УДК 821.161.1

DOI: 10.23951/1609-624X-2018-2-196-203

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ Н. Н. БЕРБЕРОВОЙ «АККОМПАНИАТОРША»

Д. В. Шенетовский

Национальный исследовательский Томский политехнический университет, Томск

Анализируется система персонажей первой и наиболее известной повести Н. Н. Берберовой, отражающей идеи автора о множестве путей жизнестроительства в эмиграции. По мнению автора статьи, система персонажей повести «Аккомпаниаторша» основывается на принципе бинарных оппозиций: творческий – нетворческий, приспособленный – неприспособленный к жизни, понимающий Другого – непонимающий. Именно отношение к творчеству определяет выбор жизненного пути персонажем. Однако концепция символистского жизнестроительства переосмысливается Берберовой в соответствии с идеей самоопределения эмигрантов. Персонажи воплощают в себе различные стратегии выживания в эмиграции. Отдавая предпочтение пути творческих личностей (Травина и Бер), Берберова критически оценивает другие варианты эмигрантского «выживания». Внеэтичным представлено приносящее материальные выгоды сотрудничество с коммунистическим режимом (Сеня), тупиковым изображен путь «продолжать делать все, как в старой России» (Павел Федорович, гости дома Травиных в Париже). Саморазрушительным изображается путь ненависти и зависти лишенной творческого и человеческого дара аккомпаниаторши Сони.

Ключевые слова: литература русской эмиграции, малая проза Н. Н. Берберовой, система персонажей.

В автобиографии «Курсив мой» Н. Н. Берберова писала: «Уже в середине тридцатых годов я начала понимать, что самая подходящая для меня форма есть повесть (длинный рассказ)» [1, с. 438]. «Аккомпаниаторша» – первая из повестей Берберовой, написанная в 1934 году и опубликованная в № 58 журнала «Современные записки» (1935). Повесть стала визитной карточкой Берберовой: по словам Бориса Носика, французский перевод «Аккомпаниаторши» неизвестной тогда во Франции Берберовой спас в 1980-е годы издательство Actes Sud от разорения и привел к появлению «поколений французов, считающих Нину Берберову главной русской писательницей» [2]. Произведение неоднократно становилось объектом литературоведческого анализа. В работах М. А. Хатямовой проанализирована наррация повести в контексте взаимоотношений эмигрантских поколений «отцов» и «детей» и их эстетических стратегий – реализма и модернизма [3]; автор приходит к выводу, что использованная в повествовании метатекстовая структура имеет культуросохраняющую семантику, а в основе сюжета и системы персонажей лежит панэстетическая модель мира символистов [4, с. 83]. Н. В. Летаева рассматривает «Аккомпаниаторшу» как характерное для прозы младшего поколения эмигрантов произведение, выражающее нарративную стратегию метаповествования [5]. В диссертации Э. С. Малыхиной, посвященной типологии героев в прозе Н. Н. Берберовой, «Аккомпаниатор-

ша» подтверждает основную концепцию системы персонажей – столкновение «победительницы» и «побежденной» (в творчестве, внешности и любви), данное глазами последней [6]. Белорусская исследовательница Я. А. Гурская, напротив, не противопоставляет, а объединяет Соню и Травину, которые «по-своему несчастны» и обе оказываются «заложницами чувств» [7, с. 186].

Следует отметить, что во всех посвященных повести исследованиях анализ ограничивается противопоставлением главной героини Сони, ее сознания (поскольку вся повесть выстроена в форме ее записок) Марии Николаевне Травиной и почти не касается других персонажей. Однако система персонажей повести «Аккомпаниаторша» составляет семантически сложную структуру, не позволяющую свести взгляд автора на современного человека к прямолинейной оппозиции «победитель» и «побежденных» (Э. С. Малыхина).

Основу почти всех «длинных рассказов» Берберовой составляет изложение развернутой биографии персонажа, не случайно повесть, для которой характерно расширение художественного пространства и времени, в сочетании с доминантой субъективного времени¹, становится для автора наиболее адекватной жанровой формой.

Преобладание в «Аккомпаниаторше» «переживаемого» времени над «фоновым» поддержано делением на главы, содержание которых определяется не течением объективного (хроникального)

¹ «Жанровое содержание рассказа предполагает уплотненность, а жанровое содержание повести и романа – расширение во времени и пространстве. В свою очередь, при дифференциации повести и романа особую значимость приобретает соотношение переживаемого и фонового времени: в повести, как и в рассказе, доминирует переживаемое, а в романе – фоновое время» [8, с. 8].

времени, а сменой личных переживаний героини. Несколько лет жизни зачастую сокращаются до одного предложения, а моментальное переживание получает развернутое описание.

Расширение временных рамок влечет за собой и увеличение персонажного корпуса: «В повести, как и в романе, излагается несколько событий, связанных между собой, объединенных вокруг одного персонажа. В отличие от романа, который обычно изображает целую эпоху или жизнь, повесть ограничивается отдельными, иногда очень важными событиями, эпизодами, составляющими определенный период жизни персонажа; роман изображает жизнь нескольких людей, повесть – одного человека и его ближайшего окружения» [8, с. 7]. Увеличение числа персонажей влечет за собой и усложнение связей между ними, и противопоставлений, различающих их друг от друга. Обосновывая панэстетическую протосхему в сюжете «Аккомпаниаторши», М. А. Хатямова выделяет в качестве определяющей в системе персонажей оппозицию творцов и нетворцов. [9, с. 39], однако представляется, что повесть Берберовой отличается более сложной персонажной организацией, строящейся не на одном противопоставлении, как в рассказах, но на нескольких семантических оппозициях. Рассмотрим эту систему оппозиций.

Принимая версию М. А. Хатямовой о том, что в повести реализуется символистский миф о творце [9, с. 35], обратим внимание на то, что в «Аккомпаниаторше» изображается бытие и сознание нетворческой личности (заметим, что это характерно и для других повестей Берберовой: ни в одной из них главный герой не является творцом). Преображающая сила искусства в эпоху социальных разломов оказывается неабсолютной и доступной немногим. Однако способность к творчеству, как и способность воспринимать прекрасное, остается важной характеристикой всех персонажей, задающих одну из оппозиций в системе персонажей. Персонажи повести, в соответствии с законами модернистской прозы, по-прежнему являются носителями идеи и, как будет показано далее, даже не одной.

Творцы представлены певицей Марией Николаевной Травиной, композитором Митенькой, старым баритоном и Андреем Григорьевичем Бером. Персонажи, лишенные способности творить, но понимающие ценность творчества других, – это муж Травиной Павел Федорович и мать Сони Екатерина Васильевна, а также воплощающий культуру новой советской России Сеня. К группе нетворцов принадлежит и главная героиня – рассказчица Соня, через сознание которой и раскрывается ав-

торская версия мифа о творце. Соня не только не способна на творчество, но и не понимает его: ей не нужны хоралы Митеньки; Травина, послушав ее исполнение, говорит, что ей не стоит играть Шуберта; Соня не вспоминает ничего о своем обучении в консерватории. Выбор музыки как доступного ремесла, источника дохода в трудное революционное время, казалось бы, свидетельствует о жизнестойкости личности, о способности приспосабливаться к жизни. Однако Соня, как и ее мать, несмотря на владение «ремесленными навыками» игры на фортепиано, не добивается успеха в жизни, не находит своего места в мире. Отсутствие такого успеха и признания для Сони болезненно.

Свою ненависть к Травиной как нетворца к творцу Соня камуфлирует в классовые «одежды», причисляя себя к пролетариату: «И мы все, обворованные, обворованные, голодные, разбитые, стерпим это» [10, с. 140]². Фамилия Антоновская в таком контексте отсылает к песне «Яблочко», являющейся неизменным атрибутом революции 1917 года и навсегда связанной для эмигрантов с революционными матросами и люмпенами. Основанием для такого самоощущения является «бездородное» происхождение от неизвестного отца.

Истинное же самоощущение Сони может быть полностью понято лишь в контексте ее взаимоотношений с матерью, на что указывает сам факт начала ведения записок в годовщину смерти матери: «Сегодня год со дня смерти мамы» [с. 130].

Екатерина Васильевна Антоновская была провинциальной учительницей музыки и родила Соню вне брака от одного из своих учеников. Мы знаем, что «ученицы дарили ей портреты Бетховена, маски Листа и Шопена» [с. 131]. Несмотря на связь с миром музыки и способность поддержать развитие музыкального гения Митеньки, Екатерина Васильевна – не творец, но она чутко воспринимает прекрасное, которое видит в каждом человеке, и стремится понять другого. Ученицы же Екатерины Васильевны разрушают ее маленький мирок, распространив весть о самом существовании Сони, что привело к потере уроков, нехватке денег, продаже рояля и переезду в Петербург. Этот сюжетный ход создает образ изначально враждебного к Соне мира. Мысли о матери вызывают в Соне противоречивую смесь чувств, где доминируют жалость («Мне было жаль ее, жаль так, что хотелось лечь и плакать, и не вставать, пока душу не выплачу» [с. 132]) и стыд («Я поняла, что мама моя – это мой позор, так же как я – ее позор. И вся наша жизнь есть неисправимый стыд» [с. 132]).

С образом матери Сони связана еще одна семантическая оппозиция в системе персонажей –

² Далее текст повести цитируется по этому изданию с указанием только страницы.

способность понять другого. Соня явно не понимает Екатерину Васильевну, которая посвятила ей всю свою жизнь и не считала это жертвой со своей стороны. Перед встречей с Травиной Соня обобщает свое представление о роли матери в ее жизни: «Она не могла быть мне советницей, опорой. Я смотрела со стороны на себя – я ничем не могла помочь ей, я когда-то была ей помехой в жизни, а сейчас не была утешением» [с. 136].

Однако именно благодаря душевной и творческой утонченности ее матери Сонино музыкальное будущее несомненно для их окружения. Причем прогнозы даются в тот момент, когда они уже не сбылись: «Мечта мамы о том, что я буду давать уроки музыки, не осуществилась» [с. 134], старый баритон «искренне сокрушался о моем будущем», Митенька говорит: «Мы от вас столько ждали» (трудности, которые он испытывает в социализации, не позволяют считать эту фразу простой вежливостью). Из этого, несомненно, следует, что Соня хорошая пианистка, исполнитель. Однако сама Соня никаких идей о своем будущем в связи с музыкой не имеет, у нее нет творческих стремлений: «Я могла жить, но могла и умереть – мне как-то все было безразлично» [с. 136]. Механическое равнодушие, отказ от чувств возникают у Сони в качестве реакции на стыд своего происхождения. Известие о работе, которая позволит облегчить тяготы существования, также не вызывает эмоций: «Надо было радоваться, а радости не было. Но часы вот тоже идут без радости, и дождь идет без радости, а все-таки стойко...» [с. 136]. Отсутствие эмоций воспринимается Соней как единственно правильная позиция в жестоком мире, к существованию в котором она себя готовит.

Размеренное механистическое существование Сони подвергается испытанию встречей с Травиной, которая выступает в отношении Сони и советницей, и опорой, предоставляя стабильную работу и кров. Одна из первых фраз записок: «У меня была одна мама и никогда второй не будет» [с. 131] – это спор Сони с самой собой, потому что Травина воспринимается ею как вторая мать, та мать-благодетельница, которой ей не хватало, и это вызывает в ней озлобленность прежде всего на саму себя. «Вы еще не спите? Дайте я поцелую вас. Спасибо за сегодняшний вечер» [с. 142], – говорит Травина Соне, еще раз выступая в роли матери. Целовала ли Соню ее мать – неизвестно, мы знаем только, что они вместе плакали над якобы умершим Сониным отцом («Наш папа умер. / Она так и сказала “наш”, и мы вместе поплакали» [с. 132]). Любая эмоциональность (и «стыдная» – матери, и естественная – Травиной) подозрительна Соне. Отказ от эмоциональности оборачивается преобладанием злобной зависти (на аллюзии к «Зависти» Ю. Олеши указывает М. А. Хатямова [9, с. 39].

Первой встрече Сони с Травиной предшествует описание зимнего Петербурга 1919 г., данное назывными предложениями телеграфного стиля: «Сугробы. Тишина. Холод и голод. Вспученный от ячменной каши живот. Немытые ноги. Окна, забитые тряпьем. Жидкая сажа печки... Вхожу в дом. Огромный дом на Фурштатской. Лифт висит. В нем – замерзшие нечистоты. Дверь на втором этаже. Стучу. Никого. Звоню. На удивление, звонит звонок». Когда Соня входит в квартиру Травиных, синтаксис опять меняется на распространенные предложения: «Открывает горничная в наколке и туфельках. Тепло. Боже мой, тепло!.. Нет, этому поверить нельзя – натоплена огромная кафельная печка, да так, что подойти нельзя. Ковры. Занавески. Живые цветы – гиацинты синие – в корзине на столике. Коробка драгоценных папирос. Синяя, почти как гиацинты, дымчатая кошка, вытягивает высокую спину, увидев меня, и женщина, почему-то в белом платье, – или капоте (я не различаю), или это то, что надевается под платье, – идет ко мне, улыбаясь, протягивая руку с розовыми длинными ногтями. И чулки у нее розовые тоже. Розовые чулки» [с. 137]. Снаружи – революция, холод и голод, навязывающие телеграфный стиль (замерзшему и голодному трудно говорить), внутри – теплая печь, теплая кошка, чулки теплого, розового цвета, воспринимающиеся в революционном 1918 г. как роскошь.

За этим следует описание внешности Травиной, переходящее в изображение внутреннего мира, противопоставленного Сониному: «В ней затаена какая-то горячность, искра – божия или демонская, – отчетливое “да” или “нет”. Вокруг меня, я это чувствую, иногда образуется туманное облако неуверенности, равнодушия, скуки, в котором я дрожу, как дрожат ночные насекомые в солнечном свете, прежде чем ослепнуть или замереть» [с. 137]. Эта первая встреча определила черную зависть Сони, вызванную превосходством Марии Николаевны во внешности, в творчестве, достигнутом месте в обществе. Именно поэтому при описании встречи Соня внезапно переходит к тем мыслям, которые неоднократно приходили ей в голову позже, перед совместными выступлениями: «Ну чего ты еще хочешь в этой жизни? Посчитаться? Поквитаться? Как? Да и с кем?» [с. 138].

Травина успешна, что придает определенный вес ее советам, которые она дает уже при первой встрече: «Надо быть честолубивой, Сонечка, и я вас этому научу. / Я вздрогнула» [с. 138]. Соня вздрогнула, потому что выработанная как защита от «стыда» ее жизненная позиция быть «дождем без радости», не стремиться, а только быть, довольствоваться существованием, прямо противоположна экспансивности Травиной. С точки зре-

ния Сони, мечты не исполнятся, и все станет только хуже: ее мама стремилась к любви, а получила стыд и бедность.

Когда речь заходит об умершем баритоне, с которым работала Соня, то Травина вспоминает, как тот был великолепен на сцене, а Соня – лишь о том, что ему из Петрокоммуны прислали крупу. Эстетической оценке жизни Травиной противопоставляется обывательское мироощущение Сони, основанное лишь на возможности продолжения биологического существования. Это еще одно свидетельство Сониного непонимания людей и творческого наполнения их жизни, обусловленного тем, что она не живет в пространстве музыки.

В тексте возникает не слишком завуалированная отсылка к Достоевскому: «Ее (Травиной. – Д. Ш.) какое-то слишком вольное, самоуверенное обращение с людьми, с будущим. И то, что на такое обращение она имела бесспорное, какое-то навсегда свыше данное право» [с. 144]. Подобно Раскольникову Соня хочет доказать самой себе, что она тоже «право имеющая», а не «тварь дрожащая», доказать свою субъектность, способность на поступок. Таким поступком ей видится разрушение жизни Травиной. Однако ее план не просто терпит провал, но и еще раз демонстрирует это отсутствие субъектности: Павел Федорович узнает о связи Травиной с Бером независимо от Сони и принимает не то решение, которого бы ей хотелось, – он убивает не Травину или Бера, а себя. Роль Сони сводится лишь к возвращению на место револьвера, взятого из не вполне понятных даже ей самой соображений, то есть к восстановлению статус-кво. Ей не удалось вмешаться в сюжет личной судьбы Травиной.

На протяжении своих записок Соня-повествователь ретроспективно выстраивает цепь возможностей, где Соня-героиня могла бы остановиться в своей ненависти, признавшись в недостойных замыслах. Таким образом, повествователь и героиня не тождественны, «изображение событий дано в свете истины настоящего, единой и единственной, уже обретенной говорящим или обретаемой им в процессе своего рассказа» [11, с. 88]: переживания меняют ее. Она несколько раз сообщает о своем нереализованном желании раскрыться, признаться Травиной: то в ненависти к Травиной, то в своем незаконнорожденном происхождении (о котором Травиной, вероятнее всего, известно и так): «Не было вещи, о которой она бы меня не спросила <...> Словом, я чувствовала, что внезапно оказалась совершенно незащищенной от нее, что вот-вот она узнает обо мне решительно все, и то, как я отношусь к ней и что о ней думаю» [с. 146]. И далее: «Еще минута – в тот вечер (дня за два до отъезда) – я рассказала бы ей о своем происхождении,

я бы, может быть, разрыдалась, в таком я была состоянии. И она поняла, что зашла в своих вопросах слишком далеко. (Она, между прочим, спросила меня, люблю ли я кого-нибудь? ... От мамы я в эти недели отошла очень далеко, и, таким образом, если я кого и любила в ту минуту, то только ее, Марию Николаевну Травину, конечно.)» [с. 146] Выбранные Соней темы из длительных расспросов показывают, как тесно переплелись в сознании Сони ее переживание своего происхождения и ненависть к Травиной, выступающей для нее в роли лже-матери.

В другой раз желание признаться возникает у Сони, когда Травина расстается с Сеней и обсуждает это с Павлом Федоровичем: «Я хотела кинуться к ним обоим, просить, чтобы они меня прогнали от себя» [с. 151]. Однако Соня не кидается им в ноги и ничего не говорит. Эта сцена вводится в записках, чтобы доказать самой себе свою невиновность, дать оправдание самой себе за продолжение ненависти.

В конце концов это желание исповедаться находит свое выражение в кратком и крайне взвешенном монологе, адресованном Травиной, где Соня еще раз устанавливает различие между людьми, которое Травина в своей речи нивелирует:

«[Травина:] Откуда такое у меня сознание правоты? Может быть, это у всех оно, да только другие по лицемерию скрывают?»

Я хотела ей ответить. Долго думала и сказала:

– Есть такие люди. Великолепие в них какое-то. Рядом с ними страшновато немножко <...> Изменить, искалечить их редко что может (это если предположить, что мы все остальные калеки)... Я не могу выразить: счастливый человек, он как-то надо всем живет (ну и давит слегка, конечно). И этого ему и прощать не надо, это у него как здоровье, как красота» [с. 177]. То есть Соня, которая, несомненно, тоже обладала «сознанием правоты», когда замышляла свои козни против Травиной, завуалированно признает себя калекой, желающей искалечить других, чтобы не выделялись.

Для усиления характеристики дважды упоминается о девственности Сони: на встрече с Луначарским [с. 150] и когда она не поняла анекдот, рассказанный Лилей Дисман [с. 172]. Мария Николаевна краснеет, непонимание же Сони обнаруживает наивность в вопросах сексуальности, т. е. детское восприятие мира, поэтому Соня на многое реагирует как обиженный ребенок. Детскость связывает Соню с ее матерью, про которую она напишет: «он (отец Сони – Д. Ш.), вероятно, и не подозревал, что она в ее возрасте – девушка. А она? Как страстно и безнадежно, несмотря на близость, должна была она любить <...> И что от всего этого осталось у нее в памяти и в сердце?» [с. 133]. Лю-

бовь, таким образом, ассоциируется у Сони со «стыдом» и разрушением жизни, которое испытала ее мать. Поэтому в поезде она испытывает страх, когда попутчик пытается ее поцеловать: «...он сказал, что поцелует меня. Мне стало еще страшнее. Я поняла, что опьянела и могу влюбиться в него, если он это сделает» [с. 149]. Ее страх вызван не боязнью стать жертвой нежеланных домогательств, а тем, что она может испытать любовь, которая разрушит ее механически выверенную жизнь и толкнет на путь прозябания ее матери.

Более глубокое значение приобретает в этом контексте ремарка Марии Николаевны, наблюдающей за происходящим:

«— Я научу тебя целоваться, — говорил он, — ничего, что ты не умеешь, я научу тебя.

Мария Николаевна из другого угла купе сказала:

— Это так быстро не делается» [с. 149]. Буквальное значение этой фразы в том, что обучение поцелуям является длительным делом. Но более вероятно, что Травина говорит вообще о способности Сони на чувственность, которую та в себе подавляет и даже трансформирует в ненависть к Травиной.

Таким образом, Соня и Мария Николаевна оказываются противопоставлены по трем основаниям: способность к творчеству, способность понять Другого и приспособленность к жизни. Другие персонажи повести — Екатерина Васильевна (мать Сони), композитор-авангардист Митенька, делец Павел Федорович Травин, Андрей Григорьевич Бер, грубый и напористый комиссар Сеня — демонстрируют возможные варианты сочетаний тех же качеств, по которым противопоставлены Соня и Травина. При этом в рамках одного качества персонажи не дифференцируются. (Нельзя сказать, например, выстроить некую иерархию по одному признаку: Митенька называется гением, но и Мария Николаевна глубоко трогает сердца людей своим творчеством, и они никогда не сравниваются.)

Связь Митеньки с творчеством носит бессознательный характер, он является «проводником сумбурных звуков, которые через него рвались из небытия в действительность» [с. 133], воплощением неконтролируемых творческих импульсов, в отличие от Травиной, которая сочетает в себе творческое начало и управление им.

О том, что Митенька равнодушен к Соне в записках не говорится прямо, но не остается Соней незамеченным: «совершенно безразлично относившийся к жизни вообще и к самому себе в частности» (еще одно отличие между ним и Травиной) Митенька «сопел и засиживался поздно, глядя на то, как я штопаю, пью чай, играю или, не обращая на него внимания, читаю» [с. 133]; «для меня ни хоралы его, ни его ласковость не были нужны.

Меня заботили события, меня заботило будущее, меня особенно заботил некий Евгений Иванович...» [с. 134]. Отношение же Сони к Митеньке главным образом определяется контекстом «стыда». Если Травина связана для Сони с матерью, то Митенька воспринимается как продолжение неизвестного ей отца: ученика, почти ребенка. Детская непосредственность Митеньки, его «кретинизм» в бытовых вопросах подменяют для Сони разницу в возрасте. Поэтому она отталкивает его из страха повторить путь своей матери. Стихийно творческий, неприспособленный к быту, но чуткий к другим людям, Митенька является полным антиподом Сони в реализации пути панэстетической личности: он обретает не только творческую реализацию, но и «жизненные тылы», семью.

Павел Федорович Травин несколько раз в тексте называется «купцом»: «Он носил бороду, волосы его были длиннее обычного, но не “артистические”, а какие-то “купеческие”, и наружность его была самая обыкновенная, немного простецкая. На вид ему было лет 45» [с. 142]. Он обладал недюжинными деловыми способностями, благодаря которым сумел договориться и с новыми властями, как в Петрограде, так и в Москве, и с белогвардейцами, когда после пересечения линии фронта: «Павел Федорович в несколько дней сделал какое-то почти миллионное дело» [с. 152]. В эмиграции он также включается в деловую жизнь. Во Франции он изменяет свою «купеческую внешность так, что «его можно было принять за человека вполне порядочного, за джентльмена на грани почтенности», но остается тем же, по сути, человеком: «грубоватым в своих вкусах, устойчивым в жизни» [с. 158]. То есть в другой стране он выглядит так, как в этой стране, Франции, выглядят такие «купцы», изменяя внешнюю сторону, но сохраняя внутреннюю сущность. Он хороший рассказчик: «У Павла Федоровича шел с другим (чиновником. — Д. Ш.) длинный увлекательный разговор об охоте, о знаменитой коллекции ружей Карахана, о царской охоте на зубров» [с. 149]. Павел Федорович, несмотря на свои родственные связи (он не только муж Марии Николаевны, но и двоюродный брат матери Митеньки), — не творческий человек, но он чрезвычайно ценит свою супругу: «Он любил ее так, как только можно любить. Они были женаты шесть лет. Каждое слово, каждая мысль ее были для него выше суда, она была всей его жизнью. И она отвечала ему полной мерой» [с. 151]. Он ценит творчество певицы, поэтому возмущен тем, как ее «реквизирует» советская власть, заставляя петь в определенном месте и в определенное время. Соня пытается использовать его чувства к Травиной в своих целях, но безуспешно, поскольку не понимает их природы: она ожидает от Павла Федоровича,

узнавшего о связи с Бером, поведения собственника, возмущенного нарушением его прав, а находит лишь разочарование в своих способностях быть необходимым для дорогого человека. Свою роль он видит в том, чтобы создать любимой женщине условия для творчества, которое он считает сакральным актом, а отнюдь не ремеслом, как Соня. Поэтому он совершает самоубийство, когда понимает, что более не выполняет этой функции: Мария Николаевна ищет чего-то, что он не способен дать, и его жизнь лишается смысла. Она находит недостающее в Бере, и Павел Федорович «сходит со сцены». Кроме того, Павел Федорович на 15 лет старше Марии Николаевны и Бера, которые приблизительно ровесники, и его самоубийство – еще один поворот темы «отцов и детей».

Андрей Григорьевич Бер появляется в повести сначала лишь в виде имени на конверте. Первое, что мы узнаем о нем, – это его адрес: Зверинская, 19, указывающий на его социальное положение. Этот район Санкт-Петербурга был застроен доходными домами в конце XIX – начале XX в., там проживали многие «лица свободных профессий»: профессора, архитекторы, адвокаты [12, с. 135–136]. Сведения об этом персонаже появляются в повести небольшими фрагментами; следующий содержит только описание его внешности и одежды: высокий, пальто хорошее, но сильно потертое, трость немодная, смотрит недовольно [с. 154]. Развернутое изображение персонажа появляется лишь в самом конце: «Он весь был в будущем, и не потому, что перед ним была какая-то “карьера” или он был одарен каким-нибудь талантом. Ему едва исполнилось в то время 30 лет. То был человек молчаливый, горячий и очень нервный, понимавший даже случайного собеседника с полуслова и легко угадывавший мысли близкого человека. Эта какая-то сверхъестественная чуткость заменяла ему все остальные свойства: в музыке – музыкальность, в жизни – практическую хватку» [с. 178]. В этом описании, довольно общем и лишенном личностных, индивидуализирующих деталей, которые были даны о других, обращает на себя внимание противопоставление Бера остальным мужским персонажам повести: Павлу Федоровичу – по практической хватке, а Сене – по чуткости. Бер – идеал, и как идеал он должен быть расплывчатым и отзывчивым, способным подстроиться под ожидания другого. Однако эти противопоставления показывают, что основой Бера как персонажа являются его творческое начало (проявляющееся не только в музыке, но и в его протезизме, в жизнестроительстве) и способность воспринимать другого. Приспособленность Бера к жизни претерпевает изменения: если бы он остался тем персонажем с потертой тростью в старом пальто, он не смог бы удер-

жаться рядом с Марией Николаевной, поэтому он перенимает у Павла Федоровича его деловитость, те черты, о важности которых говорит Сене Мария Николаевна. Как импресарио и аккомпаниатор, он обеспечивает творческую сторону жизни Марии Николаевны, а как муж – психологическую и бытовую. Это соответствует преобразению самой Марии Николаевны в независимую женщину, которая более не полагается во всем на других, как она полагалась на Павла Федоровича.

Еще один персонаж повести, сведения о котором даются в записках дозировано, – это Сеня, которого Соня сначала считает тайным любовником Травиной, но он оказывается лишь давним знакомым, лелеющим в течение 15 лет надежды возбудить в Травинной романтические чувства; более того, Павлу Федоровичу давно о нем известно. Первое появление Сени оформлено так, что рассказчик (Соня) слышит, но не видит происходящее в соседней комнате. У него громкий голос, ему нужно закрывать рот рукой, чтобы он не шумел, он грубит. При следующей встрече, во время прощания на вокзале, читатель узнает, что Сеня как-то связан с новой властью: он «в военном френче с нашивками, с лоснящейся у пояса кобурой» [с. 148] – символом новой власти. Он говорит «словно с угрозой», но Павел Федорович замечает, что «Сеня до того растолстел, <...> что скоро бегать разучится» [с. 149]. В Москве Соня ждет Сению «как, вероятно, ждут любимого человека» [с. 149], чтобы «поймать ее (Травину. – Д. Ш.) на обмане» [с. 151]. Почти весь разговор Травиной с Сенией проходит вне пределов видимости (и слышимости) рассказчицы, становится известна только его «хамская привычка входить в комнату в фуражке» [с. 151]. Сеня не понимает происходящего между ним и Травинной, он, очевидно, слишком серьезно относится к тому, что для нее лишь игра. Он не понимает ее творчества, но хорошо приспособился к жизни, сотрудничая с новой властью. Противопоставление Сени и Бера прослеживается в описании одежды (лоснящаяся, новая кобура одного и потертое пальто и старая трость другого), в манере говорить (Сеня громкий и грубый, Бер молчаливый и сдержанный), в отношении к этой паре персонажей со стороны Павла Федоровича: Сеня свободно приходит к Травиным и в Петербурге, и в Москве, в то время как Бер в дом Травиных не допускается, и факты своих контактов с ним Мария Николаевна тщательно скрывает от мужа. Образ Сени отсылает к представителям нового искусства – авангарда (лицом которых стал громогласный и демонстративно-грубый Маяковский), сотрудничающим с коммунистическим правительством и легко встраивающимся в государственное нормативное искусство.

Таким образом, система персонажей повести строится на трех оппозициях: творческий – нетворческий, приспособленный – неприспособленный к жизни, понимающий Другого – непонимающий. Эти качества используются для характеристики всех персонажей, а главные герои повести занимают диаметрально противоположные положения: Соня занимает отрицательные полюса в системе оппозиций, Травина – положительные. Другие персонажи также образуют пары двойников-противоположностей: Сеня и Бер, Павел Федорович и Митенька. Двойником Екатерины Васильевны является внесценический персонаж ее ученика, отца Сони, чье отсутствие значимо: о том, что он не понимал Екатерину Васильевну, стремящуюся понять всех, в записках Сони объясняется возрастом, а сам факт романтической связи с женщиной, старше его на 18 лет, указывает на инфантильность.

Система персонажей повести «Аккомпаниаторша» основывается на принципе бинарных оппозиций, воплощающем символистскую идею жизнотворчества. Именно отношение к творчеству определяет выбор жизненного пути персонажем, и это-

му выбору дается авторская оценка. Однако автору важно и другое проявление творческого – приспособленность к жизни, тем самым Берберова возражает против традиционной максимы «художник должен быть бедным». Ее творцы в конце концов находят возможности и средства реализоваться «в жизни, а не во сне». Концепция символистского жизнотворчества переосмысливается Берберовой в соответствии с идеей самоопределения эмигрантов. Персонажи повести воплощают в себе различные стратегии выживания в эмиграции. Автор, несомненно, отдает предпочтение творческому пути Травиной и Бера, способных «взять дела в свои руки». Внеэтичным представлено сотрудничество с коммунистическим режимом, приносящее материальные выгоды (Сеня), тупиковым изображен путь «продолжать делать все, как в старой России», связанный не только с Павлом Федоровичем, но и множеством гостей дома Травиных в Париже. Саморазрушительным изображается путь ненависти и зависти аккомпаниаторши Сони, лишенной личностной самостоятельности и ответственности, и потому выстраивающей свой жизненный сценарий в связи с судьбой известной певицы.

Список литературы

1. Берберова Н. Н. Курсив мой. М.: АСТ, 2011. 765 с.
2. Носик Б. Прогулки по Парижу с Борисом Носиком. Кн. 2: Правый берег. М.: Текст, 2017.
3. Хатымова М. А. Тема «отцов и детей» в прозе «незамеченного поколения» (М. Агеев, Н. Берберова) // Сибирский филол. журн. 2011. № 2. С. 60–68.
4. Хатымова М. А. Культуросохраняющая семантика структуры «текст в тексте» в повести Н. Н. Берберовой «Аккомпаниаторша» (1934) // Сибирский филол. журн. 2008. № 1. С. 76–86.
5. Летаева Н. В. Приемы метаповествования в прозе «незамеченного поколения» // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2015. № 5. С. 99–106.
6. Малыхина Э. С. Типология героев в прозе Н. Н. Берберовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2013. 32 с.
7. Гурская Я. А. Образ русской женщины в повести Нины Берберовой «Аккомпаниаторша» // X Машеровские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. Витебск: Витебский гос. ун-т им. П. М. Машерова, 2016. С. 184–186.
8. Тузков С. А. Русская повесть начала XX века. Жанрово-типологический аспект: учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2011. 304 с.
9. Хатымова М. А. Проза Н. Н. Берберовой: литературность «человеческого документа»: учеб. пособие. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2015. 108 с.
10. Берберова Н. Н. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. 464 с.
11. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Амарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.
12. Привалов В. Д. Улицы Петроградской стороны. Дома и люди. СПб.: Центрполиграф, 2013. 752 с.

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

Материал поступил в редакцию 18.12.2017.

DOI: 10.23951/1609-624X-2018-2-196-203

SYSTEM OF PERSONAGES IN NINA BERBEROVA'S *THE ACCOMPANIST*

D. V. Shepetovskiy

National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation

The paper analyzes the system of personages in the first and the most widely known novella of Nina Berberova, as it reflects her idea on a multitude of ways of life building in emigration. The author holds, that the system of personages in the novella is based upon the principle of binary oppositions, namely, creative – uncreative, adapted – misfit, comprehensive – incomprehensive person. The attitude towards creative side determines the choice of the route of life on behalf of a personage. However, Symbolist concept of life as a work of art is reconsidered by Berberova in accordance with her idea of self-determination of Russian émigrés, and so adaptability to changing conditions of life is also held by Berberova in high esteem, in contrast to the common notion of beggar artists. The personages embody different strategies applied to survive their situation in emigration. Giving precedence to the ways of creative persons (Travina and Ber), Berberova gives her critical account of other survival strategies. Cooperation with the Communist regime is shown as materially advantageous, but amoral (Senya); keeping everything as it was in Old Russia is shown as a dead-end (Pavel Fyodorovich, guests of the Travin's house in Paris). The path of Sonya the Accompanist, devoid of creativity and human understanding, lacking self-determination, full of hatred and envy, is shown as self-destructive.

Key words: Russian émigré literature, short prose of Nina Berberova, system of personages.

References

1. Berberova N. N. *Kursiv moy* [The italics are mine]. Moscow, AST Publ., 2011. 765 p. (in Russian).
2. Nosik B. *Progulki po Parizhu s Borisom Nosikom. Kniga 2. Pravyy bereg* [Walking through Paris with Boris Nosik. Book 2. The right bank]. Moscow, Tekst Publ., 2017 (in Russian).
3. Khatyamova M. A. Tema «ottsov i detey» v proze «nezamechennogo pokoleniya» (M. Ageev, N. Berberova) [Fathers and Sons as a topic in prose of the “unnoticed generation”]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Philological Journal*, 2011, no. 2, p. 60–68 (in Russian).
4. Khatyamova M. A. Kul'turosokhranyayushchaya semantika struktury «tekst v tekste» v povesti N. N. Berberovoy «Akkompaniatorsha» (1934) [Culture-retaining semantics of textual framing in Nina Berberova's *The Accompanist*]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Philological Journal*, 2008, no. 1, p. 76–86 (in Russian).
5. Letaeva N. V. Priemy metapovestvovaniya v proze «nezamechennogo pokoleniya» [Metanarrative techniques in prose of the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration]. *Vestnik MGOU. Seriya: Russkaya filologiya – Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Russian Philology*, 2015, no. 5, pp. 99–106 (in Russian).
6. Malykhina E. S. *Tipologiya geroev v proze N. N. Berberovoy. Avtoref. dis. kand. filol. nauk* [Typology of personages in Nina Berberova's writings. Abstract of thesis cand. of philol. sci.]. Moscow, 2013. 32 p. (in Russian).
7. Gurskaya Ya. A. Obraz russkoy zhenshchiny v povesti Niny Berberovoy «Akkompaniatorsha» [Image of Russian woman in Nina Berberova's *The Accompanist*]. *X Masherovskiye chteniya. Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh* [X Masherov's readings: proceedings of the International scientific-practical conference of students, graduate students and young scientists]. Vitebsk, Vitebsk State University Publ., 2016. pp. 184–186 (in Russian).
8. Tuzkov S. A. *Russkaya povest' nachala XX veka. Zhanrovo-tipologicheskii aspekt: uchebnoye posobiye* [Russian novelette of the early 20th century. Genre and typology: study guide]. Moscow, Flinta: Nauka Publ., 2011. 304 p. (in Russian).
9. Khatyamova M. A. *Proza N. N. Berberovoy: literaturnost' «chelovecheskogo dokumenta»: uchebnoye posobiye* [Prose of Nina Berberova: Literariness of Human Document: study guide]. Tomsk, TSPU Publ., 2015. 108 p. (in Russian).
10. Berberova N. N. *Biyankurskiye prazdniki. Rasskazy v izgnanii* [The Billancourt Tales. Stories of Exile]. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1999. 464 p. (in Russian).
11. Darvin M. N., Magomedova D. M., Tamarchenko N. D., Tyupa V. I. *Teoriya literaturnykh zhanrov: ucheb. posobiye* [Theory of literary genres: textbook]. Ed. by N. D. Tamarchenko. Moscow, Akademiya Publ., 2011. 256 p. (in Russian).
12. Privalov V. D. *Ulitsy Petrogradskoy storony. Doma i lyudi* [Streets of Petrograd. Houses and people]. Saint Petersburg, Tsentrpoligraf Publ., 2013. 752 p. (in Russian).

Shepetovskiy D. V., National Research Tomsk Polytechnic University (pr. Lenina, 30, Tomsk, Russian Federation, 634050).
E-mail: dshepet@tpu.ru