

УДК 882.09

КОМПОЗИЦИОННЫЙ РИТМ В НОВЕЛЛЕ И. БУНИНА «ГЕНРИХ»

© 2008 Н.Ю. Лозюк

Новосибирский государственный технический университет

Поступила в редакцию 25 июля 2008

Аннотация: В основе статьи лежит идея композиционного ритма, то есть динамического чередования композиционных единиц, их сложной системы повторов и переключек, проявляющейся через замедления и ускорения ритма, ритмический полицентризм, опущенные в тень сюжетные события. В статье показано, как в новелле И.А. Бунина «Генрих» композиционный ритм задается двумя рядами чередований, отчасти дублирующими друг друга. Ритм в первой части организуется быстрой сменой женских образов, а во второй – чередованием географических мест (тоже женских): Москва – Варшава – Вена – Ницца – Венеция.

Ключевые слова: проза, композиция, русская литература, новелла, 20в, Бунин И.А.

Abstract: The basis of this article is idea of compositional rhythm, - that is dynamical alternation of compositional units, their complicated system of repeats and correlations, becoming apparent through slowing down and speeding up of the rhythm, rhythmic polycentrism, missing plot events. It's shown in article that compositional rhythm is performed by two rows of alternation, partly duplicating each other in the Bunin's "Henry". Rhythm of the first part is organized by quick changing of female characters and alternation of geographical places (female too) - Moscow, Warsaw, Vienna, Nice, Venice - in second part of this short story.

Key words: rhythm, prose, composition, russian literature, novella, 20v, Bunin I.

Новеллу «Генрих» Бунин считал своей авторской удачей. В дневнике 11 ноября 1940 г. он пишет: «Вчера поздно вечером кончил «Генриха» (начал 6, писал 7 и 9)... перечитал, кое-что черкая и вставляя... Кажется, так удалось, что побегал в волнении по площадке перед домом...»

Композиционное членение «Генриха» обозначено графически. Новелла состоит из семи частей: шесть отчеркиваются, а концовка отделяется пробелом. Не поставленный Буниным штрих перед седьмой частью наделяет ее особым статусом по отношению к целому, заостряет внимание на «зазоре», семантическом сдвиге, предшествующем финалу. Прерывистую природу этого текста, «собранный» из разрозненных кадров», новосибирский филолог Е.В. Капинос объясняет сложной материей памяти, «пустотами и провалами», возникающими между действительностью и воспоминаниями о ней [3, 214].

В композиционном рисунке новеллы просматривается «противонатяжение» [4, 174] двух крупных блоков. Первый блок состоит из пяти частей. Первая часть дробится на три фрагмента: 1) приготовления Глебова к поездке за границу; 2) предвкушение предстоящего счастья; 3) сцена прощания с Надей. Вторая часть монособытийна: она содержит только одну сцену – прощание с Ли. Три центральные части новеллы (3, 4, 5) описывают совместную поездку Глебова и Генрих в поезде Москва-Вена. Второй блок включает шестую и седьмую части, где Глебов, оставшись один, продолжает свое путешествие из Вены в Ниццу. Разделение на блоки поддерживается и сюжетно: герой после долгих поисков обретает ту любовь, что выпадает человеку лишь раз в жизни, и почти сразу теряет ее навсегда.

Анализ композиции бунинских текстов требует постоянного обращения к категории ритма. Ю. Мальцев, размышляя о внутренней организации поздних рассказов Бунина, замеча-

ет: «<...> каждый из них написан своим особым ритмом. Но не только каждый рассказ, а даже каждый эпизод и каждый абзац. Смена ритмов точно соответствует смене чувств, более того, сам ритмический рисунок и музыка фраз выражают эти чувства» [5, 330]. В композиции лежит идея прерывности (дискретности) изображения, его расчлененности на фрагменты. Ритм придает композиции пластичность, размывая своей пульсацией четкие композиционные контуры. Он высвечивает связь между частями и способствует осмыслению этой связи.

В традиционном понимании ритм в первую очередь связывается с сюжетной динамикой, а взаимосвязь статического и динамического аспектов художественного целого обозначается, как правило, термином «сюжетно-композиционное единство». Но природа ритмической подвижности, на наш взгляд, сильно отличается от сюжетной: она не приводит к изменению положений, а лишь расшатывает статику, не выходя за ее границы. Пульсация ритма — это не бег, а дрожь. Ритмическая вибрация, будь то биение сердца или приливы-отливы океана, всегда относительна, и ощутима, как правило, только в рамках статики. То же самое, по нашему мнению, происходит и в художественном произведении: ритм наиболее явно проявляет себя в границах композиционного членения. Таким образом, идея композиционного ритма позволяет обозначить и статику, и заключенную в нее динамику.

В новелле «Генрих» самый общий ритмический рисунок можно изобразить следующим образом: энергично начавшись, повествование замедляется, приближаясь к концу. Однако в каждом из обозначенных нами блоков ритм организован особым образом. Эффектность композиционного построения в первом блоке достигается за счет быстрой смены женских образов. Портретные зарисовки Нади, Ли, Генрих и цыганки Маши следуют одна за другой через небольшие текстовые интервалы — в этом просматривается определенная ритмическая закономерность, играющая важную роль в новелле.

В первой части единственное упоминание о Генрих как об «отличном товарище» вводит читателя в заблуждение, усиливая ритмический потенциал заглавия, который возникает за счет игры с именем и псевдонимом: в действительности Генрих — литературный псевдоним журналистки и переводчицы Елены Генриховны. Ритм перехода от первой части ко второй строится на резком контрасте героинь: нежная и мягкая Надя — властная и злобная Ли. Контрастность их характеров обозначена уже в портретных зарисовках:

Надя: «... нежно-душистая, в беличьей шубке, в беличьей шапочке, во всей свежести своих шестнадцати лет, мороза, раскрасневшегося личика и ярких зеленых глаз» (1, 115);

Ли: «... тонкая, длинная, в прямой черно-маслянистой каракулевой шубке и в черном бархатном каракулевом берете, из-под которого длинными завитками висели вдоль щек черные букли... держа руки в большой каракулевой муфте, она зло смотрела на него своими страшными в своем великолепии черными глазами» (1, 116).

Надя и Ли — женские образы, в структуре повествования соотнесенные с Москвой, с их помощью писатель стремится передать странный облик города, где причудливым образом сплетается Восток и Запад. Внешность Нади типично русская. Необычное имя Ли отсылает к Востоку. Как замечает Е.А. Ширина: «Страшные глаза, удлиненность форм извивающегося тела в облике Ли содержат скрытое сравнение со змеей» [7, 93]. Чуть позже в разговоре Глебова и Генрих образ Ли будет дополнен указанием на то, что она истеричка и, действительно, опасна.

Появление Генрих, не «товарища», а прекрасной женщины, предваряется интуитивной догадкой Ли:

«... А рядом кто? Может, какая-нибудь стерва-спутница?

И она подергала дверь в соседнее купе:
— Нет, тут заперто. Ну, счастлив твой Бог!» (1, 116).

В третьей части именно в эту дверь входит смеющаяся Генрих: «Дверь оттуда отворилась, и, смеясь, вошла Генрих, очень высокая, в сером платье, с греческой прической рыже-лимонных волос, с тонкими, как у англичанки чертами лица, с живыми янтарно-коричневыми глазами» (1, 117).

Во внешности Генрих все указывает на ее европейское происхождение, а отцовское имя, взятое ей в качестве псевдонима, дает нам ключ к разгадке ее поведения: расчетливый немецкий характер и излишняя самоуверенность заставляют ее ответить отказом на трехкратное предложение Глебова ехать дальше, не расставаясь. Она выходит на Венском вокзале, самонадеянно думая, что сможет уговорить своего любовника пойти на мирный разрыв и сохранить деловые отношения, выгодные им обоим.

В чередовании портретных описаний Нади, Ли и Генрих легко обнаруживается цветовая ритмизация, играющая важную роль на протяжении всей новеллы. Беличья шубка и шапочка Нади под влиянием корня -бел способны становиться в сознании читателя белыми, хотя на самом деле их цвет пепельно-рыжий. В сочетании с раскрасневшимся личиком и ярко-зелеными глазами он наделяется особой притягательностью. По контрасту

образ Ли изображен в зловещих черных тонах. Во внешности Генрих синтезируются и смягчаются обе крайности: черная цветовая гамма Ли переходит в сдержанную серую, Надина яркость тоже слегка приглушается, но рыже-лимонные волосы и янтарно-коричневые глаза несут в себе отблеск солнца и говорят об энергичности и жизнелюбии их обладательницы. Таким образом, в портретных описаниях определяющей становится цветовая динамика белого, черного и красного, имеющая древнюю символику. Как мы увидим в дальнейшем, в пейзажных зарисовках новеллы эта триада тоже является ключевой.

В изображении женской красоты Бунин, подобно скульптору или ваятелю, схватывает образ в пластике телесного ощущения, в результате чего внешность его героинь приобретает фактуру слепка. Проиллюстрируем эту особенность изобразительной манеры еще одной зарисовкой Генрих:

«(...) стояла, держа шпильки в губах, подняв голые руки к волосам и выставив полные груди, перед зеркалом над умывальником, уже в одной рубашке и на босу ногу в ночных туфлях, отороченных песком. Талия у нее была тонкая, бедра полновесные, щиколки легкие, точеные» (1, 118).

Данное портретное описание рассчитано на культурную память и ассоциативное восприятие читателя. Оно способно отсылать к целому ряду произведений мировой живописи, рисующим молодую женщину перед зеркалом, с поднятыми к волосам руками. В числе наиболее известных картин назовем «Молодую женщину перед зеркалом» Тициана (1512–15) и Рембрандта (1654), «Обнаженную молодую женщину с зеркалом» Дж. Беллини (1515), «Женщину перед зеркалом» К.В. Экерсберга (1870), «Женщину, расчесывающую волосы» Дега (1886), «Молодую женщину, делающую прическу» Ренуара (1909). Ассоциативный круг может быть существенно расширен за счет огромного количества картин, где перед зеркалом изображается Венера.

Дважды возникающее в тексте подробное описание Генрих свидетельствует об ее особом положении в ряду других героинь. Но Глебовым оно осознается не сразу, и только смерть окончательно исключает Генрих из общего ряда, делая ее навеки самой прекрасной.

Все женские персонажи новеллы оказываются включенными в ситуацию любовного треугольника, но, пожалуй, только Надя не догадывается об этом по своей наивности. В новелле два типа треугольников: один классический — женщина (Генрих) и двое мужчин-соперников (Глебов и Шпиглер), второй образован постоянным вращением основания вокруг одной из своей вершин. «Зафиксированной» вершиной выступает герой донжуанского типа — Глебов. Отметим также,

что в отношениях Глебова и Генрих угадывается бунинская вариация на тему «Лаура и Дон Гуан». Фигура вращающегося треугольника придает динамичность повествованию и обуславливает сложную систему повторов. Ли знает о Наде, но не знает о Генрих. Генрих знает о Ли и о Маше, но не знает о Наде. О Наде еще раз упоминается лишь в конце, когда Глебов думает о той любви, которую он испытывает к Генрих: «Я сказал бы ей, что никогда в жизни, никого на свете так не любил, как ее, что Бог многое простит мне за такую любовь, простит даже Надю...» (1, 123).

Изображение женской красоты проходит через весь текст: по просьбе Генрих Глебов описывает цыганку Машу и с увлечением начинает рисовать ей «девок» в Швейцарских горах. В шестой части в памяти героя, погружившегося в венецианские воспоминания, воскресает образ «огнеглазой сицилианки». И все же чередование женских образов, во многом определяющее ритм первого блока новеллы, во втором отходит на задний план. Шестая часть вообще наделяется некоторой свободой по отношению к сюжету. Подобно шагу, одновременно направленному во все стороны, сюжет в ней начинает существовать как «пучок возможностей» (выражение Ю.Н. Чумакова). Новелла замедляет свой ход, ритм становится полицентричным.

В россыпи одновременно сосуществующих ритмов шестой части на первый план выдвигается пространственная динамика: Москва — Варшава — Вена — Ницца — Венеция. Последовательность введения городов в текст даже на звуковом уровне подчеркивает «перетекаемость» одного в другое: Москва — Варшава — Вена — Ницца — Венеция. Москва переключается с Варшавой, Вена и Ницца, наслаиваясь друг на друга, превращаются в Венецию.

Нетрудно заметить, что все перечисленные города являются носителями женского начала, которое в Венеции — водном городе — «выражено неизмеримо сильнее, чем в любом городе земном» [6, 13]. В этом смысле Ницца, находясь под властью водной стихии, по силе проявления женского сближается с Венецией. Но существенной остается и разница между ними. Ницца представляется Бунину «райским краем» [2, 160], Венеция — одновременно и земной рай, мечта, и город «праздничной» смерти. Ее гондолы — «длинные черные катафалки» (И. Бунин), воды каналов — зеркала «в кипарисных рамах» (О. Мандельштам). Вот почему Венеция в новелле, на фоне Ниццы, выступает, с одной стороны, ее двойником, южным городом, воплощающим женское начало; с другой — антиподом, демонстрирующим свою «инакость по отношению к окружающему миру» [6, 11], городом, связанным

с загробной жизнью, позволяющим заглянуть в инобытие. Образ Венеции накладывается поверх описаний Ниццы, подобно аппликации. Такое наслаение праздника жизни на праздник смерти делает осязаемее бездну, пролегающую между ними, и в то же время устанавливает их сходство. Сближение в рамках одного фрагмента Ниццы и Венеции обуславливает возникновение в нем биполярного напряжения.

Венецианский фрагмент новеллы может служить ключом к инверсированному смыслу заглавия новеллы. Сама идея карнавала, играющая в загадочном мире Венеции значительную роль, предполагает подлог. Одно выдается за другое: маска — за лицо, псевдоним — за настоящее имя, женщина — за мужчину. В Венеции сама природа способствует всяческому подмену: верх превращается в низ, отражаясь в зеркальной глади воды, предметы дwoятся, пространство искажается.

Сюжетным двойником Венеции в новелле становится Вена (это двойничество подчеркивается их фонетическим сходством). Именно Вена, а не Венеция забирает у героя возлюбленную; именно в Вене Генрих умирает от ревности своего любовника. Внезапное решение ничего не знающего Глебова ехать обратно через Венецию, образ города, воссозданный из его воспоминаний, — это невольная интуиция героя, предчувствие трагической развязки. Смерть Генрих нерасторжимо связывает Вену и Венецию в сознании Глебова. Кроме того, венецианский топос отсылает к одному из самых ярких произведений мировой литературы, изображающих глубину человеческой ревности, — к шекспировскому «Отелло». Чувства бунинских героев постоянно балансируют на грани любви и ревности: Ли грозит облить Глебова серной кислотой, Глебов мечтает проломить австрийцу голову бутылкой шампанского, но предел ревности достигается персонажем, оставшимся в тени, — Шпиглером, застрелившим Генрих.

Ницца в сюжете новеллы реализует семантику опустошающего пространства. Слишком многое было обещано южным городом. В начале новеллы Глебов связывает с ним самые радужные чаяния: «...в Ницце теперь чудесно, Генрих отличный товарищ... а главное, всегда кажется, что где-то там будет что-то особенно счастливое...» (1, 114). Затем еще один реверс к Ницце-мечте, и вдруг в разговоре Глебова и Генрих — странное предчувствие:

«— И поедем не расставаясь, и не в Ниццу, а куда-нибудь в Италию...

— А почему не в Ниццу?

— Не знаю. Вдруг почему-то расхотелось» (1, 119).

И все же, быстро забыв о мгновенном нежелании ехать в Ниццу, герой вновь ждет встречи с городом, возлагая на него надежду на скорое воссоединение с возлюбленной. Но реальная Ницца обращает все мечты героя в «ничто». М. Ямпольский при сопоставлении названия небольшого эссе Ги де Мопассана «По поводу ничего» («A propos de rien», 1886), где речь идет о Ницце, и названия фильма Жана Виго «По поводу Ниццы» (1929) («A propos de Nice») заметил, что «Ницца (Nice) является параграммой, то есть неполной анаграммой слова «ничто» (rien)» [9, 40]. Напомним, что сама новелла пишется Буниным в Грассе, недалеко от Ниццы, на вилле Жанет. Может быть, поэтому в ней есть описание дороги из России в Ниццу, но нет обратного пути. Герой лишь представляет, что вернется в Москву через Венецию, но это будет уже не совсем тот герой и прежняя московская жизнь не повторится.

Основной ритм новеллы задается двумя рядами чередований, отчасти дублирующих друг друга: сменой женских образов и географических мест (тоже женских). Существенный сбой в новелле происходит между 5 и 6 частями, где три фрагмента, объединенные присутствием Генрих, сменяются самой объемной, намеренно растянутой 6-ой частью, главным содержанием которой становится пустота, возникшая из-за исчезновения героини из поля видимости. Эта часть новеллы является ярким примером того, как создается драматизм — «не стремительным ритмом, а наоборот контрастом драматической ситуации с намеренной затяжкой ритма» [5, 331]. Желанное для героя событие не происходит: Генрих не приезжает, не присылает ни письма, ни телеграммы. Но удивительным образом за приглушенной сюжетностью оказывается скрыто ключевое событие новеллы.

Оставив Генрих на Венском вокзале, автор, кажется, внешне занят только Глебовым. Он описывает, как тот рассеянно ест «жидкий суп с кореньями» и пьет красное бордо, прогуливается по набережной «в сладкой вонии копеечных итальянских сигар» в белом галстуке, в белом жилете, в цилиндре. Но сквозь череду деталей и подробностей описания чувствуется, что главное Бунин оставляет где-то в тени, за кулисами повествования. В этом поэтическом приеме просматривается чеховский шлейф. Концовка оказывает возвратное воздействие на весь предыдущий текст и заставляет взглянуть на шестую часть под другим углом.

В доказательство нам потребуется довольно объемная цитата:

«Был Земмеринг и вся заграничная праздничность горного полдня, левое жаркое окно в вагоне-ресторане, букетик цветов, аполлинарис

и красное вино “Феслау” на ослепительно-белом столике возле окна и ослепительно-белый полуденный блеск снеговых вершин, восставших в своем торжественно-радостном облачении в райское индиго неба, рукой подать от поезда, извивавшегося по обрывам над узкой бездной, где холодно синела зимняя, еще утренняя тень. Был морозный, первозданно-непорочный, чистый, мертвенно алевший и синевший к ночи вечер на каком-то перевале, тонувшем со всеми своими зелеными елями в великом обилии свежих пухлых снегов. Потом была долгая стоянка в темной теснине, возле итальянской границы, среди черного Дантова ада гор, и какой-то воспаленно-красный, дымящийся огонь при входе в закопченную пасть туннеля» (1, 121-122).

При первопрочтении приведенный нами отрывок воспринимается только как пейзажная зарисовка. Она явственно делится на две картины — дневную и вечернюю. Их контрастность передается через цветовую динамику: «райское индиго неба» становится «мертвенно алевшим», блеск снеговых вершин сменяется «черным Дантовым адом гор». Процесс перехода цвета и света фиксируется как бы глазами Глебова. Цветовая гамма первой картины складывается из белого, красного и синего; во второй — белый исчезает, зато добавляются три довольно зловещих цвета: алый, черный и зеленый. В особой бунинской цветовой символике зеленый, действительно, наделяется смертоносной семантикой: в новелле «Дубки» зеленой подпояской Лавр удавил свою жену, под колесами зеленого поезда гибнет Левицкий в «Зойке и Валерии». Смерть Генрих тоже самым прямым образом связана с этим цветом: рассказывая Глебову о своей последней встрече с австрияком, героиня вспоминает его «бледно-зеленое, оливковое, фисташковое» от злости лицо. Отличия в цветовой палитре картин расставляют их по разные стороны вертикали (рай — ад). Усиление динамизма вертикали объяснимо упоминанием «сухоликого» Данте, в «Божественной комедии» которого движение от ада к раю держит все повествование. Однако это еще не все смыслы, которые кроются за простым пейзажным описанием, при помощи ряда несложных арифметических операций возможно выявить и более глубокий подтекст.

Вот несколько опорных точек, которые нам дает Бунин: «Нынче пятнадцатое, — говорит Глебову Генрих. — Ты, значит, будешь в Ницце восемнадцатого, а я не позднее двадцатого, двадцать первого» (1, 117). И в самом конце новеллы: «Вена. 17 декабря» (1, 125) и сообщение об убийстве Генрих. Четырех дат оказывается достаточно, чтобы найти в тексте место, в котором

метафорически отражается момент гибели героини. На эту «теневую концовку» первым обратил внимание Ю.Н. Чумаков. После проделанных нами арифметических вычислений не остается никаких сомнений, что австриец стреляет в Генрих, когда Глебов подъезжает к итальянской границе. Использованный автором прием подобен эффекту проявляющихся чернил: сквозь описательность внезапно начинает просвечивать событие, оставленное за рамками текста. Это порождает динамическую систему переключек: концовка, возникнув в завуалированной форме в шестой части, не узнается читателем до тех пор, пока в финале о смерти Генрих не будет сказано «в лоб» — только после этого пейзажная зарисовка начинает «проявляться», наполняясь сюжетным ходом «с боковой» стороны.

Прием, когда о главном умалчивается, а потом говорится исподволь через что-то другое, становится характерной чертой всей бунинской книги. Сходным образом, к примеру, неожиданная концовка «Кавказа» высвечивает в «бессюжетном» собирательном дне героев «подводное течение» сюжета. Неудивительно, что Бунин, которого всегда очень остро волновала simultaneity (одновременность) происходящих в мире событий, пытался воссоздать в своих произведениях тончайшую взаимосвязь всего со всем. Поднося книгу в дар З. Шаховской, он написал на титульном листе: «“Декамерон” написан был во время чумы. “Темные аллеи” в годы Гитлера и Сталина — когда они старались пожрать один другого» [8, 228].

Новелла «Генрих» написана очень ритмично. Подвижная система повторов и переключек, замедлений и ускорений, опущенных в тень сюжетных событий, в конечном счете, усиливает эффект всей новеллистической композиции. Рассмотренные нами два вида чередований обусловлены типом героя. Донжуанское поведение Глебова в начале новеллы, вызванное его способностью притягивать к себе самых разных красавиц, задает определенную динамику чередований. Но по-настоящему влюбившись в Генрих и потеряв ее, герой меняется: черед женских образов, столь важная в его жизни прежде, вытесняется сменой географических мест, правда, тоже женских.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Темные аллеи / Предисл. О.Н. Михайлова; Худож. Г.Д. Новожилов; Коммент. А.К. Бобореко. — М.: Мол. гвардия, 2002. — 258 [14] с.: ил. — (Проза века).
2. Бунин и Кузнецова. Искусство невозможного. Дневники, письма / Под ред. О. Михайлова. — М.: Грифон, 2006. — 464 с.

3. Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2006. – 336 с.

4. Чумаков Ю.Н. Роль изучения творческой истории в современном прочтении «Евгения Онегина» / Ю.Н. Чумаков // Классика и современность / под ред. П.А. Николаева, В.Е. Хализева. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 256 с.

5. Мальцев Ю. И. Бунин. 1870–1953 / Ю. Мальцев. – М.: Посев, 1994. – 432 с.

6. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе / Н.Е. Меднис. – Новосибирск: Изд-во Новосибирск. ун-та, 1999. – 392 с.

7. Ширина Е.А. Портрет как средство художественной изобразительности (На примере рассказов И.А. Бунина «Генрих», «Пароход “Саратов”») / Е.А. Ширина // Творчество И.А. Бунина и русская литература 19–20 в. – Белгород: БГУ, 2000. – Вып.2. – 201 с.

8. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения / З.А. Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 319 с.

9. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

Лозюк Н.Ю.
Новосибирский государственный технический университет.
Аспирант.
mtasha@ngs.ru

Lozyk N.Y.
Novosibirsk State Technical University.
Post-graduate.
mtasha@ngs.ru