

А.К.
ЖОЛКОВСКИЙ

Блуждающие
сны



АЗБУКА
Санкт-Петербург

водится у романтических гениев, но и в соответствии с поэтикой Чехова, последовательно нацеленной на демонстрацию того, что все обстоит «не так», как привыкли думать люди, руководствующие пошлыми штампами, житейскими и литературными³⁹. Недаром в основу одной из влиятельных моделей чеховской поэтики был положен принцип «случайности»⁴⁰. Модели во многом адекватной, но, конечно, не исчерпывающей. Под покровом случайности чеховское ружье неизменно стреляет и попадает в цель, банальные истины остаются верными, литературные и житейские нормы не потрясаются⁴¹. Просто зубы должны лечить врачи, а не знахари, лошади нужны в упряжке, а не в медицине, — и да, они действительно кушают овес, хотя все это гораздо более обыденно, нежели забавные словесные фейерверки, место которых — в литературе.

«Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя

Хронологически Бунин принадлежал эпохе модернизма, и, хотя он был убежденным противником новой эстетики, под его пером традиционный реализм претерпел радикальные изменения. В атмосфере совершавшейся художественной революции вынуждены были меняться не только наследники культуры XIX века, но и ее образцы. Одним из знаменитых примеров нового прочтения классики было открытие М. Гершензоном центральной роли, выполняемой в «Станционном смотрителе» «незаметной» деталью обстановки — картинками с историей блудного сына на стене почтовой станции (*Гершензон 1919*). Гершензоновский анализ интересно будет соотнести с другой влиятельной парой «текст/прочтение» — «Легким дыханием» Бунина¹ в описании Л. Выготского (*Выготский 1965*, с. 191–212)².

Блестящий разбор Выготского, показавшего функцию временных перестановок в преодолении фабулы композицией и создании эффекта 'легкости', представляется сегодня по-формалистски чисто негативным: описывается главным образом, как *не* сделано «Легкое дыхание». Вряд ли преодолению фабулы самому по себе можно приписать достаточно определенный тематический эффект; об этом свидетельствует, в частности, пример «Станционного смотрителя», где фабула тоже преодолевается, но с иными целями. Тем самым задается *теоретический* аспект предлагаемого сопоставления; он естественно переходит в *исторический*, выявляющий связь разных типов подрыва фабулы со сменой стилей; а оба вместе они обещают обогатить *структурное* описание рассказов (в особенности бунинского), повысив специфичность содержательных и конструктивных технических формулировок. Сопоставление будет интертекстуальным в сугубо *типологическом* смысле — прямой переключки между двумя текстами не предполагается³.

«Станционный смотритель»: рамки и деконструкция

Подмена реальности

На первый взгляд «Станционный смотритель» — это формально и содержательно «прямой» рассказ о жизни героев. Три визита рассказчика на почтовую станцию освещают три последовательных этапа их судьбы, складываясь в историю постепенной гибели маленького человека, дочь которого была увезена богатым гусаром. Однако рассказ включает еще и отсылку к двум нравоучительным мифологемам: запятанной в описании обстановки библейской притче о блудном сыне и проходящей подтекстом «Бедной Лизе» Карамзина. Глубинный сюжет «Станционного смотрителя» состоит в опровержении этих клише: в роли «бедного», «блудного» персонажа оказывается не представляющая отцу «заблудшей овечкой» Дуня, а он сам, погубленный некритическим доверием к расхожим истинам.

В реализации этого конструктивного принципа участвует система рамочных эффектов. Таковы реальная рамка картинок о блудном сыне и три как бы обрамленные в качестве живых картин изображения Дуни — поцелуй в сенях почтовой станции в начале, простертое тело на могиле отца в конце и стилизованный под живопись двойной портрет с Минским в рамке двери в середине рассказа. Картинности последнего способствуют также остановка действия, фиксация момента в памяти рассказывающего и подчеркивание специфики и условности используемой точки зрения, особенно важное для подрыва клише, — жанровый портрет Дуни и Минского дан глазами смотрителя. Аналогичным образом Дуня на могиле дана глазами постороннего мальчика, а непосредственное, казалось бы, переживание поцелуя рассказчиком перебито стихотворной цитатой⁴ (так же как в другом месте рассказа слезы Вырина «смахваются» при помощи цитаты из Дмитриева).

Стилизацией и пародийностью пронизан, как известно, весь текст «Станционного смотрителя»⁵. В этом контексте повествовательные обрамления⁶ служат не столько выделению, сколько отдалению изображаемого. Поскольку подлинные мотивы поведения героев (например, обморока Дуни при виде отца, созерцающего ее в живой картине с Минским) замалчиваются, то, по выражению

О'Тула, рассказ сводится к системе рамок, окружающих многообразие (О'Тул 1982, с. 107–110). Главное совершается в пропусках, за картинками, клише и цитатами; ощущение реальности если и создается, то лишь негативным путем (Бочаров 1974, с. 166).

Впрочем, «реальность» может выноситься и на передний план, одновременно и заслоняя фабульные мотивы, даваемые бегло и в далекой перспективе, и оставаясь незаметной, как это свойственно материалу рамки. Особенно интересно заслонение финальной картинки (кстати, предельно краткой, косвенной и удаленной):

«— Приходила, — отвечал Ванька, — я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня... призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром — славная барыня! И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

Сцена, где Пушкин наконец добирается до дорогой Карамзину кладбищенской темы, еле различима за обрамляющими ее четырьмя денежными выплатами!

Экономика повествования

Символическая роль денежных знаков повысится еще больше, если учесть регулярность упоминаний в «Станционном смотрителе» о материальных обстоятельствах рассказывания (начиная с платы за лошадей и кончая покупкой информации о жизни смотрителя и его дочери с помощью денег и угощений), которая тем симптоматичнее, что деньги играют важнейшую роль и в обрамляемых событиях. Многочисленные финансовые операции Минского⁷ обыгрывают соответствующие действия Эраста в «Бедной Лизе» (покупку цветов, работы и в конечном счете любви и даже жизни Лизы). Однако Пушкин не ограничивается чисто фабульным пародированием коммерческого мотива и возводит его в ранг центрального композиционного хода, состоящего в выносе обрамляемого материала на рамку⁸, полный смысл которого открывается лишь в соотношении с «Бедной Лизой».

Сентименталистское мировосприятие рассказчика «Бедной Лизы» не представляет собой наивного «натурального» монолита, ибо рассказчик и сам не чужд сознательной литературности (см.: Хэммерберг 1987). Социальные и финансовые взаимоотношения между Эрастом и Лизой составляют лишь один аспект их колли-

зии — не менее важна ее культурная сторона. В соответствии с понятием «имитационного желания» (*Жирар 1965*), Эраст влюбляется в Лизу потому, что она соответствует его вычитанным из сентиментальных книг идеалам, воплощая невинность, сельскую идиллию вдали от света и как бы в прошлых временах, «бывших или не бывших, в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам...». Разнобляет он ее под диктовку тех же ценностных представлений — потому, что «платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог гордиться».

Ирония рассказчика по адресу персонажа очевидна, но дистанция между ними не выдержана последовательно, ибо сам рассказчик остается сентименталистом до конца, не отказывающимся, в отличие от Эраста, от любви к своей героине-пастушке. Эта любовь, вполне в духе кладбищенской эстетики, носит несколько вампирический характер:

«...Привлекает меня... воспоминание о плачевной судьбе Лизы... Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»

Так рамка открывается, а при ее финальном замыкании к рассказчику присоединяется и раскаявшийся, несчастный Эраст. Кладбищенский культ страдания и смерти введен также внутрь рамки, в частности в речи Лизиной матери («Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?»), и в эпизод ее рассказа Эрасту о покойном муже, завершающийся примечательной репликой:

«— Ах! Мы никогда не могли друг на друга наглядеться — до самого того часа, как лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих! — Эраст слушал её с непритворным удовольствием».

Непроизвольный комизм этого пассажа (рассказ об утрате доставляет удовольствие, да еще непритворное!) обнажает основания кладбищенского дискурса, роднящего героя с рассказчиком. Не случайно поэтому, разделенные в том, что касается денег, социальной иерархии и моральной чистоты (все подобные грехи совершаются Эрастом внутри рамки), они объединяются в финальном обрамлении на почве любви к печальным историям.

Пушкин в своей транскрипции «Бедной Лизы» освобождается от карамзинской непоследовательности. Единым нервом обоих

планов повествования (то есть фабулы и обрамляющей ее ситуации рассказывания) он делает «реалистический» мотив приобретения за деньги, вынося на рамку именно его и иронически подменяя этим коммерческим договором повествовательный договор (между рассказчиком, героями и читателями) об эстетической ценности страдания как основе ситуации рассказывания⁹.

В соответствии с сугубо культурной установкой пушкинского дискурса (построенного на «антитематической», то есть как бы убивающей содержание и в этом смысле деконструктивной, игре в литературность — см.: *О'Тул 1982*, с. 106) роль природы в «Станционном зрителе» оказывается минимальной и негативной. Отдавая скупую дань тому, что называется *pathetic fallacy* (условности, согласно которой природа должна, как аккомпанемент, вторить действиям и эмоциональным состояниям персонажей), Пушкин сопровождает разорение выринского гнезда параллельным ухудшением погодных условий, исчезновением «горшков с балзамином на окнах», а в финале дает «кладбище, голое место... усеянное деревянными кустами, не осененными ни одним деревцом»; однако основное действие разворачивается в помещении, в городе, между людьми.

Такая трактовка природы сознательно противопоставлена карамзинской (которая, в свою очередь, во многом предвещает «Легкое дыхание»). Лиза настойчиво ассоциируется с цветами (ландышами) и вообще природой. Свидания с Эрастом происходят на пленэре, ее волосами «рука милого друга» играет вместе с зефирами (ср. Дуню, намазывающую на свои пальцы кудри Минского в стилизованном интерьере), слезам и вздохам о разлуке она предается в лесу, и ее стенания соединяются с жалобным голосом печальной горлицы. Смерть возвращает ее природе, и погребают ее «близ пруда, под мрачным дубом», где любит сживать и рассказчик, вспоминающий ее историю под вой ветра в опустевшей хижине, о котором «суеверные поселяне... говорят: „...там стонет бедная Лиза!“».

«Легкое дыхание»: восстановление реальности

Действительно, «Легкое дыхание» отчасти возвращает нас к «Бедной Лизе», являя как бы модернистский гибрид кладбищенского рассказа, посвященного посмертному культу юной героини, с изощ-

ренной деконструкцией фабулы в духе «Станционного зрителя». Анализ «Легкого дыхания» имеет смысл начать с развития идей Выготского о том, какие традиционные законы жанра подверглись в нем остраивающему нарушению, чтобы затем выявить позитивную направленность произведенных смещений и сформулировать содержательную, структурную и стилистическую суть рассказа.

Дестабилизация времени, причинности и точек зрения

Композиция «Легкого дыхания» характеризуется обилием временных скачков, которые, по мнению одних (в первую очередь Выготского), работают на подрыв фабульного интереса, легкость и эмоциональную отрешенность, а по мнению других — на событийные сюрпризы, повествовательные контрасты и сильные эмоциональные толчки (*Вудвард 1980*, с. 153). При всей своей причудливости композиционные сдвиги следуют общей челночной схеме: повествование из настоящего (на могиле) переходит к восстановлению прошлого (гимназической жизни Оли), доходит почти до настоящего (ее смерти и следствия над убийцей), снова обращается к прошлому (эпизод падения), перебрасывается в настоящее (классная дама на пути к Олиной могиле), далее, кратко описав прошлое (классной дамы), возвращается в настоящее (классная дама на могиле), затем приводит разговор из прошлого (о легком дыхании), откуда перескакивает в настоящее (ветер на кладбище). Эта схема осложняется рядом неравномерностей. Эпизоды из прошлого даются то бегло, то со сценической подробностью. Особенно крупным планом представлены разговор с начальницей и рассказ о «легком дыхании», в то время как целая цепь важных событий и планов спрессована в одно, почти абсурдно длинное предложение:

«И невероятное, ошеломившее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку дневника, где говорилось о Малютине»¹⁰.

Нагромождение событий в одном предложении часто сопровождается искажением их пропорций по важности. Такова предшествующая процитированной фраза, которая, сообщая о выстреле, «заглушает» его своей структурой¹¹. Или, например, второе предложение абзаца о последней зиме Оли:

«Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту во все стороны скользящую толпу, в которой Оля Мещерская казалась самой нарядной, самой беззаботной, самой счастливой».

Монтаж коротких картин городского веселья, завершающийся более подробным упоминанием о героине, дан как бы в скобках — сдвинут «на завтра» относительно момента, описываемого главным сказуемым, и упрятан в причастный оборот, который, в свою очередь, подчинен обособленному прилагательному (и управляет тем придаточным, где фигурирует Оля). Характерно также перемешивание временных планов (сегодня и завтра) и «прустовский» эффект до уникальности подробного описания событий, даваемых как многократные (*Женетт 1970*).

Укажу еще на ряд временных «неправильностей». Эпизоды из прошлого не только разномасштабны, но и разноструктурны¹². Даже будучи переставлены по порядку, события не покрывают Олину биографию подряд, оставляя множество разрывов и не соотнося ее четко с жизнью классной дамы, так что заглавный разговор о «легком дыхании» остается не приуроченным к какому-либо конкретному периоду жизни Оли (до или после падения? до или после связи с офицером?). Нет полной регулярности и в челночных обращениях к прошлому.

Иными словами, если у Пушкина в «Станционном зрителе» движение времени в жизни рассказчика способствует аналогичной хронологической организации истории героев, то есть время более или менее размеренно идет в одном направлении, то у Бунина оно, с одной стороны, остановлено (на могиле), а с другой — идет неравномерно, с обрывами, на плохо соотносенных отрезках и в разных направлениях. В результате время, так сказать, преодолевается, недаром критики (Выготский, Вудвард) говорят

о 'легкости' в смысле освобождения от времени и фабульного интереса.

Однако вынос сообщения о смерти Оли в начало хотя и снимает вопрос «чем кончится?» (в духе «Смерти Ивана Ильича» и в отличие от «Станционного смотрителя» и «Бедной Лизы») ¹³, но не устраняет любопытства к тому, как это случилось (*Копнолли 1982*, с. 71). Интерес подогревается тем, что история падения Оли сначала пропускается, затем прерывается, едва начавшись (в сцене с начальницей), и лишь позднее сообщается в виде странички из дневника (*Уэйлен 1986*, с. 12–16). Традиционные способы изложения оказываются потеснены, но не отброшены целиком.

Одна из характерных модернистских инноваций в «Легком дыхании» — последовательный обрыв фабульных связей. Остается неизвестным: к чему привело покушение гимназиста Шеншина на самоубийство; чем кончился прерванный рассказчиком на драматической ноте разговор Оли с начальницей; что стало с арестованным убийцей Оли; как развивались отношения Оли и ее (мельком упомянутых) родителей с их другом, а ее совратителем, Малютиным; имело ли непосредственные последствия Олино отчаяние («Теперь мне один выход... не могу пережить этого!..»). В то же время рассказчик находит место для подробного описания не связанной с событиями классной дамы и даже для собственных имен совершенно периферийных Толи и Субботиной. Иными словами, наличный фабульный материал не драматизирован, а нарочито смазан ¹⁴.

Да и сам этот материал далек от принятой в литературе причинной связности. Это не история одной роковой любви — в отличие от «Бедной Лизы» или «Гранатового браслета» Куприна, — а, скорее, хроника встреч героини с разрозненными, разведенными во времени и пространстве персонажами. Правда, драматизм устранен не полностью, но характерно, что треугольник Малютин — Оля — офицер собран и приведен в действие наполовину заочно ¹⁵.

Установка на ослабление детерминированности происходящего, на внесение элемента случайности, типичная для эпохи (в частности, для Чехова) ¹⁶, несколько раз вскользь формулируется в тексте рассказа. Например, когда говорится, что Олина красота пришла к ней «без всяких ее забот и усилий» (и далее: «почему-то никого не любили так младшие классы, как ее») ¹⁷, или в знаменитой фразе о выстреле:

«А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом».

Выготский подчеркивает, что в обстоятельности этой фразы затеряется слово «застрелил», а Н. Кучеровский выделяет 'плебейство' убийцы, знаменующее приговор, выносимый историей дворянской культуре (*Кучеровский 1980*, с. 235–237) ¹⁸. Но стоит обратить внимание и на самый оборот «не имевший ровно ничего общего с», программный для той повествовательной техники, где двигателями событий оказываются *не относящиеся к делу факторы*. (Какие именно — подсказывает «большая толпа народа, только что прибывшая с поездом», функции которой не ограничиваются, как мы увидим, ни чисто негативным заглушением выстрела, ни простонародными коннотациями.)

Важную роль в преодолении фабулы играет виртуозное манипулирование точками зрения. На пяти страницах Бунин успевает осветить жизнь Оли с точки зрения: безличного всеведущего рассказчика; городских толков о ее гимназической славе; непосредственного зрителя сцены с начальницей; самой Оли — через давнюю запись в дневнике, введенную ознакомлением с ней офицера и следователя; классной дамы, живущей выдумками; некогда подслушанного ею разговора Оли с подругой; рассказчика, неявно слитого с этой дамой. С каждым новым шагом все больше акцентируется, с одной стороны, опосредованность перспективы: рассказчик — слухи — офицер и следователь — дневник — классная дама — давний разговор — цитаты из «старинной смешной книги» ¹⁹, а с другой стороны, и заключенная в ней непосредственность: сцена с начальницей — чувства самой Оли и детали эпизода со- вращения — речь Оли и ее почти слышимое, деиктически приближенное дыхание — его выход на повествовательную рамку. Активизации непосредственности способствуют эффектные перескоки между далекими временными планами, особенно финальный: из старинной книги в Олино прошлое и далее в настоящий момент повествования.

Как часто бывает в игре с обрамлениями, применяется и подрыв используемой точки зрения персонажа, в данном случае — прибреженной на конец классной дамы. В своей роли 'кладбищенского

свидетеля' ее фигура совмещает подлинный сентиментализм (персонажей типа рассказчика «Бедной Лизы», раскаявшегося Эраста²⁰ и их наследников²¹) с иронией, которой начинены соответствующие персонажи и эпизоды «Станционного зрителя» (ср. отчужденность рассказчика, непричастность Ваньки и непонимание событий зрителем²²). Но если Пушкин последовательно (хотя и скрыто) ироничен, а Карамзин последовательно сентиментален²³, то Бунин выдерживает почти идеальное равновесие, венчая рассказ амбивалентным смешением позиций объективного рассказчика и сентиментальной дуры²⁴.

Что касается рамок в буквальном смысле слова, то в «Легком дыхании» фигурируют два оживающих портрета. В первых же строках рассказа появляется вделанный в крест «фарфоровый медальон, а в медальоне — фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами». Несмотря на обилие сдерживающих рамок (могила, крест, медальон, портрет), жизненной силе героини удается вырваться из них: Оля немедленно оживает во вводимой портретом истории ее детства, которая подчеркнута открываемым предложением «Это Оля Мещерская», образующим отдельный абзац, написанным в настоящем времени и не содержащим упоминания о фотографии. А над столом в кабинете начальницы висит царский портрет, в фабульном плане призванный, как и сама начальница, подавлять Олю (*Вудвард 1980*, с. 151–152). Однако Оле кабинет начальницы «очень нравился», и в портрете подчеркиваются молодость, рост, блеск, а главное, реальность изображенного, то есть выход из рамки: «Она посмотрела на молодого царя [во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы]...»

В фабуле выходу из рамок вторят многочисленные нарушения «сошедшей с ума» героиней принятых норм поведения (в любовных отношениях с Шеншиним и офицером, в общем стиле поведения и причёски, в вызывающем тоне с начальницей) и эмблематическая неспособность шелкового платка, через который ее целует Малютин, удержать Олю в границах дозволенного.

Реориентация: на фон, деталь, слово, память

Выше было брошено замечание о важной роли толпы и ее связи с фабульной недетерминированностью. На фоне толпы Оля дается неоднократно, то сливаясь с ней, то выделяясь из нее, чем

предвосхищается пастернаковская эстетика «отнесенности» героев и их любви к «общей картине»²⁵.

«Девочкой она ничем не выделялась в толпе коричневых гимназических платьиц»; в качестве «самой беззаботной, самой счастливой» она включена в «эту во все стороны скользящую на катке толпу»; вызов к начальнице застает ее «на большой перемене, когда она вихрем носилась по сборному залу от гонящихся за ней... первоклассниц»; в толпе ее настигает выстрел; а монолог о дыхании она произносит «на большой перемене, гуляя по гимназическому саду», то есть в антураже, предполагающем толпу гимназисток.

Кстати, сад — еще один постоянный 'пастернаковский' компонент фона. «За... ельник... гимназического сада» опускается солнце во фразе о толпе на катке; в саду (а также в поле и лесу) гуляет Оля перед приездом Малютина и в залитом солнцем саду — вместе с ним; как «низкий сад» описано и кладбище, к которому через город и поле идет классная дама. Толпа, сад, город, каток, вокзал, поле, лес, ветер, небо и, шире, весь «мир» (финальное рассеяние в котором подготовлено упоминанием в дневнике: «...Мне казалось, что я одна во всем мире») образуют характерный открытый макрорейз рассказчика.

Антуражем среднего масштаба служат интерьеры — гимназический зал, кабинет начальницы, стеклянная веранда, где происходит падение, «блистательная зала» на царском портрете. Несмотря на закрытость, они отнюдь не враждебны героине. Особенно красноречиво удовольствие, вопреки фабуле получаемое Олей от директорского кабинета — его просторности и чистоты, тепла голландской печки, свежести ландышей²⁶ и, по аналогии, от портрета царя и даже пробора начальницы. Начальница не ошибается, говоря Оле: «Слушать Вы меня будете плохо» (что Оля «беспечна к наставлениям», сообщается уже в начале рассказа). Сквозь непосредственный смысл этих слов проступает более общая стилистическая программа: внимание героини сосредоточено не на фабульном антагонисте, а на обстановке, у нее не столько конфликт с начальницей, сколько роман с «голландкой» и «молодым царем».

В некотором смысле этот эффект сродни тому, как в «Станционном зрителе» повышена в ранге незаметная деталь интерьера (картинки с историей блудного сына). Однако, выйдя из стены, из фона, детали эти нагружаются по-разному. Если у Пушкина картинки включаются в осмысление событий по-старому, литера-

турно, как еще одна — ложная — фабульная линия, то у Бунина обстановка работает по-новому, бессюжетно, живописно — недаром царь, выйдя из рамки, никак не вступает в действие²⁷. Такая трактовка антуража близка поэтике Пастернака, в свою очередь усмотревшего близкие себе тенденции у Чехова, который

«вписывает своих людей в пейзаж, употребляя для этого те же выражения, как для описания деревьев и облаков... Он был против выпячивания социальных и гуманистических идей... Реплики... схвачены из пространства, из воздуха, в котором они были произнесены, они подобны пятнам и штрихам при изображении леса или луга... Они воплощают тему жизни в самом широком смысле... как скрытого, таинственного принципа всего сущего» (Пастернак 1960, с. 6).

В мелком масштабе переориентация на фактуру проявляется в пристальном внимании к материальным свойствам обстановки и внешности персонажей. Мир рассказа последовательно и вызывающе физичен: мы ясно видим, слышим, осязаем гладкость и тяжесть дубового креста, звон ветра в фарфоровом венке, обрисовывающиеся груди Оли, ее растрепавшиеся волосы и жест, которым она их поправляет, нитку и клубок на лакированном полу, «ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах начальницы» и многое другое. Каждый из персонажей обязательно характеризуется через внешние детали: казачий офицер — «некрасивый»; классная дама — «маленькая женщина в трауре, в черных лайковых перчатках, с зонтиком из черного дерева», «в легких ботинках»; даже появляющаяся лишь однажды Субботина — «полная, высокая»; а история увлечения Малютиным сведена Олей к подробному описанию его лошадей, одежды, бороды, глаз и запаха английского одеклона; Оле «не понравилось только, что он приехал в крылатке».

Однако, в отличие от, скажем, Толстого, изображающего неожиданную физическую влюбленность Наташи в Анатоля, Бунин не только не видит здесь заблуждения героини, но даже любит ее бездуховностью. Как заявляет импрессионист-рассказчик «Школы равнодушных» Жана Жироду (1911): «Мне хватает глубины и на поверхности вещей». Налицо принципиальный отказ от моральных оценок, естественный в ходе пересмотра культурой рубежа веков всей «реалистической» системы пространственно-временных, социальных и этических координат.

Многие детали проходят с синекдохическим развитием. Например, портрет начальницы движется от общего плана («моложавая, но седая») к крупному плану пробора, завершающему описание кабинета²⁸, а изображение классной дамы — от «женщины... в черных лайковых перчатках» к «руке в узкой лайке». Принцип *pars pro toto*, столь существенный для рассказа с метонимическим обрамлением (заглавием, зачином, концовкой), завладевает повествованием с первой же фразы, где фигурирует «толпа коричневых гимназических платиц».

Итак, композиционный фокус структуры смещен с фабульных взаимоотношений между отдельными персонажами на образующую единый континуум фактуру их внешности и окружающей среды, что неудивительно, если развязкой должно стать слияние детали портрета героини с представляющим макромир ветром. Последнее тщательно подготовлено в тексте рассказа. Мотив ветра задается в начальной сцене («холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста»), возвращается в последней части рассказа («свежо дует полевой воздух»; «сидит на ветру», «слушая звон ветра в фарфоровом венке») и буквально завершает текст («рассеялось... в этом холодном весеннем ветре»). В эпизодах жизни Оли ветер тактично опущен, но на тему дыхания и движения воздуха исподволь работают: «растрепанные волосы»; «заголившееся при падении на бегу колено»; то, как она «вихрем носилась по... залу», «с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох»; и, разумеется, финал.

Оригинальное предвестие финала есть также в описании кабинета начальницы, «так хорошо дышавшего в морозные дни теплом блестящей голландки» (курсив мой. — А. Ж.). Роль лексического гнезда «дых-», объединяющего ряд «вздох», «вздыхаю», «дыхание», «дышавший», а также «полевой воздух»²⁹, подчеркнута тем акцентом, который поставлен на «дыхании» выносом его в заголовок, выучиванием и цитированием пассажа о нем в старинной книге, посвященной ему речью Оли, которая сопровождается паралингвистическим указанием на него («ты послушай, как я вздыхаю»), и, наконец, финальным тропом, констатирующим его переход в «мир».

Установка на слово вообще играет важную роль в структуре «Легкого дыхания». В начале высказывается романтическое сомнение в возможностях слова³⁰; 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 смысле³¹. В атмосферу игры со словесной фактурой и вторичными смысловыми признаками (характерную, согласно Тынянову, для стихотворного языка) вовлечен и ряд других лейтмотивных лексем, таких как «легкий/тяжелый», «красивый/некрасивый», «приятный» и т. п.³²

Такая активизация словесной фактуры родственна принципам модернистской прозы — орнаментальной, сказовой и лирической, например, ранней пастернаковской. Однако обращение Бунина со словом не сводится к фактурности, включаясь в игру центральных тематических и композиционных эффектов. Частичное торжество «выдумки» (см. выше о смазывании границы между рассказчиком и классной дамой) сближает «Легкое дыхание» с «Бедной Лизой» и противопоставляет его «Станционному смотрителю», где романтические стереотипы последовательно подрываются³³.

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. В эпизоде убийства центральную роль играет страничка из дневника, по-футуристически вынесенная в толпу, на железнодорожную платформу, чтобы привести в роковой контакт вершины любовного треугольника, в результате чего неожиданно сбываются записанные в этом дневнике опасения героини. Исход словопрепращения с начальницей (о том, «девочка» Оля или «женщина») предопределяется тем «уже привычным женским движением [, которым Оля] оправила волосы», когда ее вызвали к начальнице (это движение повторяется и в ходе разговора), вслед за чем «невероятное, ошеломившее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось». Наконец, 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).

Вместе с классной дамой торжествуют не только ее сентиментальные фантазии, но и новые приемы повествования. Фабульно

непричастная к судьбе Оли, она подключается к ней через мотив памяти, характерный для лирической поэзии, в особенности для акмеистов, для Пруста и вообще для прозы XX века. Мотив памяти, культуры, сохранности слова акцентирован вовлечением в него героини, запоминающей наизусть пассаж из старинной книги, и вынесением этой типично металитературной темы в финал. В свете этого заслуживает внимания наличие в рассказе литературных реминисценций, отчасти отмеченных выше. К ним можно добавить прямую ссылку на «Фауста» в сцене совращения и неизбежную переключку с «железнодорожной» гибелью Анны Карениной, а также поэтические коннотации двух собственных имен. Фамилия героини, настойчиво повторяющаяся в рассказе, приводит на память державинские стихи «На смерть князя Мещерского», посвященные внезапной скоротечности утех, прелести, любви и самой жизни. А имя гимназиста Шеншина, упоминаемое лишь однажды, подсказывает, в контексте других отсылок к Фету, литературный источник заглавия рассказа — стихотворение «Шепот, робкое дыхание...»³⁴.

Структура целого: 'выпархивание'

В чем же состоит общая тематико-выразительная логика «Легкого дыхания»? Рассказ написан на вечную тему жизни и смерти. Таковы его жанр (кладбищенский), фабула, композиционный принцип столкновения эпизодов, полных жизни, с эпизодами, несущими смерть, и характеры — сама Оля³⁵ и остальные персонажи, реализующие ту же оппозицию: подросток-самоубийца Шеншин; «моложавая, но седая» начальница; Малютин — ему «пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив»; классная дама — «немолодая девушка... живущая... выдумкой, заменяющей... действительную жизнь»; и ее погибающий в молодости брат. Таковы и компоненты антуража: зимнее солнце, рано опускающееся за гимназический сад, но обещающее и на завтра продолжение веселья; погода в деревне — «солнце блесело через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно»; птицы на кладбище, «сладко поющие и в холод»; ветер, одновременно «холодный» и «весенний»; могила и крест, сопровождающиеся эпитетами «свежая», «новый», «крепкий», «гладкий», «выпуклый» и описанием радостного портрета покойной³⁶. Таков и настойчиво варьируемый в тексте лексический комплекс 'живое/

мертвое': «живыми — жить — самоубийство — живо — убийства — в жизни — жить — оживлен — пережить — полжизни — мертвого — бессмертно — живущая — жизнь — убили — смерть». Наконец, вопросами о жизни и смерти впрямую задаются сами персонажи, причем часто, как уже отмечалось, с метаязыковым акцентом на слове.

Решению этой по-бунински поставленной вечной проблемы и служит вся структура рассказа, включая фабулу. Оля дается на фоне антуража, постепенно из него выделяется, не слушает наставлений, преждевременно превращается из девочки в девушку и из девушки в женщину, ведет себя изменчиво, сходит с ума от веселья, вызывающе держится с начальницей, завлекает офицера и издевается над ним, готовится жить вечно, предчувствует смерть, гибнет, оживает в памяти классной дамы и рассеивается в мировом фоне. Говоря образно, она все время, как бабочка, выпархивает из рамок, норм поведения, возрастов, жизни, смерти. Многие переходы воплощаются в характерных физических деталях, метонимически отвечающих на словесные вопросы (вспомним жесты с волосами и с шелковым платком, а также сияние глаз и легкое дыхание, которыми реализовано посмертное присутствие Оли).

Фигура 'выпархивания из фона и слияния с ним' поддержана всей системой композиционных выходов из рамок, перескоков, нарушений причинной, временной и повествовательной логики, активизацией памяти, антуража, физической и словесной фактуры, как бы выступающей из отведенных ей пределов, чтобы завязать контакт с героиней и растворить ее в себе. Очевидна при этом важность метонимического принципа, проявляющегося как в выделении детали, так и в сдвиге с фабулы на смежные компоненты структуры³⁷.

В более конкретном смысле разрешение оппозиции 'жизнь/смерть' подсказывается лексическим акцентом на легкости, беспечности, ветренности, свежести, приятности и т. п. При этом рассказчик, с одной стороны, воздерживается от прославления героини, а с другой — охотно подчеркивает позитивные эмоциональные реакции персонажей и свои собственные на Олю и ситуацию в целом (*Спейн 1978*, с. 381). Равнодействующей оказывается эстетизация героини, эмоционально сильная и культурно изоциренная (рассказом увековечивается эфемерное продолжение ее существо-

вания в ветре и в памяти другого персонажа), но освобожденная — «облегченная» — от моральных оценок.

Заключительный образ концентрирует едва ли не все аспекты структуры. 'Легкое дыхание' — синекдоха героини³⁸, конкретная, «эта», деталь ее облика, фигурально (метонимически, метафорически и гиперболически) сливающаяся с макрпейзажем. Деталь эта бессюжетна и панхронна — мимолетна, не важна, не прикреплена ни к действию, ни к хронологии. Она физична, но из физических проявлений человека выбрано самое нематериальное и имеющее богатые духовные коннотации. Она связана с речью, называющей ее и включающей ее как свое паралингвистическое сопровождение, одновременно наглядное и ускользающее от фиксации в тексте. Как словесный мотив, «легкое дыхание» вплетено в лексическую ткань рассказа, а как цитата из книги и монолога героини — в игру с рамками, точками зрения и реминисценциями, которую оно резюмирует, мгновенно пробегая несколько планов. Наконец, его финальному отождествлению с ветром придан амбивалентный характер 'рассеяния', то есть одновременно исчезновения и сохранения в общем мировом балансе.

* * *

Из сказанного ясно, как бунинская игра с композиционной структурой отличается от пушкинской. У Пушкина композиция опровергает фабулу, давая сугубо культурный и негативный результат. У Бунина она сдвигает акцент с одной стороны жизненного материала, фабульной, на другую — фактурную, которую всячески активизирует, сливая природные, физические, культурные и словесные мотивы в единый сильный аромат.

Можно сказать, что ту реальность, которую Пушкин отодвигает вдаль, Бунин придвигает к читателю. Он как бы берет Дунин поцелуй (см. примеч. 4), восстанавливает его свежее дыхание, отделяет от сюжета, проводит через всю фактуру повествования и скрещивает с посмертным явлением Лизы в сильной финальной позиции на повествовательной рамке. Тем самым бунинская повествовательная техника перекликается с такими разными явлениями, как лирическая, фрагментарная и орнаментальная проза, метонимическое письмо Белого и Пастернака, кинематографический монтаж разноплановых и разномасштабных кусков, установка на изображение людской массы, прустовская игра со временем и па-

мью, подражание жизни искусству³⁹, акмеистический культ литературных реминисценций и другие черты стилистики XX века⁴⁰.

Все это не делает Бунина большим модернистом, чем Пушкин. В самом общем смысле пушкинская техника иронического подрыва банальностей послужила образцом для всех последующих художественных сдвигов, в том числе бунинского, а в более специфическом своем качестве — источником вдохновения для таких адептов повествовательного ультрарелятивизма, как Набоков. Более того, повествовательные стратегии «Станционного зрителя» и «Легкого дыхания» вовсе не являются несовместимыми, что видно из их плодотворного сочетания в приемах набоковского письма⁴¹.

«В некотором царстве»: повествовательный тур де форс Бунина

1

Рассказ «В некотором царстве» был написан в эмиграции, на юге Франции, летом 1923 года и напечатан полгода спустя, в начале 1924 года¹. Это третий, и последний из рассказов с общим «квазиавторским» персонажем Ивлевым, фамилия которого, согласно самому Бунину, не случайно начинается с первых букв имени писателя². Рассказ «В некотором царстве» поражает исключительным лаконизмом и новизной, но одновременно и органичностью повествовательной манеры.

В самом общем плане рассказ продолжает и по-своему завершает сюжеттику двух предыдущих ивлевских рассказов, «Грамматики любви» (1915) и «Зимнего сна» (1918)³, — коллизию платонической влюбленности героя, с которым «объективный рассказчик» отождествляется лишь условно и временно, в некую так или иначе недоступную ему женщину. С «Зимним сном» наш рассказ перекликается, помимо всего, своей краткостью, а с «Грамматикой любви» — разработкой архетипической ситуации подражательно-го, или треугольного, желания, описанной Рене Жираром и часто встречающейся в литературе⁴.

В «Грамматике любви» повествование следует за передвижениями и переживаниями героя, который постепенно все больше втягивается в историю загадочной давней любви его дальнего соседа по уезду, Хвощинского, к его некрасивой горничной Лушке. Рано похоронив ее, Хвощинский целых двадцать лет — до собственной смерти — не выходил из ее спальни, бесконечно горюя об утрате возлюбленной. Сюжет построен по принципу воронки, постепенно засасывающей Ивлева с ее периферии в практически полную ее середину — непонятную страсть Хвощинского к ничем не замечательной Лушке.

Дурак в одно ушко коню влез, напился там, наелся, хорошенько нарядился, а в другое вылез и стал такой молодец, что... ни в сказке сказать, ни пером написать. Сел на коня... нагнал своих братьев... и начал их бить плетью, чтоб посторонились и дали ему дорогу. И как приехал... ударил коня по крутым бедрам. Его конь осердится, от земли отделяется, выше лесу стоячего, ниже облака ходячего, и перепрыгнул шесть венцов... Иванушка... ускакал в чистое поле, влез своему коню в одно ушко, разрядился, вылез в другое и стал по-прежнему дурак дураком...

...В другой раз Иванушка-дурачок перепрыгнул на своем коне десять венцов, а в третий раз и все двенадцать венцов...

...Услышал царь, что в его заповедных лугах бегает олень золоторогий, и приказывает зятям своим поймать его. Иванушка-дурачок взял вместо доброго коня коростовую кобылу, сел на нее задом к голове, а передом к хвосту, взялся за хвост и поехал с царского двора; выехал в чистое поле, содрал с лошади кожу, повесил на шест, а сам закричал: „Сбегайтесь, серые волки! Слетайтесь, сороки, вóроны! Вот вам гостинец от царя“. Свистнул и призвал сивку-бурку, клал на коня седельцо черкасское, двенадцать подпруг шелку шемаханского: шелк не рвется, булат не трется, аравитское золото в грязи не ржавеет; поскакал, как птица, и добыл оленя золоторого» (Афанасьев 1985, с. 246–248).

³⁹ Ср. замечание Эйхенбаума по поводу готовности Чехова написать о пепельнице (см. примеч. 8):

«Это была своего рода полемика: Чехов демонстративно вводил в литературу „первые попавшиеся на глаза“ мелочи жизни, которые казались прежде стоящими вне литературы. Он осмысливал этот ввод пока только шуткой, смехом...» (Эйхенбаум 1969 [1944], с. 359).

⁴⁰ См.: Чудаков 1971, с. 146 и след. Ср. также:

«Во всем и везде царит самодержавный случай... дерзко бросающий вызов всем мировоззрениям. В этом... наибольшая оригинальность Чехова...» (Шестов 2002 [1908], с. 572).

«Люди у Чехова уязвимы со стороны случая. В классической новелле человек овладевал случаем. У Чехова, наоборот, случай становится хозяином человека» (Берковский 1969 [1966], с. 89).

⁴¹ «Пишет ли Чехов фабульные рассказы, пишет ли бесфабульные... главный интерес его — жизнь в ее обыденном течении... Правильность, здравость, честность повседневной жизни — такова, по Чехову, основа основ, фабула только выводит наружу, что же скрывается в повседневности — застой, болезнь или же там присутствуют и живые силы... [Л]итература позволяет увидеть в жизни „то, чего раньше не видали, не замечали: ее отклонение от нормы...“. Главный интерес — в норме, отклонения и открывают нам, в чем эта добрая норма. Поэзия, возвышенное, трогательное — все это у Чехова только тогда подлинно, когда возникает из нормы, опирается на обыкновенную жизнь людей... Когда речь идет о норме, то Чехов не протит ни малейшего ее убавления» (там же, с. 83–84).

«Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя

Первая публикация: Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by Boris Gasparov et al. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992; статья вошла в первое и второе издания книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

¹ Написанный и опубликованный в 1916 г., рассказ появился в новой редакции в 1953 г.

² Гершензон, писавший одновременно с Буниным и формалистами, стал родоначальником целой серии трактовок «Станционного смотрителя» (см., в частности: Бочаров 1974, с. 157–174; О’Тул 1982, с. 99–112), исходящих из разделения фабулы и сюжета. Влиянием Выготского отмечены работы: Коннолли 1982; Кучеровский 1980; Снейн 1978; Уэйлен 1986 и Вудвард 1980.

³ Эпиграфом к сопоставлению прозы двух поэтов могла бы послужить их стихотворная переписка, бегло затрагиваемая в статье «„Я вас любил...“ Бродского» (см. в наст. изд.).

⁴ В черновике далее следовало подробное описание поцелуя (включавшее «томные глаза, ее вдруг исчезающую улыбку... теплоту ее дыхания [sic!] и свежее [sic!] впечатление губок»), от которого Пушкин отказался, намеренно или ненамеренно погасив живость впечатления.

⁵ Таково обращение с эпиграфом из Вяземского, штампами путевого очерка, простонародной речью Вырина, идиличностью первого описания почтовой станции и всем репертуаром готовых образов нетерпеливых чиновников, высокомерных гусаров, немецких докторов, титулярных советников с литературными претензиями (О’Тул 1982, с. 106).

⁶ Информация поступает к читателю от ямщика, доктора и мальчика через Вырина (причем внутри вставных рассказов есть дальнейшие членения), рассказчика и вымышленную иерархию редакторов и издателей «Повестей Белкина».

⁷ Минский щедро платит смотрителю за постой, подкупает доктора 25 рублями и откупается от смотрителя, «сунув ему... за рукав... несколько пяти- и десятирублевых смятых ассигнаций», которые тот романтически выбрасывает и спохватывается, когда их уже подобрал «хорошо одетый молодой человек».

⁸ Подготовка этого эффекта начинается уже в первом эпизоде, где рассказчик, выступая одновременно на рамке и внутри нее, «покупает» поцелуй Дуни.

⁹ Ср. анализ Р. Бартом игры с нарративным договором в современном «Станционному смотрителю» рассказе Бальзака «Сарразин» (1830) (Барт 1974, с. 212–213).

¹⁰ Еще незадолго до этого подобная повествовательная торопливость просила бы в пародию, ср.: «Меж тем злодей, отняв на антресолях // У Дуни честь, — // Бежал в Тамбов, где был, как губернатор, // Весьма

любим. // Потом в Москве, как ревностный сенатор, // Был всеми чтим. // Потом...» (А. К. Толстой. «[Великодушные смягчают сердца]»; опубл. 1900).

¹¹ См.: *Выготский 1965*, с. 205; к этой фразе мы еще вернемся.

¹² Одни из ретроспективных кусков включают несколько временных планов, другие односоставны.

¹³ В «Бедной Лизе» зачином служит «воспоминание о плачевной судьбе Лизы», но факт ее ранней смерти не выдается.

¹⁴ Развивая эту мысль, Выготский набрасывает альтернативный «тугой» вариант изложения той же фабулы (*Выготский 1965*, с. 204).

¹⁵ В «Станционном смотрителе» треугольник «гусар — Дуня — отец» функционирует очень напряженно. В «Бедной Лизе» борьбу Эраста за Лизу с ее матерью дополняет элемент соперничества с потенциальным женихом-крестьянином, драматически приуроченный к падению Лизы. В «Легком дыхании» заметно отсутствие родителей Оли, в частности на кладбище, посещаемом лишь фабульно посторонним персонажем (*Котлолли 1982*, с. 72). Особенно характерно отсутствие отца, попав в кабинете которого Оля отдается его другу; ср., кстати, «Станционный смотритель», где смотритель уступает будущему любовнику дочери свою кровать.

¹⁶ О «случайностной» поэтике Чехова см.: *Чудаков 1971*; об отказе от эстетики детерминированности, господствовавшей в классической прозе XIX в., писал Пастернак (*Пастернак 1960*); одной из аналогий этому в живописи считается исчезновение линии у импрессионистов.

¹⁷ Ср. программную склонность карамзинского рассказчика бродить «без плана, без цели — куда глаза глядят».

¹⁸ Мотив социального неравенства роднит «Легкое дыхание» с «Бедной Лизой», где он поставлен, со «Станционным смотрителем», где он иронически разрешен, и с «Гранатовым браслетом», где он вновь эпигонски педалирован. «Легкое дыхание» опять подрывает его — как и фабулу вообще.

¹⁹ Соблазнительно предположить, что это та же книга, что и фигурирующая в бунинской «Грамматике любви» (1915) современная «Повестям Белкина» «Грамматика любви, или Искусство любить и быть взаимно любимым» (перевод с фр. С. Ш. М., сочинение Г. Мольера, 1831); см.: *Кучеровский 1980*, с. 213; *Блом 1970*, с. 62.

²⁰ Кстати, она разделяет с ними их вампиризм: у могилы Оли «в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди».

²¹ Ср. рассказчика «Гранатового браслета», с которым солидарны также домохозяйка Желткова (хранительница его трупа и завещания) и по-смертно оценившая его любовь княгиня Вера.

²² Ср. также карикатурное изображение любви «ППЖ» к княгине в альбоме ее мужа в «Гранатовом браслете».

²³ Ср. сентиментализирующую события композицию купринского рассказа, где карикатура предпослана реальной смерти, а романтическая значительность последней всячески педалирована.

²⁴ Отмечено Выготским (*Выготский 1965*, с. 202, 206–207).

²⁵ В «Докторе Живаго» (2, XV, 15) такая эстетика формулируется Пастернаком в противоположность романтической концепции исключительной страсти. Ср. также в более раннем стихотворении образ любимой женщины, соотносенный с «живой рекой голов, // Где и ты, вуаль зашпилив, // Шляпку шпилькой заколов, // Где и ты, моя забота, // Котик лайкой застегнув, // Темной рысью в серых ботах // Машешь муфтой в море муфт» («Ну, и надо ж было, тужась...», 1919).

²⁶ На первой же странице рассказа Оля начинает «расцветать», а на последней классная дама «вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов»; ср. роль цветов как метонимии и метафоры бедной Лизы.

²⁷ Подобного поворота вполне можно было бы ожидать в традиционном повествовании; ср. «Портрет» Гоголя или оживающие статуи Пушкина.

²⁸ Напрашивается сопоставление со стихотворением Фета «Только в мире и есть, что тенистый...» (1883), тоже построенным на постепенном сужении перспективы до пробора героини.

²⁹ Им в тексте 1953 г. заменен «полевой ветер».

³⁰ «...Все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово»; ср. у Жуковского: «Имя где для тебя? // Не сильно смертных искусство // Выразить прелесть твою!» («К ней»).

³¹ В этом контексте рельефную поэтическую двузначность приобретает слово «ветрена» (описывающее репутацию Оли) — в духе тютчевской «ветреной Гебы», сочетающей антропоморфные и метеорологические черты («Весенняя гроза»).

³² Среди них также: «хороший», «свежий», «чистый», «чистоплотный/грязный», «блестящий», «холодный/теплый», «ясный», «изящный», «(не) молодой», «большой», «просторный», «счастливый», «нравиться», «без/бес» [«забот», «усилий», «-заботный», «-печный», «-умный»], и, наконец, «этот» (часто в остенсивном значении, указывающем прямо на предметы, окружающие говорящего): о толпе на катке, кабинете, дорогих гребнях Оли, дневнике, венке, бугре, кресте, медальоне, взгляде Оли на портрете, дыхании, небе, ветре. Важность финального приравнивания «этого» дыхания «этому» ветру отмечает Выготский (*Выготский 1965*, с. 207).

³³ Если в судьбе смотрителя такие стереотипы и демонстрируют свою силу, то оценивается это отрицательно.

³⁴ Фет был любимым поэтом Бунина. В «Жизни Арсеньева» (1927–1933) герой в споре с Ликой отстаивает фетовскую поэтику, говоря, «что нет никакой отдельной от нас природы, что каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» (1). «Жизнь Арсеньева» вообще богата свидетельствами, подтверждающими наши наблюдения над стилистикой «Легкого дыхания».

³⁵ Оля не только полна жизни и кончает смертью, но и губительно действует на других (толкает Шеншина на самоубийство, офицера на

убийство, а классную даму на обращение в культ смерти), развивая фатальный потенциал бедной Лизы, из-за гроба «достающей» Эраста (о линии «Лиза — пушкинская русалка — Настасья Филипповна» см.: *Матич 1987*). Традиционны и сексуальная агрессивность героини (Лиза сама «бросилась в его объятия», а Дуня сразу же представлена как «маленькая кокетка»; ср. далее «Лолиту»), и ее убийство любовником (Эраст «почитал себя убийцею» Лизы; ср. убийство Настасьи Филипповны). Дж. Б. Вудвард усматривает мотив рока даже в жесте начальницы с вязальным клубком (Парки и нить жизни) (см.: *Вудвард 1980*, с. 152–153).

³⁶ Вплетение темы жизни в кладбищенский пейзаж (вопреки безжизненности, усматриваемой Вудвардом, — там же, с. 151) отличает «Легкое дыхание» от «Бедной Лизы» и в особенности от «Станционного смотрителя». «Памятники кладбища, просторного, уездного» («Легкое дыхание») напоминают скорее пушкинское позитивное сельское «кладбище родовое, где... украшенным могилам есть простор» («Когда за городом, задумчив, я брожу...»).

³⁷ Смежность играет центральную роль в поэтике Пастернака (см.: *Якобсон 19876 [1935]*); установка на синекдоху характерна для прозы Белого.

³⁸ В отличие, скажем, от фигуры Лизы, присутствующей в финале, так сказать, во весь рост («Там стонет бедная Лиза!»).

³⁹ Ср. такие разные, но объединенные этим мотивом рассказы о любви, как «Двадцать шесть и одна» Горького, «Апеллесова черта» Пастернака, «Гюи де Мопассан» и «Справка» Бабеля.

⁴⁰ Интересная параллель к «Легкому дыханию» — серовский портрет Ермоловой (1905), построенный, согласно С. М. Эйзенштейну, на кубистическом, а по существу кинематографическом укрупнении планов. «Всякое действительно великое произведение... — пишет Эйзенштейн, — содержит в себе в качестве частичного приема элементы того, что станет принципами... нового этапа... этого искусства» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 2, с. 377).

⁴¹ Ср., например, «Весну в Фиальте» Набокова, богатую параллелями с обоими текстами (см.: *Жолковский 1993*).

«В некотором царстве»: повествовательный тур де форс Бунина

Первая публикация: *Toronto Slavic Quarterly*. 2014. № 50 // URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/50/tsq50_zholkovsky.pdf (дата обращения: 11.09.2015).

За указание на этот рассказ, за консультации по Бунину и обсуждение данной статьи я благодарен Е. В. Капинос. За замечания и подсказки я признателен также Михаилу Безродному, Ладе Пановой, Е. И. Погорельской и Елене Толстой.

¹ См.: *Бунин 1993–2000*, т. 4, с. 372–374, 515; URL: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2080.shtml (дата обращения: 11.09.2015).

² «Ивлевскому циклу» посвящена глава III («„Некто Ивлев“: возвращающийся персонаж Бунина») недавно вышедшей книги: *Капинос 2014* (с. 95–142), и я во многом опираюсь на это фундаментальное исследование. В рассказе «В некотором царстве» (см. раздел «Прозаическая баллада Бунина: „В некотором царстве“» — там же, с. 126–142) исследовательница подробно рассматривает разнообразные аспекты характерной для Бунина (и прежде всего для цикла, построенного вокруг «авторского персонажа») техники лирического нарратива, привлекая богатейший интертекстуальный — бунинский и общелитературный — фон рассказа. Мой подход сводится к попытке свести воедино, неизбежно упростив и огрубив, эти и некоторые другие стратегии маленького бунинского шедевра, в частности исходящие из мотивов импровизаторства и подражательного желания.

О псевдонимности фамилии Ивлев см.: там же, с. 96; *Бунин 1993–2000*, т. 7, с. 565 («Происхождение моих рассказов»).

³ См. соответственно: там же, т. 4, с. 147–155; 291–293.

⁴ О подражательном желании см.: *Жирав 1965*; также см. статью «Подражатели» в наст. изд.

⁵ Согласно *Капинос 2014*, с. 131, двусмысленно и словосочетание «племяннице лошади» (М. Безродному оно даже напомнило поговорку «Кому и кобыла невеста»). Классический пример обыгрывания нелепых стыков слов в телеграфном тексте — эпизод с телеграммой о смерти первого мужа чеховской Душечки (*Жолковский 2010*, с. 313–314).

⁶ Дополнительный — малозаметный — временной зигзаг состоит в том, что первое описание саней, в которых едут из Москвы тетка с племянницей, содержит упоминание о «покупках к свадьбе», то есть свадьба уже как бы назначена, однако парой абзацев ниже этот вопрос все еще обсуждается («дам знать... не хочется больше тянуть с вашей свадьбой»). Таким образом, сначала Ивлев мысленно держится документированной — телеграфной — версии («Иван Сергеевич женится») и признает реальной подготовку к свадьбе и лишь позднее полностью от нее отделяется.

⁷ Об изоциренных временных сдвигах и остановках времени у Бунина см.: *Выготский 1965*, а также статью «„Легкое дыхание“ Бунина — Выготского семьдесят лет спустя» в наст. изд. О переключках модернистского использования таких сдвигов (в частности, у Брэдли и Искандера) с литературной традицией (в частности, Готорном) см.: *Жолковский 2011*.

⁸ Е. В. Капинос обсуждает лошадиную упряжку Ивлева («Более того, сновидец Ивлев, *чи лошади незаметно исчезли, растворились за санями, в которых едут тетка и племянница...*» — *Капинос 2014*, с. 133), но бунинский текст предельно уклончив: сообщается просто, что Ивлев «уже... в дороге», после чего он постепенно — за кадром — мысленно перемещается в сани к племяннице и тетке.

⁹ Пушкин, «Прозаик и поэт».

¹⁰ Из пушкинских сюжетов история с зимней подменой жениха больше всего напоминает «Метель», которая была написана, однако, не в Ми-