

DOI 10.25991/AE.2019.72.99.016  
УДК 82–32

**Лю Цзыюань** — аспирантка Дальневосточного федерального университета, преподаватель кафедры русского языка Цзямусыского университета, kaiji1985@163.com

## КОМПОЗИЦИЯ РАССКАЗА И. А. БУНИНА «РУСЯ»

В статье рассматривается композиция рассказа И. А. Бунина «Руся». Автор исследования приходит к заключению, что текст «Руси» опирается не только на возрождаемую памятью художника событийную реальность, он организован более стройно и продуманно, как сюжетно, так и композиционно, поэтому литературность изложения становится очевидной. Бунин показывает как абрис главного героя множится и обретает черты объемности и стереоскопичности.

**Ключевые слова:** И. А. Бунин, рассказ «Руся», композиция, система образов, поэтический мир.

**Liu Ziyuan**

COMPOSITION OF THE STORY I. A. BUNIN “RUSYA”

The article deals with the composition of the story by I. A. Bunin “Rusya”. The author of the study concludes that the text of “Rusya” is based not only on the eventual reality that is revived by the artist’s memory, it is organized more harmoniously and thoughtfully, both in plot and composition, therefore the literary presentation of the story becomes obvious. Bunin shows how the outline of the protagonist multiplies and acquires the features of volume and stereoscopy.

**Keywords:** I. A. Bunin, the story of Rusya”, composition, system of images, the poetic world.

Каждому читателю известна фабула рассказа «Руся», написанная великим писателем И. Бунином. «Руся» — одна новелла в цикле рассказов «Темных аллея», принципиально отличающаяся художественным приемом — формой наррации, в значительно большей степени связанной с литературной традицией, чем с интимной памятью художника. Образ героя обретает видимые новые черты, очищенные от узнаваемых деталей возрождаемой памятью реальности. Доля художественного вымысла значительно возрастает, литературность рассказа становится очевидной и задается принципиально.

Если «ранние» рассказы «Темных аллея» опирались преимущественно на образ героя-рассказчика, т. е. повествование велось главным образом от первого лица, то система повествователей в «Русе» оказывается много сложнее. Изложение в рассказе объективировано: сквозная наррация ведется от третьего лица, дистанцированного от героев и событий. Именно объективный повествователь обеспечивает зачин фабульно-сюжетной линии и вводит образ главного героя, некоего «господина», вместе с женой отправившегося «скорым поездом Москва — Севастополь» [1, с. 44] на отдых в Крым. Независимый нарратор сообщает и о незапланированной остановке поезда «на маленькой станции за Подольском, где ему остановки не полагалось» [1, с. 44].

Текст рассказа «Руся» оказывается облаченным в композиционную раму, причем сдвоенную, усложненную, ибо рассказ о герое сменяется рассказом самого героя, к тому же герой-рассказчик из сегодняшнего дня погружается в воспоминания об эпизодах далекого прошлого («уж целых двадцать лет тому назад было все это» [1, с. 44]). И хотя воспоминания героя касаются его самого, но в своих вос-

поминаниях он юн, молод, неопытен, т. е. «другой», ибо обладает иным жизненным опытом, полон юношеских впечатлений и исполнен живых не сдерживаемых чувств. Прав был И. А. Есаулов, когда писал: «На композиционном <...> уровне рассказ представляет собой весьма сложно, даже изощренно, выстроенный текст, в котором вставная новелла (собственно, сама история с Русей) очень сложно соотносится с ее текстуальным обрамлением» [2, с. 86]. Действительно, абрис главного героя множится и обретает черты объемности и стереоскопичности, а рамочный хронотоп формируется двумя «внутренними» временными пластами («тогда» и «теперь»), а «извне» охватывается пространственными координатами надличностной жизни, воплощенной в образах (железной) дороги и мчащегося скорого поезда (метафора современной жизни), в образах природного мира, окружающего героев за «опущенным окном вагона первого класса» [1, с. 44]. Сюжетное действие вырисовывает параболическую фигуру (настоящее — прошлое — настоящее), а сужающиеся концентрические круги (внешний мир — мир сегодняшнего героя — мир героя прошлого) сосредоточиваются вокруг событий двадцатилетней давности, ориентируя на эпицентр текста — рассказ о единственной и незабываемой любви главного героя. Уже первый рассказ второго раздела цикла «Темные аллея» выводит на первый план не константу памяти, но константу любви, которая проявляет себя на тематическом, образном, мотивном, концептуальном, идейном и др. уровнях.

Противоположение восприятия героем окружающего мира (прежнего и настоящего) исходно задается автором-повествователем в самом начале рассказа. Повзрослевший (современный) герой по-

мещен писателем в пространство счетное и кратное, исчисляемое и обозначаемое — его неизбежно сопровождает точность чисел: время текущее — «в одиннадцатом часу вечера», время былое — «двадцать лет тому назад», дачная усадьба — «верстах в пяти отсюда», вагон — «первого класса», путь — «второй» [1, с. 44], просьба со стороны жены — рассказать дачную историю «хоть в двух словах» [1, с. 44], количество выпитого коньяка — «пять рюмок» [1, с. 53] и др. Пространство присутствия героя поименовано — Москва, Севастополь, Подольск, Курск. Встречные поезда точно атрибутированы — один скорый, другой курьерский. Купе — мало и тесно («затворились в образовавшейся тесноте купе» [1, с. 45]). В речи героя доминирует сухость («помолчал и сухо ответил», [1, с. 46]). Даже природная заря оказывается «московской» («все еще <...> светила долгая летняя московская заря», [1, с. 44]).

Между тем юный герой, наоборот, оказывается в пространстве безграничном, непоименованном, почти таинственном. Уже самые предварительные замечания о той местности, где юный студент «жил на каникулах» [1, с. 44] и обучал мальчика Петю, пронизаны неопределенными местоимениями и наречиями — «что-то», «почему-то», «зачем-то», «какой-то», «чем-то вроде...», безличными глаголами «казалось» и др. Первоначально нарочито подчеркнутая сегодняшним героем узнаваемость и обыденность далекой атмосферы — «Дом, конечно, в <...> дачном стиле...» [1, с. 44], «И, конечно, <...> девица...» [1, с. 45], «все, как полагается...» [1, с. 45] — очень скоро предстает в совершенно иной ипостаси, как загадочная и почти мифологическая. Дом «в русском <...> стиле» определяется как «очень запущенный» [1, с. 45], порождая ассоциации глубокой старины и древней патриархальности. За домом — не сад, а «некоторое подобие сада» [1, с. 45], смыкающееся с «мелким лесом» и раздвигающее границы вокруг дома. За садом — «не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками» [1, с. 45], с «топким берегом» [1, с. 45], смыкающим твердь и воду, и «студенистым <т. е. нетвердым, вязким> дном» [1, с. 48]. Воздух — «парный», солнечный свет — «зыбкий» [1, с. 49]. Бесконечный (почти «тропический», [1, с. 48]) дождь словно соединяет пространство земли и неба. Неслучайно в этом (туманном, сонном, лишенном четких форм) мире не виден (не обозначен) горизонт [1, с. 45].

Зримых границ между землей и водой, землей и небом нет в образно-поэтическом мире молодого героя (как и в мире его воспоминаний). Неслучайно упоминание при описании озера: хотя «везде было так мелко, что видно было дно с подводными травами», это «как-то не мешало той бездонной глубине, в которую уходило отраженное небо с облаками» [1, с. 49]. Пространственный хронотоп мира земного и небесного (по вертикали), мира земного и водного (по горизонтали) слит художником воедино, магически беспредельно и безгранично.

Организирующим центром загадочного иллюзорного мира у Бунина становится героиня по имени Руся. Единственное относительно четкое знание о ней — что она была курсисткой-художницей, которая посещала занятия «в Строгановском училище живописи» [1, с. 45]. Выбор «профессиональной» склонности героини концептуально свободен, расплывчат и аморфен: она художница, творец, создатель красоты и магии. Потому и внешний облик героини не выдает в ней типичную курсистку начала XX века — она создана как образ невесомый, подвижный, живой, слитый с одухотворенными картинами природы. «Желтый сарафан» и «белые кисейные рукава сорочки» ее дачного наряда на фоне окружающей зелени подобны «прибрежным травам, испещренным желтыми цветочками куриной слепоты», над которыми «низко вились несметные бледно-зеленые мотыльки» [1, с. 48].

Граница между человеческим и природным проницаема в мире, окружающем Русю. Старая лодка-плоскодонка служит не только забавам юных господ, но и становится прибежищем для лягушек, ужей, пиявок («полно пиявок», [1, с. 49]), «дно <лодки> протекает» («довольно гнилая и с дырявым дном» [1, с. 48]), т. е. вновь стираются границы — между сухим и мокрым, человеческим и природным, рукотворным и органическим [1, с. 49]. Господское кресло, стоящее на балконе, сделано из камыша — «кресло камышовое» [1, с. 47], словно случайно (и одновременно естественно) переместилось из болота в дом, оно природно и утилитарно-комфортно одновременно.

Даже деревянный дачный дом семьи Руси оказывается областью, где смыкаются природное и человеческое: спасением от дождя дом становится не только для героев, но и для «огненного» петуха.

«Свежий, пахучий дождь шумел все быстрее и гуще за открытыми на балкон дверями, в потемневшем доме все спали после обеда — и как страшно испугал его и ее какой-то черный с металлически-зеленым отливом петух в большой огненной короне, вдруг тоже вбежавший из сада со стуком коготков по полу в ту самую горячую минуту, когда они забыли всякую осторожность» [1, с. 47].

Причем петух наделен умением понимать и тонко чувствовать человека в русином мире: «Увидав, как они вскочили с дивана, он торопливо и согнувшись, точно из деликатности, побежал назад под дождь с опущенным блестящим хвостом...» [1, с. 47]. Петух в безграничном мире Бунина разумен и очеловечен.

Воспоминания героя и воображение писателя словно воссоздают образ древней сказочной многоцветной Руси, в которой находится место для Руси. Вид просторного русского сарафана (под которым «была только сорочка» [1, с. 50]), эпитет «кисейные», используемый в описании необычного наряда героини, словно взяты из русских народных сказок и актуализируют образ «красных девиц» (и добрых

молодцев). Необычное имя героини — Руся — оказывается краткой формой исконно русского имени Мария, Маша, Маруся (« — Это что же за имя? — Очень простое — Маруся» [1, с. 46]). Усиливает коннотации русскости (всего пространства и самой героини) деталь ее портрета: герой говорит, что внешность Руси была не просто «живописна», но «иконописна» [1, с. 45]. «Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы <...> слегка курчавились» [1, с. 45]. Неславянская необычность «иконописного» портрета Руси — некие восточные черточки, наследованные от матери — словно нейтрализуются упоминанием многочисленных родинок на лице и на теле героини («На теле у нее тоже было много маленьких темных родинок — эта особенность была прелестна» [1, с. 47]), будто напрямую привязывая ее к родине, а следовательно, к Руси.

В рассказе «Руся» Бунин уже в серьезной мере отходит от имитации подлинности воспоминаний (своих и героя), которые доминировали в первом разделе «Темных аллей», но наполняет пространство рассказа многочисленными и узнаваемыми литературными проекциями. И прежде всего первозданным литературным фоном в рассказе становится русский фольклор, угадываемые фольклорные реминисценции и аллюзии, знакомые сказочно-фантазийные образы и мотивы. Справедливо утверждение Т. В. Марченко, что «у героини действительно необычное имя»: «Хотя и произведенное от Маруся, оно корнем тянется не к христианскому имени Мария, а к словам древним, из языческих времен — “Русь”, “русалка”» [3]. Родство метафорических координат рассказа с русской мифологией подчеркнуто актуализировано.

Между тем, отталкиваясь от образа матери-птицы из арабской легенды «Лейли и Меджнун» и возвращаясь к финальным сценам воспоминаний героя Бунина, необходимо обратить внимание на то, насколько сильны и акцентированы их символические коннотации. Так, образ матери Руси, бросившейся с обвинениями на героя, «безумен» и «повосточному» воинствен. В образе воительницы-матери эксплицируется ее грозный вид и воинствующее поведение [1, с. 52], подчеркнута стремительность атаки («оглушительно выстрелила»), акцентирован халат с широкими развивающимися, как крылья, рукавами («рука в длинном рукаве»), «цепкая <как коготки> рука» [1, с. 51–52]. Суммарность деталей-мотивов обнажает не только восточные коннотации образа матери, но и порождает невольные ассоциации к образу птицы, точнее — к налету-атаке некоего бойцовского петуха (сходную точку зрения высказывает И. А. Есаулов: «В бунинском рассказе есть один персонаж, который своей похвальной скромностью резко контрастирует с женой и матерью» ([2, с.88]). В рамках же сюжетно-композиционного строения рассказа «налет» матери-птицы оказывается образно симметричен

появлению «какого-то черного <...> петуха в большой огненной короне» в самом начале текста-воспоминания. Однако венценосный петух «деликатен» в отношении героев, тогда как мать героини варварски груба и несправедлива.

Доказательством тому может служить и поздний (вставной) эпизод — миниатюра о журавлях, которая была внесена в текст рассказа два года спустя после его появления. По этому поводу Т. В. Марченко пишет:

«<...> журавли были введены в текст рассказа лишь два года спустя, во вставке 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. <...> Вставка к “Русе” написана “одним махом”, практически только со стилистическими исправлениями, т. е. сразу сложился законченный эпизод. В первой редакции рассказ завершался тем же разговором рассказчика с женой, что и в окончательной версии, но следовал этот разговор непосредственно вслед за “позорным” изгнанием героя-рассказчика из усадьбы» [3, с. 127].

В цитируемой статье Т. В. Марченко очень тщательно и детально проделала анализ символического наполнения образа журавлей в искусстве, литературе, фольклоре. Исследователь справедливо указала на сопоставимые черты образа Руси и журавлей (высокие, костлявые, сухие и др.), заметив, что

«в новой версии композиция становилась зеркальной — <...> 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) <...> “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) <...>» [3, с. 127].

Кажется, что рассуждение Т. В. Марченко о «зеркальной» композиционной симметрии в рассказе, связанной с образами птиц, вполне оправданно, однако требует уточнения то обстоятельство, что зеркало, по-видимому, было ориентировано писателем не столько на образ дергача, остающегося для читателя почти незамеченным и неуслышанным, сколько на образ петуха, который (как уже отмечалось выше) был так же благосклонен и деликатен рядом с Русей, как и журавли, допускающие ее близость к ним. Между тем ранее уже было на-

мечено сопоставление образов бойцового «венценосного» петуха и воинственной матери, вбирающей в свой образ черты героини-«птицы».

Можно упомянуть замечание Т. В. Марченко:

«Но главное сходство — это глаза журавлей и самой Руси» <...> “прекрасные и грозные черные зрачки” журавлиной пары» словно обретают «многократное увеличение и одновременно отражение» в самой Русе — «“блестела ему в глаза [в бинокль] <...> черно-зеркальными глазами”»,

и добавить, что при «большом увеличении» сходство начинает угадываться не только между Русей и журавлями, а между матерью Руси и журавлями. Более того, надо отметить, что «обратную зеркальность» в образах петуха и матери героини видит и сама Т. В. Марченко («Этот эпизод — словно “оборотень” к происшествию с петухом» [3, с. 134]), но придает этому сопоставлению иную семантику: «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» [3, с. 132].

Можно сделать вывод, что текст «Руси» не опирается лишь на возрождаемую памятью автора событийную реальность, он организован более стройно и продуманно, как сюжетно, так и композиционно, и лишь на фоне такого литературно выстроенного изложения могла зародиться столь романтическая любовь между юными героями, подобная сказке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. Т. 7. Темные аллеи. Рассказы 1931–1952 гг. С. 44–53
2. Есаулов Е. А. Текст и мир рассказа И. А. Бунина «Руся» // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию вручения Нобелевской премии писателю. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2014. [269 с. С. 86–91]
3. Марченко Т. В. Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: к интерпретации поздней бунинской прозы. URL <http://www.rp-net.ru/book/articles/ezhegodnik/2010/06-Marchenko.php> (Дата обращения 21.11.2017).