

*ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ В КОНСТРУИРОВАНИИ
БИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА
БЕРБЕРОВОЙ О ЧАЙКОВСКОМ*

Патриция Деотто

Биография, сопоставляющая две отдельные личности – автора и героя биографии – стремится к восстановлению лица другого „Я” посредством подобия; по определению Лежена, это недосыгаемый горизонт, к которому стремится биографический текст (Lejeune 1986: 39-41).

Желание повествовать жизнь другого человека, „какой она была”, сталкивается с трудностью заключить в единое органичное и последовательное целое „непредсказуемое и обманчивое многообразие жизни” (Romano 1984: 38). Превращение жизни выбранного героя в текст неизбежно приводит к осуществлению биографического дискурса, который, хотя и основывается на разных подлинных материалах, обуславливается личностью автора:

Каждый биограф – это вампир, он высасывает из крови героя кровяные тельца, нужные ему для собственного питания (Romano 1984: 44).

Поиск истины характеризует биографический текст Берберовой, опубликованный в Париже в 1936 г., который противопоставляется и биографии, рисующей только „официальное лицо” Чайковского, каковой является биография, написанная братом Модестом, и биографии, истолкованной в свете литературного клише, типичного для поэтики романтизма: слияния искусства с жизнью. Повествование разворачивается по двум линиям, все время накладывающимся и стремящимся к одной цели: речь кропотливого и пунктуального биографа, каким Берберова является читателю для того, чтобы утвердить правду своего слова, переплетается с авторской речью, пользующейся литературным дискурсом, чтобы выделить в смеси речей и личин настоящую личность Чайковского и его жены, Антонины Ивановны.

Биографический дискурс Берберовой, намеревающийся воссоздать сложную личность Чайковского, отражает современное представление о человеке, которое допускает естественное сосуществование разных „Я” в одной личности и ставит сексуальную сферу жизни на один уровень с интеллектуальной и духовной сферами. Писательница наследует от символизма, который повлиял на ее культурное развитие, представление о сексуальности и о гомосексуальности как о культурных категориях, с помощью которых переосмысливается личная жизнь вне традиционных пределов семейной жизни. Такое представление выделяет в половом акте не воспроизведение, а творческое начало (см. Matich 1994).

Следовательно, для Берберовой является вполне естественным показать и такие стороны личности Чайковского, которые тогда считались скабрёзными, как например, гомосексуальность. Она считает эту сторону личности композитора, замалчиваемую из-за пуританства русской и советской культуры¹, основной для понимания казалось бы необъяснимого поведения композитора: скрытности, ощущения затравленности, конформизма (Deotto 1999).

Именно поэтому воссоздание настроения композитора, вынужденного жениться вопреки своему желанию, и воссоздание контекста, в котором это осуществляется, необходимо для биографического дискурса Берберовой.

Постоянным источником для воссоздания этого интересного факта из жизни Чайковского является письмо Татьяны. Установка на произведение Пушкина мотивирована биографическими данными: совпадением момента знакомства композитора с будущей женой с началом его работы над оперой *Евгений Онегин*.

Интерес Чайковского к произведению Пушкина определяется определенным литературным контекстом, связанным

1 В трех томах переписки Чайковского с Н.Ф. вон Мекк, опубликованных в Советском Союзе в 1934-35 годах (составители В. Жданов и Н. Жегин) впервые пишут открыто о гомосексуальности композитора несмотря на то, что с конца 1933 года по указу Сталина гомосексуальность являлась преступлением. С 1940 года, когда композитор был канонизирован, запретились намеки на черты личности Чайковского, не соответствующие официальной идеологии, в том числе, естественно, на гомосексуальность (ср. Poznansky 1994: 238).

с восстановлением русской литературной традиции: в 80-ом году прошлого века Достоевский объявил Пушкина национальным поэтом, а героев его произведений самобытными литературными моделями, отвечающими русской действительности.

Чайковский обращается к *Евгению Онегину* для того, чтобы написать оперу об „интимной драме, основанной на конфликте положений”. Он ищет внутри собственной традиции литературные модели, подходящие для выражения ощущений, испытанных и близких ему, „могущих – как он сам пишет – задеть меня за живое”. (Чайковский 1953-1981: VII: 22). Модели европейской оперы воспринимаются им и его современниками как чужие:

Ну, словом Аида так далека от меня, я мало трогаюсь ее несчастною любовью к Радамесу (Чайковский 1953-1981: VII: 22).

Композитор толкует письмо Татьяны как совершенное воплощение романтической любви и невольно проецирует литературный сюжет на личную жизнь.

Этот факт оправдывает выбор Берберовой, создающей биографический текст при помощи смеси литературного документа, письма Татьяны, с бытовым материалом, то есть с перепиской Чайковского с Антониной Ивановной, его будущей женой, и с фон Мекк. Диалог между этими текстами приводит к пересечению речей и контекстов, позволяющему воссоздать отношения между героями и авторское отношение к ним.

В повествовании о неудачной свадьбе Чайковского пересекаются два дискурса: с одной стороны, биографический дискурс, где Берберова обращается к исторической личности композитора, а с другой – литературный дискурс, где она играет с текстом Пушкина, для того, чтобы создавать литературные модели, которые она применяет к своим героям, и авторское отношение к ним внутри этого литературного контекста.

Из текста Пушкина Берберова выделяет следующую цитату:

Вся жизнь моя была залогом
Свидания верного с тобой,

являющуюся кодом, с помощью которого, по ее мнению, Чайковский и Антонина Ивановна толкуют свои отношения. С их речью, отражающей мировоззрение, которое предоставляет судьбе преобладающую роль, и совпадающей с предложенной литературной моделью, пересекается критическая авторская речь, предлагающая свою модель мира.

Объяснение Татьяны в верной любви:

Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!

предшествующее в оригинале вышеуказанной цитате, заменяется в новом контексте и описанием встречи Чайковского с будущей женой – описание в форме несобственно-прямой речи является переработкой переписки Чайковского с фон Мекк – и цитатой из любовного письма Антонины Ивановны к композитору: „я не хочу смотреть ни на одного мужчину после Вас...” (Берберова 1993: 88).

Столкновение литературного текста с этими высказываниями, где присутствуют и высказывания автора, приводит к стилистическому „снижению”, которое создает эффект иронии по отношению к Антонине Ивановне². Автор определяет женщину как „девицу” или „особу”. „Особа” это слово, использованное Чайковским в переписке с близкими, но уже после развода. А равнодушие композитора к объяснению в любви Антонины Ивановны описывается автором с помощью выражения из разговорной речи: „Любовь пропустив мимо ушей” (*там же*).

Авторское отношение к героине возникает из сопоставления литературной цитаты с письмами Антонины Ивановны:

Это похоже на что-то... Ах да! Антонина Ивановна. Почему она совершенно не ставит запятых? (*там же*, 90).

С речью героя, толкующего письмо будущей жены романтическим кодом письма Татьяны, пересекается высказывание авторской иронии, выражаемой как стилистическим приемом многоточия и восклицательного знака, при котором утриру-

2 Что касается функции цитаты в литературном тексте см. Минц 1973.

ется равнодушие композитора к жене, так и замечанием, намекающим на невежество женщины.

Замечание о неумении Антонины Ивановны ставить запятые имплицитно переключается в тексте с описанием разговоров женщины с будущим мужем:

Потом она рассказала ему что-то про институт, в котором училась... (*там же*, 93)

и является переработкой биографических данных, взятых из письма Чайковского к Надежде Филаретовне фон Мекк: „образована не выше среднего уровня (она воспитывалась в Елизаветинском институте)” (Чайковский 1953-1981: VI: 146).

Ограниченность Антонины Ивановны подчеркивается в биографии Чайковского и с помощью другой цитаты из письма Татьяны:

Быть может, это все пустое
Обман неопытной души...

Из цитаты Берберова выделяет слово „пустое”, которое в новом контексте семантически обогащается. Оно не только выражает невозможность любви, но и намекает на конкретную причину – гомосексуальность композитора, из-за которой представление о нем как об обрученном, посланном „вышним советом”, является нелепым.

Слово „пустое” включает две речи: речь героя, знающего, что он не может оправдать ожиданий женщины, и речь автора, который сомнению героини, выраженному при посредстве пушкинского текста, противопоставляет „конечно”. „Конечно” не только подчеркивает бессмысленность ожиданий героини, но и передает авторское издевательство по отношению к женщине, не понимающей ситуации по-настоящему.

Письма Антонины Ивановны отражают модель поведения, которое в Татьяне могло казаться даже антиконформистским (см. Лотман 1995: 625-627), но в 1877 году является невыносимым.

Говорить о предназначении в эпоху, когда позитивизм является преобладающей философией, а идея женской эмансипации воплощена в *Что делать?* Чернышевского, в част-

ности в образе Веры Павловны, представляющей новую культурную модель – то есть субъект, отвечающий за свои поступки и в личной, и в общественной жизни – значит не соответствовать своей исторической эпохе и, следовательно, быть смешным.

Непригодность культурной модели, избранной героиней, передается в тексте при перестановке литературной модели на бытовой план:

если вы были у меня, одинокой девушки, – писала она ему, – то этим самым вы уже связали наши судьбы. Или вы сделаете меня своей законной женой, или я покончу счеты с жизнью. У меня еще не было вечером в гостях холостого мужчины.

Она была, может быть, права: уж если Онегин пошел к Татьяне чай пить, то он по ходу романа должен был жениться на ней (Берберова 1993: 93).

Семантическое расхождение между новым и процитированным текстом создает эффект иронии, характеризующей авторскую речь о героине, и в то же время имплицитно передает мнение Берберовой об отношениях мужчины-женщины.

Чайковский, описывая будущую жену в письме к фон Мекк, говорит о ней как о женщине самостоятельной, которая из любви к независимости живет своим трудом (Чайковский 1953-1981: VI: 145). Берберова только намекает на эту деталь, но на самом деле она является подтекстом, на который намекает писательница, когда иронизирует над сдвигом между поведением Антонины Ивановны, подражающим культурной модели ее времени: обновление отношений между полами и равенство полов во всех сферах жизни, и сентиментальным кодом, в свете которого Антонина Ивановна толкует свое отношение к Чайковскому.

Слова, которыми Берберова в своей автобиографии выражает отказ от культурной модели Татьяны, подошли бы и к осуждению поведения Антонины Ивановны:

Татьяна влюбляется, не сказав человеку двух слов, просто за один его вид (...) какие-то старомодные и безответственные проделки... (Берберова 1983: I: 72).

В автобиографии Берберова отказывается от героини-Татьяны в свете романтического шаблона, а воспринимает ее только тогда, когда она становится представительницей новой культурной модели, то есть русской женщиной, независимой в своих рассуждениях и творящей свою судьбу:

На „пламени”, разделенном „поневоле”, Пушкин строил свою жизнь, не подозревая, что такой пламень не есть истинный пламень и что в его время уже не может быть верности только потому, что женщина кому-то „отдана”. Пушкин кончил свою жизнь из-за женщины, не понимая, что такое женщина, а уж он ли не знал ее! Татьяна Ларина жестоко отомстила ему (*там же*, 241).

При воссоздании своей героини Берберова, как было сказано выше, вставляет две цитаты литературного документа в авторский контекст, где они приобретают значение, расходящееся с оригинальным. Литературная модель сопоставляется с действительностью для того, чтобы доказать ее несоответствие с ней и чтобы показать ограниченность героини, продолжающей использовать ее как код для истолкования окружающего мира.

Литературную модель, совпадающую с поведением Чайковского, Берберова создает, сопоставляя две цитаты из письма Татьяны:

Вся жизнь моя была залогом
Свидания верного с тобой.

и

твоей защиты умоляю.

с описанием будущей жены, неоднократно встречающимся в переписке композитора, и с авторским высказыванием, то есть с парафразой пушкинской цитаты:

Антонина Ивановна, девушка совершенно бедная и совершенно честная, тоже умоляла его о защите (Берберова 1993: 91).

В данном случае авторская речь как бы согласна с речью героя, который старается соответствовать литературной модели ангела-хранителя, навязанной ему будущей женой. И в свете этой модели герой толкует встречу с Антониной Ивановной как знак судьбы:

Жизнь дает мне то, что я искал. Надо быть ей благодарным (*там же*).

Воссозданная модель опровергается авторской речью, которая, снова приобретя автономию, критически относится к речи героя:

А теперь дорога назад закрыта. Впрочем, не сам ли он мечтал о соединении с „особой” (*там же*, 93).

Высокий образ встречи, назначенной „вышним советом”, полемически переносится на бытовую план с помощью перевода на другой код: любовь заменяется соединением, а возлюбленная – особой.

В этом новом контексте модель ангела-хранителя потеряла свою функцию, она является просто сублимацией прозаической потребности конформизма, оправданием решения Чайковского жениться для того, чтобы быть, как все.

Литературный образ ангела-хранителя перекликается с определением „порядочная женщина”, как неоднократно описывает себя Антонина Ивановна в переписке с будущим мужем для того, чтобы убедить его в искренности своих чувств. Это определение восходит к типичной модели сентиментальной литературы, где мир четко разделен на добро и зло и где героини — или романтические девушки, или падшие женщины. Берберова, переводя этот образ на бытовой код, разоблачает прозаическую сторону, то есть банальное стремление к замужеству:

рассуждать она не была обучена и про себя думала, что главного добилась: она была замужем, она была женой Чайковского (*там же*, 99)

и раздражение из-за того, что мечта о вечном счастье не сбылась.

Пошлость, пишет Светлана Бойм, можно определить лишь по поведению и по языку персонажа (Boym 1994: 32), и Берберова прибегает именно к этим двум элементам, чтобы показать тривиальность Антонины Ивановны. Писательница, противопоставляя свою героиню литературной модели, подчёркивает не только её ограниченность, но и пошлость, проявляющуюся в наигранности, отсутствии искренности. Речь Антонины Ивановны, изобилующая уменшительными/ласкательными выражениями: называет мужа „Петичкой” и их дом „гнездышкой”, перенимается авторской речью, в которой при помощи кавычек подчёркивается жеманность³ языка героини и одновременно вызывается у получателя сообщения реакция, не соответствующая намерениям женщины, создается равнодушный и иронический взгляд на её попытку соблазнения жеманным языковым поведением.

Жеманному языку соответствует и социальное поведение Антонины Ивановны, которая не смеется, не улыбается, а „хихикает”, и ее отношение к мужу. Она завоевала его, прибегая к литературной модели ангела-хранителя. Для того, чтобы соблазнить его, она снова обращается к литературной модели: „она знала из романов (...), что такое брачная ночь” (Берберова 1993: 99), на сей раз ее поведение и ее речь являются подражанием дурным эротическим литературным шаблонам низкопробной литературы. Романтичная Татьяна превращается в женщину „со скрытым вакхическим темпераментом”, её идеал это стереотипный образ соблазнительницы, делающей ставку на „эротогенные” аксессуары одежды:

Пока он говорил все это, она, распустив волосы, сняв волосную накладку, в длинных, белых, обшитых кружевом панталонах и сквозном батистовом лифчике ходила перед ним. Потом он тяжело и с храпом уснул в кресле, а она недоуменно смотрела на него с подушек, пока не погасла догоревшая свеча (*там же*).

Литературная модель сталкивается с реальностью выражения „тяжело и с храпом уснул”, которым автор описывает поведение своего героя, создавая семантическое расхождение

³ Пошлость, пишет Набоков, это „псевдозначительность, псевдокрасота, мнимый ум, и мнимая привлекательность” (Nabokov 1972: 81).

между литературным и бытовым контекстом, не совпадающим с ожидаемым развитием действия.

Для выделения более ярких черт пошлости Берберова прибегает к другому приему: она перенимает материалы быта, превращая их в сокращенные знаки указания (Минц 1973: 393), ориентированные на чужой текст, но одновременно отражающие авторскую речь.

Такие биографические элементы, взятые из переписки Чайковского, как образ кошки:

Последнее письмо замечательно тем, что из овцы, умилившей тебя до того, что даже в отдаленном будущем ты предположил возможность примирения между нами, – она вдруг явилась весьма лютой, коварной и хитрой кошкой (Чайковский 1953-1981: VI: 207).

Пошлая личина, под которой героиня скрывает чистую корысть и угрозу раскрыть тайну композитора:

самым энергическим образом стала требовать разных материальных благ и самым откровенным образом сняла с себя пошлую маску (*там же*, VII: 95),

выражаются авторской речью одним словом „коготочками” (Берберова 1993: 108). Это уменьшительное-ласкательное существительное имеет разные значения: выражает хищность, привычку защищаться, прибегая к хитрости, и одновременно строгое авторское осуждение подлости героини.

Духовная ограниченность, отличающая Антонину Ивановну от литературной модели Татьяны, проявляется и в том, как она толкует отношения мужа с фон Мекк: переписка между композитором и его меценатом банально переводится на бытовую код и сводится к переписке любовников:

И несколько раз невразумительно намекала, что знает, что у Петички роман с богатой женщиной, с женщиной, которая подсылала к ней, желая от нее откупиться – с миллионершей фон Мекк (*там же*, 139).

Береберова показывает самые прозаические черты характера своих героев, которые неизбежно граничат с пошлостью.

Как пишет Кундера, пошлость всегда начеку и от нее никто не застрахован⁴: ни обычные люди, такие как жена композитора, тупо продолжающая мерить свою супружескую жизнь бытовой меркой и требовать от Чайковского заурядного поведения, не понимая исключительности его положения, ни такой великий композитор как Чайковский. В быту он часто проявляет мелочные, тривиальные черты, показанные в биографии с помощью столкновения представления фон Мекк о своем идоле с самим идолом, столкновение, приведшее к окончательному разрыву между фон Мекк и Чайковским:

Он стал замечать, что между тем, что она о нем думает, и тем, что он есть на самом деле, разверзается пропасть, которую у него нет ни сил, ни времени засыпать. Она думала, что он волшебник, живущий в музыке – он стал на музыку смотреть отчасти как на средство добиться всемирности (...) она думала, что он добр и равнодушен к деньгам – он становился все жаднее и даже то, что он продолжал поддерживать с ней переписку, сам иногда в глубине души истолковывал как заинтересованность свою в ее восемнадцати тысячах. Она думала, что он „дух” – он очень заботился о своем теле (*там же*, 192).

Отношения трех героев этой биографии осуществляются при посредстве литературы, искажающей их восприятие. Хороший пример этому – повествование о неудачной свадьбе композитора, осуществленное Берберовой при помощи смеси бытового материала, то есть писем Чайковского и Антонины Ивановны, с литературным документом. Из этой смеси образуются литературные модели, обуславливающие отношения героев. Речь героев постоянно перекликается с речью автора, подчеркивающей сдвиг между литературной моделью и действительностью. Именно этот сдвиг является причиной неудачных отношений между Чайковским и Антониной Ивановной: оба живут в зависимости от моделей, им не подходящих, и поэтому каждый из них, сталкиваясь с действительностью, не оправдывает ожиданий другого.

4 „(...) никто из нас не сверхчеловек, могущий застраховаться от Китча. Китч, как ни сильно наше презрение, свойствен человеческой природе” (Kundera 1985: 262).

Цель биографического дискурса Берберовой – сказать истину о своем герое, схватить благодаря интуиции то главное, что не сознается и не проявляется в словах (Тынянов 1966: 197). Интересно, что Берберова для того, чтобы оправдать свое истолкование жизни композитора, использует посредничество другой литературы: отказывается от предыдущих моделей биографического дискурса о Чайковском и создает новый текст, где гомосексуальность толкуется писательницей как ключевой элемент для воссоздания настоящей личности композитора. Но для того, чтобы доказать подлинность своего героя, она использует литературу, то есть сначала создает литературные модели, Чайковского-Онегина и Антонину Ивановну-Татьяну, истолкованных по романтическому коду Татьяны, а потом их отрицает.

В этом смысле, в отличие от биографического дискурса, который в тридцатые годы являлся новым для русской литературы, так как современники восприняли его как первую попытку изучения жизни композитора как человека во всей его противоречивости, литературный дискурс Берберовой входит в литературную традицию, начатую Пушкиным, который первым воссоздал своих героев, отрицая литературные модели, им же предложенные.

ЛИТЕРАТУРА

- Берберова, Н.Н.
1983 *Курсив мой*, Нью Йорк 1983: I-II.
1993 *Чайковский. История одинокой жизни*, Санкт-Петербург 1993.
- Деотто, П. [Deotto, P.]
1999 *Берберова и биография Чайковского: проблема жанра*, "Russian Literature", 1999: XLV-IV: 391-400.

- Лотман, Ю.М.
1995 *Роман А.С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий*, в: *Пушкин*, Санкт-Петербург 1995: 542-762.
- Миц, З.Г.
1973 *Функция реминисценций в поэтике А. Блока*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1973: VI.
- Тынянов, Ю.Н.
1966 *Как мы пишем*, в: *Тынянов*, Москва 1966: 193-201.
- Чайковский, П.И.
1953-1981 *Полное собрание сочинений*, Москва 1953-1981: I-XVII.
- Boym, S.
1994 *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Massachusetts – London, England 1994.
- Kundera, M.
1985 *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano 1985.
- Lejeune, Ph.
1986 *Il patto autobiografico*, Bologna 1986.
- Matich, O.
1994 *The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice*, в: *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994: 24-50.
- Nabokov, V.
1972 *Nikolaj Gogol'*, Milano 1972.
- Poznansky, A.
1994 *Tchaikovsky as Communist Icon*, в: *For S.K. In Celebration of the life and Career of Simon Karlinskij*, Berkeley 1994: 33: 233-246.
- Romano, M.
1984 *La maschera e il vampiro*, “Sigma”, 1984(XVII): 1-2: 36-45.