном месте» [С. 176], Астахов в разговоре с Энгелем утверждает нехитрую философию «селф мэд мэна», для которого «счастье просто», как «ухаживания кобелька за сучкой», и метафизические проблемы его не касаются. На вопрос Энгеля, «что делать тому, кто так не может», он отвечает: «Стараться устроиться наиболее целесообразно. Принять меры. Лечиться, работать, жить, как все живут. Застраховаться. Государство зиждется не таких, как я и как вы, а не на мечтателях и неудачниках. Круговая порука трезвых людей облегчать себе жизнь и смерть» [С. 180].

Кульминация сюжета происходит в 3 главе, в ситуации взаимоотношений героя с полюбившей его девушкой, завершившейся ее самоубийством. Любовная коллизия, в которой участвует только героиня, окончательно высвечивает животное начало в герое («мы, мужчины, страшные свиньи», – неоднократно говорит он Жене). Фокус повествования меняется: внешнее изображение событий, в центре которых был Асташев, уступает место внутреннему, из сознания воспитанной на ценностях великой культуры (проекция своей истории на «Онегина», которого она постоянно цитирует) и способной на любовь и жертву Жени. Из речи повествователя исчезает ирония. Столкновение двух противоположных миров (как позже узнает читатель, Асташев пытался заплатить ей за ночь, тогда как влюбленная в него Женя отдается в руки судьбы, собираясь навсегда связать с ним свою жизнь) приводит к катастрофе: вернувшись домой, героиня открывает газ. Сцена умирания Жени обнажает трагедию экзистенциального одиночества и богооставленности: «Господи, – думала она, сидя перед плитой и не мигая смотря в ничем не занавешенное окно, где красное от огней, низкое, словно дымом схваченное небо висело над землей, – Господи, если Ты есть, сделай, чтобы мне стало страшно, сделай так, чтобы я опомнилась. Если Ты есть и если душа моя захотела этого,

сделай, чтобы хоть тело удержало меня, отвратилось, спасло бы себя и меня от греха, помоги, если Ты есть, хотя бы по-животному опомниться». Но держа шипящую резиновую трубку в руке, Женя вдруг почувствовала не отвращение, а еще более страстное желание смерти, и именно во всем ее разбитом теле, а не только в сознании, все как бы потянулось к небытию и тьме. Душа, может быть, в эту минуту, не разлучаясь, но, наоборот, крепче обнимаясь со своей оболочкой, помогая ей, двинулась куда-то со звоном колоколов, с разрывом ракет, в исчезающий, тающий белый Млечный Путь. На одну-единственную минуту хватило полного их слияния, в котором и душа и тело были одинаково согласны во всем. С тяжелой силой жизнь еще раз ударила Жене в уши, и все погасло в беспамятстве, в котором нет видений» [С. 194–195]. Наступление смерти становится предметом изображения, что влечет за собой разлом в повествовании. С одной стороны, Асташев после ночи с Женей продолжает свою прежнюю, даже более успешную, жизнь: заключает выгодную сделку и получает одобрение коллег страхового общества, которые пророчат ему место директора, на что осмотрительный герой отвечает: «Но я вовсе не желаю быть директором <...> я вполне доволен своей судьбой» [С. 195]. С другой стороны, вторжение в его жизнь трагической любви другого человека, даже неосознаваемой им, «прорывает» кокон его благополучного самодовольства. Прочитав в газете заметку о самоубийстве некой мадемузель Дюпон, в которой он не узнает Женю, Асташев неожиданно оказывается во власти русской экзистенциальной тоски: мечется по городу, три раза возвращаясь в квартиру мачехи, где он всегда находил поддержку и одобрение своему жизненному кредо, незапланированно посещает больную мать и даже позволяет себе мечты о женитьбе «на какой-нибудь молоденькой, скромной, влюбленной по уши», пусть «русской, нищей», «зато чистенькой, умытой добродетелью» девушке и даже совершает непростительный «намек» на жизнь втроем. Наконец, Асташев среди ночи посещает «богему» – Энгеля, то есть совершает сумасбродный и бессмысленный в его системе ценностей поступок. Энгель благодарит его за помощь: именно в их беседах он укрепился в понимании невозможности существования без «Бога, молитвы». Однако Энгель и Асташев говорят о разном (один – о душе, другой – о теле) и на разных языках, поэтому объясняющий сознание неспособного на рефлексию персонажа повествователь доходит до сарказма, включая своего героя в ряды наступающей на человечество массовой серости: «Мамаша Клавдия Ивановна. Мамаша Ксения Андреевна. Удачно обделанное дельце, сытный завтрак, экран в известном ему доме, отложенные в банк деньги, две-три мысли о судьбе Европы... Вот и жизнь его, и он имеет право сказать: «Я – слава богу».

А если иногда все слегка надоедает, то ведь это бывает не чаще, чем раз в пять лет. Правда, в совершенном механизме, у тех существ, что носят эти изумительные твердые и гладкие сапоги, перебоев не бывает всю жизнь, и, значит, он, Асташев, индивид переходного периода, что делать! Утешимся тем, что все относительно и индивид переходного времени есть существо передовое по сравнению с мадемуазель Дюпон, умирающей от неразделенной любви, по сравнению со скульптором Энгелем, питающимся морковью. И если в минуты какой-то беспричинной тоски не можешь бежать к людям будущего (не хватает настоящей марсианской прыти в славянском рыхлом естестве) и нет еще, не выдумали, марширующих, хором поющих объединений для таких, как он, переходных («а нас много, нас очень много, нас гораздо больше, чем вы думаете!»), то уйдем к людям прошлого, которые чем-то в эти минуты беспокойны для нас, и раздражающи, и необходимы» [С. 201]. Поэтому подготовленный повествователем финал замыкает композиционное кольцо: герой остается равным самому себе. Узнав о смерти Жени, Асташев боится за себя, не названо ли его имя в предсмертной записке, и протестует против самоубийства (называет его «самый непростительный факт, который только имеется в природе»), разрушающего его стройную систему «великой дисциплины». Паразитирующий на смерти, на экзистенциальном страхе людей, организованный до маниакальности герой симпатизирует вполне определенному порядку: думает «о человеке, могущем держать в руках всю Европу, а следовательно, и весь мир» [С. 198]. Он новый герой тоталитарного времени, живущий так, как будто действительно застраховался от смерти, и его «всепроникающее» шествие в финале – пророчество и залог победного шествия по миру надвигающейся коричневой чумы: «И он пошел... Бойкие ноги давят камни. В темноту улиц, в мрак города <...> дальше, дальше, шагом прочным, резиновым, как подошвы, – гражданин, налогоплательщик, потребитель (но не солдат!) – мимо людей, границ, с мимолетным паспортом в кармане, самопишущей ручкой – другом, в туман, в зной, в серый дождик, раз-два, левой, левой, тенью проползая по всему, что встретилось <...>, низко кланяясь, оставляя свой след, дальше, дальше, без конца дальше, уже немножко дряблый, уже лысеющий, с золотом в самой распашистой улыбке, уже чуть-чуть тяже дышащий, качающий на ходу бледный жир младенческих щек, по лестницам, по переулкам, по шоссейным дорогам <...> мимо кладбищ, женщин, памятников, закатов» [С. 208].

В повести «Воскрешение Моцарта» (1940) смерть связана с войной (оккупация немцами Парижа) как тотальной угрозой любому проявлению жизни, и поиск разных вариантов «воскрешения» как противоположного состояния, победы смерти, становится предметом

изображения. Первая ситуация (1 гл.) изображает «игру в воскрешение»: в загородном доме под Парижем семья Сушковых и их гости в страхе перед надвигающейся немецкой армией рассуждают, кто из великих и невеликих людей прошлого мог бы пригодиться в сегодняшней жизни, и называют Наполеона, Бисмарка, королеву Викторию, Льва Толстого, «какого-нибудь философствующего юношу начала прошлого века». Но в сознании Марии Леонидовны (с которым связан фокус повествования) возникает именно Моцарт, «потому, что с этим именем связывалось в памяти, с самой ранней юности и жило до сих пор, что-то такое высокое, прозрачное и вечное, что могло заменить человеку счастье» [С. 212]. Читатель узнает, что у нее на руках психически больной взрослый пасынок, а отношения с мужем лишены любви. Вторая сюжетная ситуация (2–3 гл.) дает поведение героини, сопротивляющейся страху и разрушению. Превозмогая тревогу за уехавших в оказавшийся под обстрелом Париж мужа и друзей, Мария Леонидовна делает повседневные дела, заботится о Кирюше, состояние которого ухудшилось, дает приют неизвестному, пришедшему ночью в их дом. Несоединимость музыки и разрушения, которые несет война, трагедия экзистенциального одиночества современного человека персонифицированы в фигуре одинокого музыканта, непонятно откуда и куда идущего. Переключение повествовательного регистра из сознания «проходящего» усиливает драматизм ситуации и сообщает ей универсальность (проходящий – это каждый): «...Что-то угрожающее было в ясном небе, в тихих полях, в дорогах, бегущих туда и сюда, в этом лете, в этом мире, где судьбе угодно было заставить его жить. <...> Откуда он? И куда ему идти, и надо ли идти дальше? И что такое жизнь, это биение, это дыхание, это ожидание, и восторг, и горе, и война? И зачем он сам, такой слабый, с могучей гармонией в груди, с мелодией в ушах, зачем он среди всего этого <...> У него ничего нет. Нет даже узла. Нет родных, нет любовницы, которая зашила бы ему рубашку, сварила бы кашу, примяла и согрела бы постель. У него есть только музыка. Так он рос, так было с детства. Ноги, чтобы носить его, руки, чтобы закрыться от людей, и музыка, а больше ничего. Но не стоило приходить, нет, не стоило, в этот мир, где он останется неузнанным и неуслышанным, где он слабее тени, беднее птицы, глупее самого глупого полевого цветка» [С. 227–228]. Использование блоковского символа музыки бытия сообщает изображаемому разрушению, распадению мира онтологический и культурный смысл[16], и в финале

[16] В вышедшей перед отъездом в Америку биографии А. Блока, написанной Берберовой на французском языке, она писала: «Как сам Блок и его современники стали детьми «страшных лет России», так мы стали *детьми Александра Блока* [курсив автора – М. Х.]» (Берберова Н. Александр Блок и его время. : биография / пер. с фр. А. Курт, А. Райской.

(4 гл.) картину всеобщей неотвратимой гибели довершает самоубийство одного из соседей Сушковых, которое делает этически невозможным отъезд Чабарова (нужно похоронить). Герои обращаются в бегство, и вой немецких истребителей сопровождает машину беглецов.

Последняя повесть «Плач» (1941–1942) – это история умирания/пропадания в каждодневной бессмысленной борьбе за биологическую жизнь некрасивой и одинокой девочки, потом женщины, эмигрантки Саши, вся жизнь которой становится плачем по несбыточному – другой, лучшей участи, обманувшей любви. Образ Саши, продолжая галерею многочисленных «бессчастных» берберовских героинь, обделенных талантом и любовью, все же преодолевает участь «подпольного человека», когда в стремлении победить судьбу, выйти за границы уготованного ей серого эмигрантского существования, она делает духовные усилия понять внематериальный смысл своей судьбы. «Пропадает пропадом мир» [С. 278], и «в этом всеобщем пропадании» она, пережив крушение собственных мифов, надеется лишь на сияние «какого-то благословенного света»: «Я не могу объяснить, когда и каким образом появился он снова <...>, но я знаю, что в нашей черной жизни, телесно слабея, тупея, старея, я с какой-то особенной силой, с особенным жаром опять ловлю его, и то, что оживает наперекор всему (как и двадцать лет назад) внутри меня, можно было бы назвать – очень приблизительно и тяжеловесно – исканием высоты, жаждой мудрости, любви, правды, причем все эти слова не значат разное, они части чего-то одного, бесконечного, вокруг которого я хожу, не видя его» [С. 278–279].

Таким «плачем» по богооставленности является и известная работа друга В. Ходасевича и Н. Берберовой Владимира Вейдле «Умирание искусства» (1937), с центральной идеей которой – разрушение истинного искусства в ситуации богооставленности – автор повестей находился в несомненном диалоге, как и с другими многочисленными изображениями «европейской ночи» в литературе эмиграции. После Второй мировой войны Н. Н. Берберова уедет в Америку и, преодолев испытания очередной эмиграции, начнет новую жизнь, связанную с преподавательской деятельностью в американских университетах, и созданием своих наиболее известных произведений – «Курсива» и «Железной женщины».

М.: Независимая газета, 1999. С. 254). Подробнее об отношении Берберовой к Блоку см.: Хатямова М. А. Знаки литературности в биографической прозе Н. Н. Берберовой // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности: монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. С. 323–345.