

УДК 821.161.1-311 (Бабель И. Э.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-444

Е. А. Подшивалова
Ижевск, Россия

ЖАНРОВАЯ ТЕОРИЯ Н. Л. ЛЕЙДЕРМАНА ДЛЯ ПРОЧТЕНИЯ «КОНАРМИИ» И. Э. БАБЕЛЯ

Аннотация. В статье рассмотрены положения жанровой теории Н. Л. Лейдермана, проверенные и подтвержденные анализом цикла рассказов И. Э. Бабеля «Конармия»: вопрос о причинах неравномерности развития отдельных жанров в историко-литературном процессе, связь между характером жанровой завершенности и степенью проникновения художника в состояние описываемого мира. Учитывая полученные ученым результаты, мы продолжили исследование содержательно-субъектной организации данного произведения, показали, как строится речевое поведение его героев. Самый процесс воплощения человека в слове, на наш взгляд, составляет особый сюжет книги, свидетельствующий об онтологичности ее содержания. В центре внимания философско-религиозный, поэтический и бытовой типы слова и сознания. Язык для всех героев — внеличная, коллективная субстанция, причастность к которой по-разному укореняет их в мире. Рассмотрев, как герои выражают себя в слове, мы через это уяснили статус каждого «языка» в книге и принципы формирования ее единства.

Ключевые слова: Н. Л. Лейдерман, теория жанра, И. Э. Бабель, «Конармия», речевое поведение героев.

Е. А. Podshivalova
Izhevsk, Russia

GENRE THEORY OF N. L. LEIDERMAN WHILE READING «KONARMIYA» BY I. E. BABEL

Abstract. The article considers some concepts of N. L. Leiderman's genre theory proved and supported through the analysis of «Konarmiya» (I. E. Babel's cycle of stories). The concepts under discussion include: reasons of unbalanced development of particular genres through the historico-literary process, connection between the type of genre completeness and the degree of artist involvement into the circumstances of the depicted world. Taking into main results obtained by the researcher we continued to scrutinize content-related and fact-based framing of the given opus and we demonstrated the way verbal behaviour of principal characters is arranged. We believe that the very picture of human embodiment in words makes up a specific plot of the book indicating ontological nature of its content. Philosophical, religious, poetic and common types of words and minds are in the focus of attention. All of principal characters consider language as impersonal communal essence and the fact of being attributed to this essence allows them to be rooted in their world in different ways. Having researched the way principal characters express themselves verbally we identified the status of each «language» and the ways of its integrity shaping.

Keywords: N. L. Leiderman, genre theory, I. E. Babel, «Konarmiya», verbal behaviour of principal characters.

Разрабатывая теорию жанра, Н. Л. Лейдерман шел дедуктивным и индуктивным путями. С одной стороны, он проверял и удостоверял свои теоретические размышления анализом текста, с другой стороны, художественные открытия писателей позволяли ученому ставить новые вопросы, обогащающие жанровую теорию. Так, отталкиваясь от очевидной актуализации новеллистического цикла в литературе первой половины 1920-х годов, Н. Л. Лейдерман делает особым предметом рассмотрения данное жанровое образование. При этом он ставит вопрос о том, «чем объясняется неравномерность развития отдельных жанров, их чередование на передней линии историко-литературного процесса» [Лейдерман 2010: 214]. Но в большей степени его интересует связь между «характером жанровой завершенности и степенью проникновенности художественного сознания» в состоянии описываемого мира. Ответить на эти вопросы помогает ученому цикл рассказов И. Э. Бабеля «Конармия».

С точки зрения исследователя, мозаичная природа циклической конструкции позволяет писателю передать картину мира через «полифоническую симфонию национальных “языков”» [Лейдерман 2010: 218]. Н. Л. Лейдерман характеризует слово каждого рассказчика «Конармии», обращает внимание на то, что субъект речи выражает себя не только в индивидуальном стиле, но и в речевом жанре. Поэтому в

произведении взаимодействуют различные письменные и устные жанры: «...в цикле, состоящем из тридцати трех новелл, шесть написаны в жанре письма и в жанре монолога–исповеди» [Лейдерман 2010: 216]. «Собирательной идеей–конструкцией цикла» Н. Л. Лейдерман считает мысль И. Э. Бабеля о том, что игнорирование вечных ценностей под лозунгами революционного мира, «противопоставление им даже самых благородных и исторически востребованных новых идей вместо поиска путей их совмещения и взаимообогащения чревато многими потерями, бедами и несчастьями» [Лейдерман 2010: 233]. Гуманистическое сознание является для ученого критерием дифференциации героев в цикле «Конармия».

Разовьем далее эту мысль, опираясь на продуктивную для жанрологии идею Н. Л. Лейдермана о том, что «...в рождении и расцвете жанров, которые начинают играть ведущую роль на определенном отрезке истории литературы, находит наиболее адекватное воплощение объективный процесс эстетического освоения концепции личности, рожденной временем» [Лейдерман 2010: 178]. Для этого соотнесем сознания носителей слова в «Конармии» и их речевое поведение. Самый процесс проявленности героев в слове, на наш взгляд, составляет особый сюжет книги, свидетельствующий об онтологичности ее содержания. Национальные и социальные языки унаследованы героями генетически; религиозное, книжное,

политическое слово они лично осваивают, философское и поэтическое дано им в дар. Рассмотрим, как герои выражают себя в слове, и тем самым уясним статус каждого «языка» в книге.

Носителями **религиозно-философского слова** в «Конармии» являются Гедали, рабби Моталэ, женщина из рассказа «Переход через Збруч», Илья Брацлавский, пан Аполек. Но только двое из них — Гедали и рабби Моталэ — способны выстроить религиозно-философский дискурс как текст жизни. Гедали в форме устной речи и жеста, мыслимого как текст, а рабби Моталэ в форме речевого жеста вручают Лютову Слово в качестве сокровенного знания о мире. Источником этого знания для Гедали являются Священное писание и книги религиозного содержания: «Я учил когда-то Талмуд, я люблю комментарии Раше и книги Маймонида» [Бабель 1992: 30]. Гедали оперирует архетипическим образом Слова–Света–Логоса. Поэтому его высказывание: «Мы не невежды» [Бабель 1992: 31], — имеет целью продемонстрировать личную причастность к коллективному разуму — духовной истине. Гедали пользуется словом как Именем. Поэтому слова, пришедшие из политического контекста, герой переименовывает («сладкая революция», «интернационал добрых людей»)¹ и тем самым берет на себя демиургическую функцию по отношению к исторической реальности. Его фраза: «Интернационал, пане товарищ, это вы не знаете, с чем его кушают...» [Бабель 1992: 31], — нацелена на создание мифопоэтического образа, сакральная сущность которого скрыта от Лютова. Введенный в текст через лексему «кушают» архетип еды [Фрейденбер 1997: 50–64] свидетельствует о том, что Гедали стремится придать слову «интернационал» положительный эмоционально-оценочный смысл, позволяющий включить его в границы национально-религиозного сознания. Демиургическую деятельность Гедали распространяет и на Лютова как на объект внешнего мира, подлежащий духовному пересозданию. В разговоре Лютова с Гедали сталкиваются социальная правда и духовная истина. Заданная речи демиургическая установка заставляет Гедали прибегнуть в жанру проповеди. Монологическое слово героя Лютов трижды (!) прерывает возражениями. Гедали не стремится провоцировать его на ответы: всякий раз произносимая им фраза, натолкнувшись на перебивающее слово Лютова, обрывается многоточием. Трижды проговоренная Лютовым идея классового насилия убеждает Гедали в том, что слово его упало в неподготовленную почву. Лютов трижды отвечает на незадаанные ему вопросы, обнаруживая при этом отпадение от общеродового гуманистического закона. Гедали оперирует архетипическим смыслом, выраженным в слове («Нету, отвечает мне Гедали...» [Бабель 1992: 31]) и в жесте («...навешивая замок на свою коробочку» [Бабель 1992: 30]). Тем самым он переходит к синкретическому языку дописьменной (мифологической) культуры. Безучастность Лютова к проповеди гуманизма он трактует как обряд инициации, совершив-

шийся с отрицательным результатом. Отказав герою в «еврейском коржике» и в «еврейском стакане чаю», Гедали отлучает его не от еды, а от возможности равноправно существовать внутри национального сообщества, законы жизни которого Лютов нарушил словом, утверждающим идею классового насилия. А поскольку слово для Гедали равно миру, он его отождествляет с поступком. Лютов, таким образом, по его мнению, не переходит порога «несовершенности». Но от роли ученика Гедали его все же не отлучает. В последней фразе Лютова герой услышал не просьбу о еде, а прорвавшуюся наружу тоску об «отставном боге» и неуверенно выраженное желание вкусить от злака, посеянного в том числе и словом Гедали. Симптоматично, что Гедали начинает проповедь на фоне вещественной перегруженности пространства. Однако тесная лавочка, «похожая на коробочку», к концу разговора оказывается повернутой к небу: Лютов увидел звезду, «пробивавшуюся вдоль Млечного Пути» [Бабель 1992: 30]. Это косвенный знак начавшихся преобразований. Первая проповедь Гедали (разговор с Лютовым в лавочке) была посвящена практической задаче — научить молодого человека вести мирские дела по божеским законам, а вторая, открывающая рассказ «Рабби», нацелена на формирование его мироотношения. Во второй проповеди Гедали формирует представление Лютова о ценностной шкале. Он называет три духовных ценности (мать, вероучение [хасидизм], память), обладая которыми человек может являться нравственной предпосылкой бытия и иметь способность противостоять смерти. Значительность предмета разговора меняет стиль второй проповеди. Лютов отмечает возвышенность интонации Гедали: «Слова эти <...> он произнес <...> с важностью» [Бабель 1992: 35].

У слова героя есть еще одна цель — заместить разрушенный войной миропорядок. Сакральное слово противостоит миру, утратившему цельность. Гедали отмечает способность Слова (вероучения) сохранять сокровенный смысл мира безотносительно к самому состоянию последнего: «С вытекшими глазами хасидизм все еще стоит на перекрестке ветров истории» [Бабель 1992: 35]. Этот смысл существует как бы сам по себе, герой является лишь его транслятором. Начинаясь с многоточия и завершаясь многоточием, проповедь Гедали оказывается открытым пространством смыслов. Не случайно Лютов отмечает лишь время произнесения этого Слова (перед молитвой в синагоге). Гедали при этом окружен «угасающим вечером» [Бабель 1992: 35]. Он как бы преодолел притяжение земного пространства и принадлежит только времени, над которым властно его Слово. И к этой преобразующей силе Слова Гедали стремится еще раз приобщить Лютова.

Но сделать это ему не удалось, потому он передоверяет Лютова рабби — своему духовному пастырю, авторитет которого подчеркивает своим речевым поведением: «Здесь, — **прошептал** Гедали» (35), когда они с Лютовым подошли к дому рабби. Для Гедали рабби есть воплощенное Слово. И это Слово совершает чудо преображения. Разговор с Лютовым рабби выстраивает как обряд инициации. Теперь Лютову уже приходится отвечать на прямо

¹ Создание слова рассматривается в иудаизме как часть первичного творения [Штензайльц 6: 43].

поставленные вопросы, а не врываться со своими возражениями в чужую речь. Моталэ задает их в такой очередности, что, отвечая, Лютов раскрывает сначала свои житейские, потом личностные качества. Первый вопрос: «Откуда приехал еврей?» [Бабель 1992: 35] — направлен к внешнему человеку в Лютове. Второй: «Чем занимается еврей?» [Бабель 1992: 36] — нацелен на то, чтобы вскрыть, как внутреннее содержание личности выстраивает внешнюю биографию. Третий: «Чему учился еврей?» [Бабель 1992: 36] — позволяет определить духовный генезис личности. С помощью последнего вопроса: «Чего ищет еврей?» [Бабель 1992: 36] — Моталэ стремится узнать, сформулировал ли Лютов сущностный смысл своей жизни. Три последние вопроса, обращенные к внутреннему человеку в Лютове, отражают представления рабби о многослойности духовного мира и возможных трех стадиях духовной зрелости человека. Каждая из этих стадий, с точки зрения Моталэ, свидетельствует о различной степени самоопределения человека в мире, а следовательно, и о том, насколько органично он включен в миропорядок. Отвечая на вопросы цадика, Лютов оперирует основополагающей в хасидском учении категорией веселья («— Чего ищет еврей? — Веселья», а его «занятие») («Я перекалдываю в стихи похождения Герша из Острополя» [Бабель 1992: 36] совпадает с еще одним важным постулатом хасидизма — религиозным демократизмом. Поэтому рабби допускает Лютова к коллективной трапезе, подключая тем самым — как равного — к жизни религиозно-духовной общины. Фактически это и есть обряд посвящения. Отвечая на вопросы Гедали, Лютов каждый раз переходит на новый уровень самораскрытия, демонстрирует более высокую степень своего самоопределения в мире. Завершив сущностный диалог посвящением Лютова, рабби данный сакральный жест закрепляет священным Словом — произносит молитву, подключая Лютова к тому языку, на котором человек говорит с Богом.

Авторитет религиозно-философского слова в «Конармии» создается характером речевого поведения его носителей, самим способом их жизни в слове, который отражает стремление сохранить тождество между Писанием и деянием, а тем самым — целокупность мира. Не случайно Гедали и рабби одноязычны. Истина для них несовместима с двоящимся бытием и двоящимся словом, потому их слово равно тому, что оно обозначает. Так оно способно сотворить истинный, незыблемый мир. А когда мир расшатывается, эти герои используют религиозно-книжное слово в качестве цементирующего материала. Идея незыблемости и единства Бога—Слова—Мира символически подчеркнута портретными деталями героев. Описание Господа в 92-м псалме: «...облечен Господь могуществом и перепоясан, потому Вселенная тверда» (Пс. 92:1), — семантически перекликается с описанием костюма рабби («На нем <...> белый халат, стянутый веревкой» [Бабель 1992: 31], со статусом Гедали внутри его «лавки-коробочки» («маленький хозяин...»), с интонацией речи героя («Он произнес их [слова] с важностью» [Бабель 1992: 31]).

Гедали и рабби миссионерски учительствуют религиозно-книжным словом. Героиня рассказа «Переход через Збруч» в бытовом пространстве разговорным словом проговаривает свою частную драму, но через это выражает идею единого Отца—Слова—Мира с не меньшей степенью убедительности, чем Гедали и рабби. Оставаясь разговорной по своему лексическому составу, ее речь сохраняет традиции религиозно-книжной культуры на уровне содержания и передает их через интонацию и речевой жест. Героиня творит текст по модели библейских плачей, более того, она переводит его в текст жизни. Идея Отца—Мира передается через семантически значимую интонацию. Лютов подчеркивает крайнюю, превосходную степень эмоции, отраженной в слове героини («...сказала вдруг женщина с **ужасной** силой» [Бабель 1992: 7]). Интонация здесь не стилистический прием, а собственно содержание речи героини: лексический состав фразы и интонация передают одну и ту же информацию о совершившемся срыве мировой законности. Но интонация имеет еще один смысл: она нацелена на то, чтобы эмоционально перекрыть драматическое состояние мира и вернуть ему эпическую устойчивость хотя бы на то время, пока через эмоцию проговаривается личное ощущение совершенного в мире греха.

В бытовой речи героиня тоже пересоздает реальность, возвращая ей утраченную форму незыблемости: о мертвом она говорит, как о живом. Аналогично речи выстраивается и поведение. Жест перетряхивания перины означает попытку постелить Лютову «в другом углу», чтобы он не беспокоил ее папу. Поступок героини повторяет поведение ее отца и выстраивается на основе семантики его Слова. Последнее слово старика, сохраненное памятью дочери, заключало в себе стремление удержать мир в равновесии и целостности. Его фраза: «...убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру», — свидетельствует об активно-творческой, любовной заботе отца о продолжении рода, о создании условий для того, чтобы хранимая женщиной жизнь смогла не прерваться созерцанием жестокости. Этот смысл речи старика удержан памятью дочери. Она передает его Лютову, объясняет, что стоит за просьбой отца, обращенной к убийцам: «...он кончался здесь и думал обо мне» [Бабель 1992: 7]). Женщина сама является символическим выражением заботы о непрерывности и целокупности жизни. Данными смыслами организована ее внутренняя вселенная. Заданная ее жизни программа (ожидание рождения нового человека) воплощает идею структурирующего миропорядок отцовства.

Таким образом, и слово, и поведение женщины формируют тот генетически усвоенный философский смысл жизни, который необходим ей самой как психологическая опора в драматической ситуации. Однако в мире, где совершенно отцеубийство, функционально героиня сама замещает отца, ибо способна вербализовать и тем самым удержать семантику мировой законности.

Гедали, рабби и беременная еврейка проявляются в слове не столько индивидуально, сколько через систему хранимых национальной памятью

правил речеведения, соответствующих используемым речевым жанрам. У каждого из этих героев, по сути, своя роль в коллективном языке: у Гедали — хранителя Заветов, проповедника, у рабби — священника, у женщины — плакальщицы. Все они оказываются не субъектами речи в строгом смысле слова, а носителями индивидуально представленной речеведением народной языковой памяти, в которой закреплена и воспроизводится религиозно-философская концепция жизни.

Пан Аполек предстает разрушителем догмата. Религиозно-философскую концепцию жизни, содержащуюся в книжном каноническом слове, он переводит на язык индивидуальных смыслов, а через это создает индивидуальный художественный язык — пишет новое Евангелие от Аполека. Степень ценности своего неканонического текста он утверждает тем, что пишет не пером по бумаге, а кистью по каменным стенам и сводам соборов², а также за счет своей необыкновенной творческой плодовитости: «В заказах он не знал недостатка» [Бабель 1992: 22]. Способ его творческой деятельности состоит в разрушении канона. Аполек присваивает религиозно-философскую истину: «...но правду можно открыть пану писарю» [Бабель 1992: 24], и утверждает ее как новую эстетику: «...которому за пятьдесят марок я готов сделать портрет под видом блаженного Франсиска над видом зелени и неба» [Бабель 1992: 24]. Аполек самовыражается как художник. Религиозный текст утрачивает для него авторитетность, становится отправной точкой для формулирования собственной художественно оформленной философии. Самопроизвол художника Аполек сочетает с ориентацией на волю заказчика. Священный текст подвергается, таким образом, двойной перекодировке: смысловой, реализуя в новом произведении идеи Аполека, и эстетической, воплощая вкус массового адресата его художественного творчества. Священный текст в результате трансформируется в примитив, преподносимый в качестве индивидуально выработанной новой эстетики. Но через эстетику примитива герой утверждает в своем искусстве гуманистическую идею — реабилитирует язык социально-отверженного большинства. Поэтому его слово может стать и словом слушателя. Притчу о браке Иисуса и Деборы, рассказанную Лютову Аполеком, в «Конармии» излагает Лютов. Герой начинает описание содержания притчи со ссылки на чужое слово, маркирует автора: «Эта девушка имела жениха, по словам Аполека» [Бабель 1992: 24]. Завершается пересказ такими речевыми конструкциями, в которых дистанции между «я» и «не-я» не ощущается: «И родился у Деборы первенец...» [Бабель 1992: 24]. Лютов органично наследует у Аполека роль рассказчика. Это оказывается не сложным, так как в притче трагестировано только содержание. Жанровую стилистику (речевой канон в притче и сюжетный в живописи) Аполек всегда сохраняет в качестве условия авторитетности вводимого им в религиозное искусство демократического содержания.

Разрушая догмат, Аполек не стремится удовлетворить гордыню художника. Его ересь направлена на социально-дифференцирующую функцию официальной книжности, а не на высокий смысл искусства как такового. Вид искусства, в котором герой воплощается («богомаз»), тождественен качеству его таланта (художник от бога). Аполек — абсолютный художник. Вместо денег в корчме Шмереля он расплачивается своим искусством. И Шмерель признает правомерность такой платы. Искусство для Аполека равновелико его собственной жизни, оно составляет не часть ее, а поглощает всю целиком. Не случайно он воплощается в разных видах творческой деятельности — изобразительном искусстве и искусстве слова.

Несмотря на то, что творчество является для Аполека естественным состоянием жизни, он осознает высокую миссию художника. Он предлагает Лютову выслушать притчу о браке Иисуса и Деборы не для того, чтобы поразвлечь своего слушателя, не для того, чтобы самоутвердиться через разрушающее канон слово. Его первая фраза, с которой он обращается к Лютову: «Имею сказать пану писарю...» [Бабель 1992: 23], — может быть прочитана двояко. С одной стороны, она выглядит неграмотным переводом, калькой с польского или немецкого, подразумевающей грамотно построенный русский аналог: «хочу сказать». В этом случае фраза является коммуникативной единицей языка и нацелена на установление речевого контакта со слушателем. С другой стороны, в ней проявлен сущностный смысл: «имею сказать» может обозначать «являюсь носителем смысла», «обладаю Словом» («...было Слово»). Неправильный речевой оборот содержит семантику онтологического Слова–Логоса и вместе с тем является моделью искусства пана Аполека. Особое почтительное отношение к произнесенному слову Аполек выражает и сопровождающим говорением жестом. Лютов уловил выраженную в языке жеста целевую установку рассказчика — перевести бытовую ситуацию в бытийственную: «Таинственно сообщил мне Аполек» [Бабель 1992: 23], «...произнес Аполек с важностью и приблизил легкий и зябкий палец к своему носу пьяницы» [Бабель 1992: 24].

Данная ситуация составляет аналог речевому контакту Лютова и Гедали, описанному в рассказе «Рабби» [Lachman 1980: 183–192]. Гедали излагает Лютову смысл и свою оценку хасидизма «с важностью» [Бабель 1992: 7], как и Аполек свою еретическую притчу. Подводя Лютова к дому рабби, Гедали переходит на шепот, подчеркивая этим значимость предстоящего знакомства с цади́ком и как бы готовя героя к таинству духовного посвящения. Аполек перед тем, как начать рассказ, «таинственно» сообщает Лютову о том, что обладает Смыслом, достойным духовного внимания со стороны слушателя. Слово Аполека предстало в тексте чистым духовным смыслом, не окрашенным ни индивидуальным словоупотреблением, ни произвольными синтаксическими конструкциями, ни личностной интонацией. Вкладывая спродуцированный им смысл в традиционную форму, Аполек не отчуждает совершенно свое творение от слушателя. Язык жанра, жанро-

² О критериях ценности текста см.: [Лютман 1992: 129–247].

вая память становятся для художника и адресата его творчества условием духовного контакта.

В отличие от Гедали и рабби, Аполек выражает христианскую концепцию Истины, утверждает право на ее индивидуальный поиск. Не случайно он не вступает в спор о смысле притчи с Робацким и не отстаивает своей точки зрения в ответ на сделанную последним оценку рассказанной Аполеком истории: «Пан художник, — вскричал вдруг Робацкий, поднимаясь из тьмы, и серые уши его задвигались, — что вы мувите? То же немислимо...» [Бабель 1992: 24]. Аполек уходит от диалога: «Так, так, — съехался Аполек и схватил Готфрида, — так, так, пане... Он потащил слепца к выходу» [Бабель 1992: 25]. Он не вступает в спор со своим религиозным оппонентом, а обращается только к слушателю: «...но на пороге помедлил и поманил меня пальцем» [Бабель 1992: 25]. Тем самым создается архетипический и литературный параллелизм. Аполек, как Христос, предстает одиноким носителем Истины, улавливающим в свои сети души слушателей, и аналогом молчащего Христа из поэмы Ивана Карамазова «Легенда о Великом Инквизиторе». За литературной аналогией стоит мысль о многомерности Истины, выраженная Аполеком в данной ситуации отказом от оспаривания своей правды и через это утверждением права на нее. Корректность сделанного сопоставления состоит не только в том, что оно позволяет аргументировать семантику индивидуальной Истины, заключенной Аполеком в его творении, но и дает возможность объяснить, почему данное понимание истины вложено в уста художника, а не церковного догмата, пусть даже и разделяющего идею теодицеи. Иван у Достоевского, проговаривая через «Легенду...» представление об антиномичности мира, проявляет себя, подобно Аполеку, через творчество: он написал об этом поэму. Таким образом, природа художника, в которую заложено соперничество с Творцом, адекватно открыта идее двойственности Бытия, множественности Истины. Необходимо подчеркнуть, что Аполек обращается с неканоническим словом к «пану писарю» (а не к «пану товарищу», как Гедали) [Хетени 1988: 109–112], прозревая тем самым в Лютове художника. Речевое поведение Аполека показывает, что его слово более, чем религиозно-философское, адекватно сущности утратившего целокупность мира. Слово Гедали, рабби и женщины отражает существующую только в памяти, в виде Завета, а не в реальности, эпическую картину мира. Спродуцированное паном Аполеком слово способно отразить противоречивую картину действительности. В своей внутренней диалогичности оно тождественно наличному состоянию мира, где заявили о себе множество социальных правд.

Будучи философствующим художником, Аполек открывает в «Конармии» ряд героев, которым свойственен поэтический взгляд на мир, отливающийся в форму **поэтического слова**, которым они пользуются. Оно различно по происхождению: его генезис в книжной культуре и в устно-поэтическом творчестве.

Сидоров («Солнце Италии») использует книжный язык и романтическую стилистику, он стремится воссоздать романтическое мироотношение. Образный ряд: Италия — сердце — мысль (мечта) — женщина — свидетельствует о том, что, подобно романтическому герою, он поглощен единой страстью и вытесняет действительность мечтой. Но он нарушает единство стиля. Это оборачивается отменой самого важного показателя романтической личности — ее цельности. Текст, созданный Сидоровым, эклектичен. Здесь наряду с романтической лексикой представлены канцеляризмы («обратимся к повестке дня»), сниженные обороты, характерные для бытового речевого общения («маленько рехнулся», «с ума слетел»), жаргонизмы («меня расчесали — и за дело»), бранная лексика («к распроедакой матери», «слонтяй») [Бабель 1992: 27]. Из приведенных примеров ясно, что со словом Сидоров обращается довольно небрежно, хотя текст письма демонстрирует, что у него есть представление о стилях языка и о соответствующих им жанрах. Каждый абзац письма выглядит пародийной стилизацией литературных и фольклорных жанров. Однако стилистическое и жанровое мышление у героя не сформировано.

Разрушение жанрово-стилистического баланса в речи Сидорова происходит бессознательно. Герою открыты разные стилистические сферы, но язык и культура в их духовном потенциале им не востребованы. Воплощая в речи и жестах специфику романтического мышления, Сидоров усваивает его только как стиль поведения. Романтизм необходим ему, пока он совпадает с его эгоцентризмом, неадекватной самооценкой, претенциозностью. Но романтизм как мироотношение, отразившее драматическое противостояние личности и мира, не вмещается в сознание Сидорова. Книжный стиль Сидоров использует в утилитарно-практических целях: «В армии мне скучно. Ездить верхом из-за раны я не могу <...> Пусть отправят меня в Италию» [Бабель 1992: 27]. Италия как романтическая мифологема, образуемая лексическим рядом: мечта–сердце–Италия–женщина, который герой выстраивает в письме к Виктории, превращена процитированной выше фразой в объект утилитарных планов. Недаром эта фраза вмещена в абзац, начинающийся словами: «Теперь будем говорить дело» [Бабель 1992: 27].

Язык романтической культуры чужд герою, как и всякий другой. Между ним и любым типом языка существует дистанция, которую он заполняет иронической интонацией. Сидоров не видит в мире ни одной ценности. Даже Италия необходима ему не как идеальное пространство, составляющее общекультурную ценность, а как место самоутверждения: «В Италии земля тлеет. Много там готово. Не достает только пары выстрелов. Один из них я произведу» [Бабель 1992: 27].

Самореализация Сидорова в слове показывает, что он человек докультурный и асоциальный. Именно поэтому язык для него не иерархическая система стилей и смыслов, внутри которых человек совершает свой выбор, а набор штампов, которыми можно пользоваться себе на потребу. Эгоистическое

владение языком, эгоцентрическая сосредоточенность внутри его богатства на узкоиндивидуалистических смыслах делают Сидорова потребителем Слова. Поэтический язык в его устах мертвеет и становится непригодным ни к изображению, ни к познанию, ни к преображению мира. Оттого-то Лютов и видит в конце рассказа «мертвенное лицо Сидорова». «Безжизненная маска» [Бабель 1992: 28] — аналог исторгаемого героем слова, над которым он совершил акт вандализма. Сидоров в опыте владения языком предстает как антихудожник. «Тоскующий убийца» [Бабель 1992: 26] — называет его Лютов. И в этом своем качестве Сидоров составляет антиномичную пару с паном Аполеком.

Трунов, Сашка Христос, Хлебников, Никита Балмашев, Афонька Бида поэтическое слово черпают не в книжной культуре, а в устном народном творчестве. Их слово стилистически принадлежит народной культуре, субъект которой анонимен. Но в рамках данного стиля герои создают нехарактерную для него субъектность. Они вкладывают индивидуальное содержание в формы внеличного народного языка. Содержание речи становится лично творимым, а опыт говорения обретает статус внебытового поступка, в котором абсолютно и экстраординарно выражается человек. Потребность в слове как в самовыражении возникает у героев в экстремальной ситуации личного выбора, в момент совершения личностного поступка.

Так, Трунов («Эскадронный Трунов»), решив не бежать от бомбовоза, а расстрелять его из пулемета, закрепляет это свое экстраординарное решение в слове: «Имея погибнуть сего числа...» [Бабель 1992: 95]. В самый неподходящий для оформления текста момент — в виду приближающихся самолетов неприятеля, когда необходимо срочно давать указания пулеметчикам, чтобы они подготовили орудия к бою, «гигантскими мужицкими буквами Трунов написал на косо выданном листке бумаги» [Бабель 1992: 95] донесение Пугачеву. И последующий жест героя, в котором проявляется забота об остающихся в живых товарищах, тоже сопровождается словом («Он запечатал письмо, сел на землю и, понатужившись, стянул с себя сапоги. — Пользуйся, — сказал он, отдавая пулеметчикам донесение и сапоги, — пользуйся, сапоги новые...») [Бабель 1992: 95]. Оба эти факта демонстрируют, что для Трунова поступок без слова не целен. Слово, с его точки зрения, придает завершенность личностному действию, укореняет последнее в окружающем мире. Герой осознает уникальность организованной им ситуации. Он совершает добровольный выбор смерти, но это не слабость, а акт самопреодоления, смысл которого состоит в высвобождении духовной способности противостоять технически более оснащенному врагу. Тем самым Трунов защищает свое достоинство воина. Это содержание, стоящее за выбором, герой не может выразить в адекватном, осмысляющем поступке слове. Поэтому он прибегает к тем словесным формулам, которые наработаны речевым опытом народа для передачи эмоционального состояния человека, совершающего свое последнее дело на земле: «И вам счастливо, — сказал Трунов, — как-нибудь, ребята...» [Бабель 1992: 95]. Но, шагнув за

черту жизни, герой не разрывает своих связей с миром. Об этом свидетельствует текст его донесения: «Имея погибнуть сего числа <...> нахожу долгом приставить двух номеров к возможному сбитию неприятеля и в то же время отдаю командование Семену Голову, взводному» [Бабель 1992: 95]. С помощью записанного слова (донесения—завещания) и оставленных в наследство товарищам сапог он продлевает свое присутствие в мире живых, задает их памяти программную установку. Для Трунова одинаково важны записанное и произнесенное слово. Оформляя и то, и другое, он подменяет речевые жанры. «Донесение» Пугачеву фактически выполняет функцию завещания, обращение в устном слове к товарищам превращается в последнее прощание. Не случайно на жест героя (передача в наследство сапог) пулеметчики отвечают не словом благодарности, а словом прощания: «Счастливо вам, командир» [Бабель 1992: 95]. Подмена речевого жанра связана не только с отсутствием у героя жанрового мышления, но и с творческой способностью задать ситуации востребованное ее автором содержание. Трунов организует несколько событий — совершает поступок, переводит его в словесный жест и формирует у окружающих отношение к совершаемому им действию. Поступок, записанное и устное слово составляют единый текст его жизни.

Третий тип сознания, проявляющийся в речи героев «Конармии», — **бытовой** — выражают в слове мальчик Курдюков и Павличенко. Они заключают его в форму письма, содержание которого мальчик надиктовывает Лютову, а Павличенко записывает сам. Текст Павличенко имеет заголовок, в котором эксплицирована жанровая форма — «Жизнеописание...». Но агиографический книжный жанр подменяется Павличенко формой крестьянского письма. И Курдюков, и Павличенко начинают свое слово одинаково — с обращения к родственникам (соплеменникам), делая свои тексты публичными. Одинаковым оказывается и содержание документов, это рассказ о социальной мести. Павличенко описывает, с его точки зрения, наиболее значимый эпизод своей биографии. Курдюков, наоборот, последовательно и подробно рассказывает о своей жизни в конармии. В отличие от Павличенки, он изображает социальную месть глазом постороннего наблюдателя. В устах Павличенки социальная месть превращается в бессознательную демонстрацию своей садомазохистской сущности: «Но я, бывает, себя не жалею, я, бывает, врага час топчу или более часу, мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть...» [Бабель 1992: 59]. В устах Курдюкова безразличие к дето- и отцеубийству, свидетелем которых он оказался, выглядит как показатель дочеловеческой сущности самого рассказчика. Таким образом, герои оказываются уравненными. Несмотря на различие социальных статусов (Курдюкова Лютов называет «придурковатым мальым», а Павличенко — «начдивом шесть»), оба проявляют себя человечески неполноценными. Языком как явлением духовной народной культуры они не владеют. Об этом свидетельствует отсутствие жанровой памяти, которая имманентна общенародному устно-

поэтическому слову. Курдюков и Павличенко смешивают жанровые языки (создают письма-жизнеописания), потому что не имеют понятия о речи (пусть даже в дописьменном ее варианте) как о явлении культурно-нормированном. Их слово живет по законам первичной, а не литературной реальности. Оба речевых документа могли бы продолжаться бесконечно, до завершения жизни самого их создателя. Особенно показательно в этом отношении письмо мальчика, где хаотически переплелись поклон родственным, забота о коне Степке, описание военных кампаний и стоянок в разных городах, советы, даваемые матери, и сообщения о семейных утратах. И для Павличенко, и для Курдюкова язык — вместилище бытовых смыслов. Основная его функция состоит в калькировании жизненного процесса. Встречающаяся в речи мальчика политическая лексика и пронизывающая речь Павличенки фольклорная интонация не переводят повествование в политический или же поэтический ракурс, не меняют его стиля. Семантику политической лексики Курдюков не освоил так же точно, как Павличенко генетически не воспринял семантику, стоящую за интонацией устно-поэтического слова. Поэтому для мальчика идеологема «красный командир» ассоциируется с причитающимися обремененному этим наименованием человеку материально-вещественными благами. А Павличенко поэтическую интонацию, априорно содержащуюся в устно-поэтической речи, прилагает к непоэтической — бытовой и жаргонной — лексике, с помощью которой описывает творимое зло. Речевое поведение героев демонстрирует, что они существуют в состоянии дословности.

Данные об авторе

Подшивалова Елена Алексеевна — доктор филологических наук, профессор, Удмуртский государственный университет.

Адрес: 426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская 1 (корп. 2).

E-mail: podshlenal@mail.ru.

About the author

Podshivalova Elena Alekseevna is a Doctor of Philology, Professor, Udmurt State University.

Мы постарались оценить языки персонажей, не с точки зрения их отношения к эстетической норме, а исходя из степени субъектной проявленности героев. Ни один из них не воплощается в речи как полноценный литературный субъект, способный через индивидуальный стиль выразить личностный смысл. Язык для героев — внеличная, коллективная субстанция, причастность к которой по-разному укореняет их в мире. Герои в разной степени владеют изобразительным, познавательным и преобразующим потенциалом слова. И если прибегнуть к формулировке Н. Л. Лейдермана, то можно заключить, что через воплощение человека в слове И. Э. Бабель «эстетически освоил концепцию личности, рожденной временем».

ЛИТЕРАТУРА

Бабель И. Соч.: в 2 т. — М., 1992. — Т. 2. — С. 30. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. — Екатеринбург, 2010.

Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — С.129–247.

Фрейденоберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 50–64.

Хетени Ж. Проблема многоликого рассказчика в «Кон-армии» И. Бабея. — Acta Univer — sitatis Szegediensis, 1988. — Vol. XIX. — С. 109–112.

Штензайльц А. (Эвен Исраэль). Творящее слово / Институт изучения иудаизма в СНГ. — 1996. — С. 43

Lachman R. N. Notizen zu Isaak Babels «Perechod cerez Zbruc» // Vozmi na radost. To Honour Jean van der Enq — Liechmier / ed. B. J. Amsenga, J. Pama, W. G. Weststeijn. — Amsterdam, 1980. — P. 183–192.