

УДК 82. 01.  
DOI 10.17223/18137083/75/9

## **Интрига слова в рассказах И. Бунина и В. Набокова («Легкое дыхание» / «Тяжелый дым»)**

**Г. А. Жиличева**

*Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия*

*Российский государственный гуманитарный университет  
Москва, Россия*

### *Аннотация*

На материале рассказов И. Бунина и В. Набокова исследуются теоретические и исторические особенности категории нарративной интриги. Интрига определяется как рецептивный аспект сюжета, совмещающий референтный и коммуникативный планы наррации. В результате анализа взаимодействия «интриги действия» и «интриги слова» устанавливается ряд закономерностей. В рассказе Бунина повторы слова «дыхание» и его вариантов, звуковые доминанты, актуализирующие анаграмму «“Оля” – “легкое”», трансформируют историю жизни героини в историю о «вдохновении». В рассказе Набокова интрига обретает многослойность за счет автокоммуникативного измерения (отсылки к «Защите Лужина», «Незнакомке из Сены»), соотношения поэтической интенции с метафорикой «легкости» – «тяжести».

### *Ключевые слова*

интрига, рецепция, нарратив, герой, читатель, Бунин, Набоков

### *Благодарности*

Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 20-18-00417)

### *Для цитирования*

*Жиличева Г. А. Интрига слова в рассказах И. Бунина и В. Набокова («Легкое дыхание» / «Тяжелый дым») // Сибирский филологический журнал. 2021. № 2. С. 123–136. DOI 10.17223/18137083/75/9*

## **Intrigue of word in I. Bunin and V. Nabokov's short stories (“Light Breathing” / “Torpid Smoke”)**

**G. A. Zhilicheva**

*Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation*

*Russian State University for the Humanities  
Moscow, Russian Federation*

### *Abstract*

The paper discusses the category of narrative intrigue in the stories of I. Bunin and V. Nabokov. Theoretical and historical aspects of the term “intrigue” and its place in Russian and Western practice are reviewed. Following the concepts by Paul Ricoeur, Raphaël Baroni,

© Г. А. Жиличева, 2021

ISSN 1813-7083  
Сибирский филологический журнал. 2021. № 2  
Siberian Journal of Philology, 2021, no. 2

and Valerij Tjupa, *intrigue* is defined as a receptive aspect of the plot combining referential and communicative levels of narration. The analysis of interactions between the “intrigue of action” and the “intrigue of the word” allows establishing several consistent patterns in the composition of two narrative fields – that of event and that of discourse. In Bunin’s “Light Breathing,” the repetition of the word “dykhanie” (breath) and its variants changes the story of Olya’s life into a story of “vdokhnovenie” (inspiration). The second layer of the story is formed by anagrams and arranged sequences of sound and structure, enhancing the reader’s artistic impression. In Nabokov’s “Torpid Smoke,” the narration becomes multi-layered due to its metapoetical qualities, including the correlation of the poetic intention and the metaphor of “legkosti/tyazhesti” (lightness/heaviness). The “crisis event” (constitutive for the genre of short story) is transformed into the event of text-making. In addition to Bunin’s concept of “legkogo dykhaniya” (light breathing), the story’s “intrigue of the word” also includes the reflection on Nabokov’s signature concepts (references to L’Inconnue de la Seine and The Defence). Moreover, the narrator unites the protagonist and the lyrical persona, interchanging the first- and third-person pronouns.

*Keywords*

intrigue, reception, narrative, protagonist, reader, Bunin, Nabokov

*Acknowledgements*

The research is sponsored by a grant of the Russian Science Foundation (project no. 20-18-00417)

*For citation*

Zhilicheva G. A. Intrigue of word in I. Bunin and V. Nabokov’s short stories (“Light Breathing” / “Torpid Smoke”). *Siberian Journal of Philology*, 2021, no. 2, pp. 123–136. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/75/9

«Легкое дыхание» и «Тяжелый дым» в буниноведении и набокоедении интерпретируются как «сильные тексты», представляющие особенности поэтики авторов в концентрированном виде. Их сопоставление может стать своеобразным ключом к обнаружению оригинальных черт авторских поэтик.

Сходство и различие малой прозы И. Бунина и В. Набокова рефлексировалось самими авторами, их современниками, а также изучалось в литературоведении [Шраер, 2014]. Однако сравнительное исследование не исчерпало свой потенциал: сопоставление текстов писателей представляется перспективным и для прояснения общих особенностей строения «постчеховских» нарративов русской литературы.

Обозначим несколько проблем в изучении нарративной интриги.

В современной нарратологии идет активный поиск категорий, призванных описывать взаимодействие событийного опыта, транслируемого нарративом, и кругозора читателя. После работы П. Рикёра «Время и рассказ» [1998] базовым понятием теории нарративной коммуникации становится интрига (подробнее см. [Жиличева, 2020]).

В традиционном толковании термин «интрига» имел два основных значения. Во-первых, особое построение драматургического произведения, «демонстрирующее искусство заговора» и основанное на действиях героя-интригана [Ищук-Фадеева, 2008, с. 83]. Во-вторых, расположение элементов действия (в драме) или последовательность событий истории (в эпосе). Данное определение восходит к «Поэтике» Аристотеля, который теоретизирует «целое» трагедии как «то, что имеет начало, середину и конец» [Аристотель, 1983, с. 653], и намечает два возможных пути следования событий: одно после другого или одно вследствие другого («или по необходимости, или по вероятности») [Аристотель 1983, с. 657].

При этом в отечественной теории литературы существовали подходы, объединяющие узкий (действия героев) и широкий (событийная структура) аспекты интриги. Так, Б. В. Томашевский описывал интригу как некую активность персонажей, продвигающих историю от завязки к развязке: «Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой, причем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов <...> борьба между персонажами сопровождается группировкой персонажей и своеобразной тактикой. Это ведение борьбы именуется интригой. <...> Развитие интриги ведет или к устранению противоречий, или к созданию новых противоречий» [Томашевский 1996, с. 180–181]. В то же время, согласно данной концепции, интрига – один из ведущих факторов, преобразующих «совокупность событий» – фабулу – в «художественно построенное распределение событий» – сюжет [Там же, с. 181–182].

Структуралистская нарратология изменяет ракурс рассмотрения событийности. Если формалисты трактовали фабулу как материал, а сюжет как прием, выражающий активность автора, то нарратологи, напротив, постулируют, что события истории – отнюдь не пассивные объекты, они обладают смысловыми валентностями, даются через призму сознания говорящего [Шмид, 2003, с. 180–181], воздействуют на реципиента. Более того, для когнитивных интерпретаций событийности основополагающим является тезис о том, что «аффекты» читателя (ожидание, любопытство и удивление) определяют эстетическое завершение изображенной в нарративе последовательности событий [Sternberg, 2012].

Постструктуралистский этап развития теории интриги базируется, как уже было сказано, на концепции П. Рикёра, использующего данный термин для осмысления способов организации «событийного ожидания», связывающего начало и конец истории. Интрига в данном случае обозначает уже не активность автора или персонажей (как в традиционных определениях), а рецептивный план сюжетосложения, воспринимаемый читателем результат ментальных операций (отбора событий, наррации, эпизодизации, фокализации). По мысли Рикёра, «в случае рассказа семантическая инновация заключается в придумывании интриги, которая также является результатом синтеза: посредством интриги цели, причины, случайности сопрягаются во временном единстве целостного, завершенного действия» [1998, с. 7].

Исследователь понимает интригу как структуру, формирующую рецептивные ожидания, смысловую длительность, связывающую начало истории с концом, т. е. медиацию особого рода. «Интрига выполняет свою посредническую роль, по крайней мере, в трех смыслах: во-первых, она осуществляет опосредование между отдельными происшествиями и историей в целом <...> построение интриги является операцией, которая извлекает конфигурацию из простой последовательности событий. Кроме того, построение интриги объединяет такие разнородные факторы, как агенты, цели, средства, взаимодействия, обстоятельства, неожиданные результаты и т. д. <...> Интрига является посредницей и в третьем смысле, по отношению к собственным временным характеристикам <...> акт построения интриги комбинирует в различных пропорциях два временных измерения: хронологическое и нехронологическое. Первое представляет собой эпизодическое измерение рассказа: оно характеризует историю как состоящую из событий. Второе – это измерение собственно конфигурации, благодаря которой интрига преобразует события в историю. <...> Акт интриги <...> извлекает конфигурацию из последовательности» [Рикёр, 1998, с. 80–81].

Согласно данному рассуждению, интрига является посредником между интенцией автора и воображением читателя, интрига представляет собой организацию рецептивного плана нарративного дискурса.

Отметим, что в работах современных последователей Рикёра возникает интерес не только к синхроническому, но и к диахроническому изучению интриги. Р. Барони, определяя интригу как «последовательность, которая развивается внутри повествовательного означающего на основе дисгармонии, ощущения неожиданности, любопытства и ожидания» (цит. по: [Галатенко, 2012, с. 64]), обнаруживает новые формы интриги в современной культуре, отличающиеся от классических моделей. И. Вильнёв исследует трансформации отдельных параметров интриги, сопоставляя литературу Нового времени и нарративы XX в. [Villeneuve, 2004].

В отечественной нарратологии исторические аспекты категории разрабатываются в трудах В. И. Тюпы. Он полагает, что интрига – это последовательность изложения истории относительно воспринимающего сознания, адресованный читателю «интерес наррации», «сюжет в его обращенности не к фабуле <...> а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания» [2016, с. 62]. Исследователь разделяет мысль Рикёра о том, что наррация базируется на рецептивном опыте, т. е. узнавании читателем «закрепленных в культуре конфигураций» [Рикёр, 2000, с. 30], и предлагает выявить типы интриг, формирующиеся на протяжении истории культуры.

Интрига манифестируется в нарративе с помощью конфигурации эпизодов (разделения событийных сегментов и связывания их в последовательность), а типы связей между эпизодами определяются одной из универсальных схем сюжетосложения: циклической, кумулятивной [Тамарченко, 1997; Бройтман, 2001], лиминальной [Тюпа, 2016]. Однако помимо референтного плана (событийность) интрига содержит и коммуникативный план – установку на позиционирование читателя (дискурсивность). Для программирования рецептивных ожиданий важна вербализация наррации. В процессе литературной эволюции появляются произведения, в которых интрига слова заменяет традиционную интригу действия, а интерес к речевому строению преобладает над интересом к событийному ряду. Тюпа отмечает, что в литературе Новейшего времени «...интрига слова актуальна бывает в той мере, в какой читателю важно не только (а то и не столько), чем дело кончится, а как об этом будет рассказано, в какой тональности и стилистике история будет завершена» [Там же, с. 70].

В художественных нарративах XX в. баланс событийной и дискурсивной интриг часто смещается в сторону акцентирования приемов вербализации. В. Шмид полагает, например, что орнаментальная проза тяготеет к парадигматичности, оформлению наррации по законам поэзии: «Поэтическое предусматривает господство парадигматического порядка, т. е. вневременной и внепричинной связи мотивов, над синтагматической упорядоченностью, т. е. над смежностью слов и временно-причинной связью мотивов» [Шмид, 1998, с. 22]. Отметим, что данная тенденция присуща не только орнаментальной прозе. Отношения эквивалентности (контраста и подобия) элементов наррации, актуализирующие значимость как «события рассказывания» в целом, так и отдельных слов, звуков и тематических взаимосвязей в частности, встречаются в текстах, ориентированных на разные эстетические принципы, но в зависимости от принадлежности нарратива к классической или модернистской парадигме художественности принципы функционирования интриги слова будут различными.

Нарративная организация «Легкого дыхания» и «Тяжелого дыма» неоднократно привлекала внимание исследователей, теоретизирующих эпическую событийность. Например, А. Жолковский, рефлексируя знаменитую концепцию Выготского [Выготский, 1998], обнаруживает в тексте Бунина смещение «с фабульных отношений между отдельными персонажами» на «...атмосферу игры со словесной фактурой и вторичными смысловыми признаками, (характерную, согласно Тынянову, для стихотворного языка)» [Жолковский, 1994, с. 115–116]. В. Шмид на материале рассказа В. Набокова демонстрирует особенности взаимодействия рассказа от первого лица и объективированного повествования. Он полагает, что в «Тяжелом дыме», «поначалу создающем видимость недиегетического рассказа, отдельные немотивированные, как бы нечаянные вкрапления форм первого лица вдруг указывают на то, что описываемый “плоский юноша в пенсне” является не кем иным, как самим нарратором» [Шмид, 2003, с. 85]. Характерно, что и в работе Жолковского, и в книге Шмида подчеркивается значимость внефабульных элементов событийного ряда.

Если рассматривать данную тенденцию в аспекте строения интриги слова, то можно констатировать, что типологическое сходство рассказов заключается в гибридизации эпической и лирической смысловых сфер, выражающейся в парадигматизации «линейного» нарратива, усложнении нарративных мотивировок с помощью стихоподобной композиции, внедрения лирического «я» в диегетический мир. Различие же коренится в нарративной картине мира, авторском мифе, философском контексте и других генерализующих художественные особенности факторах.

В рассказе Бунина «лирическая трансгрессия» осуществляется несколькими способами<sup>1</sup>. Во-первых, субституция референтной интриги интригой слова выражается через включение в нарратив эпизодов-медитаций. Повествовательные фрагменты, данные в эпическом прошедшем, обрамляются фрагментами, содержащими глаголы настоящего времени несовершенного вида, которые создают эффект соприсутствия читателя («...стоит новый крест», «...далеко видны памятники»). «Кладбищенские» эпизоды включают и другие маркеры медитативности. Первые абзацы, например, ритмизованы особым образом – большинство синтагм (т. е. ритмических отрезков между паузами) являются так называемыми малыми синтагмами, содержат от 2 до 6 слогов («на кладбище», «крепкий», «тяжелый», «гладкий», «апрель», «дни серые»). Завершается рассказ многократным повтором дейксисов: «это» – «в этом» – «в этом» – «в этом». Тем самым создается эффект «отмены» эпического, т. е. изображаемого времени временем лирической вечности («и теперь это дыхание» – «снова рассеялось»).

Во-вторых, переключение интриги из синтагматического в парадигматический план происходит благодаря серии словесных и звуковых маркеров, связанных с названием рассказа.

Фоника построена таким образом, что аллитерации, основанные на звуках *л* и *д*, становятся семантическим курсивом, воздействующим на читателя. Таким образом, метонимическое обозначение с помощью словосочетания «легкое дыхание» того феномена, сущность которого, по мысли нарратора, «человеческое слово» выразить не может, дополняется звуковыми повторами, также выполняющими роль «микрометонимий», замещающих целое.

---

<sup>1</sup> О лиризме прозы Бунина см. [Капинос, 2014].

Так, на 50 полнозначных слов первого эпизода приходится 15 слов с повторами сочетаний со звуком *л*, 13 – с повторами сочетаний со звуком *д*. Среди них есть и слова, содержащие обе звуковых доминанты: «кладбище», «гладкий», «далеко», «холодный», «вделан», «медальон». Завершается звукоряд именем Оля («Это Оля Мещерская»), т. е. появление героини связано с «собираанием» ее имени из начальных звуков текста.

Отметим, что сформированная началом текста анаграмма («Оля» – «легкое») повторяется в разных вариациях вплоть до последнего эпизода. Так, эпизод, содержащий повествование о последней в жизни героини зиме, сопровождается звуковым курсивом, акцентирующим *л*: «Оля» – «веселье» – «солнечное» – «ельник» – «скользящую» – «глазами». Повтор аллитераций настолько интенсивен, что звучание «маскирует», отодвигает на второй план фабульное напряжение в центральном эпизоде рассказа – эпизоде встречи Оли с начальницей. Фокализация эпизода построена так, что начальница в какой-то степени уподоблена Парке (Мойре): внимание реципиента привлекается к вязанью и клубку.

– Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, убедилась в этом, – сказала начальница и, потянув нитку и завертев на лакированном полу клубок, на который с любопытством посмотрела Мещерская, подняла глаза (Бунин, 2006, с. 276).

Если следовать логике В. Проппа, то подобные лиминальные эпизоды (например, встреча с Ягой и получение путевого клубка) следует признать ключевыми элементами событийной интриги. Однако Оля нарушает «правила» поведения в «загробном мире» (на суде Ананке), бросая вызов судьбе, провоцируя ее своим неожиданным признанием. Более того, в рассказе Бунина единое звучание всего речевого потока редуцирует и возможность конфликта, восходящего к сюжету волшебной сказки («старуха» и «мертвая царевна»), и разницу голосов нарратора и персонажей, акцентируя авторскую мифологему – существование надличного, всеобщего бытия.

Если обратить внимание на звуковую «партитуру» упомянутого эпизода, можно обнаружить повторы слогов из доминантной анаграммы «Оля» – «легкое» у всех субъектов речи.

Голос начальницы: «– Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, убедилась в этом» (Бунин, 2006, с. 276).

Голос нарратора: «– сказала начальница и, потянув нитку и завертев на лакированном полу клубок, на который с любопытством посмотрела Мещерская» (Бунин, 2006, с. 276).

Голос Оли: «...Друг и сосед папы, а ваш брат Алексей Михайлович Малютин» (Бунин, 2006, с. 277).

Смерть героини, т. е. главное событие фабульной интриги (композиционно оформленное так, что предстает результатом разговора с начальницей-«Паркой»), не меняет звукоряд: «...застрелил её на платформе вокзала, среди большой толпы народа» (Бунин, 2006, с. 277). В свою очередь, событийная кульминация дневника Оли звучит сходным образом: «Я закрыла лицо шёлковым платком, и он несколько раз поцеловал меня в губы через платок» (Бунин, 2006, с. 278). Энигматичность эпизода подчеркнута не только своеобразным использованием метафоры «истина под покровом», но и акцентированием звукового и лексического единства голосов нарратора и персонажа, разгадывающим тайну жизни (во встав-

ном тексте, как и в обрамляющем, упоминается солнце, блеск, дейксисы, встречается выражение «сошла с ума» и т. д.).

Необходимо отметить, что и в эпизоде с начальницей, и в эпизоде с классной дамой на кладбище ключевое слово рассказа – «легкий» / «легкое» (и близкие ему варианты) презентуется уже целиком, а не отдельными звуками. В первом случае слово «легко» подчеркивает отличие Оли от других учениц: «и присела так **легко** и грациозно, как только она одна умела». Во втором случае слова «легкое» и «легких» относятся к классной даме и посещению кладбища, где она как бы «приобщается» к легкому дыханию: «Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним **легко** и приятно идти <...> она сидит на ветру и на весеннем холоде час, два, пока совсем не зазябнут её ноги в **лёгких** ботинках и рука в узкой лайке» (Бунин, 2006, с. 278).

Более того, финальные аккорды интриги слова – вопрос героини и «ответ» нарратора – содержат оба слова из заглавия рассказа:

«Лёгкое дыхание! А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, – ведь правда, есть?»

Теперь это лёгкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре (Бунин, 2006, с. 279).

Шмид, анализируя звуковые повторы в прозе Чехова, приходит к выводу, что «фонический порядок дискурса» может образовывать «сцепление действий, которое в самой истории не осуществлено» [Шмид, 1998, с. 260]. Но в случае Бунина рождение концепта «легкого дыхания» буквально осуществляется в интриге, а момент произнесения слова-интерпретанты занимает место событийного пунта: «...но главное, знаешь ли что? – Лёгкое дыхание!» (Бунин, 2006, с. 279).

Вербальная презентация и событийный слой интриги не противоречат друг другу, а «просвечивают» друг через друга. Если конфигурация фабульной интриги основана на принципе хронологического монтажа событий, заключенного в рамку кладбищенских эпизодов, то этапы интриги слова образуют циклическую последовательность. Название рождает звукоряд, из него появляется героиня, из анаграммы «Оля» – «легкое» складывается повествование о жизни и смерти, постепенно из звукоряда как бы собираются слова «легко» и «легкость». Лирическое звучание (внутренняя речь автора) преобразуется в эпическое событие, зафиксированное извне (с помощью нарратора): слова «легко», «легкость» в повествуемом мире относятся к действиям персонажа («присела легко») или называют атрибуты («легко идти», «легкие ботинки»). Однако во всех случаях они характеризуют движения, что может истолковываться как указание на образ музы (ср. строчку «Хотя у музы легкие шаги...» из стихотворения Н. Гумилева). Дважды повторенное в финале рассказа словосочетание «легкое дыхание» переключает внимание читателя от диегетической сферы к метауровню – авторской интенции, выраженной в заглавии. Таким образом, интрига основывается на структурированной лирического начала нарративным (отсюда ряд деталей, содержащих семантику «рамки», ограничивающей дыхание: крест, венок, медальон, тело, старинная книга).

Анафорический способ введения лирических элементов коррелирует с образом героини-музы, «дыхание» которой присваивает и рассеивает эпический нарратор. Диалог лирики и нарратива втягивает в свою сферу и принципы взаимодействия письменного-звучащего слова. Происходит гибридизация устных свидетельств («пошли толки», «как говорили в гимназии») и письменных текстов

(дневник Оли). Более того, финальная фраза героини демонстрирует, что сведения из «папиной книги» должны быть озвучены, а дыхание услышано: «А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, – ведь правда, есть?». В данном фрагменте звуковые повторы концентрируются вокруг свистящих и шипящих согласных, звукоподражание выходит на первый план. Но фраза нарратора, завершающая текст, возвращает к доминированию опорных «л», иконическое изображение «дыхания» сменяется символическим.

Внутренний слух и дыхание читателя структурируются речевыми, ритмическими и звуковыми «эквивалентностями». Разрешение ожиданий реципиента происходит в момент обретения героиней и нарратором слов для обозначения «неуловимого». «Легкое дыхание» осознается как элемент узора единой жизни, часть бессубъектного, всеобщего начала, поэтому различие между отдельными кругозорами снимается.

Диалог лирического «легкого дыхания» и нарративной упорядоченности радикально преобразуется в интриге рассказа Набокова, реализуя конфликтный потенциал. Источником поэтического вдохновения, например, оказывается «тяжесть» материального мира (внимание привлекается к «низкой» составляющей творчества: мясо, застрявшее в зубах, перхоть на куртке отца).

В тексте Набокова, как и в рассказе Бунина, используется принцип разворачивания парадигматического элемента (названия) в событийный ряд. Однако вместо звукового кода, маркирующего концепт, заданный заглавием, применяется прием «буквализации» метафорического образа «тяжелого дыма». В повествуемом мире появляется ряд объектов, воплощающих данную тематику, при этом упоминаются не только символические знаки (туман, дым, завывающийся столб), но и вещественные (папиросы, пепел). Нарративная тяжесть воплощается и в синтаксических структурах: предложения осложняются скобками, в которых нарратор дает своеобразные комментарии к изложению истории, тем самым создается эффект двойной наррации.

У Бунина материализация героини в повествуемом мире начинается с собирания имени из звуков, воплощении апрельского ветра в «ветреном» характере. У Набокова большую часть текста (вплоть до эпизода с зеркалом) герой не овнешнен, он является фокализатором повествования и раскрывается как носитель ментального события. В начале рассказа происходит концентрация общих кинематографических планов (видений берлинской улицы) в точку сознания безымянного субъекта мысли и действия.

Тяжесть тела и невозможность движения подчеркивается сходством героя с египетской мумией и одновременно с макрокосмом. Поскольку граница между внешним и внутренним миром оказывается проницаемой, то «внутри» хронотопа героя помещается и «тяжелый дым».

Он спохватился, лежа мумией в темноте, что получается неловко: сестра, может быть, думает, что его нет дома. Но двинуться было невероятно трудно. Трудно, – ибо сейчас форма его существа совершенно лишилась отличительных примет и устойчивых границ; его рукой мог быть, например, переулочек по ту сторону дома, а позвоночником – хребтообразная туча через все небо с холодком звезд на востоке (Набоков, 2002а, с. 553).

Мифологические коннотации поддерживаются и в следующих фрагментах: появление сестры актуализирует сюжет Изиды и Озириса (герой встает с дивана только на зов сестры), на полке в его комнате среди прочих изданий стоит «Сест-



ра моя – жизнь» Б. Пастернака. Если в рассказе Бунина братья героинь не принимают участие в действии (выступают в функции упоминаемых персонажей), то у Набокова, напротив, сестра героя – актант сюжета. Именно она формулирует импульс к «воскресению» мумии и «путешествию» героя по квартире в поисках папирос. Кроме того, к образу сестры-русалки («Вдруг, сквозь зыбкое стекло дверей, появилась, приложенная извне, русалочья рука; затем половины судорожно раздвинулись, и просунулась кудлатая голова сестры» (Набоков, 2002а, с. 554)), воображение героя добавляет еще и образ «утопленницы» (в описании берлинской улицы упоминается восковая маска в витрине магазина, так называемая «Незнакомка из Сены»). Таким образом формируется семантика мертвой музыки. Акцентирование женского начала указывает на своеобразную «андрогинность» поэтического сознания. Гибридизация братско-сестринского, отсылающая и к культурному коду символизма, и к поэтике Пастернака, проявляется в сочетании эротических аллюзий, сопровождающих описание творческого акта, и метафоры беременности («тяжести») и родов, соотносимых с созданием стихотворения.

Он почувствовал, уже не первый, – нежный, таинственный толчок в душе и замер, прислушиваясь – не повторится ли? (Набоков, 2002а, с. 555)

Кроме того, тема мертвой музыки приобретает автокоммуникативное звучание: упоминание утопленницы является отсылкой к одноименному стихотворению Набокова «L'Inconnue de la Seine». Характерно, что и в стихотворении, и в рассказе проблематизируется разделение субъекта речи на «я» и «он».

Торопя этой жизни развязку,  
не любя на земле ничего,  
всё **гляжу я** на белую маску  
неживого лица твоего....

Кто **он** был, умоляю, поведай,  
соблазнитель таинственный твой?  
Кудреватый племянник соседа –  
пёстрый галстучек, зуб золотой?

Или звёздных небес завсегдатай,  
друг бутылки, костей и кия,  
вот такой же гуляка проклятый,  
прогоревший мечтатель, как я?

И теперь, сотрясаясь всем телом,  
**он, как я**, на кровати сидит  
в чёрном мире, давно опустелом,  
и на белую маску глядит  
(Набоков, 2002б, с. 203–204)

Для лирического текста характерен субъектный синкретизм, но для нарратива нормой является различение изображенной и изображающей речи. Однако протагонист рассказа – юноша-поэт – близок нарратору. Показательно, что в пародийном предисловии к англоязычному изданию рассказа Набоков отмечал: герой и автор не похожи ничем, кроме того, что автор жил в похожей берлинской квартире и тоже «писал русские стихи» [Nabokov, 1973, p. 26].

Умножение образов «я» показывает, что, в отличие от произведений Бунина, доминантой нарративной картины мира Набокова является не Всеобщее, а чреватый кризисными состояниями поиск личной идентичности.

На акратическую тональность наррации указывает и пародийная замена «легкости» «тяжестью», и автоцитирование: помимо стихотворения «Незнакомка из Сень» в тексте упоминается и роман Набокова «Защита Лужина», стоящий на полке в комнате героя.

Отметим, что слово «я» или его варианты в рассказе используются в каждом эпизоде. Первый раз оно возникает в медитации о двух атрибутах творчества – дыме (источнике вдохновения) и тетради стихов (материальной рамке вдохновения).

Какой образ примет, наконец, мучительная сила, раздражающая душу? Откуда оно взялось, это растущее во мне? Мой день был такой как всегда, университет, библиотека, – но по мокрой крыше трактира на краю пустыря, когда с поручением отца пришлось переть к Осиповым, стлался отяжелевший от сырости, сытый, сонный дым из трубы, не хотел подняться, не хотел отделиться от милого тлена, и тогда-то именно екнуло в груди, тогда-то...

На столе лоснилась клеенчатая тетрадь... (Набоков, 2002а, с. 554)

Личное местоимение присутствует и в ключевом для интриги слова моменте – перечне книг, присутствующих в комнате героя.

Тут был и случайный хлам (больше всего), и учебники по политической экономии (я хотел совсем другое, но отец настоял на своем); были и любимые, в разное время потрафившие душе, книги, «Шатер» и «Сестра моя жизнь», «Вечер у Клэр» и «Bal du compte d'Orgel», «Защита Лужина» и «Двенадцать стульев», Гофман и Гельдерлин, Боратынский и старый русский Бэдекер (Набоков, 2002а, с. 555).

Основной сюжет европейского нарратива – путешествие в царство мертвых – в данном случае заменяется путешествием по интерпретационным системам. При этом в эпизоде с книжной полкой наррация превращается в фиксацию списка объектов, актуализируя архаический вариант повествования. Герой-читатель становится своеобразным «эхом» адресата рассказа, наличие в вымышленном мире книг из мира реального провоцирует резонанс рецептивного опыта.

Упоминание книг направляет читательское понимание в определенное русло. Например, «Бал у графа д'Оржеля» маркирует тему маскарада и маски, важную для кругозоров героя и автора (восковая маска «Незнакомки из Сень»). Более того, фигура писателя Р. Радиге, умершего в юности, отзывается в повествовании ощущениями «сутуловатого юноши», переживающего лиминальный опыт «выпадения» из внешней жизни во внутреннее пространство творчества. Таким образом, интрига отвечает на ключевой вопрос («Откуда оно взялось, это растущее во мне?») двояко: в событийном плане творческий импульс объясняется впечатлением от тяжелого дыма, в коммуникативном плане – диалогом с культурой.

Творческое состояние отменяет разделенность внешнего и внутреннего восприятия. Главное референтное событие – получение искомым папирос – осложняется очередной манифестацией интриги слова: «он», актанта события, и «я», субъекта речи, соединяются в одной точке.

Выходя из столовой, он еще заметил, как отец всем корпусом повернулся на стуле к стенным часам с таким видом, будто они сказали что-то, а потом начал поворачиваться обратно, но тут дверь закрылась, я не досмотрел (Набоков, 2002а, с. 556).

Примечательно появление я-наррации и в финальном эпизоде рассказа.

Пьяные от итальянской музыки аллитераций, от желания жить, от нового соблазна старых слов – «хлад», «брег», «ветр», – ничтожные, бранные стихи, которые к сроку появления следующих неизбежно зачахнут, как зачахли одни за другими все прежние, записанные в черную тетрадь; но все равно: сейчас я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще вращающегося стиха, лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье – лучшее, что есть на земле (Набоков, 2002а, с. 557).

Рождение стихотворных строк показано в медитативной манере, в настоящем времени, субъект наррации обнаруживает свою многосоставность (местоимение «я» можно отнести и к герою, и к нарратору, и к имплицитному автору).

Метафора «тяжелого дыма» становится знаком «оплотнения» поэтической интенции. В отличие от текста Бунина, где стихотворение как бы рассеяно в прозе, «хлад» и «ветр» здесь объективированы нарративом, даются как нарочитые поэтизмы, «старые» слова. Акцент переносится со всеобщего, рассеянного в мире, на индивидуальное, субъективное: творческий акт, превращающий «чужие» рифмы в «свои», становится главным событием интриги слова. Вокруг него выстраивается несколько композиционных рамок, образуемых кругозорами героя-поэта, нарратора и имплицитного автора в соответствии с логикой текста-матрешки [Давыдов, 2004].

Изоморфизм жизни и текста служит характерной особенностью модернизма. Поэтому «папина старинная книга» – источник образа дыхания в рассказе Бунина – в случае Набокова заменяется целым рядом книг, объединяющих пространства героя и читателя. Важную роль играет и потенциальная книга героя – «черная тетрадь», требующая новых стихов. Образ «дыхания», выпаривающего за пределы текста [Жолковский, 1994], заменяется образом книги, вбирающей в себя все, в том числе живой «вращающийся» стих. Нарратив Набокова инкорпорирует лирику, которая, оставаясь «своим другим» прозы, преодолевается длительностью эпического рассказа, потенциально включающего в себя всю последующую биографию героя-поэта, модель существования которого представима как чередование отчаяния и откровения.

Таким образом, в анализируемых текстах интрига предстает не столько как манифестация фабулы, сколько как последовательность парадигматических связей между фрагментами, организующих коммуникативное событие. Можно сказать, что в нарративах XX в. интрига слова извлекается из своего рода «слепого пятна» (читатель перестает концентрироваться только на событии, замечает оригинальность речевой сферы). Отказ от универсальных фабульных схем, их замена авторскими конфигурациями эпизодов приводят к созданию различных вариантов баланса референции и вербализации. Нарративный «интерес» читателя основывается не только на постижении событийного опыта автора и героя, но и на интерпретационном потенциале интриги дискурсии.

### Список литературы

- Аристотель*. Поэтика / Пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–681.
- Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 420 с.
- Выготский Л. С.* Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998.
- Галатенко Ю. Н.* Барони Р. Напряжение и разрешение: музыкальность интриги или музыкальная интрига? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение: Реферативный журнал. 2012. № 3. С. 61–67.
- Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
- Жиличева Г. А.* Интрига как категория исторической нарратологии // Narratorium. 2020. № 14. URL: <http://narratorium.ru/2020/11/29/448/> (дата обращения 27.02.2021).
- Жолковский А.* «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука; Восточная литература, 1994. С. 103–120.
- Ицук-Фадеева Н. И.* Интрига // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 83.
- Капинос Е. В.* Формы и функции лиризма в рассказах И. А. Бунина 1920-х годов: Дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 2014. 331 с.
- Рикёр П.* Время и рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. 313 с.; 2000. Т. 2. 224 с.
- Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Изд. центр РГГУ, 1997. 203 с.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
- Тюпа В. И.* Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
- Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 352 с.
- Шраер М.* Бунин и Набоков: история соперничества. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 222 с.
- Nabokov V.* Torpid smoke // Nabokov V. A Russian beauty and other stories. New York: McGraw-Hill, 1973. P. 25–33.
- Sternberg M.* Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence // Poetics Today. 2012. № 33. P. 329–483.
- Villeneuve J.* Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2004.

### Список источников

- Бунин И. А.* Легкое дыхание // Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 275–279.
- Набоков В.* Тяжелый дым // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002а. Т. 4. С. 552–557.
- Набоков В.* L'Inconnue de la Seine // Набоков В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002б. С. 203–204.

## References

- Aristotle. *Poetika* [Poetics]. Transl. by M. Gasparov. In: Aristotle. *Soch.: V 4 t. T. 4* [Works: In 4 vols. Vol. 4]. Moscow, Mysl', 1983, pp. 645–681.
- Broytman S. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, RSHU, 2001, 420 p.
- Davydov S. “*Teksty-matreshki*” *Vladimira Nabokova* [“Matryoshka Texts” by Vladimir Nabokov]. St. Petersburg, Kirtsideli, 2004.
- Galatenko Yu. N. Baroni R. Napryazhenie i razreshenie: muzykal'nost' intrigi ili muzykal'naya intriga? [Baroni R. Tensions et resolutions: musicalité ou intrigue musicale?]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie: Referativnyy zhurnal*. 2012, no. 3, pp. 61–67.
- Ishchuk-Fadeeva N. I. Intriga [Intrigue]. In: *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics. The glossary of actual terms and notions]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada, 2008, p. 83.
- Kapinos E. V. *Formy i funktsii lirizma v rasskazakh I. A. Bunina 1920-kh godov* [Forms and functions of lyricism in Ivan A. Bunin's stories of the 1920s]. Dr. philol. sci. diss. Novosibirsk, 2014, 331 p.
- Nabokov V. Torpid smoke. In: Nabokov V. *A Russian beauty and other stories*. New York, McGraw-Hill, 1973. P. 25–33.
- Ricoeur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga, 1998, vol. 1, 313 p.; 2000, vol. 2, 224 p.
- Shmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, LRC Publishing House, 2003, 312 p.
- Shmid W. *Proza kak poeziya: Pushkin, Dostoevskiy, Chekhov, avangard* [Prose as poetry. Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-Garde]. St. Petersburg, INAPRESS, 1998, 352 p.
- Shrayer M. *Bunin i Nabokov: Istoriya Sopernichestva* [Bunin and Nabokov: the history of rivalry]. Moscow, Alpina non-fiction, 2014, 222 p.
- Sternberg M. Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence. *Poetics Today*. 2012, no. 33, pp. 329–483.
- Tamarchenko N. D. *Russkiy klassicheskiy roman 20 veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra* [The Russian classical novel of the 20th century. Problems of poetics and typology of the genre]. Moscow, RSHU Publ., 1997, 203 p.
- Tyupa V. I. *Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu* [Introduction to comparative narratology]. Moscow, Intrada, 2016, 145 p.
- Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press, 1996, 334 p.
- Villeneuve J. *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004 p.
- Vygotsky L. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Rostov-na-Donu, Feniks, 1998.
- Zhilicheva G. A. Intriga kak kategoriya istoricheskoy narratologii [Intrigue as a Category of Historical Narratology]. *Narratorium*, 2020, no. 4. URL: <http://narratorium.ru/2020/11/29/448/> (accessed: 27.02.2021).
- Zholkovskiy A. “Legkoe dykhanie” Bunina – Vygotskogo sem'desyat let spustya [“Light breathing” of Bunin – Vygotsky seventy years later]. In: Zholkovskiy A. *Bluzhdayushchie sny i drugie raboty* [Wandering Dreams and Other Works]. Moscow, Nauka, Vost. lit., 1994, pp. 103–120.

### List of sources

Bunin I. A. Legkoe dykhanie [Light Breathing]. In: Bunin I. A. *Polnoye sobranie sochinenii: v 13 t. T. 4* [Collected Works in 13 volumes. Vol. 4]. Moscow, Voskresenie, 2006, pp. 275–279.

Nabokov V. L’Inconnue de la Seine. In: Nabokov V. *Stikhotvoreniya* [Poems]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2002b, pp. 203–204.

Nabokov V. Tyazhelyy dym [Torpid Smoke]. In: Nabokov V. *Sobr. soch. russkogo perioda: v 5 t. T. 4* [Coll. works of the Russian period: in 5 vols. Vol. 4]. St. Petersburg, Simpozium, 2002a, pp. 552–557.

### Сведения об авторе

*Жиличева Галина Александровна* – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия), профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

[gali-zhilich@yandex.ru](mailto:gali-zhilich@yandex.ru)

ORCID 0000-0001-5048-0426

### Information about the author

*Galina A. Zhilicheva* – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodics of Literature Teaching of the Institute of Philology, Mass Media and Psychology of the Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation), Professor at the Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation)

[gali-zhilich@yandex.ru](mailto:gali-zhilich@yandex.ru)

ORCID 0000-0001-5048-0426