

Заглавие и "Другое" текста (*"Легкое дыхание"* Бунина и *"дух Серебряного века"*)

Андрей Щербенок

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, РОССИЯ

Классическое понимание роли заглавия Л.С. Выготский выразил так: «Название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа. <...> Всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и назначение каждой его части» (Выготский 1997: 193).

Это представление кажется вполне универсальным: даже в тех случаях, когда заглавие призвано ввести читателя в заблуждение относительно содержания произведения или оказывается с ним подчеркнута несвязанным, это воспринимается как значимое нарушение того закона о доминанте, на котором основывается Выготский.

Поэтому, чтобы оценить справедливость этого представления, мы обратимся не к маргинальным явлениям, обреченным оставаться перевернутым зеркальным отражением, а к тому тексту, который и имел в виду Выготский и чье заглавие всеми без исключения исследователями воспринимается как центр его структуры. Речь идет, конечно, о *"Легком дыхании"* Бунина.

По нашим наблюдениям, пространство интерпретаций *"Легкого дыхания"* довольно отчетливо распадается на два потока, у истоков которого стоят анализы самого Выготского и О.М. Сливичкой. Соответственно, по-разному определяется в них и функция заглавия.

Согласно Выготскому, основная коллизия *"Легкого дыхания"* состоит в преодолении негативного жизненного материала (*"житейской мути"*) художе-

Эта работа была поддержана The Research Support Scheme Института *"Открытое общество"*, грант № 1670/1999.

ственной формой. «Рассказ недаром называется "Легкое дыхание" <...> Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании; его основная черта – это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе» (Выготский 1997: 188 – 189).

Заключительная фраза "Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре" «разрешает <...> неустойчивое окончание на доминанте, – это неожиданное и смешное признание о легком дыхании и сводит воедино оба плана рассказа» (Там же: 195).

Подслушанный классной дамой разговор Оли с подругой о легком дыхании – это просто смешной разговор, но он же, «взятый в другом контексте, сейчас же помогает автору объединить все разрозненные части его рассказа, и в катастрофических строчках вдруг с необычайной сжатостью перед нами пробегает весь рассказ от этого легкого вздоха до этого холодного весеннего ветра на могиле, и мы действительно убеждаемся, что это рассказ о легком дыхании» (Там же).

Сливицкая не согласна, в первую очередь, с исходным противопоставлением Выготского. Поскольку, с ее точки зрения, "Бунину в высшей степени свойственно воспринимать мир в неразложимом единстве его контрастов", оппозиция "житейское vs. жизненное" для него нехарактерна. У Бунина нет конфликта между низким содержанием и эстетической формой, поскольку антиномичность свойственна самой жизни. «Обреченность Оли Мещерской была в ней самой, в той жажде бытия, которая и составляла ее очарование: она была устремлена к жизни с такой неистовой страстностью, что любое столкновение с действительностью должно было привести к катастрофе» (Сливицкая 1974: 14).

Поскольку антиномичность ("двойственная природа") присуща самой жизненной истории, "легкое дыхание" – это «символ самой жизни. Оно "снова рассеялось в мире". Две диссонирующие темы сливаются в заключительном аккорде и примиряются в очистительно катарсисе» (Там же).

При всем различии интерпретаций, понимание "легкого дыхания" оказывается в них достаточно схожим: в обоих случаях оно выполняет медиативную функцию. Разница состоит лишь в том, что если для Выготского "легкое дыхание" соединяет эстетическую форму и жизненный материал рассказа, то для Сливицкой "легкое дыхание" соединяет антиномии, свойственные самой жизни.

Единственная известная нам интерпретация, которая не примыкает ни к одной из альтернатив, принадлежит А.К. Жолковскому. Его меньше интересует фабула, поскольку, по его мнению, в "Легком дыхании" «композиционный фокус структуры смещен с фабульных взаимоотношений между отдельными персонажами на образующую единый континуум фактуру их внешности и окружающей среды» (Жолковский 1994: 115).

Как и у Выготского со Сливицкой, "легкое дыхание" у Жолковского также выполняет медиативную функцию, но теперь не между "житейской мутью" и эстетической формой, и не между антиномичными жизненными стихиями, а между физическим и вербальным. Так, по словам Жолковского, "легкое дыхание" как "синекдоха" героини сливается с "макропейзажем". Эта "фи-

зическая" деталь ее облика максимально нематериальна, имеет богатые духовные коннотации и "связана с речью". Наконец, через посредство "легкого дыхания" все словесные мотивы рассказа, центром которых является метафора "легкое дыхание", соединяются в финале с "фактурой" окружающей среды (там же 118-119).

Все эти переходы оказываются возможными только благодаря действующему в рассказе закону, связывающему жизнь и слово: «В духе Серебряного века жизнь у Бунина имитирует слово. В финале "легкое дыхание" как бы вылетает из книги, чтобы материализоваться в Олином вздохе, а затем и в кладбищенском ветре» (там же: 116).

Только в сфере действия этого закона троп оказывается способен соединить вербальное с физическим, причем соединить непосредственно, не даром и весь сюжет "Легкого дыхания", по Жолковскому, направлен на активизацию непосредственности: «С каждым новым шагом все больше акцентируется, с одной стороны, опосредованность перспективы <...> а, с другой стороны, и заключенная в ней непосредственность: сцена с начальницей — чувства самой Оли и детали эпизода совращения — речь Оли и ее почти слышимое, дейктически приближенное дыхание — его выход на повествовательную рамку» (там же: 111).

Непосредственная связь между жизнью и словом выступает у Жолковского не как условие риторического функционирования бунинского рассказа, а как его результат. В этом его принципиальное отличие от интерпретаций Выготского и Сливацкой, которые принимали за само собой разумеющуюся способность тропа ("легкого дыхания") быть медиатором между 'жизнью' (в смысле материала) и ее творческим пересозданием или между антиномичными жизненными стихиями. Можно сказать, поэтому, что здесь анализ Жолковского не столько отталкивается от предшествующей традиции буниноведения, сколько обосновывает ее, артикулируя ее негласное основание.

Итак, бунинский текст не просто основывается на законе о непосредственной связи между жизнью и словом, этот закон утверждается внутри самого текста. В начале рассказа возможности слова далеко не безусловны. «В четырнадцать лет у нее, при тонкой талии и стройных ножках, уже хорошо обрисовывались груди и все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово» (Бунин 1966: 355).

Как пишет Жолковский, если в начале "Легкого дыхания" "высказывается романтическое сомнение в возможностях слова", то потом «эта проблема возвращается вновь и вновь, например, в терминологическом споре с начальницей о том, "девочка" Оля или "женщина", и в недоумении классной дамы, "как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем (!) Оли Мещерской?"; и в финале она без нажима разрешается в положительном смысле» (Жолковский 1994: 115).

Что же позволяет говорить о разрешении этой проблемы "в положительном смысле"? Единственное основание для этого — демонстрация того, что описываемая в "Легком дыхании" реальность имитирует слово, формально не принадлежащее повествователю (во всех остальных случаях можно говорить лишь о когерентности между различными планами повествования). В рассказе, действительно, есть два вставных текста — дневник Оли и цитируемая ей же

"старинная смешная книга". Эти два текста используются Жолковским, когда он говорит о прямой имитации жизнью слова. Начнем с дневника. «В эпизоде убийства центральную роль играет страничка из дневника, по-футуристически вынесенная в толпу <...>, чтобы привести в роковой контакт вершины любовного треугольника, в результате чего неожиданно сбываются записанные в этом дневнике опасения героини» (Там же: 116).

Жолковский, однако, игнорирует тот факт, что "записанные в этом дневнике опасения героини" сбываются далеко не буквально. Вот как звучит 'предсказание' в Олином дневнике: «Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая! Теперь мне один выход... Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу пережить этого!..» (Бунин 1966: 359).

Совпадение между текстом и жизнью действительно есть, но это совпадение не полное. Хотя Оля и в самом деле погибает, самоубийство замещается в реальности убийством. В контексте предыдущих рассуждений следует сказать, что жизнь в "Легком дыхании" не "имитирует слово", будучи с ним непосредственно связанной, а смещает его смысл, находится с ним лишь в отношениях смещенного подобия.

Последовательность имеет здесь принципиальное значение. Троп всегда понимается как трансформация первоначального значения. В нашем случае первоначальное значение дает вставной текст, а жизнь трансформирует его, выступая как троп. Включение в бунинский рассказ фрагмента Олиного дневника демонстрирует, что отношение между словом и жизнью изоморфны отношению между буквальным и фигуральным значениями в тропе. То же самый смысл имеет и упоминаемая Жолковским связь с жизнью старинной книги. «... власть книжного портрета идеальной красавицы над жизнью оказывается ретроспективно реализованной в уже знакомых читателю чертах Олиной внешности (ср. помимо дыхания переключку упоминаний о колене, а также руки "длиннее обыкновенного", соответствующие Олиному неукладыванию в рамки)» (Жолковский 1994: 116).

Перечисленные три случая достаточно разнородны, но объединены именно фигуральностью их воспроизведения в жизни. Физическое "легкое дыхание" из книги становится сквозной метаболой Олиного существования, очертания колена из книги соответствует не форме Олиных ног, а упоминанию о вольности ее движений, а "длиннее обыкновенного" руки – повторяющемуся сюжетному ходу.

Итак, жизнь в рассказе превращает буквальный смысл высказывания в троп, становясь аналогом риторически организованного текста. Оппозиция "фигуральное vs. непосредственное" нейтрализуется в бунинском тексте за счет фигурализации непосредственного, а не наоборот. В результате разница между жизнью и словом исчезает, но не потому, что слово задает жизнь буквально, а благодаря уподоблению жизни тексту. Это означает, что, хотя "легкое дыхание" действительно выступает в рассказе как медиатор между физическим и вербальным, между жизненным материалом и эстетической формой или между жизненными антиномиями, происходит это не вследствие субстанциализации фигурального значения тропа, а, наоборот, за счет фигурализации его буквального, референтного значения.

Таким образом, жизнь в "Легком дыхании" подобна слову так, как один текст может быть подобен другому, а не в результате придания слову символического смысла, способного непосредственно соединиться с основами бытия. Поэтому отношение подобия между ними не может быть субстанциализировано: это подобие, возникающее внутри рассказа благодаря метонимическому соположению текста дневника со сценой убийства, а старинной книги – с обозначившимися к концу рассказа сюжетными инвариантами. В противоположность символической связи, такая связь может быть названа аллегорической: аллегория, в отличие от символа, основывается на внешних, 'случайных' свойствах предмета, не претендуя на проникновение в стоящую за ними сущность.

Не затрагивая здесь вопрос о специфичности этой ситуации для Серебряного века, мы можем, тем не менее, сказать, что поэтика "имитации жизнью слова" как выражение его "духа" имеет в бунинском рассказе очень сложный статус. Бунинский текст не отрицает символистского соответствия между жизнью и словом, но переворачивает его основание. В результате "легкое дыхание" оказывается аллегорией, выступающей как символ. При этом поэтика бунинского рассказа остается вполне когерентной, что показывает вся традиция буниноведения. Прослеженное нами переворачивание оснований, похоже, никак не сказывается на "символистском" функционировании тропа "легкое дыхание" внутри текста. Хотя риторика рассказа со всей строгостью демонстрирует аллегорическую природу "легкого дыхания", аллегория (как несубстанциальное, внешнее, произвольное уподобление) может проявиться как таковая только за его пределами – например, на рамке. Именно в этом положении находится заглавие. Тот факт, что текст Бунина называется "Легкое дыхание" имеет, поэтому, совсем иное значение, чем просто указание на доминанту: если "легкое дыхание" внутри рассказа функционирует как символ, то "легкое дыхание" в заглавии – это аллегория. Заглавие "Легкого дыхания" – единственная точка в бунинском рассказе, где момент радикальной инаковости, "Другое" "духа Серебряного века" может проявиться без маски.

Литература

- Бунин 1966 – Бунин И.А. Собр. соч. в 9-ти томах. Том 4. М., 1966.
Выготский 1997 – Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1997.
Жолковский 1994 – Жолковский А.К. "Блуждающие сны" и другие работы. М., 1994.
Сливицкая 1974 – Сливицкая О.В. Фабула – композиция – деталь бунинской новеллы // Бунинский сборник. Орел, 1974.