

# ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XX ВЕКОВ

УДК 821.161.1

DOI 10.23951/1609-624X-2017-11-154-160

## ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В РАССКАЗАХ Н. Н. БЕРБЕРОВОЙ 1930–40-Х ГОДОВ

*Д. В. Шенетовский*

*Национальный исследовательский Томский политехнический университет, Томск*

Анализируются повествовательные эксперименты Н. Берберовой в рассказах 1930-х гг., связанные с театрализацией как способом саморефлексии героев и представления автором эмигрантского существования. Подчеркивается, что интерес Берберовой к театру (пьеса «Мадам») обусловлен диалогическими возможностями драмы. Персонажи-актеры Берберовой ощущают себя участниками глобального спектакля: неведомая и непонятная сила, а вовсе не революция большевиков перенесла их из России во Францию. Театральный код в повествовании Берберовой о жизни русской эмиграции является средством изображения невозможности определять свою судьбу: актеры не пишут пьесу, а лишь исполняют роли. Другой функцией театральности является сознательное бегство героя от неблагоприятной реальности в мир искусства, где все подчиняется определенным законам и предсказуемо.

**Ключевые слова:** литература русской эмиграции, малая проза Н. Н. Берберовой, повествование, театральность.

Нина Николаевна Берберова (1901–1993) несколько раз обращалась в своем творчестве к драматургии. В 1930-е гг. она создает трехактную комедию «Мадам», имевшую определенный успех, о чем Берберова писала в автобиографии «Курсив мой»: «Пьеса в русском театре шла самое большее десять-двенадцать раз (пьесы Тэффи и Алданова), моя комедия «Мадам» в 1938 г. прошла четыре раза. Один раз – значило провал, два раза – небольшой успех. Публика хотела театра реалистического, она мечтала видеть на сцене, как пили чай из самовара...» [1, с. 438]. В дальнейшем пьеса была переведена на французский и чешский языки и ставилась в различных театрах. Театральная жизнь русской эмиграции была достаточно насыщена и разнообразна как по тематике, так и по художественным методам (см. обзор в статье Б. Кодзиса [2]), поэтому сведение ее лишь к жажде реалистического театра является характерной для Берберовой гиперболой. До 1942 г. Берберова работала над пьесой «Цирк», которая никогда не была опубликована или поставлена, ее рукопись находится в архиве Йельского университета. Переехав в США, Берберова еще раз обращается к драматургии: с 1953 по 1961 г. она работает над пьесой «Маленькая девочка» (журнал «Мосты», 1962). Позже пьеса была поставлена в Театре им. Ленсовета (2002), и был снят телеспектакль.

Драматические произведения так и остались в творчестве Берберовой одиночными пробами, созданными в разные периоды жизни. Однако возможности драмы, театральность как черта эпохи, драматизм сюжетов и всеохватывающая метафора «мир – театр» неоднократно использовались в прозаическом творчестве писательницы. По мнению исследователя драмы В. Е. Головчинер, «драма исследует природу человека в произвольных реакциях на малейшие изменения ситуации. Поведение героев в процессе их непосредственной деятельности, диалог как форма деятельности и создают основу действия» [3, с. 11]. Для Берберовой чрезвычайно важен голос персонажа, его речь: именно благодаря использованию сказового голоса рассказчика-биянкурца рассказов цикла «Биянкурские праздники» были успешны. Поэтому в драме ее привлекает прежде всего диалогическая основа. Кроме того, театр для Берберовой – это часто противостоящая эмпирической реальности жизни, иная, созданная человеком, реальность искусства.

После 1932 г. Берберова, помимо своих известных повестей («Аккомпаниаторша», «Роканваль», «Лакей и девка», «Облегчение участи», «Плач»), писала и рассказы, часть из которых была опубликована в газете «Последние новости», остальные увидели свет только после смерти автора, в 1999 г., в сборнике «Рассказы не о любви». Ее рассказы

1930-х гг. представляют собой поиск нового стиля для нового содержания: исследования психологии эмигранта, переживающего «отсутствие страны, языка, традиций и – бунта против них, как организованного, так и индивидуального» [1, с. 435]. М. А. Хатямова пишет о преобладании в этих рассказах дваакцентного несобственно-авторского повествования (по сравнению со сказово-перволичным – в «Биянкурских праздниках»), позволяющего проникнуть в экзистенциальные переживания личности: «Взрывающие ожидания читателя жизненные истории направлены на познание неповторимого 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» [4, с. 23–24].

В сюжетах рассказов Берберовой 1930-х гг. нашла воплощение метафора «жизнь есть театр». Причем, театр, с одной стороны, выступает метафорой поддельного, искусственного существования, а с другой, предстает символом творческой реальности, противостоящей обыденности.

В рассказе «Фотожених» из сборника «Биянкурские праздники» главный герой рассказа, безработный Герасим Гаврилович, получает работу на съемках кинофильма: эпизодическую роль. В его сознании разворачивается картина блестящего будущего, где «денег будет хватать» и «будет он сниматься – знакомым карточки дарить» [5, с. 26]. «Неужели правда жизненный путь привел его к настоящей деятельности? <...> Неужели и время, и пространство, и климат подойдут ему наконец?» – думает герой [5, с. 25]. Однако Герасим Гаврилович не может приспособиться к представлению, поскольку не может изображать Другого. Эта аналогия неразличения реальности и искусства призвана подчеркнуть неспособность русской эмиграции адаптироваться к окружающему европейскому миру. Герасим Гаврилович не может сыграть предложенную ему роль – человека, который поднял кошелек и не вернул его, а оставил себе. Сначала его одолевает нерешительность, а затем он пытается передать этот кошелек то режиссеру, то обронившей его актрисе. Речь не идет о языковом барьере (Герасим Гаврилович читает французскую газету, значит, проблем с языком у него нет), здесь присутствует непонимание ситуации, требующей от него быть кем-то другим. Он же может быть лишь самим собой, поэтому ему нет места в этом синематографическом, театральном мире. Он возвращается к прозябанию на задворках жизни, а рассказчик Григорий не чувствует к нему никакой

жалости и говорит, что про Герасима Гавриловича «никто, пожалуй, и читать не станет» [5, с. 29], поскольку истории о неудачниках не вызывают отклика у публики. Маска рассказчика и ирония избавляют автора от назидательности, но дают возможность критически изобразить проблемы эмигрантского существования.

В рассказе «Те же, без Константина Ивановича» (1931) описывается посещение большой русской семьей выступления Константина Ивановича, бросившего эту семью несколько лет назад ради занятия философией. Проекция событий рассказа на пьесу принадлежит героине: «Что было бы, – иногда думала Наталья Петровна, – если бы кто-нибудь захотел изобразить в театальной пьесе всю их жизнь? <...> Пригляделся бы человек к ней и остальным, и написал бы комедию в трех действиях» [6, с. 202]. Главная героиня наделяется способностью воспринимать реальность своей жизни как текст, причем текст драматургический: «Боже мой, сколько действующих лиц!» [6, с. 202]; «Вот уже постучали за сценой и поднимается занавес» [6, с. 202].

По-доброму комически изображается патриархальный уклад жизни дружной семьи, члены которой не могут существовать друг без друга: «И в пансионах они занимают три смежных комнаты, все время ходят друг к другу, совещаются о каждой пуговице, уславливаются о том, кто где кого будет ждать, учиняют во всех углах одинаковый беспорядок, так, что прислуга уже на следующий день перестает понимать, кто кому как приходится и кто где спит» [6, с. 202–203].

Комедийно героиня начинает осмысливать «раскол» в собственном сознании: как интеллигентная женщина и мать она должна оправдывать своего сбежавшего от трудностей мужа, однако Константин Иванович не только не герой, но и не ученый, его «философия» пуста и бессодержательна. Героиня, пытающаяся защищать его от обвинений членов семьи, смешна самой себе, она понимает, что у них есть все основания относиться с презрением – к нему и с жалостью – к ней. Но она не может признаться самой себе, что ее выбор был ошибочным. Называя свою роль комедийной, героиня делает первый шаг к тому, чтобы принять правду: она любила недостойного человека, который использовал ее в своих меркантильных целях.

Все это вместе составляет «первый акт» рассказа, готовит читателя ко второму акту: публичному выступлению Константина Ивановича, который после ухода из семьи стал «гуру» для небольшой группы людей. Его выступление воспринимается как театральное представление, и члены семьи приходят смотреть на Константина Ивановича словно в театр. Учитывая театральность внешнего

повествования, осознаваемую Натальей Петровной, выступление оказывается «театром в театре». Вещи на сцене предстают декорациями, на столе перед докладчиком стоит пустой графин для воды [6, с. 206]. В философско-религиозном докладе важным является само его содержание, но повествование сосредоточено на внешнем, театральном изображении выступления героя. Из речи Константина Ивановича приведено только вступление («Милостивые государыни и милостивые государи, я очень счастлив»), о ее содержании читатель так ничего и не узнает. Не «слышит» доклада и сама Наталья Петровна, отмечающая внешние изменения в постаревшем муже: «Усики сбрил, волосиков стало меньше, обручального кольца нет <...> Ах, боже мой, я совершенно не слежу» [6, с. 206]. С другой стороны, изображение лекции героя как спектакля представляет философию Константина Ивановича как бессодержательную театральщину, рассчитанную на внешний эффект и не обладающую глубиной смысла: «Он говорил, как говорят люди, вовсе не интересующиеся, слушают их или нет, и кто слушает, и сколько перед ними народу» [6, с. 206]. Именно так говорят актеры, которых отделяет от зрительного зала «четвертая стена». По окончании речи слушатели аплодируют, а Константин Иванович «стал кланяться долго, усердно, кое-кто в зале уже поднялся» [6, с. 207]. «Театральное» выступление героя плохо соотносится с жанром религиозно-философского доклада.

Третьим актом комедии становится сцена, происходящая после окончания выступления: «Володе и Мишке необходимо было как можно скорее глотнуть чистого воздуха» [6, с. 207], а дядя готовится назвать Константина Ивановича «карикатурой» и «шарлатаном». Так члены семьи дают свою невербальную оценку научной стезе Константина Ивановича. Однако доигрывающая свою комедийную роль Наталья Петровна до последнего гордится связью с «высоким» через Константина Ивановича и мысленно готовится защитить его от возможных нападков со стороны семьи. Комедия как код бессознательно используется героиней для преодоления собственного утопического отношения к ситуации предательства мужа. Способность посмеяться над ситуацией свидетельствует о том, что героиня ее пережила и готова услышать членов семьи, деликатно подталкивающих ее принять реальность.

В рассказе «Аукцион» (1938) герои, русские эмигранты, живущие в общем доме в сельской местности, посещают аукцион, распродающий вещи после смерти зажиточных владельцев. Аукцион – это действие, устанавливающее цену вещей, но исключительно в материальном смысле, это попытка измерить все единой мерой – денеж-

ной. Сначала посещение героями аукциона для развлечения сравнивается с сюжетами Мопассана, а французские покупатели сопоставляются с персонажами его произведений. Повествование ведется от первого лица множественного числа («мы»), задавая культурную общность некой группы, в данном случае – русских эмигрантов. Литературный код устанавливает связь между искусством и изображаемой жизнью. Затем происходящее сравнивается с представлением и выстраивается театральное пространство, в котором русские эмигранты выступают зрителями, а организаторы аукциона – актерами: «Мы пятеро лучше всех изображали в этом представлении публику, восхищенную публику, не сводящую глаз с аукционщика, хохотавшую над всеми его остротами, восторженно хвалившую продаваемую мебель» [6, с. 284]. Однако персонажи рассказа одновременно становятся актерами и участниками представления (один из них покупает топорик, исполнявший роль молотка аукционщика): «Мало того, что побывали на этом параде, показали себя и посмотрели людей, веселились целый день, навидели столько, сколько за целый год не увидишь, мы еще и сами участвовали в нем» [6, с. 284]. Герои настолько увлекаются аукционным представлением, что продолжают дома оценивать свое имущество на воображаемой распродаже. Деревенское развлечение оборачивается драматическими переживаниями о конечности жизни и о том, как мало остается от человека такого, что отражало бы его индивидуальность. Безликие материальные вещи не могут выполнить эту функцию и пронести образ владельца за границы его смерти.

Аукцион как театральное представление заставляет героев задуматься о личностной и духовной ценности вещей, способных быть маркерами культурной общности. Эмигранты понимают, что гипотетические французские покупатели не заинтересуются репродукцией Айвазовского и книгами на русском языке, и те будут проданы скопом. Пианино противопоставляется отсутствующим у героев дорогим бытовым вещам: «И нет в нем [нашем доме. – Д. Ш.] ни ореховой гостиной, ни зеркального шкапа, ни мороженицы, а пианино стоит под навесом, потому что не поместилось в доме <...> Но ночью мы укрываем его одеялом, так и укрываем их вместе – музыкальный инструмент и радиатор машины, а уж сами накрываемся пальто» [6, с. 285]. Выстраивается иерархия ценностей, где духовное, связанное с культурой, ценится выше материального комфорта. Во время игры в аукцион герои теряют купленный топорик, поиски которого проходят «под ланнеровские вальсы, звучавшие в тот вечер как-то особенно прекрасно, как звучали они еще в „Дворянском гнезде“, или в каком-ни-

будь другом, непохожем на наше месте» [6, с. 287]. Образы культуры, навеянные дорогими сердцу вещами, переносят персонажей в утраченный мир эстетических ценностей, что сглаживает состояние материальных лишений. Когда топорик через несколько дней обнаруживается, «все уже отрезвели, и жизнь шла своим чередом» [6, с. 287]. Игра в аукцион, одержимость материальной ценой вещей сравниваются с опьянением, которое проходит и возвращается трезвое восприятие, где у материального свое, скромное, место.

В рассказе «Актеры» (1939) повествуется о полупрофессиональной русской труппе в Вене, теряющей после аншлауса своих последних зрителей и мецената, поскольку все бегут из страны. Место и время прямо не называются, что придает сюжету обобщенный характер. Актеры решают играть без зрителей, для себя, потому что не представляют своей жизни без искусства. Для них театр – это бегство из реальности, где они не нужны, в мир искусства, где у них есть свое место. Фабульно и тематически рассказ сближается с пьесой М. Алданова «Линия Брунгильды» (1936) [7], где русские беженцы-актеры пытаются (безуспешно) поставить спектакль на германской границе, однако Берберова раскрывает тему театра без зрителей очень отлично от Алданова.

Герои не бегут из страны, потому что не видят для себя другого места в мире («Куда ни ехать, всюду уже есть такие, как мы, или похожие» [6, с. 303]). Страшнее смерти им представляется забвение: «Страшнее всего, что не помрем, а так, неизвестно как, просто кончимся», – говорит старый актер, выражая общую мысль [6, с. 303]. Именно после этой фразы Баар (протеическая фигура, «на все руки мастер, суфлер и бутафор в одном лице, умевший сочинять, малевать, греметь на рояле») говорит, что из их жизни можно сделать объект искусства: «Из всего этого можно было бы сделать роскошную пьесу» [6, с. 303]. Персонажи рассказа становятся актерами, лишь исполняющими свои роли, причем в пьесе, содержания которой они не знают. Это обыгрывается в реплике актрисы Виоловой, которая описывает свой опыт съемки в кино в качестве статистки: «Играю и сама не знаю, что именно. Спрашиваю: в чем содержание? Сюжет-то какой? Говорят: это вас не касается, да мы и сами его хорошенько не знаем. Дано название, дан метраж. Нет, вы послушайте, ведь это ужасно! Как же играть?» [6, с. 304]. Так создается художественное обобщение жизни, где люди – лишь статисты, не знающие смысла происходящего за пределами своего личного опыта. Театр является для актеров средством бегства от реальности, о чем говорит Королевич: «Это не театр. На меня будто наложили мое собственное подобие, негатив на позитив,

получается реальность. Я этого играть не могу» [6, с. 303].

Наложение негатива на позитив дает полностью черный кадр, именно так воспринимается реальность, окружающая героев, от которой они бегут в мир искусства. Театральное представление невозможно без зрителей, выход из этого тупика и предлагает Баар: они сами себе актеры и зрители, и просто изменением точки зрения могут превратить повседневность в искусство. Символистская мифология жизнетворчества развивается Берберовой в этом рассказе до авангардной эстетики *ready-made*, где фрагмент реальности превращается в предмет искусства простой декларацией. Королевич пытается противопоставить безумию нового искусства классику, эстетически дистанцированную от повседневности:

«Королевич. Стойте! Прекратите это! Ведь это же гадость! Я не желаю участвовать в этой мерзости. Я сейчас Шекспира начну декламировать. Мне просто жутко от такой галиматши.

Баар (смотрит в тетрадку): Все это вы говорите совершенно точно по роли.

Королевич (становясь в позу): О мощный Цезарь, ты лежишь во прахе <...> Или мы актеры, или мы все сошли с ума?» [6, с. 304]

Поскольку новое искусство включает в себя реальность, оно не может служить средством бегства от реальности. Реальность классического искусства не может поддерживать саму себя, поэтому в эпилоге рассказа повествователь рассказывает читателям о дальнейшей судьбе персонажей, попавших в тюрьму, больницу, уехавших. Их роль закончилась, а пьеса жизни продолжается.

Театр предстает как истинная реальность для творческих людей, в то время как жизнь говорит им о ненужности их искусства и «в большом государственном театре новые правители произносили свои речи» [6, с. 301], они до последней возможности поддерживают свою театральную реальность, потому что она дает им силы продолжать существование в «черном» мире.

Театральная тема разрабатывается и в рассказе «Страшный суд» (1940, опубликован в 1962). Предметом изображения в нем становится суд по делу об убийстве. Открытый судебный процесс – это всегда не только акт правосудия, но и спектакль. «Дидактическим театром» называет такие процессы историк юриспруденции Лоуренс М. Фридман: «Одной задачей является учить, передать сообщение. Другой – развлекать. <...> Но крупные судебные процессы всегда являются, в некотором роде, социальной драмой – мы назовем это дидактическим театром». (Headline trials have, and have always had, two distinct social tasks. One is to instruct, to teach, to send a message. The other is to entertain.

<...> But big trials are always a kind of social drama—didactic theater, as we called it.) [8, с. 13]. Историк Роберт А. Фергюсон доказывает, что воздействие публичного судебного процесса как спектакля может быть более долговременным и основательным, чем его результат в юридическом поле: «Обезьяний процесс» вошел в массовое сознание как победа эволюционистов во многом благодаря опросу свидетелей, проведенному адвокатом учителя Скоупса, Кларенсом Дэрроу. Однако Скоупс был признан виновным, а эволюция была запрещена к преподаванию в школах штата Теннесси еще 40 лет [9, с. 7]. Поэтому изображение судебного процесса сродни спектаклю: здесь также есть актеры, исполняющие свои роли, произносящие заранее заготовленные слова, и напряженная интрига, конфликт между сторонами защиты и обвинения. Реальность публичных процессов была знакома Берберовой: в 1930-е годы она работала в газете «Последние новости», а через несколько лет после создания рассказа «Страшный суд» освещала в эмигрантской прессе один из самых шумных публичных процессов, связанных с русской эмиграцией и оказавших значительное влияние на изменение отношения к Советскому Союзу на Западе после окончания Второй мировой войны, что завершилось началом другой войны, «холодной» – процесс над перебежчиком Кравченко (репортажи были позже собраны в книгу, см. [10]).

В рассказе изображается суд по делу об убийстве, в котором обвиняется некто Ланской (отсутствующий в зале суда) и его супруга, находящаяся на скамье подсудимых. Рассказ начинается без экспозиции, непосредственно с трех монологов безымянных свидетелей, дающих свои характеристики Ланскому. Затем опрашиваются другие свидетели и подсудимая. Показано субъективное восприятие происходящего тремя персонажами: подсудимой, русским репортером и я-повествователем. Когда мнение публики и присяжных практически сформировалось и зрители начинают скучать в атмосфере предсказуемости, появляется еще один неожиданный свидетель, жена убитого, и ее показания меняют весь ход процесса: Ланскую оправдывают.

Рассказ имеет неоднородную повествовательную структуру, три части которой можно назвать «драматургическая», «реалистическая» и «модернистская». Первые три монолога свидетелей, приведенные в начале рассказа без авторской речи, задают драматургичность. Они представляют собой овнешненную речь, которую слышит и читатель, и другие персонажи. Это накладывает на нее определенные ограничения с точки зрения изображаемого события: каждый монолог передает лишь одну точку зрения и только в той форме, в какой

персонаж делает ее доступной другим. Сопоставление монологов должно привести читателя к объективной картине, как ее бы увидел всевидящий наблюдатель. Такой наблюдатель появляется в середине рассказа, он соответствует всеведущему реалистическому повествователю. Этому повествователю доступны знания о предшествующей жизни персонажей, их мысли и намерения. Повествователь проявляет свою позицию постепенно. Сначала его ремарки и описания сообщают читателю лишь то, что мог бы увидеть внимательный зритель на процессе: что среди присяжных шесть усатых и шесть безусых, что свидетельница Аллочка «не хотела уходить» [6, с. 313]. Однако далее он сообщает, что лицо свидетеля Калязина «его друзья и любовницы называли мордой» [6, с. 314] и что его псевдоаристократические маньеризмы являются обычным для него поведением (эту информацию в зале суда получить невозможно). Реалистический повествователь концентрируется на текущем событии, на рассказывании истории, что не позволяет ему в полной мере раскрыть психологию персонажей.

В заключительной части рассказа последовательно выстраиваются внутренние монологи трех персонажей. Если первая часть была внешней речью свидетелей, то третья часть рассказа представляет собой внутреннюю речь подсудимой Ланской, журналиста и автобиографического рассказчика. Подсудимая Ланская думает не о процессе, а о сбежавшем муже: «Минутами ей начинало казаться, что тут же рядом с ней сидит он, которого нет. Только он сделан не из плотного вещества, из которого сделаны адвокаты и городовые, а из чего-то прозрачного, и виден ей одной» [6, с. 316]. Показательно отсутствие размышлений о своем будущем, ведь ее судят за убийство и к этому моменту все приведенные свидетельства указывают на то, что она будет осуждена как пособница. Берберова использует это отсутствие страха за свою судьбу как минус-прием, чтобы указать читателю на то, что Ланской известно что-то, неизвестное присутствующим в зале суда (и читателю). Она вспоминает, что муж сказал ей «никому никогда ничего не говорить больше того, что люди сами знают» [6, с. 318].

Русский репортер фиксирует свой внутренний монолог на бумаге в форме нумерованного списка, куда попадают вычисления в связи с будущим свиданием, жалобы на финансовые трудности в форме лесенкой написанного стихотворения, «донжуанский список» и размышления о текущем процессе.

Рассказчица скучает, смотрит в окно, в котором ей видится луна и два циферблата на башне, и воспринимает происходящее отстраненно, сквозь призму событий мировой истории: «Три луны сто лет

назад предвещали бы мировую катастрофу падение царств, нашествие врага, пленение городов и весей, глад, мор, погибель, а сейчас у нас они горят и светят совершенно зря, никто не замечает их, кроме меня» [6, с. 319]. При этом ни она, ни репортер, погруженные в свои размышления, не замечают появления ключевого свидетеля по делу («Я думала о трех лунах и упустила мгновение...») [6, с. 319]). Это отсутствие внимания к событию, которое окажется центральным для происходящего вокруг спектакля правосудия, используется автором, чтобы еще раз подчеркнуть разницу между субъективной и объективной картиной события. Как и в рассказе «Актеры», персонажи должны играть свои роли, не зная всей пьесы. Название рассказа («Страшный суд») сообщает изображаемому статус глобального обобщения: судебный процесс как театральная метафора жизни, где люди не актеры, исполняющие роли, а скорее, зрители, которые

не знают, какая часть происходящего вокруг важна и куда нужно смотреть.

Таким образом, театральный код в повествовании Берберовой о жизни русской эмиграции выполняет две функции. Во-первых, является средством изображения невозможности определять свою судьбу: актеры не пишут пьесу, а лишь исполняют роли. Персонажи-актеры Берберовой ощущают себя участниками глобального спектакля: неведомая и непонятная сила, а вовсе не революция большевиков, перенесла их из России во Францию. Другой функцией театральности является сознательное бегство героя от неблагоприятной реальности в мир искусства, где все подчиняется определенным законам и предсказуемо. Эстетическое восприятие реальности (если ничего нельзя изменить, то нужно хотя бы насладиться зрелищем, спектаклем) нарастает в более позднем творчестве Берберовой и роднит ее с Набоковым.

### Список литературы

1. Берберова Н. Н. Курсив мой. Москва: АСТ, 2011. 765 с.
2. Кодзис Б. Драматургия первой волны русской эмиграции // Новый журнал, 2011, № 263. URL: [magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20.html](http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20.html) (дата обращения: 14.10.2017).
3. Головчинер В. Е. Действие как категория драмы // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2008. № 2. С. 7–14.
4. Хатымова М. А. Проза Н. Н. Берберовой: литературность «человеческого документа»: учеб. пособие. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2015. 108 с.
5. Берберова Н. Н. Биянкурские праздники; Рассказы в изгнании. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. 464 с.
6. Берберова Н. Н. Без заката; Маленькая девочка; Рассказы не о любви; Стихи. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. 400 с.
7. Алданов М. А. Линия Брунгильды // Алданов М. Сочинения: в 6 кн. М.: Новости, 1995. Кн. 5. С. 537–604.
8. Friedman L. M. The Big Trial. Law as Public Spectacle. Lawrence, University Press of Kansas, 2015. 213 p.
9. Ferguson R. A. The Trial In American Life. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 414 p.
10. Берберова Н. Н. Дело Кравченко // Берберова Н. Н. Без заката. М.: АСТ Астрель, 2001. С. 137–348.

**Шепетовский Денис Владимирович**, аспирант, Национальный исследовательский Томский политехнический университет (пр. Ленина, 30, Томск, Россия, 634034). E-mail: [dshepet@tpu.ru](mailto:dshepet@tpu.ru)

*Материал поступил в редакцию 18.07.2017.*

DOI 10.23951/1609-624X-2017-11-154-160

## THEATER AND THEATRICALITY IN NINA BERBEROVA'S SHORT STORIES OF 1930–40S

*D. V. Shepetovskiy*

*National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation*

The paper analyzes Nina Berberova's narrative experimentations in her short stories written in 1930s. They are connected with theatricality used both as a method of characters' self-reflection and as a mode to represent the émigré reality on behalf of the author. Berberova's interest to theatricality started with extended attention to means to represent dialogical character of communication without dominating narrator. Her work on *Madame* (staged in 1938) influenced narrative structure of some of her prosaic texts as well. Several ideas find their way into the text in connection with theater and theatricality as a quality of reality. One of them is lack of independence on behalf of an

actor; the other is interference between the actor and their part in a play. Depiction of theatricality is not static and its function develops from oppressing a character and forcing him out of life for non-conformance, through theater as an asylum from perils of life, to a global power, which is while alien, is not antagonistic but indifferent to human endeavors. Aesthetic principle serves as uniting the reality and the author hails its understanding as an important distinction of a character. Characters of latter stories are trying to enjoy the spectacle instead of rebelling against it. Putting aesthetic in the center of the world pushes Berberova from her earlier associations with writers in the style of human document closer to Vladimir Nabokov.

**Key words:** *émigré prose, short prose of Nina Berberova, narration, theatrics.*

### References

1. Berberova N. N. *Kursiv moy* [The Italics Are Mine]. Moscow, AST Publ., 2011. 765 p. (in Russian).
2. Kodzis B. Dramaturgiya pervoy volny russkoy emigratsii [Dramaturgy of the first wave of Russian emigration]. *Novyy zhurnal – The New Review*, 2011, no. 263 (in Russian). URL: [magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20.html](http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20.html) (accessed 14 October 2017).
3. Golovchiner V. E. Deystvie kak kategoriya dramy [Action As A Category Of Drama]. *Teatron. Nauchnyy al'manakh Sankt-Peterburgskoy akademii teatral'nogo iskusstva – Theatron. Scientific Almanac of the St. Petersburg Academy of Theater Arts*, 200, no. 2, pp. 7–14 (in Russian).
4. Khatyamova M. A. Proza N. N. Berberovoy: literaturnost' "chelovecheskogo dokumenta": uchebnoye posobiye [Prose of N. N. Berberova: Literarity of Human Document: A Study Guide]. Tomsk, TSPU Publ., 2015. 108 p. (in Russian).
5. Berberova N. N. *Biyankurskiye prazdniki; Rasskazy v izgnanii* [Tales of Billancourt; Stories of Exile]. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1999. 464 p. (in Russian).
6. Berberova N. N. *Bez zakata; Malen'kaya devochka; Rasskazy ne o lyubvi; Stikhi* [The Book of Happiness; Little Girl; Stories Not About Love; Poems]. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1999. 400 p. (in Russian).
7. Aldanov M. A. Liniya Brungil'dy [Brunhild's line]. *Sochineniya: v 6 knigakh* [Works: in 6 books]. Moscow, Novosti Publ., 1995. Book 5. Pp. 537–604 (in Russian).
8. Friedman L. M. *The Big Trial. Law as Public Spectacle*. Lawrence, University Press of Kansas, 2015. 213 p.
9. Ferguson R. A. *The Trial in American Life*. Chicago, University of Chicago Press, 2007. 414 p.
10. Berberova N. N. Delo Kravchenko [The Kravchenko Case]. *Bez zakata* [Without sunset]. Moscow, AST Astrel' Publ., 2001. pp. 137–348 (in Russian).

**Shepetovskiy D. V.**, National Research Tomsk Polytechnic University (pr. Lenina, 30, Tomsk, Russian Federation, 634034).  
E-mail: [dshepet@tpu.ru](mailto:dshepet@tpu.ru)