

РАССКАЗ И.А. БУНИНА “РУСЯ”: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2011 г. Т. В. Марченко

Текст рассказа И.А. Бунина “Руся” впервые проанализирован с привлечением его рукописных вариантов и через обращение к славянской мифологии, русской лироэпической поэзии (балладное творчество А.К. Толстого) и античной лирике. Установление источника латинской цитаты в финале рассказа (8-я песня Катуллы) позволяет углубить его интерпретацию и уточнить понимание его композиционной модели.

For the first time the text of Ivan Bunin’s short story “Rusya” is analysed with the use of its manuscript versions as well as that of references to Slavic mythology, Russian poetry (ballads by A.K. Tolstoy), and ancient poetry. The establishment of the source of the Latin citation at the end of the story (the 8th carmen of Catullus) allows to deepen its interpretation and to specify its compositional model.

Ключевые слова: поздняя проза Бунина, интерпретация текста, филологический комментарий, текстология.

Key words: Bunin’s late prose, text interpretation, philological commentary, textual criticism.

Бунин довел до виртуозного мастерства технику финала по принципу *ex abrupto*. Напротив, начинаться его рассказы могут нарочито просто, с незначительных житейских пустяков, мелочных обстоятельств, невыразительных пейзажных зарисовок. Вероятные литературные аллюзии быстро дезавуируются, а заданная интонация повествования о ничтожном, достоверном в натуралистически точных деталях и не выходящем за рамки привычного “правдивого” изображения действительности, ловко уводит читателя от обнаружения скрытой символики и многоплановой образности. Остро чувствуя “поэтичность” многих описаний в новеллах Бунина, читатель не постигает художественного механизма создания этой глубинной поэзии. Модернистское обнажение приема Бунину чуждо, но прежде всего и неинтересно. Его виртуозность состоит в другом: средствами реалистического слова не раскрыть, а скрыть, растворить символику, поэзию, литературную традицию, мифологию в “верном действительности”, почти органолептически ощутимом повествовании.

Рукопись рассказа “Руся” хранится в РГА-ЛИ – это автограф на 19 страницах¹. Начало работы помечено 20 сентября 1940 г., завершение – 27 сентября того же года, что отражено и в дневнике: «20.IX.40. Начал “Русю”. <...> 27.IX.40. Дописал “Русю”» [2, с. 71]. В те же дни написано

еще несколько рассказов. На странице 16 есть знак вставки, а включенный в нее отдельный фрагмент датирован 23 августа 1942 г. – но эта дата в изданиях никогда не воспроизводится; впрочем, сам Бунин всегда ставил только дату начала работы над рассказом. Напечатан рассказ “Руся” был в 1942 г. в первом номере “Нового журнала” [3]. Затем рассказ вошел в состав “Темных аллей” – нью-йоркского издания 1943 г. и парижского издания 1946 г.

Небольшая железнодорожная задержка в начале рассказа как будто лишена какой-либо таинственности или мистики: “В одиннадцатом часу вечера скорый поезд Москва–Севастополь остановился на маленькой станции за Подольском, где ему остановки не полагалось, и чего-то ждал на втором пути”. Следующая фраза кажется откровенной литературной аллюзией: “Через рельсы переходил кондуктор с красным фонарем в висящей руке”. Однако угаданная традиция оказывается ложным ходом, а внезапная остановка объясняется по-прежнему буднично – “опаздывает встречный курьерский”. От напоминания о трагическом финале “Анны Карениной”, впрочем, остается предощущение несчастья, усугубленное бессильным жестом – “в висящей руке” (в рукописи зачеркнут первоначальный вариант “в опущенной руке”, л. 1).

Настоящая экспозиция начинается со второго абзаца, где двойное время и двойной пейзаж позволяют собственно рассказу (от лица героя, но не в форме *Ich-Erzählung*, а в отстраненном воспоминании от третьего лица о “себе молодом”)

¹ Фонд 44, оп. 2, ед. хр. 93. Далее при ссылках на рукопись рассказа в круглых скобках приведен номер листа по сквозной пагинации архивного хранения. Печатный текст рассказа цитируется по [1].

проступить в рамочной композиции. Реальное время и место (обрамление рассказа) описано с неуклонной точностью – полустанок под Москвой по южному направлению, наступление ночи. Только сгущение эпитетов, создающих тревожное грустное настроение (“печально”, “темно”, “чернеющими”, “мертвенно”), и особенности природы, унылой не по сезону – стоит разгар теплого лета, на что указывают долгая вечерняя заря и открытое окно поезда, – усиливают первоначальное ощущение тайной тоски, гибельности. Топос болота с всеохватывающей сыростью, с тоскливыми звуками (“равномерный и как будто тоже сырой скрип дергача”) усугубляет общий меланхолический контекст.

Бунин сознательно добивается этого ощущения всепроникающей меланхолии, избавляясь во время работы над рассказом от слишком явных указаний на ее потусторонний источник. Так, меняется характеристика издаваемого ночной птицей звука (в первоначальном варианте он “как будто не живой, усыпляющий”), да и сама птица имела другое название – коростель (л. 1). Между тем коростель и дергач – это одна и та же птица, носящая по-латыни название с явной звуковой имитацией ее голоса: *Crex crex*. В “Словаре живого великорусского языка” В.И. Даля нет указаний на области распространения того или иного названия этой птицы, они совершенно равноправны. По всей видимости, внутренняя форма названия “дергач”, отмеченная и Далем, оказалась для Бунина существеннее, чем навевающий дремоту коростель, героя что-то “дергает”, призывает в печальный болотистый лес.

И герой тут же откликается на зов и переносится мысленно в далекое лето своей юности (во время студенческих каникул он жил в качестве репетитора на подмосковной даче). Он словно околдован, так что и сама “эта скучная местность” подвергается в его воспоминаниях явной поэтизации, невзирая на то, что “вида нигде никакого”. Местность интересна не отсутствующими ландшафтами (“В усадьбе любоваться горизонтом можно было только с мезонина”), а своей поэтичностью, романтикой упадка и разрушения: “Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный, – хозяева были люди обедневшие, – за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега”. “Запущенный”, “обедневшие”, “подобие сада”, вместо чеховского озера – откровенное болото, но по-своему живописное. Под стать флоре и фауне: “Мелкий лес, сороки, комары и стрекозы”. Всякий раз, когда Бунин подчерки-

вает привычность, обыденность обстановки – “конечно, в русском дачном стиле”, “неизбежная плоскодонка”, “все, как полагается”, – следует быть особенно осторожным. Легкая узнаваемость почти родных атрибутов окружающего мира вовсе не свидетельствует о его одномерности и непроницаемости². Сначала, в рукописи, таким все “узнающим” (“ну, конечно”), всему находящим истолкования лицом выступала жена героя. Неприятные черты ее ревливой язвительности были полностью Буниным из повествования удалены (ср. вычеркнутые реплики: “Маскарад не ахти какого вкуса”, л. 3; “Милая семейка”, л. 4; “Час от часу не легче”, л. 5); теперь это тоже образ страдательный, поскольку между нею и героем нет абсолютной полноты доверия и любви.

В “Русе” Бунин сам разрушает стереотипы, подсказанные обстановкой, – дачная усадьба, каникулы, репетитор, “скушающая дачная девица”: “Только девица была совсем не скушающая”. И это опровержение внезапно меняет всю картину, незамысловатый болотный пейзаж которой “поэтично” (оценка рассказчика) преобразуется. Как только впервые, пока без имени, упоминается Руся, скучная местность волшебным образом расцветает, причем “больше по ночам”, во время прогулок на лодке. “На западе небо всю ночь зеленоватое, прозрачное, и там, на горизонте, вот как сейчас, все что-то тлеет и тлеет... Весло нашлось только одно и то вроде лопаты, и я греб им, как дикарь, – то направо, то налево. На противоположном берегу было темно от мелкого леса, но за ним всю ночь стоял этот странный полусвет. И везде невообразимая тишина – только комары ноют и стрекозы летают. Никогда не думал, что они летают по ночам, – оказалось, что зачем-то летают. Прямо страшно”. В первоначальном тексте герой, как любознательный студент, задавался вопросами “зачем, почему?” (л. 3), но Бунин их вычеркнул не только из-за ненужной тавтологии, но и чтобы не нарушать колдовскую прелесть самой себе предоставленной природы, обходящейся без естественнонаучных объяснений.

Неизменный “задник”, горизонт этого пейзажа – вечерняя тлеющая заря – напоминает фон

² Говоря о мировоззрении Бунина, Ю. Мальцев прибегает к термину Вл. Соловьева – “двойная непроницаемость” бытия (т.е. во времени и пространстве). Исследователь заверяет, что вся жизнь Бунина, обладающего “чувством укорененности во всебытии” и одновременно “трагическим ощущением своей оторванности от него”, была “наполнена постоянной борьбой” с этой непроницаемостью, попытками приобщиться бесконечности, увидеть человека, как “таинственное проявление некоей непостижимой и надындивидуальной <...> субстанции” [4, с. 12–13].

“Пана” М.А. Врубеля (1899), где за крупной фигурой первого плана виднеется такой же мелкий лес, болото с синими бочажками воды, только тлеет не вечерняя заря, а апельсиновая долька месяца. “Но реальная русская природа здесь озаряется мифом, легендой, сказкой <...>” [5, с. 30]. Врубелевская “русская светлая ночь”, подобная описанной Буниным, лишь оттеняет мифологический образ, и оттого “нечто волшебнo-беспокойное мерещится в этой природе” [6, с. 111–112]. Преображение природы у Врубеля происходит благодаря слиянию фантастики, мифа и предметного (“с натуры”) реализма.

От “местности”, где разворачивается короткий летний роман в “Русе”, создается впечатление, весьма сходное с тем, к которому стремился и Врубель в своем “Пане”. У Бунина другие средства воздействия на читателя – словесные, в отличие от художника он не скован статикой и предпочитает ей динамику в описании затягивающей в себя волшебной и жуткой летней ночи на лесном болоте. Удивительное поведение поражающих ночными полетами стрекоз, амфибонтных насекомых, только обостряет пугающую склонность окружающего мира к “таинственным превращениям”. У цивилизованного человека – в отличие от “дикаря”, каким влюбленный герой становился далекими летними ночами, – страх вызывает непознанный мир вокруг (легкокрылые насекомые), а не мощные, обладающие сокрушительной силой машины. Этот парадоксальный контраст восприятия подчеркнут использованием однокоренных глаголов (летать – налететь): “Зашумел наконец встречный поезд, бешено налетел с грохотом и ветром, слившись в одну золотую полосу освещенных окон, и пронесся мимо” (подчеркнутое слово стоит в рукописи, л. 3, но в печатном тексте отсутствует). “Невообразимая тишина” (только и слышно, как “с тихим треском” летают комары), полет стрекоз ужасают мистикой неведомого, тогда как шум, грохот, “бешеная” скорость смертельно опасной машины составляют норму для обыденного сознания.

Живущая среди болотного мелколесья юная художница Руся тоже “живописна, даже иконописна”: “Худая, высокая. Носила желтый ситцевый сарафан и крестьянские чуньки на босу ногу, плетенные из какой-то разноцветной шерсти. <...> Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие слегка курчавились. Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выделялось очень красиво. Лодыжки и начало ступни в чуньках – все сухое, с

выступающими под тонкой смуглой кожей костями”. Тонкая статья Руси, ее необычное для городской дачницы одеяние идеально гармонирует с болотной растительностью – кугóй (высокие темно-зеленые безлистные стебли) и бело-желтыми кувшинками³. Ее мать, “родом какая-то княжна с восточной кровью, страдала чем-то вроде черной меланхолии” и за столом непрестанно “перекладывала то нож, то вилку”; этот персонаж сразу предстает выходцем из какого-то другого мира, по крайней мере с Востока, а мрачность и игра с ножом сразу вызывают опасения. Между тем ее муж – отставной военный, их “простой и милый” сынишка – вновь выравнивают ситуацию и возвращают повествование к дачной прозаичности.

У героини действительно необычное имя. Хотя и произведенное от Маруся, оно корнем тянется не к христианскому имени Мария, а к словам древним, из языческих времен – “Русь”, “русалка”. О причине разрыва с Русей герой, чтобы избавиться от расспросов жены, “сухо” и язвительно отвечает: “Ну, потому, что я застрелился, а она закололась кинжалом...”. Работая над рукописью, Бунин это объяснение изрядно сократил. Первоначально, подвергнутый женой настоящему допросу, герой нехотя давал “показания” и старался казаться равнодушным при воспоминании об этой “обыкновенной дачной истории” (л. 5). И объяснения выходили какие-то обыкновенные, на мелодраматической подкладке: “жесткие родители разрушили”, “Словом, вышла драма”, – да еще немедленно дезавуируемые: “Впрочем, ты шуток не понимаешь” (л. 5–6). Видя героя живым и здоровым, окруженным самой комфортной повседневностью, читатель воспринимает оставшуюся реплику именно как “шутку”, как явное нежелание делиться с женой давними любовными переживаниями, а читая вслед за тем уж и вовсе прозаическое “умывшись и почистив зубы...”, словам о пистолете и тем более кинжале не придает никакого значения. И напрасно, учитывая происхождение матери героини и угадываемую через Пушкина угрозу: “Кинжалом я владею, / Я близ Кавказа рождена...”.

Избавившись от уснувшей собеседницы, герой соединяется с совсем другим миром, что подчеркивается синтаксической симметрией: “Синелиловый глазок над дверью тихо глядел в темноту <...>, он <...> мысленно смотрел в то лето...”. Весь бытовой, повседневный антураж века тех-

³ Желтый цвет, наделяемый в народной культуре “преимущественно негативной оценкой”, «в цветовой характеристике мифологических персонажей встречается редко. Мифические существа, которые водят души “на тот свет”, являются в желтых тонах <...>» [7, т. 2, с. 202].

нического прогресса заслоняет от человека мир извечный, подлинный. Цивилизованным людям не знакома и чужда не только жизнь природы, от которой они враждебно обособились, но и круг древних представлений и верований, сложившийся, когда человек жил нераздельно с природой и населял ее целым сонмом духов. Рассеянные по повествованию или собранные сгущенно в его отдельных эпизодах, представители простой подмосковной флоры и фауны обнаруживают теснейшее родство с русской мифологией и подталкивают к прочтению “Руси” именно в этом открывающемся ракурсе.

Вернемся к началу рассказа. Едва поезд остановился, к герою сразу поспешили вестники из другого мира – хтонические существа, мифологические персонажи, связанные одновременно с производительной силой земли (воды) и умерщвляющей силой преисподней. Первым показывается болотник (или блотник, [9, т. 1, с. 228]) – злой дух, появляющийся в образе черного человека с фонарем в руках, который, освещая дорогу путникам, сбивал их с пути и заводил в болото. Затем раздается “равномерный скрип” дергача. В народной традиции голоса животных и птиц “выступают в качестве примет и сигналов к началу различных действий”, часто они “служат предвестиями различных событий”, а иногда «воспринимаются как “сигналы с того света”» и даже “наделяются магической силой”, толкуются как мольбы, пророчества, предостережения “и прочие сообщения”, “представляют собой магические действия или особые ритуалы” [8, т. 2, с. 675–677]. А потом вспыхивает и “смотрит в темноту” блуждающий огонек (сигнальный “сине-лиловый” глазок в поезде у Бунина) – “болотный дух... заманивающий путника в трясину”: “Широко известный в западно- и восточнославянских быличках сюжет о сбившемся в ночное время человеке, которого нечистая сила заводит в непроходимые места, болота, топи, обычно связан с вредоносными действиями черта, а также болотных, водяных или лесных духов, душ умерших, блуждающих огоньков и т.п.” [9, т. 1, с. 228]. В окружении всего этого многообразия мифологических танатогенных “древностей” и выступает из нахлынувших на героя дорогих воспоминаний (“подобного счастья не было во всей его жизни”) чарующий образ Руси. Рукописный вариант сохранил фразу с характерной временной оговоркой: “Теперь казалось, что милее и прекраснее ее он не знал никогда за всю свою жизнь” (л. 6). Это не просто случайная прихоть памяти, когда едущему на юг курортнику внезапно припомнился юношеский дачный роман; это – то самое

“прекрасное мгновение”, которое вновь удастся воспроизвести и остановить, как *остановился* поезд на *втором* пути, благодаря вмешательству таинственных сил, языческих элементов, неотделимых от природы и от молодости.

Руся, одна из самых привлекательных бунинских героинь, наделена живостью характера и остроумием, что определяет ее поведение с окружающими людьми – она дружит с братом, предана родителям, беззаветно любит избранника. Сразу составив ее портрет, Бунин убрал впоследствии только одну деталь – “почти сросшиеся” брови и слегка изменил цвет глаз – из “очень темных” они стали “черными” (л. 4). Есть у Руси и тайная примета, открывающаяся возлюбленному: “На теле у нее тоже было много маленьких темных родинок – эта особенность была прелестна”. Родинки, родимые пятна в народных представлениях часто выступают как “знак судьбы”, обычно свидетельствуют о “демонической природе человека”, а девушки с такой заметной особенностью отстраняются от участия во многих обрядах. Рождения младенцев с родинками старались избежать в твердой убежденности, что возникают они в период беременности от неправильного поведения будущей матери; страдающая черной меланхолией восточная княжна – мать Руси – в фольклорной традиции безусловно была бы признана “нечистой” и ответственной своими грехами за родовые отметины на теле дочери. Эти знаки связывали с судьбой человека, но интерпретация их у Руси неопределенна: “наличие большого количества родинок на видном месте свидетельствует о счастье и удачливости человека”, но те родинки, которые человек “не может увидеть сам, указывают на его невезучесть” [10, т. 4, с. 675–677]. Далекое лето из воспоминаний героя было для Руси судьбоносным: она “убеждалась в своей [творческой] бездарности” (в чем, возможно, родинки сулили ей успех), но зато влюбилась (герои влюблены “ужасно”), а любовь оказалась с несчастливym концом.

Сближение героя с Русей тесно ассоциировано с водой, влагой, сыростью; первое же описание близости героев связано с “промоченными” ногами, “мокрыми ступнями” (ради эстетического впечатления Бунин поступает натуралистической достоверностью, отказавшись от “мокрой”, с “холодными” ногами и “мокрыми губами” чаровницы, лл. 6 и 11). Возможно, и пленэрная живопись не дается “отмахивающейся от комаров” героине потому, что из-за повышенной влажности природа вокруг все время находится в движении, не поддается запечатлению на холсте: “Свежий, пахучий дождь шумел все быст-

рее и гуще за открытыми на балкон дверями”. В непрестанном движении пребывает и несметное множество живности, прежде всего насекомых. Если влага не течет с неба, то пропитывает все кругом, порождая и множа рои всевозможных хтонических существ – “посланцев с того света”, отождествляемых с “душами людей” [11, т. 3, с. 370]: “День был жаркий, парило, прибрежные травы, испещренные желтыми цветочками куриной слепоты, были душно нагреты влажным теплом, и над ними низко вились несметные бледно-зеленые мотыльки”. Бунин в рукописи изменил их окраску с “бледно-голубых”, сохраняя устойчивый желто-зеленый колорит (л. 8). Как только “дождливый период <этих> тропических мест кончился”, появляется новое, разумеется, водное развлечение – “довольно гнилая и с дырявым дном” лодка. Окружающий мир расширяется и оказывается кишачим и иными хтоническими “посланцами”, земноводными гадами: к одним Руся относится спокойно (пиявки, лягушки), других – ужей – смертельно пугается (“родинки на ее лице стали темней, чернота волос и глаз как будто еще чернее”). Замечательно, что брат ее Петя, “простой и милый мальчик”, залатавший “корыто, которое... все-таки протекает и полно пиявок”, ужей не боится и “берет в руки”.

Вода – стихия Руси, ей весело на воде: “Правда, хорошо? – крикнула она”. Но в воде таится и опасность, от которой Руся охраняет картуз героя, как символ его “сухого” мира, мира земного человека, “верхний” мир: “Она положила картуз к себе на колени. – Да не беспокойтесь, киньте куда попало. – Она прижала картуз к груди: – Нет, я его буду беречь!”. Столь притягательная для Руси вода на заурядном мелководье заросшего болота обладает магической бездонностью: “К лицу и рукам липли комары, кругом все слепило теплым серебром: парной воздух, зыбкий солнечный свет, курчавая белизна облаков, мягко сиявших в небе и в прогалинах воды среди островов из куги и кувшинок; везде было так мелко, что видно было дно с подводными травами, но оно как-то не мешало той бездонной глубине, в которую уходило отраженное небо с облаками”. Последняя фраза сама кажется поэтическим зеркалом: вода у Бунина, словно в добавление к иному взгляду на взаимоотношения двух стихий, вбирает в себя небо. В элегии “Море” (1822) В.А. Жуковский вопрошал необъятную водную стихию: “Иль тянет тебя из земныя неволи / Далекое светлое небо к себе?..”. Вдали от мятежных романтических пейзажей, в скромных русских перелесках и стихии обретают кроткий облик. Дождь, с его “первона-

чальной и очевидной символической оплодотворяющего начала”, соединяет землю и небо; их соединяют амфибионтные насекомые; появятся в рассказе и другие посланцы неба на пропитанной водой земле – ведь дождь “льется с небес”, откуда проистекает его “общность со светом” (см.: [12, с. 179]). Пока же Руся ведет себя с героем, как настоящая русалка, – хохочет и брызжет водой “с мокрой руки прямо ему в глаза”. Вследствие столь колдовского маневра герой, “не понимая, что делает, поцеловал <ее> в хохочущие губы”. После этого поцелуя и признания в любви – но не на озере, а в саду, как водится (опускаем здесь рассмотрение всей его многообразной символики, мифологической и литературной; см. [12, с. 450]), – герои и “стали плавать по ночам”.

Но это не просто прогулки. Выйдя на свидание с пледом и просто объяснив его назначение (“нам же будет холодно”), Руся движется к определенной цели: “Ну, скорей садись и гребь к тому берегу...”. Переправа на лодке на другой, лесной берег, молчание, в котором эта переправа совершается, уже описанные много выше особенности этого передвижения (гребля одним веслом), любовная близость, в которой осуществляется таинство брака, а затем купание обнаженной Руси, как ритуальное омовение, – за всем этим скрывается подлинная мистерия. Бунин, которого упрекают за бытовизм, за ненужные детали, одну, безусловно, ненужную деталь из текста рассказа последовательно удалил: отправляясь на ночную прогулку по озеру, Руся намеревается купаться и является с полотенцем, да еще и обсуждает его утилитарное назначение с героем. Но какие могут быть мистерии с полотенцами? И “бытовая” деталь безжалостно была из повествования вымарана, а вместе с нею и само действие – в окончательной версии герой помогает Русе не “вытереться”, а “одеться” (л. 12–13).

Купание, разумеется, имеет очистительный смысл, но купание является и “характерной чертой поведения мифологических персонажей” [13, т. 3, с. 51]. Гораздо насыщеннее символика и метафорика “переправы”, связанной с преодолением границы между миром живых и миром мертвых, с переходом в иной социальный или семейный статус (Руся утверждает: “Теперь мы муж с женой”; повествователь подхватывает: “Каким совсем новым существом стала она для него!”). Преодоление водной преграды для Руси означает уход из родного дома и от матери, которая “ревнива до безумия”, к возлюбленному, сам “мотив преодоления водной преграды символизирует заключение брака” [14].

На своей, “домашней” стороне Русю преследуют лягушки, ужи, пиявки, комары; известна, между прочим, сказка о девушке, вышедшей замуж за ужа, – его царство очень похоже на описание “скучной местности” в бунинском рассказе [13, т. 3, с. 12]. Руся при виде ужа обнаруживает не просто девичий, а подлинно мистический страх, слишком непомерные проявления которого были Буниным вычеркнуты – “пепельно-бледная”, героиня “передохнула” и “облегченно сказала”: “Ох, как я испугалась!” (л. 9). Но и в оставленном варианте Бунин очень подробно описывает ее реакцию: “дико взвизгнула”, “топала ногами” и кричала: “Уж! Уж!”, а после расправы над ужом “облегченно передохнула: – Ох, какая гадость. Недаром слово ужас происходит от ужа. Они у нас тут повсюду, и в саду, и под домом...”.

На противоположной лесной стороне страхи Руси напрасны, хотя боится она не реальных, а мифических зверей: “Все казалось, что кто-то есть в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светляками, – стоит и слушает. Иногда там что-то осторожно шуршало. Она поднимала голову: – Постой, что это? – Не бойся, это, верно, лягушка выползает на берег. Или еж в лесу... – А если козерог? – Какой козерог? – Я не знаю. Но ты только подумай: выходит из лесу какой-то козерог, стоит и смотрит...”. Реплики героя о лягушке и еже подвергались правке, переписыванию, Бунин искал верный тон, точное слово для обозначения поведения животного (“пробирается к берегу” было вычеркнуто, как мало подходящее к передвижению лягушки, л. 14). Но козерог появился в тексте сразу, весь диалог был написан начисто без помарок.

Мифическое животное козерог, имеющее переднюю часть тела горного козла, а заднюю часть – в виде длинного гибкого рыбьего хвоста, славянской мифологии не знакомо. Наполовину козел, в котором образно скрыта гроза (в индоевропейском сознании это зооморфный образ молнии, грома), а наполовину – водное существо, рыба, – козерог тесно связан все с той же водной стихией, в которой так вольготно чувствует себя Руся. Значение оберега, которое “сухопутный” козел приобретал в славянских поверьях, и водная сущность второй составляющей козерога заставляет увидеть в нем скорее сообщника Руси, охраняющего ее тайный брак. Гроза же разразится над героями не в лесу и не на ночном болоте, а в доме, за мирным чтением старой подшивки журнала “Нива” – возможно, это название выбрано Буниным не случайно, оно знаменует собой неотвратимость возвращения от языческих вод-

ных соблазнов к земной, крестьянской (то есть христианской) жизни.

Но таинственный “козерог” прямо соотносим с зодиакальным созвездием Козерога (Capricornus), лежащим в южном небесном полушарии. Употребленное Русей слово – “выходит” – вполне может относиться и к поднимающемуся над лесом созвездию (ср. “вышел месяц”). В античности созвездие именовали “рыба-коза” и в соответствии с этим изображали на картах звездного неба. Эта двойственность десятого знака зодиака аллегорически связывалась с дуалистической направленностью жизни, устремленной, с одной стороны, к бездне (водной пучине), но с другой – к горным высотам [15, с. 248].

Иногда козерог отождествляется с богом лесов, полей и пастухов Паном; его побаивается неотделимая от воды Руся, но не пугается ее возлюбленный, связанный с элементами земли (поэтому для него естественно приписать шорох в ночной темноте ежу). Связь с врубелевской картиной, экфрастически выявляемая в первой пейзажной зарисовке “скучной местности”, становится еще более явственной, а обращение к изобразительному искусству, к живописи позволяет глубже осознать своеобразие бунинского “символического реализма” (самоопределение писателя). Особый эффект полотнам Врубеля (“Пан”. “Богатырь”, “Сирень”, “Царевна Волхова”) придавало именно переосмысление пейзажа – это больше “не фон, не место действия, а среда, в которой существует” центральный герой [5, с. 29]. По-новому к изображению природы подходили в русской живописи рубежа веков и В.М. Васнецов, и М.Н. Нестеров. Казалось бы, гораздо ближе по содержанию к “Русе” васнецовская “Аленушка” (1881), пригорюнившаяся у лесного озера, заросшего сочной осокой, на фоне пушистого ельничка. Но у Васнецова сказочность иллюстративная, в ней есть «элемент стилизации, черты стиля “рюсс”» [16, с. 285]; эту внешнюю декоративную сторону обыгрывает и Бунин, только ее приоткрывая жене героя: “Тоже, значит, в русском стиле?” (реплика о сарафане) – и не позволяя заглянуть в таинственную суть вещей. Еще более чужда Бунину типично нестеровская религиозная умиленность в “раскрытии души природы”.

Бунин необычайно близок исканиям тех русских художников, для которых «национальное, русское есть не единственная, как для Нестерова, а одна из форм проявления “души природы”». В частности, скульптор С.Т. Коненков стремился согласовать в пластике античность с народными русскими истоками, а Пан Врубеля сочетал

“славянского лешего с античным богом лесов”: Врубель «объединяет античную и русскую мифологию в своем образе Пана, который должен олицетворять эту “душу природы” вместо монашков, старцев и тихих отроков Нестерова» [5, с. 31–32]. У искусствоведов есть и сугубо формальное объяснение того, как добивались художники такой органичной связи мифа, фольклора с предметной, хорошо узнаваемой в деталях действительностью, того, как “реальность, осязаемость нереального” заставляет воспринимать картину «едва ли не как традиционно “реалистическую»» [6, с. 110]. А. Федоров-Давыдов указывает, что само этюдирование с натуры (а “Пан” Врубеля именно так и написан) предполагало стремление к точности, к верному, буквальному воспроизведению линии, цвета, света, пропорции; центральный же персонаж был рожден фантазией художника [5, с. 32]. Когда Бунин был начинающим писателем и “этюдировал” с натуры, его “описания природы” популярностью не пользовались и славы ему не снискали. Искусствоведы уверенно обосновывают обычный в живописи неуспех подобных пленэрных зарисовок с натуры; удачи – творчество К. Моне, например, – редкий случай. Громадная удача Бунина-художника состояла в самой страшной трагедии его жизни – изгнании. В эмиграции Бунин не имел возможности быть “пленэристом” по отношению к русскому пейзажу; в его послереволюционном творчестве этот пейзаж рожден напряжением памяти и творческим воображением. В узнаваемом русском пейзаже поздней прозы Бунина все отчетливее стало проступать символическое, мифологическое, литературное начало.

Как при разглядывании врубелевского полотна, так и при чтении “Руси” возникают мысли “о темной таинственности природы, ее стихийной внутренней жизни, о языческом божестве” [16, с. 285]. Но Бунин к тому же “оживляет” эту картину, заставляет таинственный мир двигаться под покровом сияющей ночи: “И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары – и летали, летали с тихим треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось...”.

Однако если обитающий в лесу Пан остается невидимым, то есть у героини менее сказочные и все же удивительные товарищи – журавли. Герой не забыл обо всех странностях того “удивитель-

ного лета”, и пара журавлей вспоминается ему тоже как “странная”. О.В. Сливичкая, доказывая, что все “избыточные” подробности вводятся Буниным в повествование “просто так”, приводит в пример “Русю”, где “из 10 страниц одна занята описанием журавлей, которые вспомнились *почему-то*. Они не имеют никакого отношения к событиям, ничего не проясняют в психологии героя, и никакого символического значения в них увидеть невозможно” [17, с. 170]. А ведь не случайно сама Сливичкая называет эту “деталь” – описание журавлей – “сверхкрупной”: Бунин придавал ей немаловажное значение.

Датой создания рассказа “Руся” принято считать 20–27 сентября 1940 г., под этой датой его публикуют в собраниях сочинений писателя. Однако простое знакомство с автографом рукописи позволяет установить, что журавли были введены в текст рассказа *лишь два года спустя*, во вставку к “странице 16-ой” (лл. 17–19 по архивной пагинации), написанной за один день – 23 августа 1942 г. (дата проставлена в верхнем правом углу л. 17). “Руся” уже успела выйти *без эпизода с журавлями* в первой книжке “Нового журнала” за 1942 г., и эту публикацию можно считать “первой редакцией” рассказа. Что подтолкнуло Бунина к его доработке, уже после получения напечатанного текста? Бунинских дневниковых записей с момента начала войны Германии с СССР сохранилось очень немного, они редки, хотя по-прежнему, наряду с военными сводками, включают в себя изумительные по красоте и выразительности сжатые пейзажные зарисовки, а жалобы на нездоровье, на “безволие и безделье”, перемежаются с лапидарными заметками о прочитанных книгах. Вставка к “Русе” написана “одним махом”, практически только со стилистическими исправлениями, то есть сразу сложился законченный эпизод. В первой редакции рассказ завершался тем же разговором рассказчика с женой, что и в окончательной версии, но следовал этот разговор непосредственно вслед за “позорным” изгнанием героя-рассказчика из усадьбы.

В новой версии композиция становилась зеркальной – по-прежнему светится сине-лиловый огонек над дверью купе, в повествование вновь вводятся птицы; но если в экспозиции это был тоскливо скрипящий дергач, то после рассказа-воспоминания появляется “пара каких-то никому неведомых журавлей” (л. 17), что составляет главную “странность” того удивительного, “сказочно-странного” лета. “Никому неведомые” будет вычеркнуто – очевидно, что никто из дачников и не мог водить знакомство с журавлями. Кроме, разумеется, Руси. Необходимость этого эпизода

для рассказа на стадии его “дописывания” становится Бунину столь очевидной, что он сокрушенно восклицает (подчеркнутая часть фразы будет при работе над рукописью выпущена, возможно, именно как слишком авторская проговорка): “как же он совсем было забыл о них!” (л. 17).

Журавли появляются на “прибрежье болота” время от времени, “благодарные” только к Русе; ее одну они “подпускают” к себе (в рукописи хорошо читается вычеркнутое “совсем, совсем близко, вплотную”, л. 7), а герой любит ее ими издали. Журавли избавляют Русю от ужасающих ее гадов (герой рассматривает в бинокль “их костяные ноздри, скважины крепких, больших клювов, которыми они с одного удара убивали ужей”). В славянской мифологии журавли представлены слабо, лишь как заместители аистов, куда более популярных в фольклоре⁴. Бунин подчеркивает их внешнее сходство с Русей (у худой высокой Руси “выступают под тонкой... кожей кости”, у птиц “трости ног не в меру длинны и тонки”; кстати, почти везде Бунин последовательно заменяет определение “худой” по отношению к Русиной конституции на “смуглый” или выпускает его вовсе – и только в финале рассказа задевшая жена героя напоминает о “костлявых ступнях дачной девицы”). Руся и сама уподоблена птице, когда она “мягко и легко разбежавшись к ним в своих разноцветных чуньках, вдруг садилась перед ними на корточки, распутивши на влажной и теплой зелени прибрежья свой желтый сарафан”.

Бунин этого подобия добивался сознательно: в рукописном автографе сохранился другой глагол, не так выразительно передающий сходство с разгоняющейся для взлета крупной птицей, – “подбежавши / подбежав” (л. 17; ср. обычное о птице – “распустить хвост”). Но главное сходство – это глаза журавлей и самой Руси. Герой наблюдает (по-прежнему в бинокль) “прекрасные и грозные черные зрачки” журавлиной пары, а позже, словно происходит многократное увеличение и одновременно отражение, сама Руся “блестела ему в

глаза радостными черно-зеркальными глазами”. И в готовности отречься от своей водно-воздушной сущности признается, по-прежнему оберегая картуз героя, как талисман: “А я так люблю тебя теперь, что мне нет ничего милее даже вот этого запаха внутри картуза, запаха твоей головы и твоего гадкого одеколona!”.

О журавлях известно также, что они прилетают с края света, “из Индии”, где они зимуют [18, с. 229]. Осенью журавли уносят в мифическую землю Ирей, связанную с древнейшими славянскими представлениями о “том свете”, души умерших, а путь туда “лежит через воду”. Руся обладает ярко выраженной восточной красотой, однажды – при встрече с ужом – даже эксплицитно названной индийской (“была бледна какой-то индусской бледностью”). Весь облик смуглой героини, ее индусская тонкость, сухость, курчавость длинных “сухих и жестких” волос, колышущийся желтый сарафан, сходный с яркими, женственными сари и шальями индийских женщин, совсем смутно, тончайшей аллюзией напоминают героиню “Тысячи и одной ночи”: “В сумраке сказочно были видны ее черные глаза и черные волосы, обвязанные косой”. С какого прекрасного края земли явилась в облепленное комарами Подмоскovie эта принесшая с собой тропическую (ее слово!) погоду Маруся, с такой естественностью, откровенностью и бесхитростностью отдающая себя избраннику?

В прозе Бунина всегда бьют подспудные литературные ключи. В 1940 г., работая над “Русей”, Бунин перечитывает, среди прочего, А.К. Толстого, издавна созвучного ему прежде всего в восприятии земной человеческой любви как божественного мирового начала, особенно полно обнаруживающего себя в природе. Уже в статье 1910 г. “Ранняя осень. (Поэзия и проза И.А. Бунина)” А.А. Измайлов, помимо привычных имен – Тургенев, Чехов – называет А.К. Толстого среди литературных “поручителей” Бунина (см.: [19, с. 308]). Уцелела дневниковая запись от 18 апреля 1943 г.: “Перечитывал стихи А.К. Толстого – многое удивительно хорошо <...>” [2, с. 151]. Но насколько часто Бунин в военные годы брал в руки томики его стихотворений, уточнить без подробного изучения дневников и массива подготовительных материалов (выписок, набросков и под.) невозможно.

Показательно, что в материалы большого тома “О Чехове”, над которым Бунин работал до конца жизни и который В.Н. Бунина издала после смерти Ивана Алексеевича (1954), не вошла насмешливо-негативная чеховская оценка поэзии А.К. Толстого, приведенная в бунинском

⁴ Журавль – это “святая птица”, добрый вестник. С журавлем связана “мужская эротическая символика клевания” (см.: [18, с. 228–229]). В “Русе” особенно тщательно “выделано” описание журавлиных клювов, но поскольку расправляется с ненавистным Русе ужом сам герой, то это ассоциативное посредство усиливает скрытую мифологичность бунинского рассказа и эротическую соотнесенность двух пар – героев и журавлей. Антитеза “журавли” – “уж” в рассказе была отмечена венгерскими исследователями (*Легради В., Санто Г.А.* “Маруся” или “Ma Russe”? Наблюдения над рассказом Бунина “Руся”) // *Dissertationes slavicae*. XV. Szeged, 1982. С. 129–135) символически истолковывшими ее как контрастное соединение в мифообразе бунинской России небесной святости и земной грубости.

некрологе “Чехов” (1904). Как и некоторых современников А.К. Толстого, Чехова отталкивала известная театральная броскость, эффектность иных лиро-эпических образов, показавшихся ему “оперными” ([20]; см. также в этой связи письмо Н.Д. Телешова Бунину [21, с. 557–558]. Любя и ценя обоих авторов, Бунин в поздние годы предпочел не упоминать это мнение, оградив от него репутацию все более близкого ему А.К. Толстого⁵.

Как впоследствии Бунин, А.К. Толстой явно “пристрастен” к журавлям (“Курган”, 1840-е; “Вот уж снег последний в поле тает”, 1856; “На тяге”, 1871; “Сватовство”, 1871). К стихотворению Алексея Константиновича Толстого “Цыганские песни” (“Из Индии дальней / На Русь прилетев, / Со степью печальной / Их свыкся напев...”, 1840-е гг.) тянутся многие образные нити рассказа “Руся”, включая и имя главной героини. Речь в стихотворении идет о том, как в распевах прикочевавших из Индии цыган органично вплетаются приметы далеких земель, впечатления странствий и одновременно очень русские чувства и звуки; не забыты и журавли. Некоторые мотивы стихотворения А.К. Толстого угадываются в “Русе”, наполненной стихийным древнеславянским язычеством и жгучими воспоминаниями о полудетской, радостной утраченной любви.

Соединение Индии (облик героини) и Руси (ее имя), водная метафорика (“журчащие” звуки, “удаль бьет и кипит”, “шепот струи”) наряду с иными мотивами, так или иначе реализованными в рассказе Бунина (“детские годы”, “радости крик”, “знойные желания” и “спокойный отдых в счастливом краю”), наконец, финальная строка – “*И тихие речи, Маруся, твои*”, – не являются, конечно, простым совпадением. Даже “гром сечи” находит соответствие, как в профессии отца героини – Виктора, отставного военного, так и в чтении героем “Истории французской революции” под замечание героини: “Я и не знала, что у нас в доме оказался революционер!”; но главное – в схватке героя с обезумевшей матерью Руси, стреляющей из пистолета, а затем разбивающей герою в кровь лицо. А с журавлями связано в рассказе Бунина “Руся” воспоминание о счастливой поре любви, и не случайно эпизод общения с журавлиной парой бунинской Маруси в вязаных из “разноцветной шерсти” чуньках,

русской девушки с индийским – или, быть может, цыганским? – обликом, помещен композиционно уже после “изгнания” героя из его болотистого рая. Чета журавлей неразлучна, а героев уже разделяет водная преграда, предвещающая грядущие разрыв и расставание в момент абсолютного счастья. Впрочем, преграда возникает и раньше, когда героиня бежит к журавлям, а герой наблюдает за ними в бинокль.

В самой Русе, как и в журавлях – живущих на болотах перелетных птицах – соединены две стихии. Одна из них в рассказе реализована, это обитание на болоте; другая – это желание вырваться, улететь. Едва рассказ после экспозиции с остановившимся поездом переместился в усадьбу, возникло и чрезвычайно важное слово: горизонт. Его нет в этой болотистой местности, но все-таки из одной точки в доме его можно наблюдать – из мезонина. Там героиня бывает днем – “после обеда она уходила к себе в мезонин”; первоначально в рукописи комната Руси не совпала с тем единственным местом, откуда можно было наблюдать, как земля соединяется с небом, между пространствами “к себе” и “мезонин” стоял разделительный союз “или” (л. 7). Мезонин, где обитает героиня, разделяет две равно близкие ей, но неравноценные стихии, а противопоставленные (самой природой) животные – внушающие ужас земноводные ужи и прекрасные неведомые журавли, их уничтожающие, – символизируют для нее необходимость находиться на земле, “в неволе” и стремление улететь, “на волю”. В первоначальной трактовке образа Руси эта ее устремленность прочь из дома, из семьи была выражена откровеннее. “В сущности она была совсем еще девчонка” (л. 7), признает четверть века спустя герой-рассказчик. Именно подетски, еще до сближения с героем, в момент объяснения в любви Руся заявляет: “Я решила непременно выйти за тебя замуж” (л. 12); выйти замуж – стало быть, “непременно” покинуть дом. Между тем от бунинских любовных историй можно ожидать чего угодно, кроме банальных развязок.

Две сцены в рассказе о любви – о ее феерическом начале и о “безобразном, с позором” финале – связаны между собой символически многозначным образом “вещей птицы” – петуха, который может послужить ключом к пониманию кульминационной катастрофы. Народная традиция наделяет петуха одновременно солнечной, огненной и хтонической символикой, “способностью противостоять демонической силе и в то же время демоническими свойствами”. Эта двойственность мифической природы петуха как

⁵ О том, что приведенные слова Чехова “вошли в оборот” с его легкой руки, Бунин знал хотя бы из рецензии И.Ф. Анненского 1910 г. на свои сочинения; очерк “Чехов” показался рецензенту “любопытным по некоторым литературным отзывам покойного писателя (напр., о гр. Ал.К. Толстом)” [19, с. 303]].

раз и проявляется в бунинском рассказе. Символика петуха мотивируется его окраской, и “черному с металлически-зеленым отливом петуху в большой огненной короне” отчетливо присуща солнечная символика (поскольку пение петуха возвещает начало нового дня и разгоняет мрак) и, тем самым, «в оппозиции свет–тьма эта роль петуха делает его противником темных сил: крику петуха приписывается способность прогонять нечистую силу, болезни, устранять влияние смерти. <...> В заклинательных формулах заговоров болезни отсылают в места, где “петух не поет”» [21]. Петух, помимо прочего, еще и опекун домашнего хозяйства; на даче, где жил бунинский герой, Руся днем “занята по хозяйству – весь дом был на ней”. Богата мужская символика петуха, и широко были распространены обряды с его участием в честь мальчиков, вступающих в зрелую мужскую пору. В свадебном обряде брачная и эротическая символика петуха представлены еще шире; петух участвовал также в обрядовых действиях по случаю состоявшейся дефлорации и украшал стол наутро после свадебного пира. И неурочное пение, и молчание петуха сулило недоброе [22, с. 30–35].

За распахнутыми в ливень окнами одни бодрствуют “в потемневшем доме, [где] все спали после обеда”, бунинские герои. Стоит напомнить очевидную символику оплодотворяющего начала, воплощенную в дожде; но дождь льется с небес, и в этом его явная общность со светом [12, с. 179]. Руся, в неизменной власти воды, прибежала вся мокрая, и герой “кинулся разувать и целовать ее мокрые узкие ступни”. Но тут же является преследователь, и то, какой он вызывает испуг, обличает, что преследование Руси действительно есть, что оно ужасно и исходит, конечно, не от безобидной домашней птицы. Петух, “вдруг тоже вбежавший из сада со стуком коготков по полу в ту самую горячую минуту, когда они забыли всякую осторожность”, ведет себя со скромной учтивостью: “Увидав, как они вскочили с дивана, он торопливо и согнувшись, точно из деликатности, побежал назад под дождь с опущенным блестящим хвостом...”. Петух, которого так “страшно” испугались герои, возникает как добрый дух: оберегая Русю – хозяйку домашнего очага, он появляется в ту сокровенную минуту, когда герои особенно близки, и тем самым исполняет свою брачно-эротическую функцию, поощрительную для юной четы. Словно удовлетворенный дозором, замечательной масти петух скрывается – в стихии воды; но своим “деликатным” поведением, не возвестив громким победным криком о счастье героев – и не разбудив тем самым весь

дом, – он словно и не обещает добра. Вбегает петух из сада (сфера сознательного) в дом (сфера ревнивой, преследующей Русю матери), словно с напоминанием, что это не лес (сфера бессознательного, тайных свиданий) и следовало бы быть осторожнее.

Между тем в народной демонологии облик петуха могут принимать и ведьмы. И в зеркально сходную “горячую” минуту уединения героев в доме, во время очередного признания героини в любви достигает своей цели подлинное преследование: “Вдруг послышались мягко бегущие шаги – и на пороге встала в черном шелковом истрепанном халате и истертых сафьяновых туфлях ее полоумная мать. Черные глаза ее трагически сверкали. Она вбежала, как на сцену, и крикнула...”. Этот эпизод – словно “оборотень” к происшествию с петухом (который, между прочим, сначала был назван в рукописи заурядно “пестрым”, л. 7). Вместо стука коготков по полу (словно предварительное вежливое предупреждение о приходе) – “мягкие шаги”, заставляющие вспомнить водящихся прямо под домом ужей (и вызываемый ими “ужас”), “черному с металлически-зеленым отливом” оперению петуха с “блестящим хвостом” точно соответствует “черный шелковый” халат с “длинными рукавами”, а “огненной короне” – перевертышем – сафьяновые туфли; сафьян – тонко выделанная козловая кожа различной окраски, но вот обувь из нее, особенно откровенно восточного происхождения, была обычно красной (ср., например, “сафьянные красные сапоги” преобразившихся бурсаков в “Тарасе Бульбе” Гоголя). Детали одежды и обуви приобретают в этом рассказе не случайные черты: вязанные, промокающие чуньки Руси, мягкие сафьяновые туфли ее матери и, с другой стороны, картуз героя, который надо оберегать от влаги (убегает от дождя и петух в “короне”). Миры накладываются друг на друга, представители местной фауны, как в сказках, неотделимы от людей-персонажей.

Солнечная символика сменяется демонической, естественной деликатности птицы противостоит грубо аффектированная театральность поведения и реплик “полоумной матери” героини: “Я все поняла! Я чувствовала, я следила! Негодяй, ей не быть твоею!” Петух молчит – а его антипод в облике обезумевшей женщины как раз издает пронзительные крики. При всей опереточной ненатуральности произнесенных слов они невольно проясняют смысл явления всё заповоливших ужей и невидимых соглядатаев в ночном лесу. Обвинения в адрес героя, тоже звучащие идиотской цитатой из “трагической” пьесы – так

предпочитал изъясняться трагик Несчастливцев в “Лесе” Островского, – оказываются более резонными, если представить пропасть между Русей и героем не в социальном, а в мифологическом смысле непроницаемости разных миров (стихий). Рассуждая о неизбежности катастрофы в “Темных аллеях”, следующей за кратким счастьем, Ю. Мальцев замечает, что в любви “человеку дается на миг заглянуть в инобытие, причем дважды: выйти из индивидуальности во Всеединство и из земного бытия в метафизическое подлинное бытие. Плотская чувственная любовь служит мостиком в иные миры” [4, с. 337]. Для Бунина она означает возможность заглянуть в “туманно-голубую бездну Мифа” [4, с. 12]. Стоит вспомнить самую прекрасную из всех мифологий – античную греческую, чтобы осознать, каким ужасом и кровью были наполнены голубые туманы прекрасной зари человечества, когда формировались его представления о мироздании и своем месте в нем.

Дальнейшее действие рассказа, при всем неправдоподобном трагикомизме происходящего, неожиданно возвращает нас к одной из первых реплик взрослого героя (“я застрелился”): “И, вскинув руку в длинном рукаве, оглушительно выстрелила из старинного пистолета, которым Петя пугал воробьев, заряжая его только порохом. Он, в дыму, бросился к ней, схватил ее цепкую руку. Она вырвалась, ударила его пистолетом в лоб, в кровь рассекла ему бровь, швырнула им в него и, слыша, что по дому бегут на крик и выстрел, стала кричать с пеной на сизых губах еще театральнее: – Только через мой труп перешагнет она к тебе! Если сбежит с тобой, в тот же день повешусь, брошусь с крыши! Негодяй, вон из моего дома!”. Работая над рукописью – рассказ создавался целую неделю, рукопись демонстрирует разный цвет и густоту чернил, карандашную правку, – Бунин даже сократил нарочито бутафорскую театральность сцены (“Гостиная потонула в дыму”, “Он, в пороховом дыму...”; л. 15) и неправдоподобно-аффектированную декламацию сумасшедшей (“Клянусь прахом моей матери, меня ничто не удержит!”, л. 16). Последняя реплика, вычеркнутая в окончательном тексте, могла вызвать известное недоумение – не пришлось ли некогда и этой “княжне с восточной кровью” переступить “через труп матери”? Болезнь, смерть, угрозы внезапно утрачивают какой бы то ни было налет комизма, когда героиня, внезапно превратившаяся в Марию Викторовну, сделала выбор: “Вы, вы, мама...”.

“Он очнулся, открыл глаза...” – продолжает повествование. Бунинское искусство компо-

зиционного размещения эпизодов предполагает соединение разновременных планов, имеющих большую соотнесенность между собой, чем последовательное развитие событий. В какой момент очнулся рассказчик – в спальном вагоне мчащегося к морю и солнцу поезда или тогда, когда, изгнанный и преданный, осознал непоправимость утраты? В его воспоминаниях кроме любви к Русе и благодарности за подаренное счастье нет горьких чувств – обиды, оскорбленного самолюбия, мстительности, в отличие от процитированной в финале рассказа 8-й песни Катуллы: “*Amata nobis quantum amabitur nulla!*” – “Возлюбленная мною, как не будет любима никакая другая”. Римский поэт, сокрушаясь о неверности возлюбленной и призывая себя к стойкости и смирению, жаждет увидеть ее страдающей и угрызающей: *Nunc iam illa non vult: tu quoque impotens noli, / nec quae fugit sectare, nec miser vive, / sed obstinata mente perfer, obdura. / Vale puella, iam Catullus obdurat, / nec te requirit nec rogabit invitam. / At tu dolebis, cum rogaberis nulla* (Теперь она уже не хочет – брось и ты о ней мысли, бессильный, не гоняйся за убежавшей, не убивайся, но скрепи свое сердце и будь тверд. Прощай, дева, нынче Катулл тверд, не будет тебя преследовать, ничего у тебя просить. Сама огорчишься, когда никто тебя ни о чем не попросит). Известно несколько русских переложений обращенной “К самому себе” восьмой песни Катуллы; см.: [23; 24].

Латинская строка с указанием “*Catullus, VIII*” выписана на клочке бумаги, уцелевшем среди прочих фрагментарных заметок и хранящемся ныне в Бунинской коллекции Русского архива в Лидсе (РАЛ, MS. 1066/715-19). В комментариях к рассказу “Руся” в изданиях Бунина источник латинской цитаты не называется. Знакомство Бунина с восьмой “песней” Катуллы к Лесбии (“*Miser Catulle...*” – “Бедный Катулл...”.) очевидно касалось всего стихотворения, а не только поразившей его и выписанной строки. Ведь вся дачная история любви обрывается без объяснений, что стало с героиней дальше. Катулл же задается именно теми вопросами, которыми вправе задаваться как сам герой, отвергнутый Русей по воле “полоумной” “ревнивой” матери, так и читатель рассказа: “*Quis nunc te adibit? cui videberis bella? / Quem nunc amabis? Cuius esse diceris? / Quem basiabis? Cui labella mordebis?*” (Кто придет к тебе теперь? Кто назовет прекрасной? Кого ты будешь любить? Чьей назовешься? Кого целовать будешь, кому кусать губы?). И у Бунина поцелуи обрамляют первую ночь героев, но не вакхически страстные, а беспредельно нежные: “...вчера мы

целовались как-то бестолково, теперь я сначала сама поцелую тебя, только тихо, тихо. А ты обними меня... везде... <...> Она нежно, едва касаясь, целовала его в края губ” – “Он больше не смел касаться ее, только целовал ее руки и молчал от нестерпимого счастья”.

У Катулла Лесбия выступает как пассивный предмет его lamentаций; у Бунина Руся исчезает из жизни героя, казалось бы, бесследно. Памятная “дачная история” кажется из дали мчащихся, как скорый поезд, лет наваждением: “...все с той же неуклонно рвущейся вперед быстротой несся, пружиня, качаясь, вагон. Уже далеко, далеко остался тот печальный полустанок. И уж целых двадцать лет тому назад было все это – перелески, сороки, болота, кувшинки, ужи, журавли...”. Ответа на вопрос, что случилось с Русей, как будто нет. Финал рассказа по-своему обыгрывает стихотворение Катулла: читатель узнаёт, что случилось с самим отвергнутым героем, какая женщина теперь с ним рядом. От дамы – своей жены он отгораживается коньяком (пятая рюмка поутру) и незнакомой ей латынью, встающей между ними стеной: “Это по-латыни? Что это значит? – Этого тебе не нужно знать”. То счастье любви, которое в восьмой песне Катулла связано с солнцем (когда “дева, возлюбленная, как не будет любима никакая другая”, была рядом, поэту “ослепительно сияли солнца” – это повторено дважды), теперь недоступно герою, и “в солнечное окно” смотрит не он сам, а его спутница.

Воспоминания героя не потому только так щемяще печальны, что давно утрачена юношеская любовь, свежесть чувств и нежность к возлюбленной (“как ты груб!” – упрекает героя жена). Между прочим, в примечании к 8-й песне Катулла А.А. Фет так трактует ее содержание: “Поводом к [стихотворению], очевидно, была размолвка в период самой горячей привязанности, и выражаемое чувство отчуждения тем живей, что вызвано не изменой, о которой тут и речи нет, а тою горькой обидой влюбленного, полагающего, что преданность его не оценена” [24, с. 34.]. Но Катулл выражает сиюминутное и оттого такое жгучее чувство. Герой же Бунина живет с этим чувством долгие двадцать лет, как будто исполняя тот зарок, что давал себе Катулл: “будь тверд! Терпи, скрепив сердце”. “Презренная”, “преступная” “изменница” – так именовали Лесбию русские переводчики 8-й песни и так мог бы проклинать покинутый возлюбленный Русю. Но Бунин выпускает всю невыносимую жестокость любовного страдания, единственной процитированной строкой отсылая к описанию сходных терзаний в стихотворении “римского Пушкина” (Фет).

В рассказе Бунина поезд останавливается вблизи волшебного памятного места. Блуждающий огонек, вызывающий к памяти героя, уводит его в зыбкую глубь воспоминаний, в журавлиное болото его юности, комариный и стрекозий рай, где он некогда “смертной истомой содрогался при мысли о смуглом теле” возлюбленной (выделено нами. – Т. М.). Все без исключения русские переводчики Катулла, как и авторы примечаний к текстам Бунина, латинское *amata* переводят словами, производными от глагола “любить”. Но М.Л. Гаспаров указывает, что в латинском языке *amare* «означало именно “желать”, и для понятия “любить” в нынешнем смысле слова нужно было искать других выражений» [23, с. 201]. Бунин в “Русе” восстанавливает древнее значение при сохранении современного (судороги смертной истомы физического желания неотделимы от нежности, от самозабвенного восторга, от преклонения).

Бунин привносит и еще один оттенок в вечное *amare*. Когда вся история проходит перед мысленным взором героя, трясины и хляби воспоминаний остаются “далеко, далеко” и прямо летит вперед поезд, символизирующий “неуклонно” прямой путь середины жизни (“за Курском” – посередине указанного маршрута Москва–Севастополь). И только “все так же неуклонно, загадочно, могильно смотрел на него из черной темноты сине-лиловый глазок над дверью”. К эпитетам экспозиции – “черный” и “темный” – примешивается новое мрачное определение, заменившее собой “мертвенный”: “могильный”.

Как в экспозиции “Руси” рассказ двоился и под оболочкой скучной обыденности таилась романтическая история любви, так и для финала Бунин приберегает такое же двойное завершение. Скорбная печаль в душе героя – заплутавшего путника, словно вслед за блуждающим огоньком пришедшего к дорогой могиле, неожиданно сменяется светлым аллегро с журавлями; его, в свою очередь, заключает восторженное признание Руси в любви (“А я так люблю тебя теперь..!”), которое – в идеальном соответствии с общей симметрией композиционного решения – венчает едва ли не клятва героя в вечной любви именно Руси.

Ф.А. Степун отметил “один очень интересный” прием у Бунина, когда формально представлены лишь начало и конец, а сердцевина рассказа, его “сюжетно-эмоциональный центр” выпущены. Этот композиционный “пропуск” обуславливает не только “очень большую емкость” краткой новеллы, но и освещение всего ее содержания “каким-то своеобразно иррациональным светом,

лющимся из укрытого от читательских глаз источника” [19, с. 367]. Однако модифицируя привычную с Аристотелевых времен композицию столь радикально, Бунин не отказывается от “сюжетно-эмоционального центра”, но возлагает его функцию на гораздо более мелкие единицы – слова. На протяжении всего рассказа он выстраивает еще один сюжет, символический, который и становится источником “иррационального света”.

Зачем повествование “Руси” так густо населяли хтонические существа – посланцы потустороннего мира? Зачем по ночам летали стрекозы, зачем являлись журавли и ползали ужи, о чем “таинственно, просительно ныли невидимые комары”, почему светился лес и куда, в какие миры устремлялась вода? Так удивительно и волшебна связанная с водной и воздушной стихиями Руся, совсем по-русалочьи заманивающая своими чарами героя, конечно, предстает в рассказе-воспоминании иначе, чем в далекие времена их общей с героем юности, когда она была только “дачной девицей”, ученицей Строгановки. Даль памяти преобразует образ героини, ушедшей не только из жизни героя. Напомним, что взгляд на воду как на один из путей в потусторонний мир является одним из самых архаичных славянских представлений [25, с. 422–423]. Тематически связанная с общением с душами умерших народная мифология придает облику Руси мистические черты, а языческая поэзия (римлянина Катутла и А.К. Толстого, возрождающего в своей лироэпике дохристианскую Русь) оттеняет ее прелесть. Эта светлая натура, пугающаяся ужей и подружившаяся с журавлями, полуночница по вполне прозаическим причинам – хозяйство, сумасшедшая мать – так же метафорически связана с сияющим для героя солнцем, как и ветреная Лесбия для своего возлюбленного.

Мифологические существа, родившиеся в коллективном сознании древних славян из страха и преклонения перед грандиозными загадками природы, понадобились Бунину не для того, чтобы заманить героя в непроходимые топи, а чтобы иносказательно поведать о судьбе Руси. Иронические предположения, что героиня заколосась кинжалом, театральные позы ее матери, угрожающей лечь трупом на пути дочери к возлюбленному, старинный пистолет, из которого гимназист Петя пугал дымом воробьев, – все это лишь громкие слова и театрально-декоративные условности, в которых есть доля иначе постигаемой истины. Не в незапамятное лето, о котором вспоминает бунинский герой, а в лето середины его жизни, когда он предается воспоминаниям, Руся уже давно принадлежит иному миру, “тому

свету”. Все “славянские древности”, в художественно изысканном, но очевидном изобилии наполняющие бунинский рассказ, соединяют героя с душой той, которую он так сильно любил и которая так сильно любила его.

В мифологии кроется и верное постижение того, что представляет собой латинская цитата в финале рассказа: “Amata nobis quantum amabitur nulla”.

Это – эпитафия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 7. М., 1966. С. 44–53.
2. Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под ред. М. Грин. В 3 т. Т. 3. Frankfurt/Main: 1977.
3. Бунин И.А. Руся // Новый журнал. Кн. 1. С. 8–16.
4. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне; М., 1994.
5. Федоров-Давыдов А. Природа и человек в искусстве Врубеля // М.А. Врубель. 1856–1910. М., 1968.
6. Герман М.Ю. Михаил Врубель. 1856–1920. СПб., 1996.
7. Усачева В.В. Желтый цвет // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. Д–К. М., 1999. С. 202.
8. Гура А.В. Крики животных и птиц // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. Д–К. М., 1999. С. 675–677.
9. Толстой Н.И. Болото // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1. А–Г. М., 1995. С. 228.
10. Седякова И.А. Родимое пятно // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 4. П–С. М., 2009. С. 675–677.
11. Гура А.В. Насекомые // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 3. К–П. М., 2004. С. 370.
12. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
13. Агапкина Т.А. Купание // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 3. К–П. М., 2004. С. 51.
14. Плотникова А.А. Переправа через воду // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 4. П–С. М., 2009. С. 11–13.
15. Белова О.В. Козел // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. Д–К. М., 1999. С. 524.
16. Коган Д.З. М.А. Врубель. М., 1980.
17. Сливицкая О.В. “Повышенное чувство жизни”: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

18. *Гура А.В.* Журавль // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. Д–К. М., 1999. С. 228–229.
19. И.А. Бунин. Pro et contra: Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология / Составители Б.В. Аверин, Д. Риникер, К.В. Степанов; Комм. Б.В. Аверина, М.Н. Виролайнен, Д. Риникера; Библиография Т.М. Двинятиной, А.Я. Лapidус. СПб.: 2001.
20. *Бунин И.А.* Чехов // *Бунин И.А.* Полное собрание сочинений. Т. 6. Пг., 1915. С. 292.
21. Литературное наследство. Т. 84. Бунин. Кн. 1. М., 1973.
22. *Гура А.В., Узенёва Е.С.* Петух // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 4. П–С. М., 2009. С. 28–29.
23. *Гай Валерий Катулл Веронский.* Книга стихотворений. Изд. подготовили С.В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. М., 1986.
24. Стихотворения Катулла. В пер. и с объяснениями А.А. Фета. Изд. 2. СПб., 1899.
25. *Левкиевская Е.Е.* Ирей // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. Д–К. М., 1999.