

НАУМ Л. ЛЕЙДЕРМАН
Экатеринбург*

Мир как *Мозаичное панно* (о поэтике новеллистического цикла)

The World as a Mosaic (Poetics of the Novelistic Cycle)

Abstract

The article attempts to isolate the methods of world-modeling in the genre which is most affected by the centripetal tendencies — a novelistic cycle. Novelistic cycles in the Russian literature of the twentieth century constitute the article's focus. Among components that acquire essential functions in the formation of this genre, we detect the following: a per-sonified narrator (or a system of narrators); a limited chronotope; the transformation of separate stories' plots into a unified metaplot; a system of leitmotifs; and an associative aura. The article detects a dominant component of this genre in a constant balancing act between the organization of the cycle and organic flexibility of its structure manifesting relative elusiveness of the author's concept of the world. On this foundation, we make conclusions about the role played by novelistic cycles in the history of literature.

* Naum Leiderman (1939-2010)
Ural State Pedagogical University, Institute of Philological Research,
prosp. Kosmonavtov, 26, 620017 Yekaterinburg, Russian Federation

1.

Новеллистический цикл имеет богатую и достойную историю. В истоках этого жанра — *Декамерон* Боккаччо и *Кентерберийские рассказы* Д. Чосера, а в России его классические свершения связаны с именами Пушкина и Гоголя. Появлению циклов предшествует расцвет рассказа и (или) очерка, но в отличие от сборника рассказов, в цикле все входящие в него произведения образуют целостность более высокого порядка, которая несет более ёмкий художественный смысл, не сводимый к сумме смыслов входящих в него рассказов.

Однако, господствующие в цикле способы достижения художественной целостности весьма специфичны. Если конструкции жанра рассказа и повести обладают способностью создавать иллюзию с а м о р а з в и т и я художественной реальности, по внутренним законам того мира, который воссоздан в жанровой модели, то в цикле нет обязательной связи между входящими в него рассказами. Каждый из рассказов представляет собой вполне самостоятельное художественное целое, он может существовать и в одиночку, вне цикла. Не случайно многие циклы „лепятся” постепенно, из отдельных текстов, публиковавшихся в разное время. К примеру, ныне широко известный цикл Виктора Астафьева *Последний поклон* (книга первая) скомпонован из рассказов, печатавшихся в разных изданиях в течение 1957-68 годов.

В цикле ощущение целостности художественного мира чаще всего обеспечивается устойчивостью его „топографического облика. Собственно, самым характерным топосом в отечественной литературе был образ деревни.: *Липяги* в одноименном цикле С. Крутилина, в *Оранжевом табуне* Г. Матевосяна — Цмакут („...моё бедное разнесчастное малюсенькое село”, так аттестует его один из персонажей) либо другого поселения — уральского рабочего поселка (А. Филиппович *Моя тихая родина*, даже улицы городского микрорайона (Ю. Нагибин *Переулки моего детства*). Порой этот локус пространственно разрастается: например, в цикле Горького *По Руси* он превращается в собирательный образ российской глубинки: „тихий город Мямлин”, „Тамбов,...похожий на скучный сон”, окраинная „Прядильная улица”, -... словом, „Малая Тартария” (очевидная переключка с Тартаром). Но этот хронотоп остается именно образом п о с е л е

и я как некоего „сгустка” пространства и времени, являющего собою живую действующую модель повседневного существования человека и относительно устойчивого со-бытия человеческого сообщества.

Очаг в повседневности, в котором многое из первородного и истинно человеческого вырывается наружу, как, допустим, в отдельных точках земной коры от чрезмерного внутреннего напряжения исторгает время от времени кипящее существо планеты.

Таким видится в книге А. Филипповича *Моя тихая родина* (1979) маленький укромный уральский поселок. И это принципиальный ракурс и семантический объем „топоса”, свойственный почти всем циклам.

В цикле хронотоп — один из важнейших носителей концептуальных смыслов. Он может приобретать колоссальную семантическую емкость. Пример тому — *Конармия* (1922-24) Исаака Бабеля¹.

Какова „топография” художественного мира „Конармии”? Новоград-Волынский, Крапивно, Житомир, Брады, Радзивил-лов, Козин, Лешнюв, Белая Церковь, Берестечко, Сокаль, Вербы, Бук, Замостье, Чесники, Хотин — эти города, городки, местечки упоминаются в *Конармии*, здесь разворачивается действие новелл. Это целый „материк”, протянувшийся с юга на север — от Хотина, что стоит неподалеку от Северной Буковины, до Житомира, на границе с Полесьем. Это земля, целиком входящая в печально знаменитую „черту оседлости”.

Топосы, вводимые Бабелем, несут на себе печать истории разных народов, чьи судьбы связаны с этим краем. Вот украинский „топос”: „Мы проехали казачьи курганы и вышку Богдана Хмельницкого. Из-за могильного камня выполз дед с бандурой и детским голосом спел про былую казачью славу” (*Берестечко*). Есть там и польские топосы: замки вельможных князей, костелы в Новограде и Берестечко, и даже шоссе, идущее из Бреста к Варшаве, становится историческим топосом, когда повествователь напоминает, что оно построено „на мужицких костях Николаем Первым” (*Переход через Збруч*).

Топосом же, в котором концентрированно представлен материк „черты оседлости”, в *Конармии* выступает образ еврейского местечка. Черты такого образа „рассыпаны” по всему циклу, накапливаясь от новеллы к новелле, они создают целостную и емкую картину своеобразного национального

¹ Топосы” бабелевского цикла заслуживают обстоятельного исследования. В частности, интересны и убедительны наблюдения Е.Б. Скороспеловой над тремя образными планами: бытовым, космическим и историческим — в художественном мире „Конармии” (Скороспелова Е.Б. Идейно-левые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., изд-во МГУ. 1979. С. 46-28). В качестве вспомогательного источника представляет определенный интерес карта перемещений Бабеля вместе с Первой Конармией, которой американский исследователь Кэрол Эванс снабдила свой комментарий к переводу конармейского дневника писателя (1920. *Diary Isaak Babel*. —Ed. and withan Introduction and Notes by Carol J .Avins. Translated by H. T. Willetts. — Yale Univ.Press/- New Heaven & London. 1995. P.xiv-xv.)

мира. Бабель последовательно строит топос еврейского местечка. Отдельную миниатюру он специально посвящает описанию старинного еврейского кладбища (*Кладбище в Козине*):

Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волынских полях.

Обточенные серые камни с трехсотлетними письменами. Грубое тиснение горельефов, высеченных на граните. Изображение рыбы и овцы над мертвой человеческой головой. Изображение раввинов в меховых шапках. Раввины подпоясаны ремнем на узких чреслах. Под безглазыми лицами волнистая каменная линия завитых бород. В стороне, под дубом, разможенным молнией, стоит склеп рабби Азриила, убитого казаками Богдана Хмельницкого. Четыре поколения лежат в этой усыпальнице, нищей, как жилище водоноса, и скрижали, зазеленевшие скрижали, поют о них молитвой бедуина.

В этом образе — моментальный оттиск тысячелетней истории народа, прошедшего путем изгнания от Ассирии до полей Волыни и Подольщины и уже не менее трех веков обитающего на этой новой родине.

А в новелле *Берестечко* Бабель дает до предела сжатый этнографический очерк еврейского местечка, начиная с характеристики экономического его уклада („Евреи связывали здесь нитями наживы русского мужика с польским паном, чешского колониста с лодзинской фабрикой”) и кончая характеристикой его архитектуры („Традиционное убожество этой архитектуры насчитывает столетия”). А в других новеллах рассыпаны детали типичного местечкового пейзажа: „площадь, застроенная древними синагогами” (*Эскадронный Трунов*); „кривые крыши житомирского гетто”, „длинный дом с разбитым фронтоном”, „на кирпичных заборах мерцает вещий павлин” (*Рабби*). В этом мирке стоит и лавка-коробочка Гедали, здесь находятся и „каменная и пустая, как морг”, комната старого рабби Моталэ Брацлавского, и разоренные халупы еврейской бедноты. Горестное впечатление вызывает этот мир, окованный „чернотой оседлости”, мир изгоев, жертв национальной нетерпимости. От него веет одряхлением, запущенностью, бедственностью, какой-то щемящей горестной незащищенностью. Бабелю не надо было объяснять своим читателям что такое „черта оседлости”. Одного только упоминания о „рабби Азрииле, убитом казаками Богдана Хмельницкого” (*Кладбище в Козине*), достаточно.

Семантика образа еврейского местечка не замыкается на социологической проблеме трагедии одного народа. Точнее так: изображая безысходную жизнь еврейского местечка, Бабель создал образ огромной обобщающей силы. Этот образ представляет национальный гнет как самую мерзкую, самую оскорбительную, самую смертоносную для человеческой души и для существования народа форму социальной несправедливости. Этот образ вопиет против национальной нетерпимости, где бы она ни была и когда бы она ни проявлялась.

Образом своего еврейского местечка Бабель убедительно объясняет историческую необходимость действительно революционных перемен в России. А этим образом столь же убедительно мотивируется выдвижение в качестве главной цели революции, главного идеала ее — идеи интернационализма.

Локальная „топография“ становится, с одной стороны, почвой, из которой прорастают новые рассказы, а с другой — той „рамой“, которая не дает мозаике рассыпаться. Динамика же цикла, внутренне движение его содержания определяется *принципом дополнительности* — самим процессом лепки из разных рассказов, как из кусочков смальты, цельного мозаичного панно. Благодаря принципу дополнительности мир цикла предстает более сложным, чем в односюжетных жанрах (рассказе или повести), он обретает стереоскопичность, начинает играть разными гранями, подобно друзе хрусталя. Поэтому автор цикла одновременно решает две задачи: с одной стороны, стремится объять взором *р а з н о о б р а з и е* мира, но очень заботится о том, чтоб это разнообразие не разваливалось в бесформенный конгломерат, чтоб все новеллистические „сколы“ слеплялись бы в некое мозаичное панно. Но для этого он разрабатывает целый набор *специальных средств*, которые предназначены мотивировать выбор рассказов и порядок их размещения, а также усиливать крепость жанровой конструкции.

Начать следует с того, что в цикле всегда есть *рассказчик, причем рассказчик п е р с о н и ф и ц и р о в а н н ы й*. Порой это даже целый оркестр рассказчиков. Интересно, что именно оркестровой организацией повествовательных голосов характеризуются первые новеллистические циклы, составившие классику жанра. Причем, бросается в глаза тщательная продуманность выбора рассказчиков-оркестрантов. У Боккаччо в *Декамероне*, у Чосера в *Кентерберийских рассказах*, и у Пушкина в *Повестях Белкина* и у Гоголя в *Вечерах на хуторе близ Диканьки* каждый имеет свой характеристический облик. И в соответствии со складом своего характера, интересами, а то и сословной принадлежностью рассказчик выбирает соответствующий сюжет.

И всё же в абсолютном большинстве новеллистических циклов есть единственный рассказчик. Самим фактом своего присутствия в каждой новелле он „оцельняет“ цикл. Но что очень существенно, в цикле рассказчик — фигура активная. Мера и степень его вовлеченности в „виртуальную“ реальность цикла бывает различной: от соучастия в событиях в роли действующего персонажа (как Лютов в бабелевской *Конармии* или Витька Потылицын в *Последнем поклоне у Астафьева*) до роли наблюдателя, заинтересованно сопереживающего событиям — как, например, у Горького в цикле *По Руси*. Кстати, наиболее точно эта функция повествователя охарактеризована именно здесь. Горький называет своего героя-рассказчика „*п р о х о д я щ и м*“, вкладывая в это слово особое содержание: „Я намеренно говорю „проходящий“, а не „прохожий“: мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпывающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определённое“.

Присутствие рассказчика в художественном мире каждой новеллы, его живая реакция — действием ли, словом ли — на события, становится о р г а н и ч е с к ой мотивировкой применения н е о р г а н и ч е с к и х способов конструирования циклического единства.

Что мы здесь имеем в виду?

Как правило, эпического сюжета в строгом смысле, в новеллистических циклах нет или он едва-едва мерцает. Как у Бабеля в *Конармии* — сюжет захлебнувшегося польского похода и последующего бегства красного воинства. Или как у Горького в цикле *Воспоминания. Из дневника*, где внешне разрозненные очерки и зарисовки „организуются едва заметным хронологическим стержнем, начало которого приходится на первые годы XX века, а завершение — на первые годы после Октябрьского переворота. И логика циклического метасюжета далеко не всегда подчинена хронологии, и даже не всегда организуется причинно-следственными связями. Например, стержнем пронизывающим все четыре новеллы, составляющие *Одесские рассказы* Бабеля, становится „цепочка” карнавально-гротескных перевертываний ветхозаветных еврейских заповедей: человеческую жизнь ставят дешевле ломаного гроша (*Король*), таинство брака превращают в базарный торг (*Как это делалось в Одессе*), сыновье почитание родителей заменяется жестоким избиением отца (*Отец*), легендарная любовь еврейской мамы к своему ребенку вытесняется азартом торговых сделок (*Любка-казак*). Из-под оболочки кажущейся „одесской” веселости вылезает жуткий антимир антиморали. Поэтому он обречен — такова подтекстная логика метасюжета *Одесских рассказов*.

С ослабленностью или даже отсутствием эпического стержня связана принципиальная особенность разворачивания изображения в цикле. Эпический сюжет здесь заменяется к о н с т р у и р о в а - н и е м „цепочки” новелл, усиленным различного рода дополнительными „скрепами”.

Автор цикла с особым тщанием работает над порядком размещения рассказов. Очень показателен в этом плане опыт Горького. Так, его *Заметки из дневника. Воспоминания* (1924) составлены из тридцати небольших по объему бытовых зарисовок, сценок, лапидарных портретных очерков, диалогов, размышлений автора. Внешне эти заметки кажутся конгломератом никак не упорядоченного материала, сваленного, что называется, „в кучу”. Но, оказывается, сам Горький требовал, чтоб каждую „заметку печатали отдельно, придерживаясь моей нумерации страниц и оставляя между каждой пропуски”. Следовательно, в этой кажущейся неупорядоченности есть какой-то порядок, а в нем прячется какой-то концептуальный замысел.

Подсказку читателю дает сам Горький в эпилоге к книге, названном *Вместо послесловия*. Он пишет: „Мне хотелось назвать этот сборник: „Книга о русских людях, какими они были” Но я нашел, что это звучало бы слишком громко”. Однако, идея-то осталась. Каждый персонаж цикла это одна из ипостасей русского народа, один из носителей национального менталитета. И всем им Горький задает вопрос, из тех, что относят к разряду „последних”, можно сказать — самый последний: *Для чего вы живете? Зачем живете?*

Для циклических построений в высшей степени характерна поэтика *архитектоники текста*. Автор цикла буквально высчитывает соположение новелл, стараясь выделить узловую новеллу или гнездо узловых новелл, симметрические связки, особенно тщательно разрабатывая переклички между начальным и финальным рассказом.

Например, у Горького в *Сказках об Италии* узловое место принадлежит четверем сказкам: три из них — о Матерях (IX–XI), четвертая — об Отце (XII). А в цикле *Рассказы 1922–1924 года*, состоящем из девяти новелл осевую линию образуют три рассказа: первый — *Отшельник*, пятый, срединный — *Карамора* и девятый, последний — *Рассказ о необыкновенном*.

Герой первого — Савел Пильщик, это человек в своем плотском естестве, по-детски жизнерадостно обывающий на земле.. Герои следующих рассказов только „играют” в жизнь. Одни буквально — в пошлом актерском лицедействе (*Рассказ о безответной любви, Репетиция*). Другие, неспособные к самостоятельному выбору жизненных ориентиров, играют в „чужую жизнь”, становясь зеркальным отражением своих кумиров и слепыми исполнителями их повелений (*Рассказ о безответной любви и Рассказ о герое*). Третьи получают высшее удовольствие от жестокой игры чужими жизнями (*Карамора*). А завершается цикл *Рассказом о необыкновенном*, где является герой, который кажется антиподом всем предшествующим — это некто Яков Зыков, сам он зауряден до серости, не рядится ни в какие одежды, и всех старается „оголить” низвести до голизны, и свою стратегию упрощения жизни он осуществляет просто — пользуясь революционным беспределом, уничтожая тех, кто неординарен и непокорен. Хотя, если копнуть самого Якова Зыкова, то и он в конце концов играет — играет в гегемона, упиваясь тем, что восседает „в одном из княжеских дворцов на берегу Невы”. И фамилия-то у него теперь не Язёв, а Князев. Как же — новый хозяин России!

Горький настоятельно просил от своего литературного секретаря: „Пожалуйста: *Рассказ о необыкновенном* — в конец книги, это совершенно необходимо, книга начинается „Отшельником” и будет кончена убийством отшельника”. А в цикле *По Руси* обручем, стягивающим воедино россыпь новелл, становится оппозиция между первым рассказом, где изображен торжественный акт рождения человека, и последним (*Весельчак*) — где совершается жуткий акт убийства человека. В циклах подобные скрепы очень существенны — они не только формально стягивают разрозненные рассказы, но и несут некий обобщающий смысл. Если последовательная „цепочка” новелл является метасюжетом цикла, то уже вместе со всеми архитектурными „скрепами”, усиливающими прочность целого, она несет колоссальную нагрузку — становится основным носителем концептуальной семантики произведения.

Немаловажным фактором формирования циклического единства является *экспрессивная доминанта*, создающая определенную эмоциональную ауру, которая окружает и пропитывает собою все рассказы, входящие в цикл. Наиболее эффективными способами создания общей эмоциональной атмосферы становятся единые принципы структурирования образов.

Приведу только два примера. Первый — книга Виктора Астафьева *Царь-рыба* (1975), жанр которой автор назвал „повествованием в рассказах”. Автор сделал универсальным конструктом образного мира произведения *принцип ассоциаций между человеком и природой* — человека он видит через природу, а природу через человека.

Так, ребенок ассоциируется у Астафьева с зеленым листком, который „прикреплялся к дереву жизни коротеньким стерженьком”, а смерть старого человека вызывает ассоциацию с тем, как „падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом”. А образ матери и ребенка превращается под пером Астафьева в образ Древа, питающего свой Росток:

Вздрыгнув поначалу от жадно, по-зверушечьи давнувших десен и в ожидании боли, заранее напрягшаяся мать, почувствовала ребристое, горячее нёбо младенца, распускалась всеми ветвями и корнями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек.

Зато о речке Опарихе автор говорит так: „синенькая жилка, трепещущая на виске земли”. А другую, шумную речушку он напрямую сравнивает с человеком: „Пьяный, с разорванной на груди белопенной рубахой — и свободы-то сотня сажень, но он и этакой волюшке рад, заурчав радостно, будто дитёнок, узревший мать, он внаклон катился к Нижней Тунгуске, припадал к ее груди и тут же умиротворенно смолкал”. Метафор и сравнений, ярких, неожиданных, щемящих и смешливых, но всегда ведущих к философскому ядру книги, в *Царь-рыбе* очень и очень много. Подобные ассоциации, становясь принципом поэтики, по существу, вскрывают главную, исходную позицию автора. Астафьев напоминает нам, что человек и природа есть единое целое, что все мы — порождение природы, ее часть, и, хотим или не хотим, находимся вместе с законами, изобретенными родом людским, под властью законов куда более могущественных и непреодолимых — законов природы. И поэтому самое отношение человека и природы Астафьев предлагает рассматривать как отношение родственное, как отношение между матерью и ее детьми. Отсюда и пафос, которым окрашена вся *Царь-рыба*.

Иной вариант эмоциональной ауры представлен в горьковских *Сказках об Италии*. Здесь идет своеобразное крещендо тональности торжественной литургии². В первых „сказках” есть только образные ассоциации со священными

² Этот подтекст цикла не был понят критикой 1920-х годов, „бандитской эпопеей” назвал его В.Вешнев (Поэзия бандитизма//Молодая гвардия. 1924. № 7.) Не понят он и современными исследователями. Приведу только три относительно свежих высказывания: „По поводу *Одесских рассказов*, эстетизировавших преступную среду, следует заметить, что она являла собой для садистской культуры особенно подходящий предмет изображения” (Смирнов И. П. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: НЛО, 1994. С. 203.) Спустя 10 лет эту интерпретацию развивает И. Есаулов. В обширной статье „*Одесские рассказы* Исаака Бабеля: логика цикла” (Москва. 2004. № 1) он с академической обстоятельностью доказывает, что „витальная энергия преступления границ” есть главный „закон” бабелевского цикла, и это явление представлено Бабелем в положительном свете, ибо вообще „насилие поэтизируется автором, поскольку совершается в заворачивающих его

феноменами: „каждый город — храм, возведенный руками людей, всякая работа — молитва Будущему”, старик с „большой апостольской головой” („сказка” III); *Дети бога* — так старый отец величает строителей Симплонского тоннеля („сказка” IV); герои пятой, шестой и седьмой „сказок” и „клянутся именем пречистой девы Марии” и обращаются с молитвой к ней; сакральный колорит есть даже в пейзаже — „в священной тишине восходит солнце” (так начинается сказка” XX)... Начиная же со „сказки” XXI и вплоть до заключительной XXVII „сказки” разворачивается грандиозная литургия: под открытым небом разыгрывается мистерия о рождении Христа, а в „сказке” XXVII сами горожане становятся участниками мистерии о воскресении Христа, и в трех божественных образах узнают своих соседей: „Христос — столяр из улицы Пизакане, Иоанн — часовщик, а мадонна — просто Анита Брагалья, золотошвейка”. Эта аура, создаваемая религиозными образами и мотивами, возводит в священный статус труды и дни простых и добрых людей, героям „сказок”.

Особо следует подчеркнуть цементирующую роль в цикле с к в о з н ы х мотивов (лейтмотивов). Они не выпирают из общего массива текста, звучат вроде бы под сурдинку, но по мере накопления выступают все отчетливее наружу, становясь аксиологическими символами подспудно прорастающей эстетической концепции всего цикла. Такую роль играют, например, в *Конармии* Бабеля образы земных и вечных святых и мотив их осквернения.

Вечные земные святые воплощены у Бабеля в образах народно-поэтического ряда. Это образы сребробородых старцев, носителей вековой мудрости. Это образы измученных матерей, даровавших жизнь своим детям И рядом с ними — образ коня, верного друга казака, и образ песни — эмоционального эквивалента затаенной боли сердца. Для персонажей *Конармии* эти святые ближе, теплее и дороже всего на свете Нет для дочери никого, кто был лучше ее замученного старого отца (*Переход через Збруч*). Для Сашки Христоса нет никого чище матери, и он умоляет отца не поганить мать своей дурной болезнью (*Сашка Христос*). А для полковой дамы Сашки в самый разгар боев важнее всего, чтобы ее лошадь была удачно покрыта (*Чесники*)... Но старцев зверски убивают на глазах их дочерей. К „крохотной крестьянке в выпущенной кофте, с чахлыми светлыми и застенчивыми чертами лица”, давшей жизнь братьям Курдюковым, летит трагическая весть о гибельном раздоре между отцом и сыновьями

сознание агрессивных формах” (с. 209, 216 и др.).

Но вряд ли более чутки и те современные исследователи *Одесских рассказов*, которые в изощренном анализе „сложной цепочки символических подмен” уходят очень далеко от смысла *Одесских рассказов*. Имею в виду статью М. Ямпольского „Структуры зрения и телесность у Бабеля” (Новое лит. обозрение. 1993, № 4. Рассуждения вроде того, что „худой и грязный локоть”, который Цудечкис засовывает в рот Любке-Казак, есть „очевидный мужской эквивалент груди, но также и бесплодного фаллоса” (С. 199) и т.п. — представляются мне этически ущербными по отношению к трагическому содержанию бабелевского цикла. Это примерно то же самое, что глубокомысленно рассуждать о расцветке шарпеток на ногах близкого родственника, лежащего в гробу.

Попытку докопаться до подлинного смысла *Одесских рассказов* была предпринята мною в статье *Романтика изгоев, или Идеалы наизнанку* („Урал”, 2004, №11)

(Письмо). „Зачем бабы трудятся?“ — вопрошает среди смертей старый ездовой Гришук (*Смерть Долгушова*). Коня, которого выходил комэскадрона Хлебников, своевольно забирает себе комдив Савицкий, и эта несправедливость толкает Хлебникова на выход из партии („История одной лошади“). И только старая песня „Звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука...“, старая песня, хранящая память о нетленных человеческих святынях, хоть ненадолго смиряет злобу и останавливает жестокость (*Песня*).

Носителями вечных *духовных* святынь у Бабеля становятся традиционные религиозные образы. Причем наряду с образами из Ветхого завета он вводит образы из Нового завета, с Торой у него соседствует Евангелие, с Иисусом Христом — еврейский средневековый философ Моисей Маймонид.

А как же соотносятся деяния конармейцев с системой вечных человеческих святынь — земных и духовных? Они их цинично попирают... Мотив осквернения святынь образует подводный сквозной сюжет *Конармии*. Разрушены вековые устои дома и семьи, этот мотив дается у Бабеля через образы улья и пчел — традиционную символику домовитости и лада: „Мы осквернили ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. Чадившее тряпье издавало зловонье в священных республиках пчел. Умирая, они летали медленно и жужжали чуть слышно...“ (*Путь в Броды*). Осквернены ритуальные предметы: „Я нахожу человеческий кал и черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в год — на пасху“ (*Переход через Збруч*), Оскверняются храмы — кульминационным центром метасюжета об осквернении вечных святынь становится рассказ о разграблении храма (*У Святого Валента*). В рассказе *У Святого Валента* разграбление храма конармейцами рисуется как дикое кощунство, как циничное надругательство, достойное самой высшей, „божьей“ кары. Не случайно там возникает ситуация, напоминающая библейский сюжет об изгнании Иисусом торгующих из храма: „Грозовым голосом звонарь церкви святого Валента предал нас анафеме на чистейшей латыни“.

С этого момента и начинается духовный слом похода Конармии. Все последующие новеллы цикла фабульно связаны мотивом воинских неудач, отступления, бегства. В рассказе *Замостье*: „Обозы бежали, ревели и тонули в грязи (...). — Мы проиграли кампанию, — бормочет Волков и всхрипывает. — Да, — говорю я“. А завершался цикл рассказом *Сын рабби*, где запечатлено беспорядочное бегство тифозного воинства. Но завершающая роль этого рассказа определяется не столько его местом в фабульном развитии событий, сколько его местом в завершении внутреннего философско-психологического сюжета

цикла. Здесь состоится знаменательный разговор между Лютовым и умирающим „среди стихов, филактерий и портянок” сыном рабби, красноармейцем Ильей Брацлавским... Герой-рассказчик напоминает ему исходную ситуацию:

- Четыре месяца тому назад, в пятницу вечером, старьевщик Гедали привел меня к вашему отцу, рабби Моталэ, но вы не были тогда в партии, Брацлавский.
- Я был тогда в партии, — ответил мальчик, царапая грудь и корчась в жару, — но я не мог оставить мою мать...
- А теперь, Илья?
- Мать в революции — эпизод, — прошептал он, затихая... — Пришла моя буква, буква Б, и организация услала меня на фронт...

И это решение Ильи Брацлавского, в котором критика 20-х годов видела проявление высочайшей революционной сознательности, на самом деле, в общем контексте всего цикла, в системе его ценностных ориентиров предстает как трагическая, непоправимая ошибка, за которую следует жестокая расплата.

Бесславный финал похода — такова справедливая кара за поправление и осквернение земных и духовных святынь. Именно мотив осквернения святынь несет в себе тот трагический смысл, который многие годы не замечали в *Конармии*. Книга, которую при всех полемических оговорках включали в ряд произведений о победе революции, на самом деле была горестным повествованием о ее моральном поражении.

И однако, даже названных выше архитектурных и экспрессивных „скреп” оказывается недостаточно для разрешения того макроконфликта, который складывается из мозаики рассказов, входящих в цикл. И тогда повествователь (часто для убедительности нарочито обнажающий свою близость с биографическим автором) берет на себя роль резонера. Как Виктор Астафьев, который в финале *Царь-рыбы* обращается за помощью к вековой мудрости, запечатленной в Священной книге человечества:

Всему свой час и время всякому делу под небесами:
Время родиться и время умирать; [...]
Время войне и время миру.

Однако уравнивающие всё и вся афоризмы Екклезиаста тоже не утешают, и кончается *Царь-рыба* трагическим вопрошанием автора: „Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа”. Вот тот случай, когда риторическая завершенность не разрешает волнующую автора тревогу, наоборот, усиливается чувством ее неразрешимости.

* * *

Наблюдения над поэтикой новеллистического цикла дают основания для определения его места и роли в историко-литературном процессе, иначе говоря — для характеристики его как „формы времени”.

Художественная завершенность с давних времен воспринималась как самое убедительное доказательство истинности той концепции действительности, которая воплощена в произведении. Еще Аристотель находил в законах жанра взаимозависимость между целостностью и красотой, с одной стороны, и истиною — с другой¹. Незавершенность „образа мира”, зыбкость его внутренних связей, необязательность его частей и т. п. — все это становится отражением „пробелов” в эстетической концепции действительности. Какими причинами — субъективными или объективными — бы ни объяснялся тот или иной „предел” в авторской концепции действительности, он неминуемо отражается в степени насыщенности, емкости, прочности, свободы внутреннего саморазвития художественного мира. Таким образом, именно в том, насколько органична и самодостаточна завершенность индивидуальной жанровой формы произведения, осуществляется внутренний самоконтроль художественной идеи, утверждается ее истинность или обнажаются ее просчеты, ее слабости. „Идея мира” проверяется мерой саморазвития воплощающего ее образа мира.

Каждый жанр, возникающий в ходе литературного развития, в принципе, может быть формой убедительного художественно-завершающего оформления эстетической истины о человеке и мире... Но все же способы завершения в разных жанрах оказывались существенно различными. Можно предполагать, что особенности художественно-завершающего оформления жанрового миробозраза, проявляющиеся прежде всего в соотношении внутреннего саморазвития художественного мира и идущих от воли автора-творца фабульных, экспрессивных и тому подобных внешних способов „закрепления” художественного мира, соответствуют мере объективности, ясности и полноты эстетической концепции мира и человека, воплощаемой при посредстве данной жанровой формы. Чем значительнее дистанция между субъективным знанием о жизни и ее объективными закономерностями, тем больше внешних усилий прилагается для преобразования части жизни, изображенной в произведении, в образ мира. Зазор компенсируется способами завершения, которые носят, что там ни говорить, имеют „субъективную” природу. Как мы видим, такие субъективные скрепы (конструктивные, экспрессивные, риторические) в жанре цикла несут огромную структурообразующую нагрузку. Все это значит, что особенности художественно-завершающего оформления, присущие циклу, как бы фиксируют определенное отношение между объективной действительностью и ее субъективной „кажимостью” в сознании автора-творца, а именно — „выдают” гипотетичность синтеза, совершаемого в этом жанре.

Да, принцип дополнительности, будучи структурной доминантой цикла, создает перспективу незавершенности мира, задает вектор поиска синтезирующей „всеобщей связи явлений”. А это уже взгляд в сторону романа. Однако, в отличие от романа, в цикле сложность мира еще не предстает самоорганизованной. В цикле синтеза добиваются „арифметическим” путем, путем сложения и координации малых форм в расчете на то, что количество перейдет в качество. Иногда переходит. Но в цикле м н о г о г р а н н о с т ь отношений человека с миром здесь еще не стала с и с т е м о й отношений, структура цикла еще не

„запрограммирована” на такое единство. Не случайно в рамках историко-литературного периода цикл выступает как жанровая форма, представляющая собой начальные опыты художественного синтеза, первые разведывательные попытки нащупать „всеобщую связь явлений”³.

Когда-то по поводу *Героя нашего времени* Белинский писал: „В нем есть что-то неразгаданное, как бы недоговоренное, как в *Вертере* Гете, и потому есть что-то тяжелое в его впечатлении. Но этот недостаток есть в то же время и достоинство романа г. Лермонтова: таковы бывают все современные общественные вопросы, высказываемые в поэтических произведениях: это вопль страдания, но вопль, который облегчает страдание...” (IV, 267). Вряд ли сказанное справедливо по отношению к роману Лермонтова, но та особенность, которая в большей или меньшей мере свойственна циклическим жанрам, здесь уловлена очень точно: в них всегда есть „что-то неразгаданное, как бы недоговоренное”, несмотря на все попытки автора „разгадать” и „договорить”.

„Всеобщая связь явлений” не поддается тому несколько простодушному способу ее постижения, на котором строится цикл.

Там же, где системная связь, охватывающая сложную диалектику отношений человека с миром, оформляется в структуре цикла — цикла в собственном смысле уже нет. Он диалектически самоотрицается, трансформируется в роман, где сцепление частей или глав, бывших некогда самостоятельными новеллами, настолько органично и ненаруσιμο, что о циклизации можно говорить лишь с точки зрения творческой истории произведения, но ни в коем случае не с точки зрения его действительной, функциональной жанровой завершенности. (Сказанное в полной мере относится к *Герою нашего времени* Лермонтова, исследователями доказано органическое и многоаспектное единство этого романа, сложившегося из глав-новелл.)

И это новое, романное, жанровое единство знаменует новую ступень художественного познания. В ходе литературного процесса активизация новеллистических циклов обычно предшествует выходу романа. Циклы подготавливают роман и структурно, и содержательно.

³ Специальному анализу этого образного пласта посвящена статья венгерского литературоведа Жужанны Хетени „Библейские Мотивы в „Конармии” Бабеля (Studia Slavica. Hung. 27, 1981).

библиография:

Скороспелова Екатерина (1979), *Идейно-левые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов*. Изд-во МГУ, Москва.

Babel Isaak, (1995) 1920. *Diary*, ed. and with an Introduction and Notes C. J. Avins, trans. by H.T. Willetts, Yale Univ.Press, New Heaven & London.

Горький Максим (1955), *Собрание сочинений в 30 томах*, t. 29, Письма, телеграммы, надписи. 1907-1926, Художественная литература, Москва.

Вешнев Владимир (1924), *Поэзия бандитизма*, „Молодая гвардия”, пг 7.

Смирнов Игорь (1994), *Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, НЛО, Москва.

Есаулов Иван (2004), *Одесские рассказы*” Исаака Бабеля: логика цикла, „Москва”, пг 1.

Ямпольский Михаил (1993), *Структуры зрения и телесность у Бабеля*, „Новое литературное обозрение”, пг 4.

Лейдерман Наум (2004), *Романтика изгоев, или Идеалы наизнанку* „Урал”, пг 11.

Горький Максим (1973), *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25-ти томах*, t. 17, Наука, Москва.

Пшеничнюк Татьяна (1985), *Структурно-организующая роль мотивов в рассказах М.Горького 1922-24 годов*, In *Поэтика русской советской прозы: Межвузовский научный сборник*, ed. В. С. Синенко, Башкирский государственный университет имени 40-летия Октября, Уфа.

Лейдерман Наум, Сапир Ася (2005), *Горький в школе: новое прочтение*. ВАКО, Москва.

Хетени Жужанна (1981), *Библейские Мотивы в „Конармии” Бабеля*, „Studia Slavica” Hung., пг 27.

Бабель Исаак (1926), *Конармия*, Гослитиздат, Москва-Ленинград.

Полонский Вячеслав (1988), *О литературе*, Советский писатель, Москва.

Аристотель (1978), *Поэтика*, trans. М .Л. Гаспаров, In М. Л. Гаспаров., Т. А. Миллер, *Аристотель и античная литература*. Наука, Москва.

Пономарева Елена (2006), *Стратегия художественного синтеза в новеллистике 1920-х годов*, Библиотека Миллера, Челябинск.

Аристотель (1978), *Поэтика*, trans. М. Л. Гаспаров, In М. Л. Гаспаров., Т. А. Миллер, *Аристотель и античная литература*. Наука, Москва.

Бабель Исаак (1926), *Конармия*, Гослитиздат, Москва-Ленинград.

Babel Isaak, (1995) 1920. *Diary*, ed. and with an Introduction and Notes C. J. Avins, trans. by H. T. Willetts, Yale Univ. Press, New Heaven & London.

- Горький Максим (1955), *Собрание сочинений в 30 томах*, t. 29, Письма, телеграммы, надписи. 1907-1926, Художественная литература, Москва.
- Горький Максим (1973), *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25-ти томах*, t. 17, Наука, Москва.
- Хетени Жужанна (1981), *Библейские Мотивы в „Конармии” Бабеля*, „Studia Slavica” Hung., nr 27.
- Ямпольский Михаил (1993), *Структуры зрения и телесность у Бабеля*, „Новое литературное обозрение”, nr 4.
- Есаулов Иван (2004), *„Одесские рассказы” Исаака Бабеля: логика цикла*, „Москва”, nr 1.
- Лейдерман Наум (2004), *Романтика изгоев, или Идеалы наизнанку*, „Урал”, nr 11.
- Лейдерман Наум, Сапир Ася (2005), *Горький в школе: новое прочтение*. ВАКО, Москва.
- Полонский Вячеслав (1988), *О литературе*, Советский писатель, Москва.
- Пономарева Елена (2006), *Стратегия художественного синтеза в новеллистике 1920-х годов*, Библиотека Миллера, Челябинск.
- Пшеничнюк Татьяна (1985), *Структурно-организующая роль мотивов в рассказах М.Горького 1922-24 годов*, In *Поэтика русской советской прозы: Межвузовский научный сборник*, ed. В. С. Синенко, Башкирский государственный университет имени 40-летия Октября, Уфа.
- Скороспелова Екатерина (1979), *Идейно-левые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов*. Изд-во МГУ, Москва.
- Смирнов Игорь (1994), *Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, НЛО, Москва.
- Вешнев Владимир (1924), *Поэзия бандитизма*, „Молодая гвардия”, nr 7.