

RU

Фольклорная символика рассказа И. Бунина «Ворон»

Лю Миньцзе

Аннотация. Статья посвящена поэтологическому анализу рассказа Ивана Бунина «Ворон» (1944), входящему в цикл новелл о любви «Темные аллеи». Исследование предпринято с целью осмыслить роль фольклора в формировании поэтического мира бунинского рассказа о любви, выявить эмоционально-эстетические ракурсы рассказовых образов, мотивов, центрального конфликта рассказа, за текстово обусловленного и опосредованного фольклорной символикой. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые детально проанализированы рассказ «Ворон», его персонажная система (образы отца, сына, дочери, Елены Николаевны) и выявлены важнейшие фольклорные составляющие центрального конфликта рассказа (любовного конфликта). В результате показано, что активное обращение к фольклорной символике (фольклоризированный концепт «ворон», цветовая палитра фольклора), близкой и понятной парижскому содружеству русских эмигрантов, позволяло Бунину как приверженцу и последователю национальных традиций (фольклорных в том числе) привнести в текст рассказа дополнительные поэтические интенции, пронизанные знакомой с детства образностью и яркой сказочной эмоциональностью, приблизить восприятие текста, созданного в эмиграции, к ностальгическому воспоминанию о покинутой родине – России.

EN

Folklore symbolism of I. Bunin's short story "The Raven"

Liu Minjie

Abstract. The article is devoted to a poetical analysis of Ivan Bunin's short story "The Raven" (1944), which is a part of the cycle of short stories about love "Dark Alleys". The research is undertaken in order to comprehend the role of folklore in the formation of the poetic world of Bunin's love story, to identify the emotional and aesthetic perspectives of the images, motifs, and the central conflict of the short story, which is contextually conditioned and mediated by folklore symbols. The research is novel in that it is the first to analyze in detail the short story "The Raven", its character system (images of the father, the son, the daughter, Elena Nikolaevna) and to identify the most important folklore components of the central conflict of the story (a love conflict). As a result, it is shown that the active involvement of folklore symbols (the folklorized concept "The Raven", a color palette of folklore), which were close and understandable to the Parisian community of Russian emigrants, allowed Bunin (who adhered to national traditions, including folklore ones) to bring additional poetic intentions into the text of the short story, imbued with imagery familiar from childhood and bright fairy-tale emotionality, to bring the perception of the text created in exile closer to the nostalgic memory of the abandoned homeland of Russia.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью осмысления ранее не подвергавшегося углубленному поэтологическому анализу рассказа И. Бунина, вошедшего в цикл новелл о любви «Темные аллеи», с символическим названием «Ворон» и выявления в нем фольклорных слагаемых, способствующих обостренному восприятию смысла изображенных рассказовых событий и представлений автора о любви и любовном соперничестве. Семантико-смысловое наполнение фольклорного пласта бунинского повествования позволяет акцентировать его тонкие психологические ракурсы.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, обратиться к историко-культурной ситуации, в рамках которой был создан рассказ Бунина, и проследить влияние русского фольклора на творческий замысел художника. Во-вторых, выявить поэтологические особенности текста любовного рассказа, определить его образно-семантическое поле, наметить мотивно-образные доминанты, сопоставления и конфликты-контрасты, коррелирующие с фольклором. В-третьих, рассмотреть ин-тертекстуальные переключки (в том числе фольклорные), эксплицированные в тексте, и квалифицировать их влияние на смысловые особенности рассказа.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования: метод целостного анализа художественного текста, позволивший проанализировать рассказ в единстве его поэтики и проблематики, а также типологический метод, давший возможность рассмотреть типы фольклорной образности, интерпретированные И. Буниным. Комплексный подход, предложенный в статье, позволяет открыть новые грани творческого своеобразия рассказа И. Бунина и объяснить причины обращения художника к национальному фольклору.

Материалом исследования послужили прозаическое творчество И. Бунина, цикл «Темные аллеи» и, в частности, рассказ «Ворон» (Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9-ти т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 7; Bunin I. The Gentleman from San-Francisco and Other Stories / introd. by T. Bradley; transl. by O. Shartse. N. Y.: Washington Square Press, 1963). К работе привлечены материалы словаря русских личных имен (Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-Пресс, 1995), словаря пословиц русского народа (Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Русский язык; Медиа, 2004), народных сказок А. Н. Афанасьева (Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3-х т. / изд. подг. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1984-1985. Т. 1-3), а также энциклопедические статьи (Мелетинский Е. М. Ворон // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1).

Теоретической базой работы послужили научные исследования по русской литературе конца XIX – начала XX века и вопросам своеобразия «малой» прозы И. Бунина – О. В. Сливичкой (2004), Р. С. Спивак (2010), В. Я. Гречнева (1996), О. В. Богдановой (2021), В. А. Ефремова (1999), Г. М. Благасовой, Л. С. Колесниковой (2007), О. Г. Егоровой (2002), Е. Л. Грудциной (1999), В. Хазана (1998), М. С. Штерн (1997).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его аналитические суждения, текстологические наблюдения, результаты и выводы могут быть использованы при дальнейшем научном изучении истории русской литературы и прозаического наследия И. Бунина, стать частью общих и специальных курсов по истории русской литературы XX века в вузовском и школьном преподавании.

Обсуждение и результаты

Рассказ «Ворон» в критическом осмыслении

Рассказ Ивана Бунина «Ворон» (1944, опублик. в парижском журнале «Последние новости», 1945, декабрь) входит в цикл рассказов о любви «Темные аллеи» и включен в его третью – заключительную – часть. Ситуация любовных отношений, составившая эпицентр всего цикла «Темные аллеи», становится центральной в этом рассказе, но развитие коллизии «любовного треугольника» оказывается иным, чем, например, в «Антигоне», тоже входящей в названный цикл и развивающей весьма сходный конфликт, – в «Вороне» любовное соперничество отца и сына разрешается в пользу отца. Образно-символическая система рассказа, подчеркнуто фольклоризированная в своей основе, позволяет выявить семантико-смысловое наполнение бунинского повествования и акцентировать его психологические нюансы.

Если о «Темных аллеях» в целом писали многие исследователи-буниноведы (Благасова, Колесникова, 2007; Богданова, 2021; Глинина, 1999; Гречнев, 1996; Грудцина, 1999; Егорова, 2002; Ерёмкина, 2003; Ефремов, 1999; Сливичкая, 2004; Спивак, 2010; Сухих, 2009; Хазан, 1998), то рассказ «Ворон» не становился объектом пристального критического осмысления. Как правило, «Ворон» упоминается в сопоставительно-перечислительных обзорах, но непосредственно в центр анализа он оказался поставленным только в статьях кутаисской исследовательницы Н. Г. Сачинавы (2021) «Стратегии интерпретации рассказа И. А. Бунина “Ворон” в контексте интегрального анализа» и А. А. Брагиной (2004) «Зачем мы читаем?». И в том, и в другом случае анализ рассказа «Ворон» связан с практикой преподавания – у Н. Г. Сачинавы он ориентирован на иностранную аудиторию, на его примере она демонстрирует стратегии «основ филологического анализа» и «декодирования» текста; у А. А. Брагиной речь идет о восприятии рассказа учащимися средней школы.

Между тем рассказ Бунина «Ворон» в целом оценивается критиками достаточно высоко. Так, американский исследователь Томпсон Бредли в предисловии к нью-йоркскому изданию рассказов Бунина на английском языке счел, что наряду с «Темными аллеями» рассказ «Ворон» является одним из лучших бунинских рассказов 1930-1940-х годов (Bunin, 1963, p. 13).

Образ «воронова гнезда» в рассказе (фольклорные истоки)

Прежде всего обращает на себя внимание название рассказа – «Ворон». Если большая часть рассказов цикла «Темные аллеи» названа по имени героини («Степа», «Зойка и Валерия», «Таня», «Галя Ганская», «Натали») или нейтрально, с акцентуацией лирических образов – воспоминаний героя-нарратора («Темные аллеи», «Поздний час», «Холодная осень» и др.) (о типологии названий см. работу (Штерн, 1997, с. 19)), то в данном случае в центре перитекстуального пространства оказывается даже не сам сквозной герой-повествователь (или юный герой-актант, о котором ведется рассказ), но *отец*, причем символически поименованный героем-сыном *ворон*. Именно этим сравнением и открывается рассказ: «Отец мой похож был на ворона» (Бунин, 1966, с. 216).

Привлекает внимание конструкция зачинного предложения: оно построено настолько инвертированно, что обе сильные позиции суждения (начальная и конечная) связаны с номинацией отца, тем самым давая персонажу точную, безапелляционную и аксиологически значимую характеристику: отец – ворон. Чуть позже та же конструкция будет продублирована: «...папа похож на ворона» (Бунин, 1966, с. 216). Орнитологический код изначально задает ракурс восприятия. Ментефакт русской народной сказки – *ворон* – выводится на передний план.

Как будто бы давая описание внешности отца, герой Бунина посредством фольклоризированного уподобления (Даль, 2004) переводит антропологические характеристики героя-человека в орнитологическую плоскость – кажется, отличить человечье и птичье в образе отца нельзя: «Невысокий, плотный, немного сутулый, грубо-черноволосый, темный длинным бритым лицом, большеносый, был он и впрямь совершенный ворон – особенно когда бывал в черном фраке на благотворительных вечерах нашей губернаторши, сутуло и крепко стоял возле какого-нибудь киоска в виде русской избушки, поводил своей большой вороньей головой, косясь блестящими вороньими глазами на танцующих...» (Бунин, 1966, с. 216).

Социальный статус господина-ворона дополняет его портрет: «Отец занимал в нашем губернском городе очень видный служебный пост, и это еще более испортило его; думаю, что даже в том чиновном обществе, к которому принадлежал он, не было человека более тяжелого, более угрюмого, молчаливого, холодно-жестокое в медлительных словах и поступках» (Бунин, 1966, с. 216). Атрибуты фольклоризированного концепта *ворон* детализируются и прирастают.

В образе ворона, достаточно неоднозначном в русской фольклорной традиции (Народные русские сказки..., 1984-1985; Мелетинский, 1979; Мелетинский, 1980; Сумцов, 1890), вбирающем в себя не только отрицательные, но и положительные коннотации (мудрость, например; ворон – нередко советчик богатыря), Бунин актуализирует исключительно негативные черты традиционной мифологемы – его герой-ворон зловещ, жесток, угрожающе опасен. Подобно фольклорному ворону-вещуну, отец напрямую связывается с предвестием беды или смерти, лиха или страшных событий. Любое появление героя-отца в пространстве рассказа сопровождается чувством страха у окружающих, ощущением опасности и угрозы, неизменно исходящих от него.

Кажется, даже образ Наполеона, который и подтолкнул героя-сына к сравнению отца с вороном, скорее забавен, чем пугающ («засмеялся от радости, вспомнив картинку в “Полярных путешествиях” Богданова, – так похож казался мне Наполеон на пингвина...» (Бунин, 1966, с. 216)). Иное дело с отцом-вороном. Счастьем для героя-рассказчика («К счастью...» (Бунин, 1966, с. 216)) было учиться в Катковском лицее в Москве и приезжать «в огромные, зеркально-чистые комнаты» их «просторной казенной квартиры во втором этаже одного из казенных домов» (Бунин, 1966, с. 217) только два раза в год, на каникулы. В приведенной цитате Бунин дважды повторяет эпитет «казенный», акцентируя атмосферу, царящую в доме чиновника-ворона. Смысловые константы нагнетаются.

Напомним, что, например, в рассказе Бунина «Птицы небесные» («Беден бес») фамилия центрального героя была *Воронов*, и она тоже заключала в себе негативные коннотации. В данном же случае Бунин избегает фамильного именованья, но, как допустимо предположить, оно могло быть и Воронов.

Как известно, в русском фольклоре существует сильный и грозный персонаж по имени Ворон Воронович. В рассказе Бунина «Вороновичем», точнее, «Вороновной» оказывается дочь отца-ворона Лиля. Подобно отцу, восьмилетняя Лиля черноглаза, молчалива, резка «не только в каждом своем движении, но даже и в молчаливости» (Бунин, 1966, с. 217). Как и отец, она будто «все как-то вызывающе верт[ит] своей черной [вороньей] головкой» (Бунин, 1966, с. 217). Она «зла» и «непоседлива» (Бунин, 1966, с. 218). Он – ворон, она – маленький вороненок. Ее возраст – 8 лет – традиционно настраивает на представление о повторении черт отца в образе и характере дочери. Смысловые оценочные ассоциации множатся.

Набор аксиологически значимых эпитетов, которыми Бунин характеризует атмосферу «родного (воронова, вороньего) гнезда», оставшегося без хозяйки и матери, удручает и пугает: холодный, угрюмый, жестокий, холодно-зеркальный, темный – *черный* в его колористических и психологических оттенках и нюансах.

Двойственный образ героя в рассказе (герой-нарратор и герой-актант)

Повествование в рассказе «Ворон», как и во всем цикле «Темные аллеи», ведет перволичный герой-нарратор, персонаж, который теперь повзрослел и помудрел, и с высоты прожитых лет смотрит на собственное прошлое, пытаясь в подробностях вспомнить и переосмыслить былые пережитые события. Именно на это нацелена завершающая часть цикла, переводящая эпизоды и события частного плана на уровень общечеловеческих обобщений (Богданова, 2021).

Между тем *внутренний* план рассказа «Ворон» выстраивается не размышлениями героя-нарратора, но формируется вокруг героя – участника событий, тогда юного и воспринимающего происходящее непосредственно, вблизи, без какой-либо рефлексии. Герой-нарратор словно бы воспроизводит те живые реакции, которые рождались в сознании молодого героя-актанта, только «кончившего лицей» и приехавшего из Москвы в родные пенаты. Прибытие героя из Москвы, метафорически из «другого мира», позволяет ему отчетливее разглядеть странные и страшные устои мира отца-ворона, акцентировать незаметные в привычной среде детали.

Юный герой, приехавший из *лицея* (в силу вступают коннотации интертекстемы дружной лицейской жизни, по Пушкину), с особой остротой ощущает неестественность миропорядка родительского дома. В представлении лицеиста, открытого метафорике, мир, в котором царствует ворон, – *по-сказочному* мертвенный, не живой, искусственный.

Как бывает в сказках о несчастных сиротах, в рассказе Бунина уже «давно» (1966, с. 216) умерла хозяйка дома, жена ворона. Дети-сироты остаются во власти жесткого и жестокого деспота-отца.

Отец-ворон странен и зооморфен. Подобно природной птице-ворону, которую привлекает все блестящее и яркое, например, в гостях на вечере у губернаторши отец-ворон косится «блестящими вороньими глазами» на некую «боярыню, которая с чарующей улыбкой подавала из киоска плоские фужеры желтого дешевого шампанского», на «рослую даму в парче и кокошнике, с носом настолько розово-белым от пудры, что он казался искусственным» (Бунин, 1966, с. 216). Станный мир ворона тяготеет к искусственности и ненастоящему. Носатость ворона и «боярыни» роднит образы, нестрого амплифицирует их близость.

В ходе развития сюжета герой-нарратор Бунина сообщает, что вечерами, с определенной поры, герой-ворон появляется в столовой в «длинной и широкой тужурке на красной подкладке» (1966, с. 218), (почти) напоминающей плащ оперно-театральной дьявола. Неслучайно и роль, которую он разыгрывает за вечерним столом, – роль артиста. В обращении к бедной няне дочери соблазнитель искушает: «Вот бы весьма шло к вашему лицу платью черного атласу с зубчатым, стоячим воротом а-ля Мария Стюарт, униженным мелкими брильянтами... или средневековое платью пунсового бархату с небольшим декольте и рубиновым крестиком... Шубка темно-синего лионского бархату и венецианский берет тоже пошли бы к вам... Все это, конечно, мечты, – говорил он, усмехаясь» (Бунин, 1966, с. 218). И широкий халат-тужурка на красной подкладке, и усмешка героя – почти мефистофелевские, оперно-театральные, едва ли не из гете-гуновского «Фауста». Неслучайно та же цветовая гамма – черное и красное, передающая всполохи городского пожара, будет охарактеризована Буниным как бесовски-игровая («бесовски-игрово» (1966, с. 219)). Писателем рядом поставлены идеологемы *бес* и *игра*, концепты *жизнь – театр* и *поведение – роль*, символические краски *черное* и *красное* (смерть и страсть). Образ бунинского ворона актуализирует инфернальные коннотации.

Между тем происходящее действо – почти по Стендалю разыгрываемое *черное* и *красное* («Красное и черное») – затрагивает юного персонажа-сына в малой степени (меньшей, чем других). В ходе сюжетного развертывания рассказовых событий герой остается в локальной позиции скорее наблюдателя, чем активного участника действия. Степень его экспонирования – это роль второго плана. Он вовлекается в драматические события рассказа на какой-то момент, но это время кратко и ограничено. В пределах персонажной системы рассказа фактически он остается только «хроникером», свидетелем сценического действия, о котором повествует много лет спустя.

Образ Елены Прекрасной и система бинарных оппозиций

Действенным триггером сюжета рассказа «Ворон» оказывается появление в доме отца «любезной Елены Николаевны», красивой юной няни, наставницы вороненка-Лили. Именно ее образ формирует систему бинарных оппозиций рассказа.

Появление в мертвеном «казенном доме» молодой красавицы Елены (почти Елены Прекрасной из русских народных сказок) отнесено нарратором к *весне*. Очевидно, что эта хронологическая мета условна (завершение учебного года, как правило, относится к началу лета). Однако писателю важно связать новые события с обновлением окружающего мира – традиционно (в фольклоре и в литературе) весна ассоциируется с пробуждением природы и пробуждением чувств, с появлением новых знакомств и завязыванием новых отношений. Именно так и случается по сюжету – чудесное (почти сказочное) появление в доме молодой няни порождает изменения в поведении героя-отца и становится условием зарождения любовного чувства у молодого барина-лицеиста.

«Любезная Елена Николаевна» – «бедная девушка, дочь одного из мелких подчиненных отца, была она в те дни бесконечно счастлива тем, что так хорошо устроилась тотчас после гимназии, а потом и моим [героя-сына] приездом, появлением в доме сверстника» (Бунин, 1966, с. 217).

Уже только портрет юной героини организывает контраст, который формируется между образными константами «гнезда» ворона и очарованием милой няни. В противовес престарелому и тяжелому (хотя бы по взгляду) отцу, она была «юной» и «легконогой» (Бунин, 1966, с. 217). В отличие от властного и жестокого деспота, она была тиха и скромна («за обедом и глаз поднять не смела», «она так смущалась, что отвечала лишь жалкой улыбкой, пятнисто алела тонким и нежным лицом» (Бунин, 1966, с. 217)). Одним своим присутствием она, с ее «алым» личиком, «озаряла» прежде «столь мертвую квартиру» (Бунин, 1966, с. 217). Даже цветовая палитра, сопровождающая внешний облик Елены (Прекрасной), антитетична мрачным тонам и черному «оперению» ворона – она «худенькая белокурая девушка в легкой белой блузке» (Бунин, 1966, с. 217) со «светлыми» глазами (Бунин, 1966, с. 219) (напомним, что значение имени Елена – «светлая», «блестящая», «сверкающая» (Тихонов, Бояринова, Рыжкова, 1995, с. 489)). Это она разжигает страсть в злом, жестокосердном и хладнокровном вороне – с ее появлением Бунин акцентирует *красный цвет* подкладки (цвет страсти) темной домашней вороньей «тужурки».

Юная дева действительно разжигает *пожар* в сердцах отца и сына. Метафорический пожар находит свою природную реализацию в сцене грозы («в темнеющих комнатах сверкала иногда молния и содрогались стекла от грома» (Бунин, 1966, с. 219)) и городского пожара, который юные герои наблюдают из окна дома («О, где-то пожар!» (Бунин, 1966, с. 219)). В сцене пожара, с одной стороны, смешиваются красно-черные всполохи пламени огня, словно бы символизируя вспыхнувшие пламенные чувства влюбленных, с другой – предупредительно угрожающе мелькают и светятся форменные «медные каски пожарных», пугающе грохочут «длинные несущиеся дроги... со шлангами и лестницами», звенят «колокольцы над гривами черных битюгов, с треском подков мчавших галопом... по булыжной мостовой» (Бунин, 1966, с. 219). Природное явление – ливень и гроза, а за ними и живой скачущий огонь (// влюбленность молодых сердец) словно бы окаймляются и обрамляются искусственно-цивилизационными образами касок, дрог, треском металлических подков (// опасность, идущая от казенщины и надзора, неслучайно позднее отец вспомнит о высылке «по этапу»). Природно-психологическая картина, выписанная Буниным, дихотомична, многозначна, угрожающа.

Сюжетная кульминация рассказа

Изображение сцены страсти-пожара отнесено Буниным к «началу июля» (1966, с. 220), и вслед за ней, согласно природному календарю, в рассказе можно ожидать кульминации. Кульминация реализуется в сцене, когда ревнивец-отец застаёт целующихся влюбленных в библиотеке и, как следствие, изгоняет сына из дома. «Завтра ты на все лето уедешь в мою самарскую деревню. Осенью ступай в Москву или Петербург искать себе службу. Если осмелишься послушаться, навеки лишу тебя наследства. Но мало того: завтра же попрошу губернатора немедленно выслать тебя в деревню по этапу. Теперь ступай и больше на глаза мне не показывайся» (Бунин, 1966, с. 221).

Герою отцом обрисована перспектива. И, вероятно, противостояние могло бы обостриться, если бы герой-сын «в ту же ночь» не уехал «в Ярославскую губернию, в деревню к одному из... лицейских товарищей», где «прожил у него до осени» (Бунин, 1966, с. 221). Элиминация субъекта, его исчезновение из хронотопического поля рассказа вновь эксплицируют характер поведенческой доминанты персонажа – его пассивно-второстепенную роль.

Между тем грозная герою перспектива «ссылки» и «этапа» счастливо преодолена. Интенции пушкинского лицейского братства актуализированы. По словам рассказчика, «осенью, по протекции его [лицейского приятеля] отца», молодой герой поступил в Петербурге на службу в Министерство иностранных дел (заметим, в то министерство, в котором служил и Пушкин) и написал отцу, что «навсегда отказыва[ется] не только от его наследства, но и от всякой помощи» (Бунин, 1966, с. 221).

По мысли Н. Г. Сачинавы, в рассказе Бунина изображена «семья патриархального типа, основанная на полной и безграничной власти отца», из чего исследователь делает вывод, что «дешифровка религиозных реалий позволяет понять мотивы поведения героя-рассказчика, в основе которых православные традиции, не позволяющие сыну идти против воли отца» (2021, с. 109). Однако, с нашей точки зрения, это не вполне так, вдвойне не так. Во-первых, согласно сюжету, сын все-таки идет «против воли отца», во-вторых, «мотивы поведения героя-рассказчика», по-видимому, вовсе не подвержены православно-религиозным мотивациям.

В нашем представлении, сторонняя – хроникерская – функция персонажа, о которой шла речь выше, к финалу повествования еще отчетливее реализуется. Герой не вступает в борьбу с обидчиком, не становится активным участником возможно-острого сюжетного действия, но полагается на чужую помощь и счастливо достигает *осени*, когда и служба, и письмо к отцу выглядят вполне респектабельно. Квалифицированный нами как герой-наблюдатель второго плана, он так и остается героем на «вторых ролях». Однако отлитературность «вторичного» сюжета, вероятно, не задумывалась Буниным, чей герой в «Темных аллеях», несомненно, в основном и главным есть alter ego автора. Но ослабленность сюжетной линии героя-сына очевидна. Не он (что было бы традиционно для цикла «Темные аллеи»), а заглавный персонаж *Ворон* становится центральным и сквозным образом одноименного рассказа. Молодой герой сдвинут с авансцены.

Роль развязки-экспозиции в рассказе «Ворон»

На фоне мало проявленного в тексте (и в действии) героя-сына фольклорно-сказочная сущность образа отца, героя-ворона, реализуется в финале рассказа Бунина еще более полноценно. Повествователь сообщает, что *зимой* герой узнал, что его отец оставил службу в провинции и переехал в Петербург «с прелестной молоденькой женой» (Бунин, 1966, с. 221). Прототипическая около-пушкинская литературная ситуация *встречи* (например, как в «Евгении Онегине»: «Кто там в малиновом берете...») словно бы ожидает своей актуализации. И встреча состоится. Молодой чиновник Министерства иностранных дел встречает отца и бывшую возлюбленную в Мариинском театре («Театр уж полон; ложи блещут...»).

Герой видит отца-ворона и его молодую жену: «Они сидели в ложе возле сцены, у самого барьера, на котором лежал маленький перламутровый бинокль. Он, во фраке, сутулясь, вороном, внимательно читал, прищурив один глаз, программу. Она, держась легко и стройно, в высокой прическе белокурых волос, оживленно озиралась кругом – на теплый, сверкающий люстрами, мягко шумящий, наполняющийся партер, на вечерние платья, фраки и мундиры входящих в ложи» (Бунин, 1966, с. 221-222).

Однако, в отличие от пушкинского Онегина, герой Бунина ни *осенью*, ни *зимой* не предпринимает попытки встретиться с героиней наедине и объясниться. Персонажу Бунина достаточно увидеть «прелестную молодую жену» рядом с мужем в ложе театра, чтобы сложить окончательное суждение о ней и о ее падении. Герою удается рассмотреть, что «на шейке у нее темным огнем сверкал рубиновый крестик», что «тонкие, но уже округлившиеся руки были обнажены», что «род пеплума из пунцового бархата был схвачен на левом плече рубиновым аграфом...» (Бунин, 1966, с. 222).

Как видно, герой почти в точности описывает те детали-аксессуары, которыми еще в «казенной квартире» искушал и соблазнял героиню отец-ворон, бес-ворон. То, что в представлении старого соблазнителя должно было «идти» (Бунин, 1966, с. 218) белокурой красавице, теперь украшает ее наряд и действительно «идет» ей. Молодая красавица, как видно, воспользовалась «выигрышным билетом» (Бунин, 1966, с. 218) и теперь благополучна и по-своему счастлива. Герой подмечает «уже округлившиеся руки» Елены Николаевны, отмечает, что она «оживленно озиралась кругом», с интересом рассматривала «мягко шумящий, наполняющийся партер, вечерние платья, фраки и мундиры входящих в ложи» (Бунин, 1966, с. 222). Белокурые волосы героини убраны «в высокой прическе» (Бунин, 1966, с. 222), словно бы заставляя видеть ее гордо поднятую голову.

В восприятии образа еще недавно любимой героини персонаж-рассказчик Бунина идет не вслед за осознавшим свою юношескую опрометчивость героем Грибоедова («Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног...»), но вслед за Львом Толстым. Текстуальная интеракция пронизана толстовскими ассоциациями, прежде всего через аллюзии к сценам в театре, воссоздающим искусственность и мертвенность светского общества (например, Наташа Ростова и Анатолий Курагин в «Войне и мире» или Алексей Каренин в «Анне Карениной»). Едва повзрослевший бунинский герой (по сюжету прошло чуть более полугода после окончания им лицей), подобно любимому Буниным Толстому, констатирует театральность и ненастоящность мира светскости и богатства, мира вороньего хищничества и людского предательства. (Прежде всего предательства женского, недостатки мужского центрального персонажа у Бунина, как правило, нивелируются.)

В финальной сцене, разглядывая супружескую пару, герой-рассказчик особое внимание уделяет Елене Николаевне. Образная символика, опосредующая ее портрет, акцентирует психологические нюансы ее характера и одновременно оттеняет образ мужа-ворона.

Прежде всего наряд красавицы – «род пеплума», т. е. особого фасона платья, «из пунцового бархата» (Бунин, 1966, с. 222).

С одной стороны, примечательно именование платьёвого фасона «пеплум», названного на древнегреческий манер. Бунин словно бы хочет подчеркнуть, эксплицировать в героине ее культурные истоки – она словно бы происходит не просто от Елены Прекрасной, героини русских народных сказок, но от Елены Прекрасной, точнее, Елены Троянской, которая тоже могла быть (и наверняка) бывала облачена в платье-пеплум. В образе героини проступает и «воинственный» подтекст – как известно, именно из-за Елены Троянской началась война в Древней Греции (как еще недавно в «казенной квартире»).

С другой стороны, различная огласовка при определении цвета бархата пеплума – у отца «пунсовая» (Бунин, 1966, с. 218), у сына – «пунцовая» (Бунин, 1966, с. 222) – заставляет задуматься о семантическом значении цвета платья. Понятно, что пунсовый/пунцовый цвет – это одно из названий красного цвета. Только герой-отец произносит его на манер заимствованного из французского языка слова *“ponceau”*, в архаичном ключе, сын – на современный манер. А. А. Брагина вполне справедливо усматривает в различном (о)звучании слова «пунсовый/пунцовый» элемент подчеркнутой Буниным возрастной границы, которая пролегла между отцом и сыном: «Дело в том, что уже во времена молодого Бунина (а следовательно, и сына) произношение *пунсовый* было архаичным» (2004, с. 15).

Разница в произношении, несомненно, существенна, но от этого разница в оттенках красного не меняется. Между тем важным нюансом пунс(ц)ового цвета оказывается его связь с цветом мака, а следовательно, с опиумом и сном. Облаченная в платье пунцового, т. е. *макового* цвета, юная красавица начинает восприниматься двояко. Она может быть окутанной «сном», потому что усыплена собственными «мечтами», о которых когда-то прежде рассуждал ворон (Бунин, 1966, с. 216), а может быть опьяненной без ее сознательной воли как молодая, наивная и доверчивая девушка. К тому же, репрезентирует Бунин, она нищенски зависима через своего отца, подчиненного по службе ворону-чиновнику; тот же ворон напоминает ей о содержании ее пятерых братьев и сестер. Маковый цвет платья-пеплума эксплицирует подтекстовые коннотации.

Примечателен и еще один красный оттенок в портрете «молодой жены». Описывая Елену Николаевну в ложе Мариинского театра, герой-рассказчик обращает внимание на рубиновый крестик, сверкавший «темным огнем» (Бунин, 1966, с. 222) на шее девушки, и на «рубиновый аграф» (брошку) на ее плече, украшающий платье. Как известно, рубины числятся среди самых дорогих драгоценных камней, наряду с изумрудами и сапфирами. Красный, точнее рубиновый, цвет крестика и броши (как и цвет пунцового бархатного платья) становится отражением того цвета страсти, который прежде уже проступал в «красной подкладке» тужурки ворона-искусителя, как бы свидетельствуя о напоре и силе, с которыми тот – настойчиво и безжалостно – завоевывал свою «добычу», «любезную Елену Николаевну».

Крестик на груди героини, красный, рубиновый, напомнит, сверкает «темным огнем». *Темный* огонь рубинов на нательном крестике вносит тревожную ноту в восприятие, казалось бы, просто драгоценного украшения, переводя образ героини на новый – жертвенный – уровень. Красный цвет на крестике становится аллюзийным напоминанием о страданиях Христа на кресте, а следовательно, может говорить о страданиях, которые перенесла или которые еще предстоит вынести жертвенной (во имя отца и родных братьев и сестер) героине.

Если же вспомнить, что среди нарядов, которые, по представлениям господина-ворона, могли быть к лицу белокурой красавице, он называл и «платье чёрного атласу с зубчатым, стоячим воротником а-ля Мария Стюарт» (Бунин, 1966, с. 218), то абрис судьбы Елены Николаевны может показаться и еще более трагичным. В театре молодая жена появляется в красном бархатном платье, но вполне вероятно возможность, что в другой ситуации для нее предусмотрены платье черного цвета, а может быть, и судьба Марии Стюарт, как известно, лишенной головы. Объекты проекции множатся, проблемно-ассоциативное поле рассказа расширяется.

В подобных суплементарных проекциях судьба молодой, красивой и, кажется, вполне благополучной героини уже не воспринимается такой «легкой» и «светлой», как представлялось молодому герою. Внесюжетная (затекстовая) линия жизни «любезной Елены Николаевны» может оказаться глубоко драматичной.

Иными словами, в финальном эпизоде Бунин словно бы разводит, зонировать точки зрения героя-актанта и героя-нарратора, рассказчика и повествователя. Зона восприятия молодого персонажа, по-своему наивного и ревнующего, обиженного и отторгнутого, перекрывается зоной восприятия уже повзрослевшего героя, спустя много лет возвращающегося к прежним воспоминаниям и, вероятно, уже под иным углом воспринимающего бывшие события, переосмысляющего пережитое. Внутренний событийный ряд рассказа допускает переакцентировку. Эмпирическое и экзистенциальное настоящее героя (героев) не совпадают.

В связи с переходом на бытийный уровень заслуживает упоминания и еще одна интертекстуальная аллюзия – апелляция к самому известному стихотворению Эдгара Аллана По «Ворон» (1845). Можно догадаться, что для современников Бунина подобная отсылка была весьма актуальной: стихи и проза Э. А. По были популярны в России в начале XX века, его произведения, в частности стихотворение «Ворон», переводили Д. Мережковский (1890), В. Брюсов (1905), К. Бальмонт (1915) и др. В рамках цикла рассказов о любви «Темные аллеи» эта литературная проекция особенно примечательна – она позволяет, кажется, бытовую любовную ситуацию, вполне рядовую «обыкновенную историю» перевести в разряд ситуаций символично-онтологических. Словно бы поддаваясь увещеванию ворона Э. А. По, бунинский герой приходит к осознанию всеобщего закона любви – «Никогда!» (“Nevermore!”). Трагические оттенки пережитых чувств, «темный огонь» героев бунинского «Ворона» органично встраивают рассказ о *вороне-хищнике* в цикл новелл о любви «Темные аллеи».

Заключение

Таким образом, мы пришли к следующим выводам. Можно заключить, что образная символика, к которой прибег Бунин в рассказе «Ворон», несомненно, имеет разветвленные фольклорно-мифологические и литературные

корни и позволяет с разных позиций взглянуть на бунинский текст и предложить его множественные интерпретации. Можно с уверенностью сказать, что русский фольклор продолжал питать художественное сознание Бунина и в эмиграции, в парижских и грасских раздумьях возвращал его к прошедшему, российскому, родному. Фольклор продолжал составлять серьезную основу творческого мировосприятия и художественного миротворения Бунина, воплощаясь на нескольких уровнях «Ворона» (в самом заглавии, именах, внешнем облике, характерологических свойствах главных героев, на сюжетном, хронотопическом и персонажном уровнях) и интертекстуально перекликаясь с «Вороном» Э. А. По, «Красным и черным» Стендаля, пушкинской лирикой. В рассказе, во-первых, на уровне персонажной системы интерпретируется фольклорно-мифологический образ ворона как зловещей птицы, обретшей мудрость и стоящей выше смертного человека (отец-ворон, воронёнок-дочь, наделенные зооморфными свойствами; трагизм всей сюжетной коллизии придаёт именно отец-ворон, который к тому же «пророчествует» о судьбе Елены Николаевны и возможном повороте в жизни сына). Во-вторых, разрабатывается коррелирующая с фольклором цветовая символика красного и черного (в описаниях сезонности, деталей одежды). В-третьих, восходит к древнему архетипу дома/антидома и символика пространства своего/чужого (лицей как мир светлый и живой / дом отца – по-сказочному мертвенный и искусственный).

Говоря о перспективе исследования, можно заметить, что в дальнейшем было бы важно провести более детальный текстуальный анализ новеллы Бунина и на этом материале еще глубже проследить способы воздействия фольклорной символики на «заграничный» (созданный в условиях эмиграции) поздний текст Ивана Бунина.

Источники | References

1. Благасова Г. М., Колесникова Л. С. Роль красок, звуков, запахов в книге И. А. Бунина «Тёмные аллеи» // Актуальные проблемы изучения литературы на перекрёстке эпох. Форма и содержание: категориальный синтез: сб. науч. статей / редкол.: Л. Н. Разинкова. Белгород: Изд-во БелГУ, 2007.
2. Богданова О. В. «Темные аллеи» и другие рассказы И. А. Бунина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021.
3. Брагина А. А. Зачем мы читаем? // Русский язык в школе и в семье. 2004. № 4.
4. Глинина О. Г. «Темные аллеи» И. А. Бунина как художественное единство: автореф. дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 1999.
5. Гречнев В. Я. Цикл рассказов И. Бунина «Тёмные аллеи» (психологические заметки) // Русская литература. 1996. № 3.
6. Грудцина Е. Л. Поэтика И. А. Бунина. «Темные аллеи»: дисс. ... к. филол. н. Ижевск, 1999.
7. Егорова О. Г. Единство в многообразии: о книге И. Бунина «Тёмные аллеи». Астрахань, 2002.
8. Ерёмкина О. Концепция любви в рассказах И. А. Бунина // Литература. 2003. 1-7 ноября. № 41.
9. Ефремов В. А. Ассоциативно-вербальная организация цикла лирических новелл И. А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 1999.
10. Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М.: Наука, 1979.
11. Сачинава Н. Г. Стратегии интерпретации рассказа И. А. Бунина «Ворон» в контексте интегрального анализа // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2021. № 1 (40).
12. Сливидца О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004.
13. Спивак Р. С. Энергожизнь рассказа И. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Пермского университета. Серия: Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4 (10).
14. Сумцов Н. Ф. Ворон в народной словесности. М.: Тип. Е. Г. Потапова, 1890.
15. Сухих И. Н. Русская любовь в темных аллеях («Темные аллеи» И. Бунина) // Серебряный век русской литературы: сб. / сост. О. В. Богданова. СПб.: Факультет филологии и искусств, 2009.
16. Хазан В. Эротические функции одежды в цикле рассказов И. Бунина «Тёмные аллеи» // Русская литература XX века в контексте европейской культуры / гл. ред. Х. Вихма. Таллинн: Таллинский пед. ун-т, 1998.
17. Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии. Проза И. А. Бунина 1930-1940-х годов. Омск: ОмГПУ, 1997.

Информация об авторах | Author information



Лю Миньцзе¹

¹ Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток



Liu Minjie¹

¹ Far Eastern Federal University, Vladivostok

¹ 1048795611@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.12.2023; опубликовано online (published online): 26.01.2024.

Ключевые слова (keywords): И. Бунин; рассказ «Ворон»; система героев; композиция; фольклор; I. Bunin; short story “The Raven”; character system; composition; folklore.