

Ю.В. Шатин

Новосибирский государственный педагогический университет

Скрытый мотив «Легкого дыхания» И.А. Бунина

В технике преодоления того, что нас
отталкивает ... лежит истинная роетика.

Зигмунд Фрейд

Около восьмидесяти лет тому назад Л.С. Выготский в «Психологии искусства» начал содержательную полемику с главой психоанализа З. Фрейдом. Полемика эта интересна в двух отношениях. Первое, что бросается в глаза – равноудаленность Л.С. Выготского как от бездумной апологетики психоанализа, так и от безответственной хулы отца нового учения. Столь редкий (если не единственный) случай равноудаленности свидетельствует о необыкновенной высоте планки, преодолев которую, психолог искусства говорит о психоаналитике, что само по себе дорого стоит.

Второе обстоятельство заключается в том, что Л.С. Выготский не просто теоретизирует по поводу психологии искусства, но предлагает образцы анализа конкретных литературных текстов, в ходе которого демонстрирует предельные возможности создаваемой теории в ее противопоставленности возможностям психоаналитического толкования художественных феноменов. Именно этот факт делает данную полемику если не глубоко современной, то, во всяком случае, не утратившей значения для наших дней. Сопоставив потенции психоаналитического постижения искусства с теорией катарсиса Л.С. Выготского, мы получаем шанс проверить две логики на конкретной территории художественного текста. При этом сам художественный текст окажется главным арбитром двух логик, поскольку «искусство анализа состоит в умении играть на многообразии возможных прочтений партитуры, которая записывается речью в регистрах языка; отсюда и та сверхдетерминация, которая имеет смысл лишь внутри этой упорядоченной структуры» [Лакан, 1995, с. 61]. Иначе говоря, в художественно организованном тексте нет ничего такого, что не могло бы стать предметом анализа. При этом в отличие от рассмотрения реальных жизненных феноменов, литературовед получает прекрасную возможность самостоятельно расставлять знаки актуального членения, определяя в каждом отдельном случае, что является главным для того или иного текста.

Л.С. Выготский одним из первых усвоил этот метод, блестяще соединив критическое рассмотрение психоанализа с великолепным художественным анализом, в частности, «Легкого дыхания» И.А. Бунина. Согласно Л.С. Выготскому, «практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории» [Выготский, 1986, с. 109].

Вместе с тем такое осуществление блокируется тем, что «действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания» [Там же, с. 102]. «Создается такое впечатление, что психоанализ располагает каким-то каталогом сексуальных символов, что символы эти всегда – во все века и для всех народов – остаются одни и те же <...> Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему Эдипову комплексу и что в самых сложных и высоких формах нашей деятельности мы вынуждены только вновь и вновь переживать свою инфантильность и, таким образом, все самое высокое творчество оказывается фиксированным на далеком прошлом» [Там же, с. 105-106].

Именно доказательству того, что не Эдипов комплекс, а иные механизмы управляют созданием художественного текста, посвящает Л.С. Выготский свой анализ «Легкого дыхания». К чести исследователя следует сказать, что он намеренно обостряет ситуацию, выбирая рассказ, самым материалом связанный с проблемой сексуального. «Что представляет собой содержание рассказа или его материал, взятый сам по себе – так, как он есть? Что говорит нам та система действий и событий, которая выделяется из этого рассказа как его очевидная фабула? Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами «житейская муть» [Там же, с. 193]. На преодоление «житейской мути» сексуального и направлена, по мысли Л.С. Выготского, повествовательная техника Бунина. «Мы можем смотреть на новеллу как на чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы и трансформация ее в поэтический сюжет» [Там же, с. 185]. В результате такой трансформации «то формальное, которое автор придает этому материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, раскрыть жизнь русской гимназистки до конца во всей ее типичности и глубине, проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства, к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке «легкого дыхания», и к тому, чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный ветер» [Там же, с. 204-205].

Опуская многие действительно блестящие пассажи в анализе Л.С. Выготского, можно подвести итог: вскрыв противоречия фабулы и сюжета «Легкого дыхания», автор «Психологии искусства» по сути продемонстрировал механизм вытеснения обыденного сознания материала в сверхсознание художественной формы. Характерно, однако, что другой вопрос – о наличии бессознательного в рассказе, связанного с Эдиповым комплексом, его проявлении и возможном вытеснении – не только никак не решается Л.С. Выготским и всеми, кто вслед за ним писал о «Легком дыхании», но даже не ставится в качестве проблемы бунинского повествования. Между тем, оно не только существует в структуре рассказа, но и настойчиво вызывает к анализу.

Как с точки зрения обыденного сознания, так и с точки зрения логики Л.С. Выготского, в «Легком дыхании» существуют «излишние подробности», не поддающиеся интерпретации, точно так же как и значимое отсутствие важных деталей. «В «Легком дыхании» заметно отсутствие родителей Оли, в частности, на кладбище, посещаемом лишь фабульно посторонним персонажем... Особенно характерно отсутствие отца, послав в кабинет которого, Оля отдается его другу» [Жолковский, 1994, с. 328].

Следствием такого отсутствия, по справедливому мнению А.К. Жолковского, является заочность фабульного треугольника. «Легкое дыхание» – это не история

одной роковой любви – в отличие от «Бедной Лизы» или «Гранатового браслета» Куприна, – а, скорее, хроника встреч героини с разрозненными персонажами. Правда, драматизм устранен не полностью, но характерно, что треугольник Малютин – Оля – офицер собран и приведен в действие наполовину заочно» [Там же, с. 110].

Действительно, повествование в «Легком дыхании» достигает самой высокой степени антисценичности. Перед нами не психодрама, разыгранная в духе Морено или «Человеческого голоса» Жака Кокто, а, скорее, запись психоаналитического сеанса, в котором всеведущий повествователь, рассказывая историю падения и гибели Оли Мещерской, имеет в виду нечто иное путем расстановки акцентов, ускользающих от внимания читателя. Это нечто иное и называется у Фрейда Эдиповым комплексом.

Эдипов комплекс в качестве скрытого мотива «Легкого дыхания», разумеется, не сводится лишь к замене фигуры отца тахтой в его кабинете, но имеет более глубокие текстовые основания. Текст бунинской новеллы опутан тонкой сетью родственных отношений, никак не связанных с основными мотивами повествования. Три участницы действия – Оля Мещерская, начальница гимназии и классная дама – имеют братьев, причем если присутствие одного из них оправдано фабулой и достаточно подробно портретируется Буниным («ему пятьдесят шесть, но еще очень красив и очень всегда хорошо одет... весь пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода разделена на две длинные части и совершенно серебряная»), то о брате классной дамы сказано лишь вскользь («бедный и ничем не замечательный прапорщик»), а брат Оли Мещерской Толя вообще никак не характеризуется.

Таким образом, если с точки зрения фабулы (а отчасти и сюжета) появление Алексея Михайловича Малютина в качестве брата начальницы гимназии (также небольшой, моложавый, но седой с ровным пробором в молочных, аккуратно гофрированных волосах) вполне оправдано, то весьма трудно понять, зачем нужен брат классной дамы, никак не связанный с сюжетом, и совсем уже необъяснимо появление брата Оли Мещерской в таком предельно концентрированном типе письма, который обнаруживается в бунинском тексте.

Но именно это появление братьев и демонстрирует предательскую роль языка по отношению к супер-эго новеллы, столь великолепно продемонстрированного Л.С. Выготским. Говоря словами Ж. Делеза, «в системе языка обнаруживается, таким образом, некая ко-система сексуальности, которая подражает смыслу, нонсенсу и их организации: симулякр фанатизма. Далее, через все, что язык будет денотировать, манифестировать или сигнифицировать, будет проходить сексуальная история, которая как таковая нигде не будет ни денотирована, ни манифестирована, ни сигнифицирована, но которая будет сосуществовать со всеми операциями языка, напоминая о сексуальной принадлежности формативных лингвистических элементов» [Делез, 1998, с. 319].

Язык бунинской новеллы одновременно подавляет и предательски высвечивает глубинный мотив, порождаемый Эдиповым комплексом. Ведь «подавление – это всегда подавление одного измерения другим. Высота, то есть супер-эго, чье скороспелое формирование мы видели, подавляет глубину, где сексуальные и деструктивные влечения тесно связаны... При этом подавление означает, что глубина почти покрывается новым измерением, и что влечение принимает новую фигуру, отвечающую подавляющей инстанции – по крайней мере в начале (в данном случае это освобождение сексуальных влечений от деструктивных влечений и благочестивые намерения Эдипа)» [Там же, с. 319-320].

Теперь мы видим, что за сексуальной связью Оли и Малютина (нормальной с точки зрения обыденного сознания, если элиминировать разницу в возрасте) стоит более глубокая связь трех сестер – Оли Мещерской, начальницы гимназии и классной дамы – как объектов Эдипова комплекса. Тотальная обремененность братьев и сестер инцестуозными желаниями мастерски подавляется бунинским письмом: сексуальной связью в случае брата начальницы гимназии, смертью в случае брата классной дамы (с последующим вытеснением смертью Оли Мещерской) и изъятием фигуры из текста при обязательном сохранении знака в случае брата Оли.

Таким образом, в бунинском тексте представлены все три этапа человеческой психики: эго как точка зрения обыденного сознания, реализующаяся в криминальном рассказе о совращении и последующей гибели малолетней девочки, супер-эго как точка зрения метафизики письма, реализующаяся в мотиве легкого дыхания, и «ид» как точка зрения бессознательного стремления героев к инцестуозной связи, наглядно демонстрирующей тезис отца психоанализа, что «первый выбор объекта у людей всегда инцестуозный, у мужчины – направленный на мать и сестру, и требуются самые строгие запреты, чтобы не дать проявиться этой продолжающей оказывать свое воздействие детской склонности» [Фрейд, 1989, с. 213].

Сам текст при этом оказывается двуликим Янусом, один лик которого направлен ввысь: к легкому дыханию, рассеивающемуся в облачном небе, другой – вглубь: в архаическую мифологию, где отвратительный для людей инцест разрешается богам и выступает как преимущество, запретное для простого смертного. Читая новеллу Бунина, мы можем выбрать любую из указанных стратегий понимания или обе сразу. В любом случае, однако, мы не можем не отдать должное гениальности писателя, мастерски превращающего *deus ex machina* фабулы в *machina ex deus* текста.

Литература

- Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.
Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum Philosophicum*. М.; Екатеринбург, 1998.
Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.
Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989.