

---

Т.В. Марченко

ОПЫТ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ  
РАССКАЗА «РУСЯ»:  
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЗДНЕЙ БУНИНСКОЙ ПРОЗЫ

В год 140-летия со дня рождения И.А. Бунина (1870–1953) главные проблемы в изучении его жизни и творчества остаются теми же, что и в оттепельные годы, когда отечественное буниноведение только начало складываться. Речь идет о библиографии, текстологии и комментировании. Ни по одному из этих направлений в изучении Бунина серьезного продвижения не было около полувека<sup>1</sup>. Между тем первое десятилетие нового столетия оказалось отмечено сразу несколькими проектами, существенно изменившими ситуацию в запущенном буниноведении. Это прежде всего издание писем писателя на принципиально новых эдиционных основах<sup>2</sup>, а также публикация большого корпуса архивных материалов, главным образом двустороннего эпистолярия, расширяющего наши представления об общении в литературной среде русского зарубежья и уточняющего или исправляющего многие бытовавшие прежде суждения о личности Бунина<sup>3</sup>.

В другое, недавно подготовленное к печати издание — антологию «Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И.А. Бунина» — вошли отклики из прижизненной (дореволюционной, советской и эмигрантской) критики на русском языке и отзывы на главных иностранных языках — французском, немецком, английском (в переводах и с комментариями)<sup>4</sup>. Целью антологии стала ре-

---

<sup>1</sup> Небесспорный в отношении корпуса составивших его критических и литературоведческих работ том «Иван Бунин. Pro et contra» ценен прежде всего библиографией писателя, составленной Т.М. Двинятиной и А.Я. Лapidус; см.: И.А. Бунин. Литература о жизни и творчестве: Материалы к библиографии (1892–1999) // И.А. Бунин: Pro et contra: Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология / Сост. Б.В. Аверин, Д. Риникер, К.В. Степанов; коммент. Б.В. Аверина, М.Н. Виролайнен, Д. Риникера; библиогр. Т.М. Двинятиной, А.Я. Лapidус. СПб., 2001. С. 847–1011.

<sup>2</sup> См.: *Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов* / Под общ. ред. О.Н. Михайлова; подгот. текстов и коммент. С.Н. Морозова, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. М., 2003; *Бунин И.А. Письма 1905–1919 годов* / Под общ. ред. О.Н. Михайлова; подгот. текстов и коммент. С.Н. Морозова, Р.Д. Дэвиса, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. М., 2007.

<sup>3</sup> См.: И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. 1 / Сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. М., 2004; И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. 2 / Сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса (в печати).

<sup>4</sup> См.: *Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии* / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова; сост., подгот. текста, преамбулы, коммент. Т.В. Марченко (1-й и 3-й разделы II ч.), Н.Г. Мельникова (I ч., 2-й раздел II ч., приложения); подбор ил. Н.Г. Мельникова (в печати).

конструкция восприятия и интерпретации творчества Бунина в исторической перспективе, а также пополнение библиографии прижизненных публикаций о писателе. Эта публикация станет первым изданием, позволяющим представить целостную картину эстетической рецепции творчества Бунина.

Некогда сам нобелевский лауреат высказал в своем литературном завещании пожелание: «Издать отдельным томом русские и иностранные рецензии и статьи обо мне...»<sup>5</sup> И ведь ученым достаточно было давным-давно порыться в фондах писателя — Бунин собирал газетно-журнальные вырезки о своем творчестве всю жизнь, причем значительная их часть сосредоточена в московских архивах. Помимо изданий и публикаций в периодике по-русски, что неизменно становилось событием в критике зарубежья, произведения Бунина были переведены на два десятка языков, и мировая пресса много и охотно откликнулась на выход его книг. Разбирая архив И.А. Бунина еще при жизни писателя, Т.А. Алексинская засвидетельствовала: «Очень обширен в архиве отдел иностранной прессы со статьями о творчестве Бунина. Он один занимает семь больших папок. Стихи и проза Ивана Алексеевича переведены на 19 языков, включая эсперанто, еврейский, турецкий и китайский»<sup>6</sup>. Не будучи ученым, Т.А. Алексинская сумела просто сформулировать одно из самых существенных положений современной филологии: «Весь же архив в целом — ключ к пониманию Бунина и удивительного общения между писателем-творцом и теми, для кого он пишет. Большая культурная сокровищница»<sup>7</sup>. Справедливо — и тем печальнее разобщенность и неизученность этой сокровищницы.

Отсутствие как библиографического указателя литературы о жизни и творчестве И.А. Бунина, так и научной биографии писателя усугубляется исторически сложившимся разделением архива писателя между учреждениями разных стран и городов (основной массив хранится в Русском архиве библиотеки Лидского университета (Leeds Russian Archive; Великобритания), отдельные части — в Москве (в РГАЛИ, ОР ИМЛИ РАН, ОР РГБ, ГЛМ), в Орловском государственном объединенном литературном музее им. И.С. Тургенева. Разобщенность архива писателя приводит к тому, что для воссоздания истории текста требуется скоординированная работа во всех частях разъединенной коллекции. В частности, в РГАЛИ хранятся рукописи «Митиной любви», «Жизни Арсеньева», «Темных аллея» (далеко не всех новелл цикла), тогда как подготовительные материалы, бесчисленные наброски, заметки, выписки, довольно бессистемно, хотя и аккуратно разложенные по папкам, находятся в Русском архиве в Лидсе и требуют скрупулезного просмотра и анализа, а желательно и отдельной публикации.

Впервые пример такого комплексного обращения ко всем частям бунинского архива был продемонстрирован в монографии немецкой славистки Хеллы Реезе о «Темных аллеях»<sup>8</sup>. Нам уже приходилось разбирать этот труд — новаторский

<sup>5</sup> Бунин И.А. К моему завещанию // Новый журнал. 1961. № 66. С. 172.

<sup>6</sup> Алексинская Т. Разбирая архив И.А. Бунина // Грани. 1953. № 18. С. 135.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См.: Reese H. Ein Meisterwerk im Zwielicht: Ivan Bunins narrative Kurzprosa-Verknüpfung *Temnye allei* zwischen Akzeptanz und Ablehnung — eine Genrestudie. München, 2003.

во многих аспектах или, точнее, в разностороннем взгляде на поздний прозаический цикл Бунина<sup>9</sup>. Исследование, претендующее на едва ли не исчерпывающую полноту в анализе «Темных аллей», — истории создания и издания, поэтики цикла и его рецепции современниками, — Х. Реезе завершает весьма ценным приложением. В нем в алфавитном порядке перечислены все новеллы Бунина, написанные между 1936 и 1949 гг., включая наброски — как вошедших в книгу рассказов, так и оставшихся за ее рамками. Х. Реезе указывает место создания рассказа (наброска) — за очень незначительными исключениями это Грасс; фиксирует время начала и окончания работы над текстом; сообщает, где впервые опубликовано произведение, в какое из отдельных изданий «Темных аллей» вошло и где хранится его рукопись. Далеко не все указания полны и тщательно выверены, но ценность такого приложения для последующего научно-критического издания трудно переоценить.

Например, если мы обратимся к истории текста только одного из рассказов — «Руся», уточняя и дополняя разыскания Х. Реезе, то обнаружим следующее.

Рукопись рассказа хранится в РГАЛИ — это автограф на 19 страницах<sup>10</sup>. Начало работы помечено 20 сентября 1940 г., завершение — 27 сентября того же года. Очевидно, что «Руся» относится к тем произведениям, о которых И.А. Бунин сообщал Н.Д. Телешову 8 мая 1941 г.: «Я пока пишу — написал недавно целую книгу новых рассказов, но куда ее теперь девать?»<sup>11</sup> Однако 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 обычно указывал дату первой редакции, даже если позднее подвергал произведение существенной переработке.

Напечатан рассказ «Руся» был в 1942 г. в первом номере «Нового журнала»<sup>12</sup>.

Затем рассказ вошел в состав нью-йоркского издания «Темных аллей» 1943 г. и парижского издания 1946 г.

Текст сборника рассказов «Темные аллеи» в американском издании 1943 г. Бунин переслал сразу по окончании войны в Москву Н.Д. Телешову, предполагая опубликовать книгу на родине в наиболее полном составе, в соответствии с ее замыслом. Посредниками выступили Эльза Триоле и представитель Совинформбюро в Париже Б.Д. Медведев. Письмо Бунина старому другу от 8 декабря 1945 г., где речь идет о двух телеграммах из Москвы с просьбой передать на родину новые сочинения, опубликовано во второй книге бунинского тома «Литературного наследства»<sup>13</sup>. Автограф, хранящийся в архиве Телешова, свидетельствует о неуверенности Бунина в точном определении текстов, которые он посылает: это не

<sup>9</sup> См.: Марченко Т.В. На пути к академическому Бунину // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2007. Т. 66. № 1. С. 11–28.

<sup>10</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 93.

<sup>11</sup> См.: Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2. М., 1973. С. 623. По окончании войны масштаб книги увеличится; см. письмо от 7 сентября 1945 г.: «большая книга рассказов» (Там же. С. 624).

<sup>12</sup> Бунин И.А. Руся // Новый журнал. 1942. Кн. 1. С. 8–16.

<sup>13</sup> См.: Переписка с Н.Д. Телешовым. 1897–1947 / Предисл. и публ. А.И. Дубовикова // Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2. С. 624–625.

собственно книги и не собственно рукописи, а некое соединение того и другого, из чего и надлежит собрать предполагаемое издание. Первоначально написанное «большинство моих новых рассказов» было исправлено на «сборник моих новых рассказов», а вычеркнутое «несколько» в обозначении приложенных зарубежных изданий превратилось в «три четверти из моих последних книг»<sup>14</sup>.

На титульном листе сохранился автограф Бунина, являющийся прямым указанием будущим издателям. Надпись, идущая справа вертикально по чистой стороне листа, гласит: «Эта книжечка, изданная в Америке и только для Америки в начале 1943 г. всего в количестве 600 экз<емпляров> и уже давно распроданная, заключала в себе *только одну четвертую* часть того, что мною написано под общим заглавием “Темные аллеи”. Ив. Бунин» (здесь и далее выделения принадлежат цитируемому автору)<sup>15</sup>.

Это указание позволяет в полной мере осознать всю значительность проведенной Хеллой Реезе работы: в ее сводной таблице «всех появившихся между 1936... и 1949... годами рассказов» и связанных с общим замыслом «черновиков, набросков, заметок» приведено 76 законченных новелл (некоторые не опубликованы) и 13 неопубликованных отрывков<sup>16</sup>. Тома собраний сочинений Бунина, куда входят «Темные аллеи», равно как и их отдельные издания, включают обычно — число необъяснимо колеблется — двадцать с небольшим рассказов. Бунин, как видим, действительно хотел опубликовать весь массив малой прозы, созданный с середины 1930-х до конца 1940-х гг.; систематическому выявлению и описанию гипотетического полного состава «Темных аллеи» современное буниноведение обязано именно труду Х. Реезе.

Бунин нумерует красным карандашом новеллы — так, как их следует располагать в будущем издании. Нью-йоркская книжечка становится его прообразом. Простой титул «И.А. Бунин. Темные аллеи» был дополнен проставленным на следующей странице определением книги по жанрово-хронологическому принципу: «Рассказы 1938–1945 г.». Правке, на первый взгляд незначительной, был подвергнут каждый рассказ. Это небольшие вставки или зачеркивания, весьма решительные, уничтожающие непонравившийся вариант, словно специально затрудняющие будущему исследователю текстологический анализ; очевидно, что вымаранное слово, оборот, неудачный с авторской точки зрения, непрестанно менявшейся, не должны были стать достоянием будущего редактора и тем более читателя книги. В письме Телешову от 30 января 1946 г., горячо протестуя против издания «изборника» его сочинений без авторского согласия и догляда, Бунин выражает ужас не от состава, т. е. очевидного незнакомства с его последними сочинениями, а от незнания его авторской воли в отношении последней и окон-

<sup>14</sup> Переписка с Н.Д. Телешовым. 1897–1947. С. 627 (с игнорированием вычеркнутых и иным прочтением неразборчивых слов).

<sup>15</sup> Мемориальный кабинет Н.Д. Телешова (Москва). Фонд И.А. Бунина (без описи). Фотография «обложки с рабочими указаниями и пометой автора» приведена в качестве иллюстрации в «Литературном наследстве»; в примечании фраза Бунина воспроизведена с купюрами (см.: Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2. С. 47).

<sup>16</sup> См.: Reese H. Ein Meisterwerk im Zwielficht... S. 399–408.

чательной редакции, в которой он желал бы свои сочинения печатать на родине: «Как же можно было, предпринимая издание этого *изборника*, не обратиться ко мне хотя бы за моими советами насчет него, за моими пожеланиями вводить или не вводить в него то или другое, за моими указаниями, какие именно тексты моих произведений я считаю окончательными, годными для переиздания!» И далее: «...люди... литературные... должны понять, какое великое значение имеет для такого *изборника* не только выбор материала, но еще и тексты, тексты!»<sup>17</sup>

Прилагалось и содержание будущего сборника, где рассказ «Руся» открывал второй из трех разделов, на которые Бунин разбил книгу своей поздней новеллистики.

Отметим с сожалением и тревогой, что грамотная текстологическая работа с прозаическим наследием Бунина не ведется до сих пор, история текстов его произведений, к которой он относился столь трепетно, не изучена<sup>18</sup>. Таким образом, до сих пор не сделано самого главного шага в создании фундамента для будущего научного собрания сочинений писателя. Тем самым очевидно, что сочинения Бунина — в том числе и «Темные аллеи», о которых немало написано за последние полвека, — введены в оборот не полностью: без вариантов и редакций, что, в свою очередь, отражается и на буниноведческих штудиях. Поскольку предметом исследования в науке о литературе является собственно литература, художественный текст, то изучать поэтику и стиль писателя, базируясь лишь на вошедших в известные собрания сочинений текстах, не зная, как шла работа над ними, как они продвигались от замысла к воплощению, в каком виде были изданы и в каком автор их издавать предполагал, — невозможно.

Настоящая публикация, посвященная монографическому разбору рассказа «Руся», продолжает начатую нами работу по привлечению рукописного наследия Бунина к рассмотрению поэтики и стиля его поздней прозы<sup>19</sup>.

Тексты Бунина не непроницаемы, как представляется порой его исследователям. К ним нужно подходить с особыми мерками, погружаясь в «голубые туманы мифов» (тоже бунинские слова) — античных, библейских, славянских, которыми пропитаны произведения писателя, раскрывая глубинные литературные источники его прозы, тоже превращающиеся в своего рода мифы на страницах Бунина. На основе архетипического анализа поэтики одного из рассказов цикла «Темные аллеи» и с привлечением его рукописных источников нам хотелось бы прикоснуться к тому богатству русской и мировой культуры, которое пока еще неподнятыми пластами покоится в бунинских текстах.

---

<sup>17</sup> Переписка с Н.Д. Телешовым... С. 628.

<sup>18</sup> Напротив, отградное отличие представляет ситуация с поэтическим наследием Бунина, которым планомерно и на высоком профессиональном уровне занимается Т.М. Двинягина, см.: Двинягина Т.М. Поэзия И.А. Бунина: Проблемы текстологии. 1 // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сб. ст. в честь Т.В. Цивьян. М., 2007. С. 359–381; Она же. Поэзия И.А. Бунина: Новые источники для научного издания. (Проблемы текстологии. 2) // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А.В. Лаврова. М., 2009. С. 208–223; Она же. Поэзия И.А. Бунина: Основной текст (Проблемы текстологии. 3) // Русская литература. 2010. № 1. С. 61–84.

<sup>19</sup> См.: Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа И.А. Бунина «Натали» // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42.

\* \* \*

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 — «на вот, возьми ее скорей!» — 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.

В рассказе «Руся»<sup>20</sup> под покровом незамысловатой обыденности клубятся древние языческие образы и представления, наделяя «дачную» любовную историю мифологическими чертами. Некогда сосуществование гоголевских малороссийских героев с «нечистой силой» — ведьмами, русалками, колдунами, чертями — воспринималось естественно в общем строе повествования, неотделимого от фольклора, от народных верований, сказаний, сказок и песен. Бунинские герои, которых автор, творя во Франции в середине XX века, помещает в Россию условного «рубежа веков», — это люди образованные, культурные, стоящие отнюдь не внизу социальной лестницы. Любое прямое введение в повествование фантастических элементов немедленно разрушило бы главное художественное достижение Бунина, главный хронотоп бунинского текста — хронотоп дореволюционной России, которую он с таким вкусом и знанием дела, с такой изумительной тщательностью и вниманием к детали создал в своей прозе эмигрантского периода.

Небольшая железнодорожная задержка в зачине 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»<sup>21</sup>. Эпическое спокойствие фразы, ничтожная обыденность происшествия создают атмосферу будничности, дорожной скуки. Но уже следующая фраза должна бы насторожить, поскольку в прозу жизни вторгается литературная проза, с безусловной отсылкой к «Анне Карениной»: «Через рельсы переходил кондуктор с красным фонарем в висящей руке». Этот маленький укол в преддверии несчастья («через рельсы», «красный фонарь») еще и усугублен бессильным жестом — «в висящей руке». В описании кондуктора простая смена определения (в рукописи зачеркнут перво-

<sup>20</sup> Далее при ссылках на рукопись рассказа в круглых скобках приведен номер листа по сквозной пагинации архивного хранения.

<sup>21</sup> Здесь и далее рассказ цит. по: Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 5. С. 283–291.

начальный вариант («в опущенной руке») позволила сменить активное начало (самостоятельность движений) на пассивное, автоматическое, как в призрачном царстве теней. Красный свет ничего не освещающего фонаря предвещает нечто трагическое, что идущая от Толстого традиция привычно связывает с железной дорогой, трагическим решением, человеческой катастрофой. Однако угаданная традиция оказывается ложным ходом, а внезапная остановка объясняется по-прежнему буднично — «опаздывает встречный курьерский». (Впрочем, кто знает, почему курьерский поезд опаздывает и для чего поезда персонифицируются, словно назначившие свидание люди.)

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 молодым») 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, 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, трагичности. Это второй укол предчувствий и предвестий: «На станции было темно и печально. Давно наступили сумерки, но на западе, за станцией, за чернеющими лесистыми полями, все еще мертвенно светила долгая летняя московская заря. В окно сыро пахло болотом. В тишине слышен был откуда-то равномерный и как будто тоже сырой скрип дергача». Помимо прямого эмоционального указания («печально»), ощущение уныния нагнетают цветочные эпитеты («темно», «чернеющими», «мертвенно»). Топос болота с всеохватывающей сыростью, с тоскливыми звуками («равномерный скрип») усугубляет общий меланхолический контекст.

Бунин сознательно добивается этого ощущения всепроникающей меланхолии: издаваемый ночной птицей звук еще более обострял ее в первоначальном варианте («как будто не живой, усыпляющий»), да и сама птица имела другое название — коростель (л. 1). В птичьих голосах Бунин разбирался настолько хорошо, что даже вызывал насмешки у собратьев по перу (ср. венчающую знаменитую пародию А.И. Куприна «бессонную потатуйку» или ироническую стилизацию В.В. Набокова в «Других берегах», где «опевают ночь петухи»). А между тем коростель и дергач — это одна и та же птица, носящая по-латыни название с явной звуковой имитацией ее голоса: *Sorex sorex*. «Весной самец издает частый односложный скрипучий крик», — подтверждает энциклопедия<sup>22</sup>. К этой особенности («характерный громкий трещащий крик»<sup>23</sup>) добавляется и другая: коростель-дергач «более ночная птица, чем дневная»<sup>24</sup>. Тонкая проработка пейзажа,

---

<sup>22</sup> Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М., 1953. Т. 23: Корзинка — Кукунор. С. 40–41.

<sup>23</sup> Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб., 1893. Т. 10. Полумот 19. С. 428.

<sup>24</sup> Там же.

включающего в себя освещение, запахи и звуки, для Бунина не достаточна, ему нужно заставить читателя физически ощутить ночную летнюю глушь, с негаснущей долгой зарею и насквозь сырую, так что влага как будто пропитывает даже голос бессонной птицы. Таинственность всюду пробирающейся воды, как в «Ундине» Ламотт-Фуке — Жуковского, становится гораздо более изощренной мотивировкой дальнейшего развития сюжета, чем первоначальные определения, с их прямыми указаниями на безжизненность и дремоту. Но почему дергач, а не коростель, если разница только в названии? Даже в «Словаре живого великорусского языка» В.И. Даля нет указаний на области распространения того или иного названия этой птицы, они совершенно равноправны. Если таковы они и для Бунина (а предполагать иное нет оснований, ведь для него важен крик птицы, а не она сама), то, по всей видимости, внутренняя форма названия «дергач», отмеченная и Далем, оказалась 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, — хозяйева 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 — зеленые стебли тростника и желто-белые цветы. Под стать растительному миру и животный: «Мелкий лес, сороки, комары и стрекозы». Всякий раз, когда Бунин подчеркивает 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 непроницаемости<sup>25</sup>. Сначала, в рукописи, таким все «узнающим» («ну, конечно»), всему находящим истолкования лицом выступала жена героя. Неприятные черты ее ревнивой язвительности были полностью Буниным из повествования удалены<sup>26</sup>; теперь это тоже образ страдательный, поскольку между нею и героем нет абсолютной полноты доверия и любви.

<sup>25</sup> Говоря о мировоззрении Бунина, Ю.В. Мальцев прибегает к термину Вл. Соловьева — «двойная непроницаемость» бытия (т. е. во времени и пространстве) — и 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 некой непостижимой и надындивидуальной... субстанции» (Мальцев Ю.В. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 12–13).

<sup>26</sup> Ср., в частности, такие вычеркнутые комментарии к рассказу мужа: «Маскарад не ахти какого вкуса» (л. 3); «Милая семейка» (л. 4); «Час от часу не легче» (л. 5).

В «Русе» Бунин сам разрушает стереотипы, подсказанные обстановкой, — дачная усадьба, каникулы, репетитор, «скучающая дачная девица»: «Только девица была совсем не скужающая». 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 естественно-научных объяснений.

Неизменный «задник», горизонт этого пейзажа — вечерняя тлеющая заря — напоминает фон «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. «Картина написана под впечатлением рассказа французского писателя Анатоля Франса “Святой Сатир”, — сообщает “История искусств”. — Художник создал странный, зыбкий мир с кривыми березками, тусклым светом луны, мир, подверженный таинственным превращениям, где герой античных легенд напоминает русского лешего»<sup>27</sup>. Врубель написал «Пана» очень быстро, в несколько дней, настолько захваченный работой, что не стал дожидаться нового холста и воспользовался уже готовым портретом жены. Пейзаж был «взят с природы и очень русский»<sup>28</sup>: это «переработка вида с террасы в имении кн. М.К. Тенишевой. Но реальная русская природа здесь озадряется мифом, легендой, сказкой...»<sup>29</sup>. Врубелевская «русская светлая ночь», подобная описанной Буниным, лишь оттеняет мифологический образ, и оттого «нечто волшебным-беспокойным мерещится в этой природе»<sup>30</sup>. Преображение природы у Врубеля происходит благодаря слиянию фантастики, мифа и предметного («с природы») реализма.

От «местности», где разворачивается короткий летний роман в «Русе», создается впечатление, весьма сходное с тем, к которому стремился 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. Удиви-

<sup>27</sup> Цит. по интернет-сайту: <http://arthistori.ru/19-20/art149.htm>.

<sup>28</sup> Герман М.Ю. Михаил Врубель. 1856–1920. СПб., 1996. С. 110.

<sup>29</sup> Федоров-Давыдов А. Природа и человек в искусстве Врубеля // М.А. Врубель. 1856–1910. М., 1968. С. 30. Лето 1899 г. Врубель с женой провел в имении Хотылево Орловской губернии.

<sup>30</sup> Герман М.Ю. Михаил Врубель. С. 111–112.

тельное поведение поражающих ночными полетами стрекоз — амфибионтных насекомых, обитающих и в воде (в виде личинок), и на суше (в виде взрослых особей)<sup>31</sup>, — только обостряет пугающую склонность окружающего мира к «таинственным превращениям». Становится страшно, но это особый страх, сладкий ужас перед неведомым, манящим и загадочным, непостижимым. 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» (выделенное курсивом 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 могущей стать смертельно опасной машины составляет 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 стать Руси, ее необычное для городской дачницы одеяние идеально гармонируют с болотной растительностью — кугой<sup>32</sup> (высокие темно-зеленые безлистные стебли) и бело-желтыми кувшинками<sup>33</sup>. 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 обыденности.

У героини действительно необычное имя. Хотя и произведенное от Маруся, оно корнем тянется не к христианскому имени Мария, а к словам древним, из

<sup>31</sup> Стрекозы активны летом все время, пока светит солнце; в особенно теплые и долгие дни отдельные виды могут задерживаться в полете даже в густые сумерки. Обладая большой численностью, стрекозы особенно хорошо размножаются, когда жаркие дни сменяют прохладу и ненастье; именно такая погода и описана в рассказе.

<sup>32</sup> В рукописи Бунин поставил ударение (л. 2). Замечательно, что звучит это слово впервые в устном рассказе героя и словно рассчитано автором на произнесение.

<sup>33</sup> 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...» (Усачева В.В. Желтый цвет // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2: Д–К. С. 202).

языческих времен — «Русь», «русалка»<sup>34</sup>. 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 настояще-му 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 (отъезд на курорт в спальном вагоне первого класса, проводник расстилает постели), 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 — с явной отсылкой к Пушкину: «Кинжалом я владею, / Я близ Кавказа рождена...»

Избавившись от уснувшей собеседницы, герой соединяется с совсем другим миром, что подчеркивается синтаксической симметрией: «Сине-лиловый глазок над дверью тихо глядел в темноту... он... мысленно смотрел в то лето...» Весь бытовой, повседневный антураж века технического прогресса заслоняет от человека мир извечный, подлинный. Цивилизованным людям незнакома 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 (от греч. «хтонос» — земля), мифологические персонажи, связанные одновременно с производительной силой земли (воды) и умерщвляющей силой преисподней. Первым показывается болотник<sup>35</sup> — 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», воспринимаются как мольбы, пророчества, предостережения «и прочие сообще-

<sup>34</sup> «Русь» до сих пор остается словом со спорной этимологией; «русалка» происходит от др.-рус. (из греч.) «русалия» — праздник весны.

<sup>35</sup> Или «блотник» (хорошо известный по западнославянским — кашубским поверьям). См.: Толстой Н.И. Болото // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1995. Т. 1: А–Г. С. 228.

ния», «представляют собой магические действия или особые ритуалы»<sup>36</sup>. А потом вспыхивает и «смотрит в темноту» блуждающий огонек (сигнальный «сине-лиловый» глазок в поезде у Бунина) — «болотный дух... заманивающий путника в трясины»: «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.»<sup>37</sup> 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 Рूसи. Рукописный вариант сохранил фразу с характерной временной оговоркой: «Теперь казалось, что милее и прекраснее ее он не знал никогда за всю свою жизнь» (л. б). 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.

Чтобы эволюция Бунина-рассказчика за несколько десятилетий стала особенно отчетливой, стоит обратиться к его ранней прозе: кажется, и место действия то же, и природа все та же, родная, — но эскизная, пленэрная, не складывающаяся в цельное произведение живопись уступает место совершенно иному письму, в котором символические и натуралистические линии и краски образуют тот узор, которому найдено только одно верное определение — совершенство. Рассказ «Новая дорога» (1901) кажется ранним этюдом к целому ряду написанных почти через полвека рассказов. Быть может, это и так: Бунин оставил подтверждения тому, что перечитывал свои стихи, высоко их оценивая<sup>38</sup>; кажется несомненным, что и раннюю прозу он тоже перечитывал, ведь она была наполнена зарисовками с натуры, непосредственными впечатлениями от увиденного, точными, зорко схваченными деталями, многочисленными пейзажами. Каких только обрывков сюжетов, намеков на возможные рассказы, мгновенно исчезающих, расплывчатых лиц не мелькает на нескольких страницах рассказа: «Постоит поезд на пустой станции и опять бежит среди перелесков... Едем все же с опозданием: стояли в поле, и никто не знал почему, и все сидели в томительном ожидании, слушая, как уныло шумит ветер за стенами неподвижных вагонов и как жалобно кричит бочкообразный паровоз, имеющий манеру трогать с места так, что пассажиры падают с диванов»<sup>39</sup>. Еще никто не знает причины остановки поезда — такой же необъяснимой остановки, как в «Русе»; уже угадывается меланхолическое настро-

<sup>36</sup> Гура А.В. Крики животных и птиц // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2: Д–К. С. 675–677.

<sup>37</sup> Толстой Н.И. Болото. С. 228.

<sup>38</sup> «Перечитывал... свои “Избр. стихи”. Не постигаю, как они могли быть не оценены!» (Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: В 3 т. / Под ред. М. Грин. Frankfurt/Main, 1977. Т. 3. С. 151).

<sup>39</sup> Цит. по изд.: Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 1. С. 196–203.

ение, но природа и цивилизация еще трогательно едины — «унылому» шуму ветра вторит «жалобный» крик паровоза, описание которого составлено из самых разных черт — он уподоблен не то человеку, не то зверю, а может быть, это и обыкновенная вещь, творение рук человеческих («бочка»).

Впрочем, нет, это существо мифологическое, даже демоническое: «Но поезд борется: равномерно отбивая такт тяжелым, отрывистым дыханием, он, как гигантский дракон, вползает по уклону, и голова его изрыгает вдали красное пламя, которое ярко дрожит над колесами паровоза на рельсах и, дрожа, злобно озаряет угрюмую аллею неподвижных и безмолвных сосен. Аллея замыкается мраком, но поезд упорно подвигается вперед. И дым, как хвост кометы, плывет над ним длинною белою грядкою, полной огненных искр и окрашенный из-под низу кровавым отражением пламени». Чего только нет в этом отрывке! Демонизация созданной людьми машины вскоре отзовется в «Господине из Сан-Франциско» — как в образе гигантского океанского лайнера с адской кочегаркой в трюме, так и в финальной ухмылке дьявола; но самое поразительное — угрюмая, мрачная аллея, темная аллея, которую еще очень нескоро в бунинском творчестве преобразит любовь. Тридцатилетний автор сам еще не осмыслил открывающихся ему богатств: «...мне ли разобраться в ее [бесконечно великой страны] печалях, мне ли помочь им?»<sup>40</sup> Сорок лет должно было миновать со времени написания «Новой дороги», чтобы Бунину смогли раскрыться и величие, и красота, и своеобразие покинутого им мира в его языческих древностях, фольклорных преданиях и бесконечности литературных путей: «Порою чаща расступается, и далеко развертывается унылая болотная низменность, угрюмо синее амфитеатр лесов за нею, и полосую дыма висит молочно-свинцовый туман над лесами». Теперь туман рассеялся, в темных аллеях появились влюбленные, окутанные мифологическим и литературным флером, теперь-то Бунин готов ответить на вопрос, «что из этого выйдет». Теперь под его пером оживает «забытая жизнь родины», и в унылой болотной местности, где раньше мелькали лишь перелески, сороки да журавли, появляется загадочная Руся.

Руся, одна из самых привлекательных бунинских героинь<sup>41</sup>, наделена живостью характера и остроумием, что определяет ее поведение с окружающими людьми

---

<sup>40</sup> Бунин откровенно признавался в письме Н.Д. Телешову от 14 ноября 1899 г. в том, что «изболел этой мукой — отвращением писать “пустяковину”, “тусклятину”»: «Все это чувствую, сам говорю себе, что пока душа “не сольется с сюжетом” — нельзя писать. <...> Но... многое *кажется* вялым, гнусным, жалким, тусклятиной, до тех пор пока вплотную не вдвинешь себя в работу: часто случается, что ты сам не знаешь эту тусклятину, как она осветится внутренним огнем, когда начнешь *разрабатывать* ее... Что бы ни сказать, да ведь хочется сказать, и это сказанное будет частью твоей души — этого довольно» (Переписка с Н.Д. Телешовым... С. 500). А сорок лет спустя (29 августа 1940 г.) Бунин записал в дневнике: «Следовало бы написать... историю моих стихов и рассказов» (Устами Буниных... Т. 3. С. 65).

<sup>41</sup> Вначале, впрочем, судя по рукописи, это была довольно развязная — от застенчивости и самолюбия — девица: «бойкая», «насмешливая»; прыгая в лодку, она «неестественно запела» и подхватила сарафан «над голыми ногами», отчего герой только «покачал головой» (л. 9); целует эта барышня героя «с радостной готовностью» (л. 11). Все эти несообразности поведения будут из окончательного текста вычеркнуты, образ Руси станет более цельным и, безусловно, пленительным.

ми — 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). Но главное своеобразие Руси состоит в другом и отражается на ее внешнем облике. Ее старинное крестьянское одеяние — «широкий, легкий» желтый сарафан, под которым свободно ее «волнующемуся» «долгому девичьему телу», — не придает будущей художнице ничего богемного, скорее сближает ее с окружающей «местностью» — с травами и деревьями, стрекозами и мотыльками, растворяет в окружающем пейзаже. Есть у Руси и яркая примета — «маленькие темные родинки», есть и примета тайная, 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; в народной традиции существует целая классификация родинок по их цвету, расположению на теле и связанным с ними поверьям. 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»<sup>42</sup>. Далекое лето из воспоминаний героя было для Руси судьбоносным: она «убедилась 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 неотделимо от воды, от влаги, от сырости; первое же описание близости героев связано с «промоченными» ногами, «мокрыми ступнями»<sup>43</sup>. 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 быстрее и гуще за открытыми на балкон дверями». В непрерывном движении пребывает и несметное множество живности, прежде

<sup>42</sup> Седакова И.А. Родимое пятно // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 2009. Т. 4: П–С. С. 675–677.

<sup>43</sup> При безобязанной конкретике в эротических сценах Бунин оставался все-таки подлинным эстетом. В частности, и в этом эпизоде героиня являлась вначале «мокрая» с «холодными» ногами. Однако неэлегантность тесной близости с барышней в мокром сарафане стала Бунину очевидной, и он, оставив за Русей определение родственной ей водной стихии, «заставляет» ее промочить только ноги (л. 6). То же и в сцене первого поцелуя, происходящей на воде, посреди озера, во власти Русинной стихии: герой поцеловал девушку в «хохочущие мокрые губы». Бунин и здесь вычеркнул выделенное определение как неприятный физиологизм (л. 11). Кроме того, была снята неточность: мокрыми-то губы должны были быть у героя, которого Руся обрызгала водой.

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»<sup>44</sup>: «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 наших тропических мест кончился», появляется новое, разумеется водное, развлечение — «довольно гнилая и с дырявым дном» лодка. Окружающий мир расширяется и оказывается кишашим 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»<sup>45</sup>, 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<sup>46</sup>. В элегии «Море» (1822) В.А. Жуковский вопрошал необъятную водную стихию: «Иль тянет тебя из земных неволи / Далекое светлое небо к себе?..» Вдали от мятежных романтических пейзажей, в скромных русских перелесках и стихии обретают кроткий облик. Землю и небо у Бунина только что соединял дождь<sup>47</sup>; их соединяют амфибионтные насекомые; появятся в рассказе и другие посланцы неба на пропитанной водой земле. Пока же Руся ведет себя с героем как настоящая русалка — хохочет и брызжет водой «с мокрой руки прямо ему в глаза». Вследствие столь колдовского ма-

<sup>44</sup> Гура А.В. Насекомые // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 2004. Т. 3: К–П. С. 370.

<sup>45</sup> Эту подробность Бунин добавил в «телешовский» том «Темных аллея», твердо приписав к печатному тексту: «и полно пьявок».

<sup>46</sup> В том же «телешовском» томе изменилось и это описание: как и у Жуковского (см. ниже), небо было олицетворено. Если в американском томе «Темных аллея» было напечатано «в котором отражалось небо», то затем описание меняется: «в которую уходило отраженное небо с облаками».

<sup>47</sup> Дождь «содержит первоначальную и очевидную символику оплодотворяющего начала и относится к общему символизму жизни и воды». Кроме того, дождь «льется с небес», откуда проистекает его «общность со светом» (Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 179).

невра 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<sup>48</sup>, — 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 гребки 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<sup>49</sup>. Купание, разумеется, имеет очистительный смысл, но купание является и «характерной чертой поведения мифологических персонажей»<sup>50</sup>. 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»<sup>51</sup>.

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 «скудной местности» в бунинском рассказе<sup>52</sup>. 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 пос-

<sup>48</sup> Описание сада дано в самом начале «обыкновенной дачной истории»: «некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото»; затем сад упомянут лишь дважды — в нем происходит объяснение в любви и из него вбегает, едва не нарушив близости героев и деликатно удалившись, удивительной масти петух, к которому мы еще обратимся. Сад — это «символ сознания, противопоставляемого лесу как бессознательное», он находится в ограде, а ограждение — это женский атрибут, героя вызывает в сад для объяснения сама Руся (см.: *Керлот Х.Э. Словарь символов*. С. 450). Но сад в рассказе находится на берегу озера, за которым — лес, место тайных свиданий героев: ведь их связь не ведет к браку и, значит, отделяется от символики дома, сада, ограды.

<sup>49</sup> 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 (иногда оно названо «полотенцо»), да еще и обсуждает его утилитарное назначение с героем. Но какие могут быть мистерии с полотенцами? И «бытовая» деталь безжалостно была из повествования вычеркнута, а вместе с нею и само действие — в окончательной версии герой помогает Русе не «вытереться», а «одеться» (л. 12–13).

<sup>50</sup> *Агапкина Т.А.* Купание // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Т. 3: К–П. С. 51.

<sup>51</sup> *Плотникова А.А.* Переправа через воду // Там же. Т. 4: П–С. С. 11–13. Ср. с упомянутой выше ритуализованной личной гигиеной «цивилизованного», состоящего в законном браке человека — «умылись, почистили зубы», разошлись по отдельным свежестеленным кроватям.

<sup>52</sup> Там же. С. 12.

ле 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. Генетически, впрочем, козерог восходит к козлу<sup>53</sup>, а тот, в свою очередь, в древних представлениях был связан с божествами грозы (символ тучи, скрывавшей молнии Зевса в античной мифологии, а в индоевропейском сознании — зооморфный символ молнии, грома)<sup>54</sup>. Итак, наполовину козел, в котором образно скрыта гроза, 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, тайно защищающего 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 водных соблазнов к земной, крестьянской (т. е. христианской) жизни.

Но таинственный «козерог» прямо соотносим и с зодиакальным созвездием Козерога (Capricornus), лежащим в южном небесном полушарии. В нем нет ярких крупных звезд, но 54 его звезды видны невооруженным глазом. Употребленное Русей слово — «выходит» — вполне может относиться и к поднимающемуся над лесом созвездию (ср. «вышел месяц»). Интересно, что Альфа Козерога — главная звезда в созвездии — двойная, ее можно наблюдать в бинокль — как в бинокль герой любит журавлями; описание у Брокгауза и Ефрона как раз и основано на зрительном созерцании — «звезда и ее спутница, обе светло-желтого цвета»<sup>55</sup>. Лучше всего это созвездие в средней полосе России наблюдать в июле и августе; события в «Русе» разворачиваются в июне — июле. В античности созвездие именовали «рыба-коза» и в соответствии с этим изображали на картах звезд-

<sup>53</sup> На первой русской звездной карте, составленной по указанию Петра I в 1699 г. И.Ф. Копиевским, созвездие значится как Козел, или Козерожек.

<sup>54</sup> См.: Белова О.В. Козел // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2: Д–К. С. 524.

<sup>55</sup> Энциклопедический словарь. СПб., 1895. Т. 15. Полутом 30. С. 599.

ного 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<sup>56</sup>.

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). Так, в «Пане» исследователи творчества Врубеля видят одно из характернейших проявлений стиля модерн, «культивирующего на рубеже XIX–XX веков языческие пантеистические идеи», и улавливают его особенности в «слитности с природой», в «сплетении между собой растительных форм, пейзажа» и «лица и тела Пана»<sup>57</sup>. Но особый эффект и этой картине, и ряду других полотен Врубеля («Богатырь», «Сирень», «Царевна Волхова») придавало переосмысление самого пейзажа — это больше «не фон, не место действия, а среда, в которой существует» центральный герой<sup>58</sup>. Так, для Богатыря — «это родная ему стихия, из которой он сам вышел»; царевну Волхову «ночной пейзаж» позволяет увидеть как «часть оживающей в ночной час природы, живущей сейчас, когда люди спят, своей собственной скрытой днем жизнью»<sup>59</sup>. По-новому к изображению природы подходили в русской живописи рубежа веков и В.М. Васнецов, и М.Н. Нестеров, но проза Бунина, несомненно, ближе всего исканиям мятущегося Врубеля. Казалось бы, гораздо ближе по содержанию к «Русе» васнецовская «Аленушка» (1881), пригорюнившаяся у лесного озера, заросшего сочной осокой, на фоне пушистого ельничка<sup>60</sup>; к тому же Бунин был поклонником художника, переносившего на полотно былинно-сказочную русскую старину. Личное знакомство состоялось в 1900 г., но картинами Васнецова и раньше были инспирированы некоторые стихи Бунина, в частности «Витязь на распутье». Но у Васнецова сказочность иллюстративная, в ней есть «элемент стилизации, черты стиля “рюсс”»<sup>61</sup>; эту внешнюю декоративную сторону обыгрывает и Бунин, приоткрывая только ее 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

<sup>56</sup> См.: Керлот Х.Э. Словарь символов. С. 248.

<sup>57</sup> Коган Д.З. М.А. Врубель. М., 1980. С. 294.

<sup>58</sup> Федоров-Давыдов А. Природа и человек в искусстве Врубеля. С. 29.

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Кстати, написана картина в Абрамцеве, т. е. тоже в Подмосковье, но по северному направлению от столицы.

<sup>61</sup> Коган Д.З. М.А. Врубель. С. 285.

согласовать в пластике античность с народными русскими истоками, а Пан Врубеля сочетал «славянского лесного 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»<sup>62</sup>. 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”»<sup>63</sup>. 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. Когда Бунин был начинающим писателем и «этюдировал» с натуры, его «описания природы» популярностью не пользовались и славы ему не снискали. «Идет дождик, ну и что?» — недоумевал Лев Толстой<sup>64</sup>. Искусствоведы уверенно обосновывают обычный в живописи неуспех подобных пленэрных зарисовок с натуры; удаchi — 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 после-революционном 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»<sup>65</sup>. 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 у героини есть менее сказочные и все же удивительные товарищи — журавли. После дождя, после непостижимых в своих повадках стрекоз и таинственного козерога, одновременно устремленного в водную пучину и в заоблачные выси, появляются очередные, быть может, самые главные посланцы небес в мире находящейся в «земной неволе» воды. Герой не забыл обо всех странностях того «удивительного лета», и пара журавлей вспоминается ему тоже как «странная». Огорчительно, когда столь тонкий интерпретатор бунинской прозы, как О.В. Сливичкая, не просто прохо-

<sup>62</sup> Федоров-Давыдов А. Природа и человек в искусстве Врубеля. С. 31–32.

<sup>63</sup> Герман М.Ю. Михаил Врубель. С. 110.

<sup>64</sup> Ср. с известным пересказом отзыва Л.Н. Толстого о ранних опытах Бунина: *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1922. Т. 1. С. 89.

<sup>65</sup> Коган Д.З. М.А. Врубель. С. 285.

дит мимо многозначной символики бунинской детали, но старательно доказывает, что все «избыточные» подробности вводятся Буниным в повествование «просто так». Определенная бессознательность в акте творчества, безусловно, присутствует, но все же не настолько, чтобы отказывать писателю в осмысленности создаваемого им: «Чаще всего эти детали связаны с сюжетом слабо или не связаны совсем»<sup>66</sup>. Особенно исследовательница недовольна «Русей»: «...в этой новелле 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»<sup>67</sup>. А ведь не случайно Сливацкая называет эту «деталь» — описание журавлей — «сверхкрупной»: Бунин придавал ей немаловажное значение.

Исследовательница находится в плену толстовской поэтики, сковывающем непредвзятый взгляд на бунинскую прозу. Ее занимает своеобразие бунинского психологизма, потому что это одно из ключевых понятий в художественном мире Толстого. Но Толстой дает тот или иной срез жизни, и душа человека ему интересна как сплетение различных, порой противоположных эмоций, стремлений, желаний, при том что сам человек не существует для Толстого в отрыве от семьи, общества, народа, страны, истории. Но разве таковы бунинские герои? Их мифологическая и литературная предыстория куда важнее их социального статуса, а мир окружающей их природы для Бунина вообще приобретает первостепенную важность. Изучение автографа рукописи с правкой приводит к очевидному заключению: главное в бунинском психологизме было не выявлять мотивировки действий и поступков, вызванных душевными движениями, а, напротив, избегать всяческого аналитизма, истолкований и объяснений. Например (удаленные части фраз подчеркнуты): «...сказала она, стараясь быть равнодушной» (л. 3); «Он помолчал и, видимо вспоминая то лето небрежно сухо ответил» (л. 5); или: «...он не спал, лежал, курил и с непрекращающейся тоской в мыслях и в душе мысленно смотрел в то лето... видел его все живее» (л. 6). Объяснения душевного состояния разрушают поэзию «мимолетного видения», делают взгляд на описываемое явление одномерным и плоским. Кажущиеся лакуны наполнены сдержанной, а не рационально выложенной перед читателем на блюдечке эмоцией; чем больше «пропусков» в авторских пояснениях, тем напряженнее наполненное затаенными смыслами повествование.

Датой создания рассказа «Руся» принято считать 1940 г., под этой датой его публикуют в собраниях сочинений писателя. «Руся» почти целиком написана за неделю, автограф подписан датой «20–27.IX.40» (л. 16). Х. Реезе, со ссылкой на автограф рукописи, хранящийся в РГАЛИ, и на дневниковую запись, указывает — как это принято и в изданиях Бунина — только эту дату в «Приложении I» своей монографии о «Темных аллеях»; вероятно, составленная исследовательницей таблица основана на описи, а не на знакомстве с автографом *de visu*<sup>68</sup>. М. Грин,

<sup>66</sup> Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 170.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> См.: Reese H. Ein Meisterwerk im Zwielficht... S. 404.

издавая дневники Бунина, довольно путано сообщает по собственным догадкам, что у Бунина, «видимо, наступил период усиленной творческой работы. В записях коротко говорится, когда был написан тот или другой рассказ. Вероятно, все другое было опущено Буниным при переписке дневников или же вкратце включено в запись от 30-го октября»<sup>69</sup>. Хотя из дальнейшего печатного текста никак не следует, когда были внесены уточняющие датировки целых 14 (!) рассказов, написанных за месяц с небольшим, Бунин коротко зафиксировал день начала и окончания работы над рассказом, от которого он отрывался для других произведений: «20.IX.40. Начал “Русю”. 22.IX.40. Написал “Мамин сундук” и “По улице мостовой”. 27.IX.40. Дописал “Русю”»<sup>70</sup>.

Однако журавли были введены в текст рассказа *лишь два года спустя*, во вставку к «странице 16-ой» (л. 17–19 по архивной пагинации), вставке, написанной за один день — 23 августа 1942 г. (дата проставлена в верхнем правом углу л. 17). «Руся» уже успела выйти в первой книжке «Нового журнала» за 1942 г., что можно считать «первой редакцией» рассказа. Что подтолкнуло Бунина к его доработке уже после получения напечатанного текста? Бунинских дневниковых записей, даже если не брать во внимание купюры М. Грин, 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, т. е. сразу сложился законченный эпизод. В первой редакции рассказ завершился 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 — слишком понятно, 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, «благоклонные» 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 издалека. Журавли избавляют Русю от ужасающих ее гадов (герой рассматривает

<sup>69</sup> Устами Буниных... Т. 3. С. 71.

<sup>70</sup> Там же.

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 фольклоре<sup>71</sup>. Бунин подчеркивает их внешнее сходство с Русей, словно это люди-журавли из старинных книг<sup>72</sup> (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 Русиней конституции на «смуглый» или выпускает его вовсе — и только в финале рассказа обиженная жена героя напоминает о «костлявых ступнях дачной девицы»). Зато сама Руся уподобляется 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). 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 одеколона!»<sup>73</sup>

О журавлях известно также, что они прилетают с края света, «из Индии», где они зимуют<sup>74</sup>. Осенью журавли уносят в мифическую землю Ирей, связанную с

<sup>71</sup> Журавль — это «святая птица», добрый вестник. С журавлями связана «мужская эротическая символика клевания» (Гура А.В. Журавль // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 2: Д–К. С. 228–229). В «Русе» особенно тщательно «выделано» описание журавлиных клювов, но поскольку расправляется с ненавистным Русе ужом сам герой, то это ассоциативное средство усиливает скрытую мифологичность бунинского рассказа и эротическую соотнесенность двух пар — героев и журавлей.

<sup>72</sup> Человек-журавль впервые упоминается в «Римских деяниях» (XIII в.) — сборнике новелл занимательного или даже анекдотического характера, сюжеты которых щедро использовали впоследствии Чосер, Боккаччо, Шекспир. Люди-журавли в «Римских деяниях» — обитатели Европы. Это люди, однако они имеют журавлиную голову, шею и клюв. См.: Левкиевская Е.Е. Мифы русского народа. М., 2003. С. 58.

<sup>73</sup> Кстати, работа над завершением этой фразы свидетельствует об очень тонком языковом чутье и мастерстве Бунина. Во-первых, первоначально написанное слово — «фиксатуар», хотя также французского происхождения, было слишком «дореволюционным», исчезнувшей реальней. Замена оказалась чрезвычайно удачной — слово «одеколон» прижилось в русском языке даже советских людей весьма прочно. Во-вторых, соединение уничижительного определения с иностранным словом, звучащим по-русски весьма неблагозвучно, финальную фразу «истории Руси» портило. И в-третьих, почему же Руся, такое природное существо, пользуется столь галлицизированным словарем людей иной, «культурной» породы? Вот именно поэтому: любовь ее так сильна, что даже «гадкий» чужеродный, пришедший из мира цивилизации запах она готова терпеть, если это запах возлюбленного. И еще одно: внутренняя форма собственно французского слова — eau de Cologne, «кельнская вода», вновь отсылает к пропитавшей весь рассказ водной стихии.

<sup>74</sup> См.: Гура А.В. Журавль. С. 229.

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»: «Она была бледна какой-то индусской бледностью, родинки на ее лице стали темней, чернота волос и глаз как будто еще чернее». Безусловно, индусская тонкость стана и сухость лодыжек, курчавость длинных «сухих и жестких» волос, неоднократно подчеркнутая смуглота брюнетки, колышущийся желтый сарафан, сходный с яркими, женственными сари и шальями индийских женщин, совсем смутно, тончайшей аллюзией напоминают героинь «Тысячи и одной ночи»: «В сумраке сказочно были видны ее черные глаза и черные волосы, обвязанные косой»<sup>75</sup>. 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, которого всегда любил и цитировал, в частности в публицистических работах<sup>76</sup>. Не только мировоззренчески, но и художественно Алексей Константинович Толстой был созвучен Бунину<sup>77</sup>, прежде всего в восприятии земной человеческой любви как божественного мирового начала, особенно полно обнаруживающего себя в природе. От 1942 г. уцелело совсем мало записей, в том числе с впечатлениями от чтения стихов. В записи от 24 сентября 1942 г. упомянуты стихи Я.П. Полонского с признанием «превосходными» лишь одной десятой из них<sup>78</sup>; 18 апреля 1943 г. другая запись: «Перечитывал стихи А.К. Толстого — многое удивительно хорошо...»<sup>79</sup> Но как часто Бунин в военные годы брал в руки томики Алексея Константиновича Толстого — уточнить без изучения дневников и массива подготовительных материалов (выписок, набросков и пр.), хранящихся в Лидсе, 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 некрологе «Чехов» (1904). Как и некоторых современников А.К. Толстого, Чехова отталкивала известная театральная броскость, эффектность иных лиро-эпических образов, показавшихся

<sup>75</sup> Между прочим, Руся как хозяйка подает к столу только постные блюда, что, несомненно, связано с безденежьем, но, возможно, и с известным вегетарианством индусов.

<sup>76</sup> В записях, сделанных в 1919 г. в Одессе и вошедших в «Окаянные дни», под 24 апреля цитируются в сокращении следующие слова А.К. Толстого: «И когда я думаю о красоте нашего языка, когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов... мне хочется броситься на землю и кататься в отчаянии от того, что мы сделали с талантами, данными нам Богом!» (Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4. С. 281).

<sup>77</sup> Уже в статье 1910 г. «Ранняя осень. (Поэзия и проза И.А. Бунина)» А.А. Измайлов, помимо привычных имен — И.С. Тургенев, А.П. Чехов — называет А.К. Толстого среди литературных «поручителей» Бунина (см.: Иван Бунин. Pro et contra... С. 308).

<sup>78</sup> См.: Устами Буниных... Т. 3. С. 142.

<sup>79</sup> Там же. С. 151.

ему «оперными»<sup>80</sup>. Любя и ценя обоих авторов, Бунин в поздние годы предпочел не упоминать это мнение, оградив от него репутацию все более близкого ему А.К. Толстого<sup>81</sup>.

Исследователи поэтического наследия А.К. Толстого особенно подчеркивают его «исключительную привязанность ко “всему земному”, любовь к родной природе и тонкое ощущение ее красоты»<sup>82</sup>, столь свойственные и Бунину. Наблюдая за природой, А.К. Толстой был еще и глубоко ей верен, в звуках и красках передавая явления той же самой среднерусской природы, которая так щедро представлена и в творчестве Бунина, в частности в «Русе». Так, в полном соответствии с положениями одонатологии — науки о стрекозах — эти украшающие лето дневные насекомые описаны в балладе «Алеша Попович» (1871): «Видишь там, где тот откос, / Как на солнце быстро блещут / Стаи легкие стрекоз». В одной из баллад, которую в окончательной редакции поэт оставил незавершенной, запечатлено и самое знаменитое в русской литературе явление стрекоз: «Где гнутся над омутом лозы, / Где летнее солнце печет, / Летают и пляшут стрекозы, / Веселый ведут хоровод...» (1861). Зовущие ребенка в свой круг, прельщающие своей красотой и обещающие научить летать, «легкокрылые стрекозы» (названные так в «Алеше Поповиче») в более длинной допечатной версии стихотворения заманивали дитя в омут и топили. С большой долей уверенности И.Г. Ямпольский полагает, что Толстой увидел в заключительных строфах «известную переключку с “Лесным царем” Гёте в переводе Жуковского и потому отсек их»<sup>83</sup>. С тех пор баллада обрывается дразнящей картиной: «Смотри, какой берег отлогий, / Какое песчаное дно!»

Поэзия часто находит источник в себе самой. Трудно предположить, что бунинские «страшные» ночные стрекозы на болоте появились без оглядки на это стихотворение Толстого. При всей независимости, возможно, уникального наблюдения за нетипичным поведением стрекоз (типично оно именно у Толстого), Бунин подспудно помнит о соблазне, с каким утягивают земное дитя в воду толстовские стрекозы. Ведь и А.К. Толстой в поэтическом творчестве испытывал те или иные, иногда для него слишком очевидные и нежелательные влияния, как показывает вышеприведенный пример с сокращением стихотворения. Исследователи — что только подтверждает тесную связь и взаимообогащение во внутрилитературном пространстве — отмечают «воздействие лирики Пушкина на некоторые пейзажные стихотворения Толстого, сказавшееся в точности и ясности деталей», а иногда — даже в прямом их повторении<sup>84</sup>. Однако, в отличие от эмиг-

<sup>80</sup> См.: Бунин И.А. Чехов // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Пг., 1915. Т. 6. С. 292. См. также в этой связи письмо Н.Д. Телешова Бунину (Литературное наследство. Т. 84: Бунин. Кн. 1. М., 1973. С. 557–558).

<sup>81</sup> 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)» (цит. по: Иван Бунин. Pro et contra... С. 303).

<sup>82</sup> Ямпольский И.Г. А.К. Толстой // Толстой А.К. Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2006. С. 23.

<sup>83</sup> Он же. Примечания // Там же. С. 622.

<sup>84</sup> Там же.

рантской прозы Бунина, писались эти «погруженные в природу» стихи не столько после прочтения Пушкина, сколько, как в случае с «весенними» стихами, «под впечатлениями от молодой природы, до или после прогулок в лес, весь наполненный криком журавлей, пением дроздов, кукушки и всяких болотных птиц»<sup>85</sup>.

Как впоследствии Бунин, А.К. Толстой явно «пристрастен» к журавлям. Сначала они появляются в его лирике как часть пейзажа; так, в «Кургане» (1840-е гг.) дальность их перемещения в пространстве сопряжена с безмерностью исторического времени: «Порой журавлиная стая, / Окончив подоблачный путь, / К кургану шумит подлета, / Садится на нем отдохнуть». Позже в его стихах за этими птицами, в полном соответствии с народной традицией, закрепляется роль добрых вестников. Например, в стихотворении «На тяге» (1871): «Вот донеслась еще из дальнего болота / Весенних журавлей ликующая нота». В более раннем и тоже «весеннем» («мажорном», по самоопределению поэта) стихотворении прекрасного «натуралиста» вновь подчеркнута несущее обновление курлыкание журавлей: «Вот уж снег последний в поле тает, / Теплый пар восходит от земли, / И кувшинчик синий расцветает, / И зовут друг друга журавли» (1856). В знаменитой балладе «Сватовство» (1871) весенние птичьи голоса в «веселый месяц май» будто бы мешают поэту разобрать ответы дочерей князя Владимира на сватовство двух влюбленных богатырей; в строфе 59-й упомянуты и журавли: «И звонко так в болоте / Кричали журавли, / Что мы, при всей охоте, / Расслышать не могли».

К стихотворению Алексея Константиновича Толстого «Цыганские песни» (1840-е гг.) тянутся многие образные нити рассказа «Руся», включая и имя главной героини. Речь в стихотворении идет о том, как в распевы прикочевавших из Индии цыган органично вплетаются приметы далеких земель, впечатления странствий и одновременно очень русские чувства и звуки; не забыты и журавли. Бунин, совершивший в предреволюционные годы путешествие в Индию и на Цейлон, всегда помнил ошеломляющую экзотическую красоту этих далеких краев и с чувством жгучей потери сокрушался на исходе лет, в военной Франции, что никогда больше далекие земли не увидит<sup>86</sup>. Некоторые мотивы стихотворения А.К. Толстого угадываются в «Русе», наполненной стихийным древнеславянским язычеством и жгучими воспоминаниями о полудетской, радостной утраченной любви. Приведем это стихотворение целиком:

Из Индии дальней	В них голос природы,
На Русь прилетев,	В них гнева язык,
Со степью печальной	В них детские годы,
Их свыкся напев,	В них радости крик;

<sup>85</sup> Письмо А.К. Толстого Б.М. Маркевичу цит. по: *Ямольский И.Г.* А.К. Толстой. С. 31.

<sup>86</sup> «Вот, кажется, теперь уже несомненно: никогда мне не быть, например, на Таити, в Гималаях, никогда не видеть японских рощ и храмов и никогда не увидеть вновь Нила, Фив, Карнака (М. Грин разобрала ошибочно и напечатала бессмысленное “Карпана”. — Т.М.), его руин, пальм, буйвола в грязи, затянутого илом пруда... Никогда! Все это будет существовать во веки веков, а для меня все это кончено *навсегда*. Непостижимо» (Устами Буниных... Т. 3. С. 44. Запись от 17 апреля 1940 г. «Руся» датирована 27 сентября того же года).

Свободные звуки,  
Журча, потекли,  
И дышат разлукой  
От лучшей земли.

Желаний в них знойный  
Я вихрь узнаю,  
И отдых спокойный  
В счастливом краю,

Не знаю, оттуда ль  
Их нега звучит,  
Но русская удаль  
В них бьет и кипит;

Бенгальские розы,  
Свет южных лучей,  
Степные обозы,  
Полет журавлей,

И грозный шум сечи,  
И шепот струи,  
И тихие речи,  
Маруся, твой!

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, «тихие речи Маруси» не являются, конечно, простым совпадением. Даже «гром сечи» находит соответствие как в профессии отца героини — Виктора, оставшегося 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 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 совпадала с тем единственным местом, откуда можно было наблюдать, как земля соединяется с небом, между пространствами «к себе» и «мезонин» стоял раздельный союз «или» (л. 7). Мезонин, где обитает героиня, разделяет две равно близкие ей, но неравноценные стихии, а противопоставленные (самой природой) жи-

вотные — 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 по-детски, 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 раз и проявляется в бунинском рассказе. Символика петуха мотивируется его окраской, и «черному с металлически-зеленым оттенком 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”»<sup>87</sup>. 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<sup>88</sup>.

За распахнутыми в ливень окнами одни бодрствуют «в потемневшем доме, [где] все спали после обеда», бунинские герои<sup>89</sup>. Стоит напомнить очевидную символику оплодотворяющего начала, воплощенную в дожде; но дождь льется с небес, и в этом его явная общность со светом<sup>90</sup>. Руся, в неизменной власти воды, прибежала вся мокрая, и герой «кинулся разувать и целовать ее мокрые узкие ступни». Но тут

<sup>87</sup> Гура А.В., Узеньва Е.С. Петух // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 4: П–С. С. 28–29.

<sup>88</sup> См.: Там же. С. 30–35.

<sup>89</sup> В экземпляре «Темных аллея», подготовленном Буниным к печати в России и отосланном Телешову, в «Русе» правка минимальна. Немногие вставки есть именно в разбираемой сцене: именно в этом экземпляре появилось указание «в потемневшем доме» и изменился глагол движения, обозначающий появление петуха — вместо «вскопивший» возникает «вбежавший» (Мемориальный кабинет Н.Д. Телешова (Москва). Фонд И.А. Бунина (без описи)).

<sup>90</sup> См.: Керлот Х.Э. Словарь символов. С. 179.

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 героини, возникает как добрый дух: оберегая Русю — хозяйку домашнего очага, он появляется в ту сокровенную минуту, когда героини 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<sup>91</sup>. 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<sup>92</sup>; 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). 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.

<sup>91</sup> Сначала в тексте стояло «Вдруг в столовой послышались...» (л. 15) и т. д.: ведь именно в столовой пугающе поигрывала ножиком эта жутковатая особа.

<sup>92</sup> Не только детали одежды, но и обуви приобретают в этом рассказе неслучайные черты: вязаные, промокающие чунки 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.

При всей опереточной ненатуральности произнесенных слов они невольно проясняют смысл всё заполонивших 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.В. 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»<sup>93</sup>. Для Бунина она означает возможность заглянуть в «туманно-голубую бездну Мифа»<sup>94</sup>. 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 нарочитую бутафорскую театральность сцены («Гостиния 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...» — продолжается повествование. Бунинское искусство композиционного размещения эпизодов предполагает соединение разновременных планов, имеющих бóльшую 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

---

<sup>93</sup> Мальцев Ю.В. Иван Бунин. С. 337.

<sup>94</sup> Там же. С. 12.

к Русе и благодарности за подаренное счастье нет горьких чувств — обиды, оскорбленного самолюбия, мстительности, в отличие от процитированной в финале рассказа восьмой песни Катутлла<sup>95</sup>: римский поэт, сокрушаясь о неверности возлюбленной и призывая себя к стойкости и смирению, жаждет увидеть ее страдающей и угрызающей<sup>96</sup>.

Знакомство Бунина с восьмой песней Катутлла к Лесбии («Miser Catulle...» — «Бедный Катутлл...») очевидно касалось всего стихотворения, а не только поразившей его и выписанной строки<sup>97</sup>. Ведь вся дачная история любви обрывается без объяснений, что стало с героиней дальше; Катутлл задается именно теми вопросами, которыми вправе задаваться как сам герой, отвергнутый Русей по воле «полоумной» «ревнивой» матери, так и читатель рассказа: «Кто придет к тебе теперь? Кто назовет прекрасной? Кого ты будешь любить? Чьей назовешься? Кого целовать будешь, кому кусать губы?»<sup>98</sup> 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»<sup>99</sup>.

Известно несколько русских переложений обращенной «к самому себе» восьмой песни Катутлла, но более всего созвучен с бунинским рассказом перевод, осуществленный С.В. Шервинским в тесном сотрудничестве с консультантом — М.Л. Гаспаровым. Приведем целиком этот перевод, обнаруживающий изумительную типологическую общность между античными любовниками с их чувствами в описании Катутлла и героями поздней бунинской прозы:

<sup>95</sup> Собственно, единственной процитированной из нее строки: «Amata nobis quantum amabitur nulla» («Возлюбленная мною, как не будет любима никакая другая»). Как и прочие любовные стихи Катутлла, эта песня обращена к Лесбии: под этим именем Гай Валерий Катутлл (84–54 до н. э.) воспевал в стихах свою возлюбленную Клодию, называя ее в честь высоко ценимой им древнегреческой поэтессы Сапфо (жительницы острова Лесбос в Эгейском море). В комментариях к рассказу «Руся» в изданиях Бунина источник латинской цитаты не называется.

<sup>96</sup> «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 requiret 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 Катутлл тверд, не будет тебя преследовать, ничего у тебя просить. Сама огорчишься, когда никто тебя ни о чем не попросит»).

<sup>97</sup> Среди фрагментарных заметок и выписок, сделанных на самых разнородных мелких обрывках бумаги и хранящихся ныне в Бунинской коллекции Русского архива в Лидсе, на одном из клочков уцелела часть фразы из рассказа «В одной знакомой улице» (1944): «...с твердым незрелой земляничкой кончиком, охватывал голое бедро...» (в печатный текст фраза вошла с изменениями: «...и губы ее уже горели, как в жару, когда я расстегивал ее кофточку, целовал млечную девичью грудь с твердым незрелой земляничкой острием...») (отточие отмечает авторский конец предложения). За собственным незаконченным наброском следует цитируемая в «Русе» латинская строка с указанием: «Catullus, VIII» (РАЛ, MS. 1066/715-19).

<sup>98</sup> «Quis nunc te adibit? cui videberis bella? / Quem nunc amabis? Cuius esse diceris? / Quem basiabis? Cui labella mordebis?»

<sup>99</sup> В «телешовском» томе вычеркнуто еще одно определение, слишком очевидно соотносимое с физической стороной этого счастья: «тупого, нестерпимого счастья».

Катулл несчастный, перестань терять разум,  
И что погибло, то и почитай гиблым.  
Еще недавно были дни твои ясны,  
Когда ты хаживал на зов любви к милой,  
Которую любил я крепче всех в мире.  
Вы знали разных радостей вдвоем много,  
Желания ваши отвечали друг другу.  
Да, правда, были дни твои, Катулл, ясны.  
Теперь — отказ. Так откажись и ты, слабый!  
За беглой не гонись, не изнывай в горе!  
Терпи, скрепись душой упорной, будь твердым.  
Прощай же, кончено! Катулл уж стал твердым,  
Искать и звать тебя не станет он тщетно.  
А горько будет, как не станут звать вовсе...  
Увы, преступница! Что ждет тебя в жизни?  
Кто подойдет? Кого пленишь красой поздней?  
Кого любить ты будешь? Звать себя чьею?  
И целовать кого? Кого кусать в губы?  
А ты, Катулл, решишь, отныне будь твердым<sup>100</sup>.

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 мчущихся, как скорый поезд, лет наваждением: «...все с той же неуклонно рвущейся вперед быстротой неся, 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<sup>101</sup>. То счастье любви, которое в восьмой песне Катулла связано с солнцем (когда «дева, возлюбленная, как не будет любима никакая другая», была рядом, по-эту «ослепительно сияли солнца» — это повторено дважды<sup>102</sup>), теперь недоступно герою, и в «солнечное окно» смотрит не он сам, а его спутница.

---

<sup>100</sup> Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений / Изд. подгот. С.В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. М., 1986. С. 8–9.

<sup>101</sup> «— Это по-латыни? Что это значит? — Этого тебе не нужно знать».

<sup>102</sup> «Fulsere quondam candidi tibi soles, / cum ventitabas quo puella ducebat / amata nobis quantum amabitur nulla. / Ibi illa multa cum iocosa fiebant, / quae tu volebas nec puella nolebat, / fulsere vere candidi tibi soles». Но эти строки русские переводчики передают совершенно по-разному. Гаспаров сообщает, что стиль латинского оригинала сближен с низким стилем комедии, вбирает в себя словечки и обороты из Теренция и Плавта, а некоторые «мелкие особенности языка» Катулла в восьмой песне вообще «переводу не поддаются» (Гаспаров М.Л. Поэзия Катулла // Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. С. 218). Фет, впрочем, резонно замечал, что «из невозможности

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 восьмой 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»<sup>103</sup>. 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» (пер. А.И. Пиотровского). «Презренная», «преступная» «изменница» — так именовали Лесбию русские переводчики восьмой 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, взывающий 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). 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»<sup>104</sup>. Бунин в «Русе» восстанавливает древнее значение при сохранении современного (судороги смертной истомы физического желания неотделимы от нежности, от самозабвенного восторга, от преклонения).

Но 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» — посредине 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».

---

воспроизводить впечатление оригинала никак не следует, что его переводить недолжно или надлежит исказить» (Стихотворения Катулла. В переводе и с объяснениями А.А. Фета. 2-е изд. СПб., 1899. С. 7). «Сияющие солнца» были переданы самим Фетом так: «Светило солнышко тебе живым лучом... Живило солнышко и впрямь тебя лучами». Другие варианты: «В сиянии солнечном был ты согрет / Его теплотой благодатной... Да, солнце тебя теплотою своей, / Сияньем своим согревало!» (Згадай-Северский); «Блестали некогда и для тебя звезды... Блестали в те поры и для тебя звезды» (Пиотровский); «Еще недавно были дни твои ясны... Да, правда, были дни твои, Катулл, ясны» (Шервинский).

<sup>103</sup> Стихотворения Катулла. В переводе и с объяснениями А.А. Фета. С. 34.

<sup>104</sup> Там же. С. 201.

Как в начале «Руси» рамка рассказа и сам рассказ двоились 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 Русе: «*Amata nobis quantum amabitur nulla!*» — «Возлюбленная мною, как не будет любима никакая другая»<sup>105</sup>.

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, люющим из укрытого от читательских глаз источника»<sup>106</sup>. 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 «тайнственно, просительно ныли невидимые комары», почему светился лес и куда, в какие миры устремлялась вода? Так удивительно и волшебно 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 преображает 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<sup>107</sup>. Тематически связанная с общением с душами умерших народная мифология придает облику Руси мистические черты, а языческая поэзия (римлянина Катулла и А.К. Толстого, возрождающего в своей лиро-эпике дохристианс-

<sup>105</sup> Приведем русские переводы этой строки восьмой песни Катулла (за исключением перевода Шервинского, все относятся к дореволюционному времени): «Любимая тобой, как ни одна» (Фет); «Ее ты глубоко любил, как потом // Уже не полюбишь другую» (Згадай-Северский); «Любимой так не быть уж ни одной в мире» (Пиотровский); «Которую любил я крепче всех в мире» (Шервинский). Перевод Фета помещен на с. 34 выпущенной им книги «Стихотворения Катулла»; остальные опубликованы в издании: *Гай Валерий Катулл Веронский*. Книга стихотворений (с. 121, 134, 8–9 соответственно).

<sup>106</sup> Степун Ф.А. Литературные заметки: И.А. Бунин (по поводу «Митиной любви») // Иван Бунин. Pro et contra... С. 367.

<sup>107</sup> См.: Левкиевская Е.Е. Иррей // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 2: Д–К. С. 422–423.

кую 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 ветренная 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 рассказать о судьбе Руси. Только они в итоге и важны Бунину, когда он пишет журавлиную сцену два года спустя после написания рассказа и вычеркивает при перечислении существ и явлений из мира природы «старые бревенчатые дачи» (л. 17): никакого человеческого жилья поблизости, никакого соприкосновения с обычными людьми не было, это сейчас они окружают героя в устроенной цивилизованной обстановке. Но журавли, уносящие души в цветущий бенгальскими розами Ирей, дырявая лодка с перевозчиком, работающим одним веслом, болотные огни, легкокрылые насекомые и земноводные гады — все они силятся поведать о том, что случилось с Русей. Иронические предположения, что героиня закололась 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 истины (стреляющее в последнем акте ружье). В чеховской «Чайке» убита птица, с которой ассоциирует себя провинциальная актриса Нина Заречная, но убивает-то себя любящий ее Треплев. 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 избытке 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, словно клятва, высеченная на мраморе надгробия той единственной, которая была для всего остального мира «просто Мария» (л. 5): «*Amata nobis quantum amabitur nulla*».

Это — эпитафия.