

Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет

Южно-Уральский научный центр
Российской академии образования (РАО)

А. В. Подобрый, А. В. Свиридова

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРАКТИКА
ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
(АСПЕКТ: АНАЛИЗ ТЕКСТА
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА)

Учебное пособие для студентов
факультета подготовки учителей начальных классов

Челябинск

2024

УДК 82.091
ББК Ш301.4
П44

Рецензенты:

д-р филол. наук, доцент А. В. Антропова;
канд. филол. наук, доцент В. В. Федоров

Подобрий, Анна Витальевна

П44 Теория литературы и практика читательской деятельности (аспект: анализ текста художественной литературы XX века) : учебное пособие для студентов факультета подготовки учителей начальных классов) / А. В. Подобрий, А. В. Свиридова ; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – [Челябинск] : Южно-Уральский научный центр РАО, 2024. – 123 с.

ISBN 978-5-907821-16-3

Учебное пособие представляет информацию по теоретическим и практическим аспектам филологического анализа художественного текста в рамках учебной дисциплины «Теория литературы и практика читательской деятельности», содержит образец такого анализа на материале прозаического произведения первой половины XX века советского периода развития отечественного литературного процесса. По характеру учебной информации пособие может быть рекомендовано студентам филологического факультета.

УДК 82.091
ББК Ш301.4

ISBN 978-5-907821-16-3

© Подобрий А. В., Свиридова А. В.,
2024

© Оформление. Южно-Уральский
научный центр РАО, 2024

Содержание

Пояснительная записка	5
.....	
1 Сказ как стилевое и жанровое явление.	
О жанре сказа в устной и литературной традиции	14
.....	
1.1 Сказовые признаки новелл И. Бабеля	29
.....	
1.1.1 Автор-повествователь и рассказчик-персонаж	30
.....	
1.1.2 Субликативные стороны сказов-новелл И. Бабеля	39
.....	
1.1.3 Имитация устной речи как жанрообразующий признак сказа	44
.....	
2 Проблемы поэтики <i>Конармии</i> как литературного сказа	57
.....	
2.1 Образы казаков как носителей народного мироощущения, народного самосознания	58
.....	
2.2 Поэтика фольклорных включений как одна из составляющих новелл <i>Конармии</i>	91
.....	

2.2.1 Трансформация славянских фольклорных мотивов, приемов, элементов, образов при создании И. Бабелем образной структуры <i>Конармии</i>	93
.....	
Список использованной литературы	117
.....	

Пояснительная записка

Дисциплина «Теория литературы и практика читательской деятельности» («ТЛиПЧД») относится к части, формируемой участниками образовательных отношений Блока 1 «Дисциплины/модули» основной профессиональной образовательной программы по направлению подготовки/специальности 44.03.05 «Начальное образование» (уровень образования бакалавриат), направленность/профиль «Начальное образование». Дисциплина является обязательной к изучению. Изучение дисциплины «ТЛиПЧД» основано на знаниях, умениях и навыках, полученных при изучении курса литературы в общеобразовательной школе.

Дисциплина «ТЛиПЧД» формирует знания, умения и компетенции, необходимые для освоения следующих дисциплин: «Методика обучения русскому языку и литературному чтению», для проведения следующих практик: педагогической.

Цель освоения дисциплины: подготовить бакалавра педагогического образования, компетентного в области ТЛиПЧД, для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса на начальной ступени общего образования.

Задачи дисциплины:

– сформировать у будущего учителя начальных классов основы литературоведческого анализа в соответствии с требованиями ФГОС НОО;

– сформировать у будущего учителя начальных классов основы использования литературоведческого анализа и основ практики читательской деятельности в образовательном про-

цессе начальной школы в процессе формирования универсальных учебных действий;

- подготовить будущего учителя к самостоятельной деятельности в области анализа произведений литературы, в том числе детской;

- сформировать у будущего учителя начальных классов навык коммуникации в устной и письменной форме;

- структурировать исследовательскую компетенцию обучающегося, состоящую в знании актуального для анализа ареала произведений, в умении определять теоретическое основание собственного, оригинального исследования на базе литературоведческих работ, обозначать понятийно-терминологический аппарат, отбирать материал художественных текстов для анализа, в навыке построения развернутого плана работы.

Данное пособие способствует формированию комплекса компетенций, так как находится в соответствии с программой дисциплины (Таблицы 1–2):

Таблица 1

Код и наименование компетенции по ФГОС ВО (3++)	Код и наименование индикатора достижения компетенции
1	2
УК-1 ¹ Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач	УК-1.1. Знает: методы критического анализа и оценки информации, сущность, основные принципы и методы системного подхода
	УК-1.2. Умеет: осуществлять поиск, сбор и обработку информации для решения поставленных задач; осуществлять критический анализ и синтез информации, полученной из разных источников; аргументировать собственные суждения и оценки; применять методы системного подхода для решения поставленных задач
	УК 1-3. Владеет: приемами использования системного подхода в решении поставленных задач
ОПК-8 ² Способен осуществлять педагогическую	ОПК 8-1. Знать: историю, теорию, закономерности и принципы построения научного знания для осуществления пед. деятельности

Продолжение таблицы 1

1	2
деятельность на основе специальных научных знаний	ОПК 8-2. Уметь проектировать и осуществлять пед. деятельность с опорой на спец. научные знания
	ОПК 8-3. Владеть технологиями осуществления пед. деятельности на основе научных знаний
<p><i>Примечания</i></p> <p>1 УК — универсальная компетенция;</p> <p>2 ОПК — общепрофессиональная компетенция</p>	

Таблица 2

Код и наименование индикатора достижения компетенции	Образовательный результат по дисциплине
1	2
УК-1.1. Знает: методы критического анализа и оценки информации, сущность, основные принципы и методы системного подхода	З.1. Знать основные принципы и методы анализа литературных текстов разных жанров
УК-1.2. Умеет: осуществлять поиск, сбор и обработку информации для решения поставленных задач; осуществлять критический анализ и синтез информации, полученной из разных источников; аргументировать собственные суждения и оценки; применять методы системного подхода для решения поставленных задач	У.1. Уметь использовать дополнительные справочные материалы в процессе анализа литературного текста; У. 2. Выбирать наиболее приемлемые методики анализ в литературного материала
УК 1-3. Владеет: приемами использования системного подхода в решении поставленных задач	В.1. Владеть разными приемами и способами оценки и интерпретации литературного текста

Продолжение таблицы 1

1	2
<p>ОПК 8-1. Знать: историю, теорию, закономерности и принципы построения научного знания для осуществления пед. деятельности</p>	<p>3.2. Знать: различные образовательные программы для обучающихся; основные принципы работы с литературным материалом;</p>
<p>ОПК 8-2. Уметь проектировать и осуществлять пед. деятельность с опорой на спец. Научные знания</p>	<p>У.2. Уметь формировать у учащихся навыки простейшего литературного анализа; применять полученные знания в практической профессиональной деятельности</p>
<p>ОПК 8-3. Владеть технологиями осуществления педагогической деятельности на основе научных знаний</p>	<p>В.2. Владеть навыками литературоведческого анализа текста; литературными нормами родного языка</p>
<p>Примечания</p> <p>1 УК — универсальная компетенция</p> <p>2 ОПК — общепрофессиональная компетенция</p>	

Филологический анализ художественного текста аккумулирует практически все понятия и положения, связанные с исследованием текста в литературоведении и лингвистике. С одной стороны, а именно – литературоведческой, проводится идейно-содержательный, жанровый анализ текста всего произведения, его пребывание в контексте биографии писателя или поэта и исторического процесса, во время которого оно создавалось; с другой стороны, не менее важен анализ тех средств, с помощью которых происходит воплощение художественного замысла автора – средств всех уровней языковой системы с учетом их эстетической функции. Таким образом, филологический анализ текста требует от студентов факультета подготовки учителей начальных классов как лингвистической подготовки, так и знаний по истории и теории литературного процесса.

Филологический анализ текста в контексте дисциплины «Теория литературы» непосредственно связан со следующими дисциплинами учебного плана данного профиля подготовки: «Современный русский язык», «Основы выразительного чтения», «Методика обучения русскому языку и литературе в начальной школе», «Духовно-нравственное воспитание младших школьников», «Методика обучения и воспитания младших школьников».

Теоретические основы филологического анализа текста были заложены такими выдающимися лингвистами, литературоведами и философами, как М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, В. М. Жирмунский, Б. А. Ларин, А. А. Потебня, Ю. Н. Тынянов, Л. П. Якубинский.

В настоящем пособии представлены понятия и позиции филологического анализа текста, разработанные в трудах этих

ученых. Актуальными для усвоения студентами факультета подготовки учителей начальных классов являются следующие термины и их применение в процессе создания анализа большого по объему произведения – *текст, художественный стиль, жанр, композиция, категории текста (связность, цельность, членимость, эмотивное пространство, когезия), художественный образ, выразительные средства текста, позиция автора, коммуникативная цепочка.*

В содержании анализа новелл И. Бабеля «Конармия» представлены актуальные понятия *сказ (фольклорный и художественный), сказовая традиция, легенда, быличка, художественное обобщение, сублимативность, гротескность* и другие.

В настоящем пособии представляются теоретические основы и понятия филологического анализа художественного текста; приводится образец подробного анализа на примере весьма специфического литературного и фольклорного явления — сказа. На материале новелл Бабеля *Конармия* представлен вариант анализа текста как сказовой формы.

Значимость данного пособия заключается в представлении анализа текста, во-первых, состоящего из отдельных новелл, т. е. имеющего особую структуру; во-вторых, произведение исследуется в контексте исторического времени и в контексте отечественного литературного процесса этого периода (студентам дается пример сравнительно-сопоставительного анализа, в рамках которого обучающиеся приобретут компетенции выявления традиций и новаторства художественного произведения); в-третьих, содержание литературоведческого исследования само по себе является информативно значимым для студентов, будущих учителей русского языка, литературы,

литературного чтения, педагога по внеурочной деятельности; в-четвертых, обучающиеся ознакомятся с методикой структурирования текста исследовательской работы (формированием и наименованием глав, выделением параграфов, отбором материала, определением основного ареала терминов и понятий); в-пятых, представлен пример использования в собственном исследовательском процессе результатов и положений исследований других ученых, уместное включение цитат в собственный текст; в-шестых, дается пример сочетания, соединения в тексте общих положений, теоретической информации с примерами — цитатами из художественного произведения; в-седьмых, текст исследования демонстрирует образец интеграции идейно-содержательного и художественно-эстетического анализов, отвечая на вопрос о том, с какой целью писатель применяет в произведении то или иное языковое или речевое художественное средство; в-восьмых, приведенный в данном пособии анализ произведения демонстрирует применение теоретических положений и понятийного аппарата в контексте исследования определенных параметров художественного текста.

1 Сказ как стилевое и жанровое явление.

О жанре сказа в устной и литературной традиции

О связи творчества И. Бабеля и особенно его *Конармии* с традициями литературного сказа писали многие исследователи; реже упоминалось о влиянии фольклора на идейные и эстетические представления писателя. Думается, что именно недооценка последнего фактора и не позволяла критикам и литературоведам до конца понять художественную природу *Конармии*. Называя новеллы этого цикла сказами, исследователи, на наш взгляд, не учитывали при этом, что жанровое своеобразие произведений Бабеля возникло в результате сложения двух сил, одна из которых литературный сказ, другая - устный сказ.

Изучение жанровой природы *Конармии* осложнялось тем, что в науке не было и до сих пор нет ясного понимания того явления, которое называется сказом — будь он литературный или фольклорный. Но особенно много путаницы в отношении к последнему.

Исходя из того, что без четкого жанрового определения сказа (хотя бы гипотетического, рабочего) невозможно до конца прояснить вопрос о своеобразии новеллистического творчества Бабеля, поэтому в представляемом анализе предпринимается попытка решения поставленной проблемы, изложения исследовательской позиции на предмет.

Необходимо объяснить понятие устного сказа, поскольку он вызывал и вызывает наибольшие споры. При этом нужно сразу оговориться, что рассматривается проблема устного сказа в контексте фольклорной несказочной прозы.

Признавая факт существования сказа как жанра в устной традиции, исследователи понимают, что он бытовал, во-первых, бок о бок с преданиями, легендами, простыми рассказами-воспоминаниями, слухами, толками; во-вторых, как это часто происходит в фольклоре, мог звучать не в чистом жанровом облики, а приобретать черты родственных ему жанров несказочной прозы и даже сказок. Поэтому и влияние устного сказа на новеллы Бабеля было не *единоличным*, а совокупным, т.е. при участии других жанров фольклора. В данном анализе отмечается значение именно устного сказа потому, что видим в нем важнейшую *закваску*, на которой взошло это своеобразное в литературе явление – сказ Бабеля.

Принципиальное значение имеют вопросы: что такое *устный сказ*? Почему большинство фольклористов не включает его в систему жанров русского фольклора? Если жанр этот все-таки бытовал и бытует, когда и почему он возник? Мог ли он повлиять на формирование жанра литературного сказа, и если оказал влияние, то в чем конкретно выразилось это влияние?

Определим прежде всего свое отношение к точке зрения, согласно которой устный сказ и устный рассказ - идентичные понятия.

В отечественном литературоведении фиксируются такие опорные сегменты определения сказа: устно-поэтическое повествование о реальных лицах или событиях с установкой на историческую или жизненную правду; устное повествование о типических фактах, случаях в жизни народа; образное повествование о реальных фактах, реальных героях.

На наш взгляд, основное различие между устным рассказом и сказом заключается не в признаках художественности,

границы которой весьма расплывчаты. Бывают устные бытовые рассказы, в которых художественность, благодаря стихийному духу повествователя, проступает довольно явственно. Таков, например, знаменитый в недавнем прошлом рассказ-воспоминание работницы Натаровой *Луговка*. Не претендуя на художественность, не задумываясь об эмоциональности и выразительности своего повествования, рассказчица просто поделилась своими очень дорогими для нее самой воспоминаниями о В. И. Ленине, которые случайно услышал корреспондент, записал их, опубликовал, и *Луговка* стала популярной.

Казалось бы, незатейливый рассказ, а по-настоящему волнует, т.е. действует на слушателя и читателя как подлинное художественное произведение. В нем много выразительных подробностей (художественных деталей), необычная ситуация (сюжет), ярко выражено лирическое настроение повествователя (героини).

Так что простой устный рассказ-воспоминание может быть эмоциональным и художественным (эмоциональность, как известно, является главным признаком художественности), но это все же не сказ. Он не сказ уже потому, что может быть художественным, а может и не быть художественным.

Другие жанры сказочной прозы – предание, легенда, быличка – тоже могут в каждом конкретном исполнении быть либо художественным, либо не художественным – все зависит от индивидуального мастерства рассказчика. Важно отметить только то, что функционально все эти жанры народного творчества выполняют в быту совершенно определенные задачи и не говорят с установкой на художественность, т.е. на какую-либо эмоциональную выразительность. У предания задача –

осветить какое-либо примечательное событие исторического прошлого, и чем туманнее, противоречивее сведения о нем, тем красноречивее звучат рассказы, возникает множество версий, догадок, вымысла, что и сообщает преданию эмоциональный, художественный характер. Об очевидных исторических фактах преданий не бывает, о них говорится просто в устных рассказах.

У легенды другая, бытовая, функция (фольклор – бытовое искусство). Легенды в народе сказывают с целью доказательства какой-либо важной проповеднической идеи – либо религиозного, либо социального характера. Во имя этого доказательства легенда пренебрегает фактами, но вымысел выдает за реальность.

Вымысел в легенде не способ, не прием художественного обобщения, как во всем искусстве, а цель, предмет повествования (Христос двумя хлебами накормил пять тысяч человек; оживил выкопанного из могилы Лазаря; вера в *золотой век*, в доброго *царя-батюшку* и соответствующие рассказы – доказательства этого, и т.п.). В силу своей функционально-эстетической природы легенды чаще других жанров несказочной прозы приобретают художественное звучание и устойчивую форму, и все же их целевая установка не в этом.

Былички – по сути те же легенды, только в их основе не религиозные или социально-утопические представления людей, а суеверия. Главное же их отличие от легенды – это форма изложения от лица очевидца (встреча с домовым, с оборотнем; засвидетельствование силы колдуна и т.п.).

О жанрах несказочной прозы много написано, в том числе крупными исследователями фольклора: С. Н. Азбелевым,

Л. И. Емельяновым, И. К. Кузьмичевым, Н. И. Криничной, В. П. Кругляшовой, Э. В. Померанцевой и др., поэтому нам нет необходимости подробно вдаваться в этот предмет.

Данный вопрос затронут, во-первых, для того, чтобы выразить свое понимание жанров несказочной прозы, учитывая, что между названными специалистами нет единодушия в их определении, и, во-вторых, чтобы подчеркнуть, на наш взгляд, очень важную мысль: границы между жанрами несказочной прозы весьма расплывчаты, часто они как бы скрещиваются, например, легенда и предание, в результате чего рождается на свет легендарное предание, в котором Степан Разин может идти по дну Волги, показывая над водой только свою шапку, Емельян Пугачев может спрятать в небольшой пещере, где и пятерым человекам тесновато, все свое войско и т.п.

Для данного исследования все это важно учитывать, потому что сказы-новеллы Бабеля впитали в себя не только традиции устного сказа, но и традиции легенды, предания, былички. Акцентируется внимание на связи новелл И. Бабеля именно с устным сказом по той причине, что в данный момент речь идет об определении жанровой природы *Конармии*, и есть все основания утверждать, что здесь сильнее всего проявилось влияние традиции устного сказа, потому что в отличие от других жанров несказочной прозы, только он говорится с установкой на художественность, что для Бабеля было весьма существенно, и только он, устный сказ, имеет устойчивое композиционно-сюжетное и, следовательно, текстовое выражение.

Что понимается под термином *устный сказ*? Это, на наш взгляд, повествование, занимающее в народном бытовании промежуточное положение между сказкой и устным расска-

зом-воспоминанием. Это новая сказка (по выражению А. И. Лазарева), которая появилась в народном быту в XIX-XX в. в результате трансформации традиционной волшебной сказки под влиянием новых обстоятельств социально-исторической действительности, благодаря которым интерес к волшебному вымыслу в народе угасал, а желание говорить и слушать рассказы о необыкновенном сохранялось, т.е. сохранялась почва для бытования среди людей труда не только преданий, легенд, быличек, но и рассказов, главной целью которых было развлечение, установка на художественность

В своих выводах и наблюдениях, не претендующих на окончательность и завершенность, литературовед опирается не только на анализ конкретных фольклорных текстов, но и на мнение таких литературных авторитетов, как П. П. Бажов, С. К. Власова, А. П. Болдин, которые в силу своих биографических обстоятельств были очевидцами, свидетелями указанного процесса трансформации сказки и зарождения устного сказа.

Почему-то исследователи, не признающие существование сказа в устной традиции, упорно игнорируют высказывание П. П. Бажова о том, что он эти сказы не только слышал, но и записал их целых шесть общих тетрадей, которые, к сожалению, потерял во время скитаний в годы гражданской войны. Примечательно, что Бажов мог путать *сказ* со *сказкой* (в его публичных выступлениях такое наблюдалось), но никогда не уподоблял *сказ* преданию, легенде или быличке (к последней он относился всегда резко отрицательно, иронично и именно ее чаще всего противопоставлял сказу).

Не случайно и то, что критика восприняла первые публикации сказов Бажова как *уральские сказки*. Демьян Бедный, принимая произведения писателя за чистый фольклор, также называл их сказками. Корреспонденты Бажова, его земляки, люди из народа, тоже склонны были видеть в его произведениях (из *Малахитовой шкатулки*) сказки и напоминали ему соответствующие сюжеты рассказов, которые он мог слышать в Сысерти для сочинения новых сказок.

Но сам писатель, хоть иногда и называл свои произведения сказками, все же чувствовал неточность этого определения и настойчиво твердил. При этом он как бы призывает в свидетели своих ровесников-земляков, которые, как и он, могли слышать все эти сказы. Бажов задавался вопросами: удалась ли мне передача, пусть скажут те из моих ровесников, которые вместе со мной в детские годы слушали на Думной горе или у заводских магазинов рассказы дедушки Слышко, Васи Протчи, Стаканчика тож, и теперь прочтут мою передачу. Вплоть до конца тридцатых годов многие журнальные и газетные публикации сказов сопровождались подзаголовками: *Записано Бажовым по памяти*, а чаще - *из сказов Хмелинина*.

Возможно, такие пояснения и комментарии выходили из-под пера Бажова из-за его скромности и неуверенности в своих силах; он как бы заранее отводил от себя критику, перекладывая ответственность на народного рассказчика В. И. Хмелинина. Но в ракурсе освещаемого вопроса этот факт не имеет значения. Ведь Хмелинин мог рассказывать сказки, предания, легенды, былички, и Бажов имел возможность окрестить свои повествования одним из этих терминов, но он выбрал слово *сказ*. Почему бы не предположить, что, во-первых, данный

термин более всего соответствовал устной народной традиции сказывания, тонко подмеченной писателем, замечательным знатоком народной речи и тонким лингвистом, а, во-вторых, почему не допустить мысли, что слово *сказ* ходило в народной среде и было на слуху общественности? Ведь задолго до первого употребления термина *сказ* П. Бажовым применительно к фольклорному жанру (о литературном сказе было известно и раньше) его зафиксировали в народном бытовании Л. Сейфуллина (1925) и Н. Кочнев (1928).

Исследователи, отрицающие существование жанра сказа в системе жанров фольклора (С. Н. Азбелев, В. А. Михнюкевич), ссылаются на то обстоятельство, что фольклористы XIX-XX в. ничего подобного сказам Бажова в устной традиции не фиксировали. [22; 33] И это наблюдение справедливо, если не учитывать того факта, что вспышка бытования сказа в народе была кратковременной: она фиксировалась собирателями фольклора (В. П. Бирюковым, А. А. Мисюревым) и литераторами (П. П. Бажовым, Л. Н. Сейфуллиной и др.) в период с восьмидесятых годов XIX века по двадцатые годы XX века. Именно в это время, как установил А. И. Лазарев, традиционная сказка претерпевает серьезную жанровую трансформацию, превращаясь в новую сказку, или - в сказ. Писатели, хорошо знавшие народную жизнь, почувствовали этот процесс, не могли обойти его вниманием и не отразить в своем творчестве. К числу таких писателей, видимо, принадлежал и Бабель.

Устный сказ в сочетании с преданиями, легендами, *народными молвами* мог привлечь его внимание теми же качествами, которые увлекли и Бажова. Соединение фантастического, сказочного с конкретно-историческим повествованием

есть важнейший признак жанра устного сказа, что и привлекло к нему внимание И. Бабеля, может быть, им самим и неосознанно.

В литературоведении и фольклористике принято рассматривать сказ как жанр и сказ как стиль. Неразделение этих двух понятий приводит к смешению в одном определении различных пониманий сказа: 1) название повествовательного произведения русского фольклора, выдержанного в форме народного говора; 2) речитативная манера исполнения сказителями русских былин; 3) особая форма авторской речи, проводимая на протяжении всего художественного произведения в духе языка и характера того лица, от имени которого ведется повествование.

Сказ как жанр исследовался И. К. Кузьмичевым, А. И. Лазаревым, Р. Р. Гельгардтом, Н. И. Рыбаковым, Н. Федем, Т. М. Акимовой, М. М. Батиным, В. А. Михнюкевичем, Л. Н. Гридневой, В. П. Аникиным, Г. Е. Мущенко, Л. Е. Кройчиком, В. П. Скобелевым. [6; 18; 25; 33; 37; 40; 41]

Однако, в основном, попытки определить сказ как жанр, дать его определение, выяснить особенности его поэтики делались на основе сказов Бажова, при этом почти все исследователи (кроме В. А. Михнюкевича) считают несомненной фольклорную основу жанра сказа и противопоставляют сказ устному рассказу и преданию. Фольклорные сказы являются продуктом художественного освоения реального материала.

Творческое начало заметно и в отборе отдельных эпизодов и в их художественной трансформации. Воспроизводя лишь один эпизод из жизни, сказы создают логически законченное повествование с той фольклорной правдой, которая со-

относима с народным пониманием историко-бытового факта или деятельности героя, но не является копией случая, положенного в основу сказа.

Достоверность обеспечивается также точностью указания места, времени действия, имен реальных людей. Сказы допускают гиперболу в описании каких-то случаев или поступков действующих лиц, благодаря чему в сказе заметен полуполюгендарный, а иногда и легендарный оттенок. Эти элементы художественного вымысла сочетаются в сказах со стремлением рассказчика к точному воспроизведению событий, к психологической обрисовке героя, ситуации, к показу личных отношений к событиям, которые либо были в действительности, либо выдаются за реальные.

Причем часто однажды происшедший эпизод, зафиксированный в сказе, выдается за типичное явление действительности, а герой преподносится в несколько идеализированном виде. Сказовые герои живут в фольклоре, подчиняясь его законам. С течением времени они теряют свои конкретно-исторические, жизненно-бытовые качества и, фольклоризуясь, становятся более яркими и колоритными.

Для устного сказа характерен особый стиль, а для фольклорного сказа монологичность является характернейшей чертой. Но при этом сказ наполнен живым и образным языком (это касается в первую очередь тех сказов, в которых дается прямая речь персонажей). Диалоги героев, наполненные поговорами, поговорками, прибаутками и пр., не разрушают общую монологичность повествования, а, наоборот, подчеркивают ее, отводя тем самым большое место мастерству рассказчика.

Однако сказовый стиль – явление в большей степени литературное, чем фольклорное. Еще в середине XIX века начал разрабатываться в литературе особый прием, позволяющий скрыть автора за маской рассказчика-человека из народа (Пушкин, Гоголь, Лесков, Некрасов). Конечно, в этом случае ориентация на несказочную фольклорную прозу несомненна.

Собственно говоря, подобный стилистический прием и дал возможность мистифицировать читателя, внушая ему, что произведение, которое он читает, прежде всего народное, а автор выступает лишь как фиксатор, собиратель и (в лучшем случае) интерпретатор фольклорного произведения.

Главное различие сказа фольклорного и литературного – в форме бытования и в принадлежности к различным художественным системам. Поэтому литературный сказ стремится максимально приблизиться к фольклорному сказу.

В. В. Виноградов отмечал, что специфика литературного сказа в его ориентации на устно-речевую практику. [15] По мнению Б. Эйхенбаума, в основе любого литературного произведения лежит начало устного сказа. М. М. Бахтин на первое место ставил не ориентацию на устное слово, а ориентацию на чужое слово, чужую речь, т.е., по Бахтину, главным в сказовом стиле является различие автора и рассказчика (т.к. автор носителем устной речи быть не может, эту функцию выполняет рассказчик, часто мнимы). Бахтин рассматривает сказ сквозь призму чужого слова. Причем именно устный сказ он считает собственно сказом. [7]

Б. В. Томашевский вообще утверждает, что смысл сказа - охарактеризовать рассказчика. М. М. Бахтин, считая, что характеристика жанра сказа уже исчерпана, в своих работах

лишь уточняет и дополняет некоторые положения (как стилистического, так и жанрообразующего характера) этой характеристики: обязательность образа вымышленного повествователя – человека физического труда, рассказывание, непременно предполагающее слушателя, хотя он обычно скрыт от читателя, использование разговорной манеры повествования с характерными интонациями, с широким включением особенностей местных говоров. [7; 8]

Использование народно - поэтических сюжетов или сюжетных мотивов, фольклорных образов, приемов, средств художественной изобразительности и выразительности: нередко присутствуют фантастические персонажи, предметы, действия и мотивы; обязательна общность или, по крайней мере, близость идейной позиции автора и рассказчика.

В. В. Виноградов к соотношению автор-рассказчик подходит весьма своеобразно. Он считает, что «рассказчик лишь маска, за которой прячется, иногда из-за нее выглядывая, сам автор, и что никаких иных собеседников, кроме публики читающей, ему по течению сюжета не потребуется». [13; 14; 15] Одной из главных черт литературного сказа он называет монологичность. А монологичность – основа и фольклорного сказа. Итак, можно выделить две черты сказа: 1 – ориентация на разговорную речь, 2 – монологичность. Третью добавляет Ю. Тынянов. Он считал характерной чертой сказа – театральность. Н. И. Рыбаков отмечает еще одну особенность сказа: прямая речь героев или отсутствует, или уподобляется повествовательной манере рассказчика.

Поэтика литературного сказа строится также на законах устной речи, устного сказа, поэтому Н. И. Рыбаков и С. Анто-

нов отмечают следующие черты поэтики литературного сказа: отсутствие пейзажных зарисовок, обязательность занимательного сюжета, ориентация на читателя как на слушателя, создание образа центрального героя как представителя целого класса или профессиональной группы (т.е. обобщенный образ), подчеркнутое обличение социальных пороков, «в сказах четко и последовательно выдерживается принцип национально-исторической и социально-этической обрисовки лиц, имеет место психологическая мотивировка их поведения, внешне-портретная и речевая характеристика». [36]

Главными чертами, определяющими сказовый стиль, являются: *несовпадение образов рассказчика и автора* (при этом рассказчик чаще всего является авторской маской) и *ориентация на устный монолог*. Сказу присущи следующие черты: локальность, одновариантность, устоявшиеся стилистические приемы, наличие сюжета, отсутствие развернутых пейзажных зарисовок, монологичность, отсутствие сюжетной законченности, вымышленность повествователя, наличие слушателя, *наличие (часто) фантастики с установкой на достоверность, иначе говоря - сублимативность*.

Это доказывает, что фольклорный сказ вырос из сказки, что элементы поэтики жанра сказки оказали огромное влияние на формирование жанра сказа.

Фольклорный сказ не получил широкого распространения в УНТ. Зато литература подхватила удобную жанровую форму и использовала ее очень активно, особенно в двадцатые и тридцатые годы. Поэтому говорить о фольклорном сказе можно и нужно, но следует помнить, что из-за своей недостаточной развитости и *молодости* в фольклоре, сказ - явление ред-

кое (это позволило даже некоторым ученым усомниться в его существовании, например, В. А. Михнюкевичу). Однако именно фольклор дал толчок к развитию литературного сказа.

История формирования литературного сказа включает в себя парадоксальный процесс: писатели фактически опередили народ (народных рассказчиков), изобретя форму сказывания с придуманным повествователем, т.е. изобретя сказ как таковой; но этот сказ не был собственно жанровым образованием, а являлся лишь оригинальным выражением обычного рассказа-новеллы; оригинальность выражения заключалась в появлении образа рассказчика-повествователя; роль фольклорной традиции при этом наблюдалась в том, что имитированная под устное произношение речь рассказчика широко включала в себя элементы народного поэтического творчества; удивительно, что такое происходило даже в тех случаях, когда рассказчиком выступал представитель дворянства или интеллигент-разночинец (например, рассказчики в *Странных рассказах* шестидесятых годов И. С. Тургенева). Так в литературе появился сказ как стиль.

В конце XIX века, как было показано выше, в устной традиции возникает и ненадолго становится модным сказ как жанр. Это было подмечено писателями, близко стоявшими к народу, точнее говоря, выходящими из народа, такими, как П. П. Бажов, М. А. Кочнев, С. К. Власова и пр. Их усилиями в литературе утверждается не просто сказовый стиль, а именно жанр сказа.

Что же такое литературный сказ? Литературный сказ - жанр эпический, близкий к рассказу, а особенно к новелле. Сказ может использовать традиционные фольклорные мотивы

(например, сказы Бажова), а может коснуться и не разработанных УНТ тем.

Наличие фантастики совсем не обязательно, но если она и присутствует, то, несомненно, ориентирована на достоверность, на то, что слушатель, читатель поверит в сказанное.

Для сказа характерно противопоставление *автор-рассказчик*, но противопоставление это в большинстве случаев формальное, т.к. **за маской рассказчика скрывается сам автор**, что позволяет говорить о монологичности сказа.

Для литературного сказа характерна ориентация на устную разговорную речь со всеми ее отступлениями от литературной нормы. В отличие от фольклорного сказа в литературном сказе могут присутствовать и аллегория, и символика, но в очень усеченном, редуцированном виде, как элементы, но не как основа сюжета. От фольклора взяты локальность сюжета и ограниченность во времени.

Литературный сказ — это произведение малой формы (рассказ или новелла), в основе которого лежит ориентация на фольклорные жанры (сказки, предания, легенды, фольклорного сказа); формирует литературный сказ как жанр ориентация на непрофессиональный монолог человека из народной среды, строящийся на законах устной речи, неприемлемой для автора.

Литературный сказ отличается от стилизации только ориентацией на внелитературные (часто фольклорные) нормы речи. Стилизация предполагает ориентацию на определенный литературный стиль. Однако сказ и стилизация явления очень близкие, недаром М. Бахтин понятие *стилизация* использует как общее для таких понятий, как *сказ* и *пародия*. Стилизация предполагает отчуждение автора от собственного стиля, в результате чего уже

не фабула повествования, а стиль являются предметом анализа, как например, у М. Зощенко или А. Платонова.

В любой трактовке природа литературного сказа, его фольклоризм остается обязательной доминантой. Поэтому, называя новеллы Бабеля сказами, необходимо говорить о фольклоризме этих новелл, рассматривая и основную стиле- и жанрообразующую параллель сказа *рассказчик – автор*.

Главное отличие литературного сказа от фольклорного заключается в особенностях позиции и характера повествователя: рассказчик в литературном сказе всегда представляется автором, который часто сообщает о нем биографические сведения, некоторые подробности, касающиеся его личных качеств, уровня образованности и т.п., устный сказ говорится от первого лица, характер которого может лишь угадываться по свойствам его повествования.

1.1 Сказовые признаки новелл Бабеля

В предыдущем параграфе обозначены три составляющих жанра сказа. Во-первых, наличие авторской маски, во-вторых, сублимацию (плавное перетекание реальности в фантастику и наоборот), в-третьих, ориентацию на устную речь, имитацию разговорной речи со всеми ее особенностями и неправильностями, а вследствие этого ориентацию на фольклор.

В данном параграфе анализируются своеобразие отмеченных черт сказа в новеллах из цикла *Конармии*.

1.1.1 Автор-повествователь и рассказчик-персонаж

В основе сказа лежит обязательное различие образов автора и рассказчика.

Автор литературного произведения носителем устной речи быть не может, эту функцию выполняет рассказчик. У Бабеля таковым является Лютов. Именно сознание Лютова стоит между сознанием Бабеля (автора) и конармейцев (героев). Автор и рассказчик, их фактическое, а иногда мнимое различие позволяют говорить о присутствии в новеллах Бабеля сказовой традиции.

Причем в *Конармии* голоса автора и рассказчика могут сливаться, переплетаться, уступать место друг другу, от этого и возникает эффект, который различные ученые и критики называли по-разному. Критика и литературоведение отмечали в произведении наличие двух стилей, двух миров, двух эпох.

Действительно, в нем соседствуют и взаимодействуют две образные стихии, две стилевые тенденции: объективная (казаки, утверждающие, что **революция выше матери** и **оборванные евреи**) и субъективная (точка зрения Лютова).

Естественно, что объективная тенденция связана с эпической традицией, характерной для еврейского фольклора и для еврейского мышления вообще, поэтому герои-евреи (не имеется в виду рассказчик) в *Конармии* как бы отстранены от событий, они наблюдают, оценивают действительность издали, не вмешиваясь в ход истории, от этого они и представлены как **ходячие мумии**. Речь их размеренна и нетороплива, никаких эмоциональных всплесков нельзя обнаружить не только в их

разговоре, но и в поступках (единственным исключением можно считать монолог еврейки из новеллы *Переход через Збруч*, но эта эмоциональность являлись откликом на личную боль, событие личного, а не общественного плана).

Ушедший из этого мира тишины и покоя Илья Брацлавский не может не погибнуть – он инороден миру сопричастности к происходящим событиям (хочет он того или не хочет, но он носитель другой ментальности), миру личной ответственности за творимое, миру лирической радости, где нет дистанции между человеком (для Ильи принятие революции – плод философских размышлений, а не эмоциональный *выплеск* накопившейся боли и унижений) и миром, в котором он действует.

Взаимодействие субъективной и объективной тенденций изменило соотношение голосов автора и героя в структуре *Конармии*. Хотя некоторые исследователи не захотели (или не смогли) увидеть, что Лютов и Бабель не одно лицо.

Поэтика литературного сказа предусматривает различие автора и рассказчика. Причем традиционно автор сознательно прячется за маской рассказчика. Мотив маски очень важен и в народной культуре, и в литературной традиции. В маске воплощено игровое начало жизни. Действительно, Лютов – инородный элемент в казачьей среде. Он – очевидец событий, летописец **будничных злодеяний** и подвигов конармейцев.

Лютов не двойник Бабеля. Лютов – это как бы Бабель дневников 1920 года. Писатель пытается исследовать свое поведение, свои мысли и чувства, зафиксированные в дневнике, сопоставляя их с мировой значимостью происходящего тогда переворота. Но *Конармия* – это не только исследование писателем своего поведения в 1920 году, это исследование поведе-

ния интеллигента, который пытается верить в идеалы революции, но не способен безболезненно влиться в народную массу, стать своим конармейцам, позаимствовать их манеру поведения, понять и безоговорочно принять все, творимое ими. Автор наблюдает Лютова изнутри и извне.

Причем порой голос автора перебивает голос рассказчика: исповедальность интонации в высказывании от первого лица способствует эффекту отождествления рассказчика с автором. Но это мнимое отождествление, оно создается за счет присутствия в тексте авторской маски – Лютова. Авторская маска - это отражение духа переживаний Бабеля, его экзистенция. Но с другой стороны, и трезвая оценка себя прежнего, и самоирония. Бабель иронизирует над Лютовым, хотя отношения Бабеля и Лютова сложнее, чем просто осуждение или ирония. Зачастую Лютов передает подлинные ощущения автора. У писателя сочетаются субъектная и внесубъектная формы выражения авторского сознания. В главах, где речь идет от лица Лютова, т.е. от первого лица, присутствует субъектная форма, которая организует сказ. В этом случае даже очень близкие друг другу автор и рассказчик не должны совпадать, между ними должно оставаться расстояние, иначе сказ будет разрушен.

Однако заметно также и внесубъектное проявление формы выражения авторского сознания, когда основной груз наблюдений и анализ происходящего переносится на читателя. Авторский голос, авторская позиция проявляются в подборе фактов, в логике событий, в показе судеб героев и т.п. Авторское сознание формирует сюжет. Читателю как бы навязывается определенное сцепление обстоятельств, определенное восприятие, определенное понимание хода жизни, какое есть у ав-

тора. Читатель как бы повторяет путь автора, проходит те стадии, которые уже успело пройти авторское сознание. На это же работает и композиция (она делает плоским, одномерным отношение автора к содержанию). Именно из-за двойственного проявления авторского сознания так трудно порой различить голоса автора и Лютотова и определить, какова же роль первого в повествовании.

У автора и рассказчика различные задачи. Задача Бабеля – раскрыть свою точку зрения на революцию, заставляя читателя тоже включаться в анализ отобранного автором (внесубъектное проявление формы авторского сознания), задача Лютотова – видеть, воспринимать, анализировать происходящее и попытаться принять его. Именно внесубъектная форма авторского сознания организует хаотичность деталей и обстоятельств.

Главная задача Лютотова в *Конармии* – смотреть и слушать (а уж потом на основе увиденного и услышанного давать оценку). Поэтому взгляд его фиксирует самые мелочи. Лютотому интересно подсмотреть, что пишет Сидоров своей невесте (*Солнце Италии*), ему интересен рассказ Прищепы (*Прищепка*), Павличенко (*Жизнеописание*) и Конкина (*Конкин*), он заглядывает в письма Курдюкова и Хлебникова (*Письмо, История одной лошади, Продолжение истории...*), читает «излияния» Балмашова (*Измена, Соль*). При этом Лютотот выражает не авторскую точку зрения, а свою личную. Например, для Лютотова Савицкий – барин (*История одной лошади*), для Бабеля – прославленный начдив. Именно писатель, а не рассказчик попытался показать, как уживаются героизм и жажда собственности. Бабель поставил между своим сознанием и сознанием казаков чуждое сознание – Лютотова. Поэтому, рисуя героев сквозь призму созна-

ния рассказчика, Бабель романтизирует их, исподволь подводя читателя к мысли, что Лютов не дорос до их понимания, до понимания величия их простоты, потому что судит их с позиции далекой от позиции народной массы. Но одновременно он показывает, что позиция Лютова – это позиция гуманиста, которому тяжело видеть проявление антигуманизма по отношению к кому-либо: пленным (*Их было девять, Эскадронный Трунов*), евреям (*Берестечко, Замостье*), полякам (*У святого Валента*). Бабель показывает попытки рассказчика сблизиться с массой, попытки **я** стать **мы**, попытки из созерцателя стать участником событий. Задав еще в первой новелле позицию рассказчика (с одной стороны, созерцательная, с другой – оценочная), Бабель до конца повествования остается верным себе. Лютов раскладывает всех героев по полочкам в соответствии со спецификой своей позиции. На одном полюсе казаки (**где каждый каждого судит**), на другом – Гедали, рабби, Моталэ (хранители духовных святынь, не вмешивающиеся в миропорядок, а лишь наблюдающие за всем происходящим, оставляя право суда высшим силам). Сознание Лютова принадлежит и тем, и другим. Фактически перед нами герой с разорванным типом сознания.

Рассказчик пытается ориентироваться в своем поведении на сознание казаков, он ведет себя так, как ведут себя в подобных ситуациях эти люди, он как бы забывает о своем **интеллигентстве**.

В других случаях Бабель определял дистанцию между собой и Лютовым и подчеркивал ее отчужденно-ироническим тоном повествования. Бабель, описывая поступки Лютова и казаков, не морализирует, а лишь точно фиксирует все происхо-

дящее. И в этом отказе судить заложена авторская позиция, оценка и героя-рассказчика, и казаков, и мирного населения. Лютов тоже пытается давать оценку происходящему, но оценка эта касается лишь его восприятия действительности. В новелле *Путь в Броды* Лютов говорит, что скорбит о пчелах и продолжает вместе с Бидой разорять ульи, слушая притчу о Христе и пчеле. Бабель не вмешивается в повествование, но, сопоставив слова и дела Лютова, дает ясно понять, что тот, еще терзаясь внутренне, все же готов к убийству.

В *Учении о тачанке* происходит приобщение Лютова к миру казаков через внешнюю атрибутику. Получение тачанки – акт доверия со стороны казаков. Только через кровь Лютов завоевывает это признание в рассказе *Мой первый гусь*. Кровь – вот что связывает гуся и тачанку. Не Лютов, а Бабель насмешливо живописует историю тачанок. Рассказчик не может проявлять насмешку по отношению к тому, что ему дорого.

Казалось бы, после получения тачанки Лютов стал *своим* для казаков, но оказывается, умение убивать надо доказывать раз за разом. Крови гуся уже недостаточно, чтобы стать равным казакам. В новелле *Смерть Долгушова* Лютов экзамен на убийство не выдерживает (как не выдерживает и экзамен на милосердие).

Рассказчик колеблется между правдой Галина (*Вечер*) и обетом Аполека. В философии Галина утверждается, что ради *правды жизни* надо убивать, но Лютов на это не способен. Он готов пожертвовать своей жизнью, но убить человека не в состоянии. В новелле *После боя* Лютов спрашивает **умение убить человека**, чтобы пойти по избранному пути, пути казаков, пути революции. Но этого умения он так и не получит.

С другой стороны, сознание Лютова принадлежит миру тишины и покоя, миру Гедали, миру пана Аполека. Уже в новелле *Переход через Збруч* видно, что голоса автора и рассказчика не соединены. Если Лютов здесь лишь наблюдатель, бесстрастный наблюдатель (нет оценки увиденному, нет ни одного эпитета, характеризующего происходящее), то роль автора иная. Его мнимое бесстрашие и точная констатация фактов - это оценка происходящего. Именно автор, а не герой-рассказчик своим холодным отношением к убийству ставит минусовой этический знак всему происходящему. Бабель одновременно говорит о том, что мир спасет доброта, и не находит доброты в творимых конармейцами делах.

Но писатель понимал, что жестокость есть необходимое условие свершения перемен, однако она должна быть чем-то обоснована (например, идеей Галина), и этой жестокости должна быть противопоставлена доброта. Немудрено, что революция представляется Бабелю (а через него и Лютову) **двуликой**. И эта **двуликость** исследуется автором и пугает рассказчика. Лютов не примет и железную логику Галина, и примитивность Афоньки Биды. Но он до такой степени тяготится своим социальным одиночеством, что готов играть эти внутренне чуждые ему роли: то роль Галина... в разговоре с Гедали (*Гедали*), то роль Афоньки Биды (*Мой первый гусь*). Неестественность занятой им позиции ведет его к поражению.

И. Бабель намеренно заставляет Лютова играть социально чуждые ему роли. Лишь через маску своего Лютов может слиться с чуждой ему по мировоззрению массой. Лютов сердцем не может принять творимой жестокости, а умом понимает: так надо. Чем больше разделены люди, тем больше возможно-

стей совершения несправедливости. Ради приобщения к человеческому единству, ради возможности слиться с другими Лютов берет на себя непосильный подвиг Иисуса: принимает грубость, низменность, жестокость и, не найдя подлинной красоты, украшает мир бурями своего воображения. Это рассказчик украшает мир, автор же подчеркнуто фактографичен. Это рассказчик мечется между добротой и жестокостью, а не автор. Автор описывает попытки Лютова сделать выбор и оценивает их. Но оценивает очень своеобразно. Он заставляет героя пройти через новые испытания, чтобы увидеть, действительно ли происшедшее с рассказчиком было не напускным, а осознанным. Например, сближение с казаками в новелле *Мой первый гусь* проверяется в новеллах *Учение о тачанке* (где происходит еще одно "слияние" с массой), *Смерть Долгушова* (отход от возможности совершить убийство), *Берестечко* (смирение с происходящим убийством еврея Кудрей), *У святого Валента*, *Эскадронный Трунов* (полное неприятие творимого), *После боя* (окончательный отказ от идеологии казаков: убей врага), *Песня* (рассказчик дублирует поведение казаков и свое поведение в новелле *Мой первый гусь*) и, наконец, в *Аргамаке* и *Поцелуе* (в *Аргамаке* Лютов принимает казаков такими, какие они есть и принимается казаками; в *Поцелуе* он уже один из них, один из массы, правда, сохранивший порядочность и благородство).

Близость рассказчика к миру Гедали не вызывает сомнений и постоянно подчеркивается автором. Приняв обет пана Аполека, Лютов принимает на себя тяжелую ношу. Он должен прощать людей, не осуждать, а принимать такими, какие они есть, видя в них светлое (святое) начало. Это относится и к евреям, и к полякам, и к казакам. Интересен и тот факт, что это

можно достичь, лишь поняв и приняв казаков. Перед Лютовым задача огромной важности: соединить два мира - мир казаков и мир Гедали. Дав своему герою такую ответственную миссию, Бабель рассматривает его со всех сторон, оценивает его мысли и поступки, одновременно рассматривая и казаков (как один полюс) и евреев (как другой полюс). Перед рассказчиком и автором две различные задачи. Задача Лютова – соединение двух миров (в себе, по крайней мере), задача Бабеля – последовательное раскрытие своего взгляда на мир, на революционную действительность (делается это с помощью рассказчика, маски, скрывающей истинного автора).

Сказовый стиль позволяет совместить два сознания, два голоса – автора и рассказчика. Рассказчик выступает как носитель особого восприятия мира, своего особого слова и как фиксатор и передатчик чужого слова: происходит удвоение чужого слова. Это находит выражение в совмещении, как отмечают некоторые литературоведы, двух речевых стихий: письменнокнижной, романтически окрашенной, представленной там, где речь идет от имени Лютова, и просторечно-разговорной, составляющей основу таких новелл, как *Соль*, *Измена*. Отмечается соотнесенность двух речевых стихий. Практически каждая новелла, написанная от лица Лютова, построена одинаково. Все описания изобилуют эпитетами, метафорами и другими словесными украшениями, но как только начинается действие, писатель отбрасывает *цветастость* языка и обнажает страшную реальность факта. Вывод – Лютов – авторская маска, призванная скрыть истинные чувства, мысли автора. Следовательно, один из основных признаков сказа присутствует в новеллах Бабеля.

1.1.2 Сублимативные стороны сказов-новелл И. Бабеля

Многие исследователи отмечали наличие контрастов, гиперболы, гротеска в *Конармии*, которые придавали циклу особый колорит.

Писатель утверждал, что стиль художника должен соответствовать эпохе.

Стиль Бабеля с его контрастностью, гиперболичностью точно отвечает эпохе революционной ломки. Но в *Конармии* исторические реалии подвергались переосмыслению и художественной обработке совершенно фольклорно. Сам писатель сформулировал основу собственного творческого метода, в котором фольклорная сублимация (которую в той или иной мере подхватил литературный сказ) занимает существенное место. «Я пришел к убеждению, что для того, чтобы хорошо писать, нужно чувства мои, мечты, сокровенные желания довести до их предела, довести до полного голоса, сказать себе со всей силой, что я есть, очистить себя, пойти полным ходом, и только тогда видно будет, дело я затеял или нет». [21] Сравнение новелл Бабеля не только с литературными, но и с фольклорными жанрами (напомним, что для литературы двадцатых годов характерно максимальное сближение с фольклором), сходство, конечно, будет не полное, но типологическое.

Если реализация линии *автор-Люттов* вполне укладывается в рамки традиционного литературного повествования, то изображение народной стихии, клокочущего моря конармейской массы требовало иных художественно-выразительных средств - смелых, решительных, неожиданных, способных по-

казать противоречивую (контраст) и страшно-непредсказуемую толпу, вырвавшуюся на волю (гротеск). Такую задачу можно было решить, обратившись к традициям устного сказа, где эти приемы являются сколько естественными для народных рассказчиков, столько же и эффективными. Именно в этой плоскости нужно рассматривать жанровую природу новелл Бабеля, сумевшего органически слить сказовые традиции литературы и фольклора. Нужно учесть, что картины народной жизни в *Конармии* чаще всего даны через восприятие Лютовым, желающим и не могущем слиться с конармейской массой, чуждым ей, а потому преувеличивающим темные стороны казачьего быта, который и правда кажется ему гротескно-страшным, абсурдно-контрастным. Обратиться к традициям сказа, как устного, так и литературного Бабеля заставило бурное время гражданской войны.

Бабель ничего не выдумывал: гротескность присутствовала в самой жизни, действительности, писатель лишь передал сложность жизненного материала. Контрастность и гротескность стиля Бабеля отмечали и отечественные, и зарубежные литературоведы. Действительно, не заметить наличие этих особенностей невозможно: контрастность двух стилевых тенденций в произведении (тенденции *разломов* и тенденции *плотскости*).

Контрастность создается за счет двойственного восприятия действительности: в одном случае Лютовым и казаками, в другом – Лютовым и Бабелем. Но есть и оксюморонные контрасты, создаваемые на языковом уровне. Контрасты первого типа можно назвать композиционными контрастами, т.е. именно на них строится повествование. Контрасты второго типа -

внутренними, т.е. здесь Бабель противопоставляет (или подправляет) точку зрения Лютова своими рассуждениями или выводами. Контрасты первого типа встречаются чаще. Например, в новелле *Письмо* контрастны не только текст письма и комментарий Лютова. Что для Васьки естественно, то для Лютова бессмысленно. Бесстрастность же тона повествования контрастирует с его содержанием и тщательно замаскированным ужасом Лютова.

Контрасты второго типа менее заметны, но не менее важны для осознания идеи *Конармии*. Они, в основном, обозначены в новеллах *Пан Аполек*, *Гedaли*, *Рабби*, *Сын рабби*, *Костел в Новограде*, *У святого Валента*.

В *Костеле в Новограде* показан контраст в поведении Лютова: с одной стороны, он создает эпитафию Польше, с другой стороны – он разрушитель.

Этот контраст подчеркнут не рассказчиком, но автором. Рассказчик его не замечает, для Лютова все в порядке вещей. Автор уточняет, что Лютов пьет ром, а раздетый труп валяется под откосом. В новелле *Пан Аполек* Бабель подчеркивает контраст между жизнью и философией Аполека и новым обетом рассказчика и старой жизнью Лютова, в которой была *сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщениа*.

Бабель отмечает и контраст между желаниями и возможностями Лютова. Рассказчик верит в философию Аполека, но уходит ночевать к *обворованным евреям, отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни*. В *Гedaли* писатель противопоставляет философию Гedaли с его интернационалом добрых людей и философию вынужденного прятаться за маску

конармейца Лютова с его проповедью интернационала, который *кушают с порохом и приправляют лучшей кровью*.

Бабель и в новелле *Рабби*, и в *Сыне рабби* показал, что Лютов раздвоен, и эти половинки его души, мировоззрения контрастируют друг с другом. С одной стороны, он любуется хасидами и стремится к ним, с другой – он стремится в редакцию, где его ждет недописанная статья в газету *Красный кавалерист*.

В *Сыне рабби* ситуация обратная. Лютов - среди своих в редакции, а Илья выполняет роль, обычную для Лютова: ни своего, ни чужого. Но приняв последний вздох Ильи Брацлавского, Лютов называет его своим **братом по вере**.

Контрасты не только формируют характеры, стиль *Конармии*, но и передают сложность восприятия и рассказчиком, и автором окружающей действительности (фактически контрасты тоже работают на разделение образов рассказчика и автора). Для этого служат и метафоры, включающие в себя гротеск и гиперболу. В героях Бабеля несоответствие формы и содержания, содержание речи и интонация, единство и противопоставленность светлого и темного доведены до гротесковости.

Метафоричность бабелевского стиля создает иллюзию нереальности, но эта иллюзия тут же разрушается: казалось бы, явная черта устного сказа – наличие фантастики с установкой на достоверность – однако, в соответствии с традициями литературного сказа, Бабель, наоборот, достоверности придает оттенок фантастичности, а потом, одним штрихом, возвращает читателя к действительности. Например, в новелле *Пан Аполек*: «Я помню: между прямых и светлых стен стояла паутиная тишина летнего утра. У подножия картины был положен

солнцем прямой луч. В нем роилась блестящая пыль. Прямо на меня из синей глубины ниши спускалась длинная фигура Иоанна. Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом. Капли крови блистали в круглых застежках плаща. Голова Иоанна была косо срезана с ободранной шеи». [47, 13]

Бабель поясняет, что это только картина, а не вдруг появившийся мученик: «Я подивился искусству живописца, мрачной его выдумке». [47, 14] Или в новелле *Путь в Броды* писатель создает невообразимую картину: «И мы двигались навстречу закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотнам крестьянских полей. Тишина розовела. Земля лежала, как кошачья спина, поросшая мерцающим мехом хлебов... За перевалом нас ждало видение мертвенных и зубчатых Брод» [47, 32] Хлопок выстрела возвращает читателя к реальности: «Но у Клекотова нам в лицо звучно хлопнул выстрел. Из-за хаты выглянули два польских солдата. Их кони были привязаны к столбам. На пригорок деловито въезжала легкая батарея неприятеля». [47, 32]

Любое преувеличение характеризует ту или иную черту героя или обстановки. Например, Илья Брацлавский курит в субботу, да еще и в присутствии отца. Для сына раввина это неприемлемо. Но Брацлавский противопоставил свое звание коммуниста религии отца, и в этом случае его поступок выступает как реальный протест против догматизма Талмуда. Или в новелле *Берестечко* Лютов говорит о том, что хозяйка его квартиры **пропахла вдовьим горем**. Казалось бы, это преувеличение. Но тут же Лютов видит, как режут старика еврея, и это преувеличение оказывается реальностью.

Бабель умело вплетает в свои новеллы приемы, характерные как для устного, так и для литературного сказа – фольклорную сублимацию, литературный гротеск и контрасты. Конечно, сублимация присутствовала, как одна из форм ориентации писателя на фольклор, *представительство народа в литературе*.

Литератор Бабель в большей степени пользовался литературными приемами, но создание метафор, содержащих в себе гиперболу, резко контрастного рисунка текста, в конечном итоге – гротескового, говорит об использовании И. Бабелем традиций сказа. При этом названные приемы выполняли как изначальную свою функцию – показать абсурдность, нереальность бытия, так и обратную – нереальные (нарисованные Бабелем) картины действительности вписывали в канву происходящих событий. Жанр сказа позволял сделать это вполне органично.

1.1.3 Имитация устной речи как жанровый признак сказа

И. Бабель при создании новелл *Конармии* не мог не обратиться к богатству народного языка, народного говора. Тем более, что большая часть героев произведения – люди из народа, что само собой определяет структуру их речи. Самоустановка Бабеля на устную речь привела Бабеля к необходимости опереться на традиции литературного сказа.

В рамках сказа И. Бабель использует элементы многих фольклорных жанров, в частности лирической песни, частуш-

ки, былины, что наиболее ярко проявляется в обращении к народным художественно-поэтическим средствам. Однако писатель не просто черпал из фольклора уже освоенный материал, а на основе услышанного перерабатывал устный материал в литературный, строил аллюзии, создавал ассоциации, которые помогали читателю погрузиться не только в литературный материал, но и народную языковую стихию. Отсюда и обращение к фольклорным формам создания тропики. Особенно это заметно при создании метафор.

Метафоризм писателя явление сложное, строящееся на всех уровнях текста. Можно выделить несколько способов создания метафоры.

Например, И. Бабель часто в одной фразе Бабель соединяет предметы, удаленные друг от друга, лежащие в разных плоскостях: **хриплый восторг** (*Костел в Новограде*), **мечтательная злоба** (*Пан Аполек*), **шелковые ремни дымчатых глаз** (*Гедали*), **желтые и трагические бороды** (*Учение о тачанке*), **удили жареных куриц в улыбках командарма** (*История одной лошади*).

Разные планы картины сталкиваются, объединяются в границах одного предложения или высказывания при отсутствии связующего элемента. Например: **сутулый - он облит луной, торчащей там, наверху, как дерзкая заноза, типографские станки стучат от него где-то близко, и чистым светом сияет радиостанция** (*Вечер*); **обоз тягуче кружился по Бродскому шляху; простенькие звезды катились по млечным путям неба, и дальние деревни горели в прохладной глубине ночи** (*Афонька Бида*); **мужичье преклоняло колени, целовало руки, и на небесах в тот же день пламенели**

невиданные облака (*У святого Валента*). Бабель - мастер строить метафоры, в которых невозможно узнать внешний контур (скорее, это напоминает оксюморон), но после Бабеля внешний и внутренний контур придуманного им слова, понятия становятся неразделимы: **страстные лохмотья** (*Гедали*), **робкая звезда зажглась в оранжевых боях заката** (*Рабби*), и она пошла к начдиву, неся грудь на высоких башмаках (*История одной лошади*).

И. Бабель часто прерывает действие, свертывает его и разворачивает картину (поэтому так стремителен темп смены событий), например: **штаб выступил из Крапивны, и наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе... Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный вечер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря... (Переход через Збруч)**, или: **и только тогда, пройдя алтарь, мы проникли в костел. Он был полон света, этот костел, полон танцующих лучей, воздушных столбов, какого-то прохладного веселья. Как забыть мне картину, висевшую у правого придела и написанную Аполеком (У святого Валента)**.

Часто у И. Бабеля контуры вещей соседствуют с очертаниями чувств и мыслей: **Могу вам описать так- же, что здесь страна совсем бедная, мужики со своими конями хоронятся от наших красных орлов по лесам, пшеницы, видать, мало и она ужасно мелкая, мы с нее смеемся (Письмо)**; а вам, товарищ Савицкий, как всемирному герою, трудящаяся масса Витебщины, где нахожусь председателем уревкома, шлет пролетарский клич - "Даешь мировую революцию!"- и желает, чтобы тот белый жеребец ходил под вами долгие годы

по мягким тропкам для пользы всеми любимой свободы и братских республик, в которых особенный глаз должны мы иметь за властью на местах и за волостными единицами в административном отношении (*Продолжение истории одной лошади*) [47, 121].

Метафоричность стиля Бабеля усиливают и резкие, запоминающиеся сравнения (которые порой принимаются за контрасты): **оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова** (*Переход через Збруч*), **твою душу, нежную и безжалостную, как душа кошки** (*Костел в Новограде*), **таков Махно, многообразный, как природа** (*Учение о тачанке*), **песня журчала, как пересыхающий ручей** (*Берестечко*), **утро сочилось из нас, как хлороформ сочится на госпитальный стол** (*Замостье*) и т.д.

И. Бабель часто использует метафорические эпитеты, оставляя одну их функцию — выразительную, отказываясь от изобразительной, например: **блаженный хмель** (*Пан Аполек*), **послушные пожары** (*Вдова*), **густой напев** (*У святого Валента*), **прохладное брюхо ночи** (*Иваны*), **бешеный холуй** (*Афонька Бида*) и т.д., но редко пользуется реализованной метафорой, столь популярной в устном народном творчестве (например, **Я рассею грусть-тоску по зеленому лужку // Уродись, моя тоска, мелкой травкой**), но тем не менее этот вид метафоры у него встретить можно: **пули скулят и взвизгивают. Жалоба их нарастает невыносимо** (*Смерть Долгушова*), **евреи связывали здесь нитями наживы русского мужика с польским паном, чешского колонию с лодзинской фабрикой** (*Берестечко*), **тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ,**

она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля (*Переход через Збруч*).

Редко использует писатель традиционный для фольклора и не свойственный литературе прием повторения слов, сочетаний, строк, синонимических слов и выражений. Этот прием можно встретить лишь в новеллах или эпизодах новелл, где речь идет от лица того или иного конармейца, т.е. человека из народа, например: **И наша бригада получила приказание идти в город Воронеж пополняться, мы получили там пополнение** (*Письмо*); **Ушли дети со двора... Ушли наши дети ногами вперед** (*Сашка Христос*); **Я крест приму, - заходитесь она, - я крест приму, вы с барышнями перемаргиваетесь** (*Жизнеописание*).

В основе глагольной метафоры лежит перенесение признаков определяющих предметов и явлений на определяемые, это может быть перенесение признаков человека на явление или перенесение признаков с предмета на человека. Бабель творит именно в этом русле, например: **Волынь уходит** (*Переход через Збруч*); **убита жирная душа изобилия** (*Гедали*); **вечер завернул меня в живительную влагу сумеречных своих простынь** (*Мой первый гусь*); **субботний покой сел на кривые крыши жиитомирского гетто** (*Рабби*); **пули подстреливают землю и роются в ней, дрожа от нетерпения** (*Смерть Долгушова*); **Сквозь кислое тесто русских повестей ты проложил стремительные рельсы** (*Вечер*); **Пашкина ненависть шла ко мне через леса и реки** (*Аргамак*); **Куда паруса надула?.. Посиди с нами, Саш** (*После боя*); **сестра, переставь очи на дальнюю дистанцию** (*Иваны*) и т.д.

Бабель использует в основном привычные для литературного языка сравнительные обороты с вспомогательным словом: **сон бежал, как волк от своры злодейских псов** (*Соль*), **воняю я, как разрезанное вымя** (*Жизнеописание*) и пр.

В фольклоре сравнения, в которых сравниваемое занимает место после того, с чем оноравнивается, обычно идут как заключение после символической картины, представляя собой ее расшифровку. Бабель использует этот прием, правда довольно редко: **Щи стекали с Шевелева, ложка гремела в его сверкающих мертвых зубах, и пули все тоскливее, все сильнее пели в густых просторах ночи. И, закрыв глаза, торжественно, как мертвец, Шевелев стал слушать бой большими восковыми своими ушами** (*Вдова*) [48]; **сверкая расшитыми конскими мордами наших обшлагов, перешептываясь и гремя шпорами, мы кружимся по гулкому зданию с оплывающим воском в руках. Богоматери, униженные драгоценными камнями, следят наш путь розовыми, как у мышей, зрачками** (*Костел в Новограде*) [48] и т.д.

У Бабеля часто можно встретить переход сравнения в особый тип образа, приобретающий символическое значение, или перерастающий в метафору. Например: **хорошо жили, как черти** (*Жизнеописание*); **мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони** (*История одной лошади*); **кругом в обнимку рубаются, как поп с попадъей** (*Конкин*), **громко, как торжествующий глухой, я прочитал казакам ленинскую речь** (*Мой первый гусь*) и пр.

Интересно обратить внимание на создание Бабелем системы эпитетов. В новеллах, где речь идет от имени самих казаков (*Соль*, *Измена*, *Жизнеописание*, *Конкин* и др.), и в тех от-

рывках новелл, где Лютов предельно точен в воспроизведении казацких рассказов, разговоров. Бабель опирается на фольклорную методику создания выразительных средств. Иногда он просто заимствует из устного народного творчества какой-либо образ, эпитет (**кубанская вострая шашка** (*Измена*), **белолицо** (*Письмо*), но чаще лишь имитирует фольклорный характер эпитета.

Причем подобные конструкции Бабель использует только в тех новеллах, где повествование ведут казаки: **кланяюсь от бела лица до сырой земли** (*Письмо*), **красные орлы, красная собака** (там же), **сорное зерно** [о человеке] (*Солнце Италии*), **красный генерал** (*Жизнеописание*), **раскидистая наша сторона** (там же), **кровиночка моя** (там же), **шакалья совесть** (там же), **мертвая трава** [как символ смерти] (там же), **кровиночка моя горькая** (*Иваны*), **озверелый штык, зрячий штык** (*Измена*), **горькая стрельба** (там же), **мягкие лапы хитрого врага** (там же), **кровавое сердце** (там же) и пр. Бабель в уста героев-казаков вкладывает характерные для народной лирической песни, но созданные им самим эпитеты-приложения: **люди-братья** (*Жизнеописание*), **думка-мечта** (*Соль*), **судьба-шкура** (*Афонька Бида*), **самогон-пиво** (*Соль*), **сила-возможность** (*Письмо*) и т. д.

Писатель заимствовал из фольклора и традицию создания сдвоенных эпитетов (приложения, в которых соединены два тавтологичных или синонимичных слова), например: **уметь мы умели, вольному воля** (*Жизнеописание*), **ниже всякой низины** (там же), **возворотить в первобытное состояние** (*История*) и пр.

Бабель использует и фольклорный прием накопления эпитетов, характерный для прозаических жанров, чтобы усилить эмоциональное напряжение или выход настроения, т. е. именно с той же целью, с какой они используются в фольклоре: **И папаша начали Федю резать, говоря - шкура, красная собака, сукин сын и разно** (*Письмо*); **Земляки, товарищи, родные мои братья! Так осознайте же во имя человечества жизнеописание красного генерала Матвея Павличенки** (*Жизнеописание*); **Замкнул я тогда рот, ребята, поджал брюхо, взял воздух и понес по старинке, по-нашему, по-бойцовски, по-нижегородски и доказал шляхте мое чрево-вещание** (*Конкин*); **беспощадно буду рубать несказанную шляхту! До сердечного вздоха дойду, до вздоха ейного и богоматериной крови... При станичниках, дорогих братьях, обещаюся тебе, Степан** (*Афонька Бида*). [48]

Бабель идет в русле народной традиции и при создании красочности, «цветистости» своих новелл. Например: **поля пурпурного мака** (*Переход через Збруч*); **на огненном англоарабе подскакал к крыльцу Дьяков – краснокожий, седоусый в черном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар** (*Начальник конзаваса*); **голубые дороги текли мимо меня** (*Солнце Италии*); **пышная книга с золотым обрезом стояла перед его оливковым невыразительным лицом** (*Солнце Италии*), **пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам** (*Мой первый гусь*); **они ехали на длинных рыжих кобылах, рядом, в одинаковых кителях и в сияющих штанах, расшитых серебром** (*Чесники*) и т. д.

Если говорить об ориентации Бабеля на устную речь, изобилующую фольклорными элементами, а в конечном итоге, и об ориентации В. Бабеля на фольклор, то, конечно, необходимо учитывать, что новеллы писателя носят военный характер, казаки прежде всего воины, естественно, что "солдатские песни" им известны, а значит исполняемы, но, естественно, с поправками, отражающими время. Бабель не мог не слышать их, а значит мог обратиться к традициям этих песен при создании художественно-выразительных средств речи своих персонажей. Однако сам подход к материалу у писателя очень интересен.

В солдатских песнях есть группа эпитетов, характеризующая внешний облик солдата, его одежду, оружие, причем выделяются черты не только солдата, но и былинного героя. В этом русле И. Бабель создает образ Савицкого в новеллах *Мой первый гусь* и *История одной лошади* и образ Колесникова в новелле *Комбриг два*, например: **В тот вечер в посадке Колесникова я увидел властительное равнодушие татарского хана и распознал выучку прославленного Книги, своеговольного Павличенки, пленительного Савицкого).**

В большинстве случаев Бабель своими эпитетами, наоборот, говорит о внешней неказистости персонажа, о его несолдатском виде (но далее из текста следует, что внешний вид обманчив, суть персонажа, его красота – в его убеждениях, готовности умереть за идею, правду, за светлое будущее), например, таков Галин в новелле *Вечер – узкий в плечах, бледный и слепой*, таковы, помимо Галина, и другие сотрудники газеты *Красный кавалерист* – **чахоточный Слипкин, Сычев с объединенными кишками**, таков сам Лютов – **в очках, с чирьями на шее и забинтованными ногами**; таков мужиц-

кий атаман из новеллы *Афонька Бида* – **сутулый юноша в очках, подслеповатый еврейский юноша, с чахлым и сосредоточенным лицом талмудиста**. Нет ни одного эпитета, характеризующего оружие, кроме **вострая шашка** (*Измена*).

Вероятно, это происходит оттого, что Лютов ненавидит оружие как причину смерти человека и всего живого. Но без оружия нет войны, да и казаки не представляют свое существование без него, поэтому нет и ни одного отрицательного эпитета, связанного с оружием.

У Бабеля отсутствуют эпитеты, подчеркивающие положительные качества солдата, его отвагу, нет традиционных для солдатского фольклора эпитетов, рисующих солдата как страдальца (например, **бедные головушки солдатские**), нет у Бабеля и эпитетов, связанных с солдатскими слезами (например, **Ты украшивай, победушка, с горячими слезы... // Уж мы как станем жить, победные кручинные головушки**).

Не встречаются в *Конармии* и контрастные эпитеты, характеризующие социальное положение солдата (Они на бой, на приступ — люди первые, // А к жалованию – люди последние). Это связано, в первую очередь, с тем, что Бабель стремился быть максимально объективным, выступать лишь как хроникер-повествователь. Поэтому ни казаки, ни поляки, ни евреи, ни Тимофей Родионыч (*Письмо*) не получают (с помощью эпитета) ни сочувствия, ни неприятия.

А во-вторых, страдальцами себя воины противоборствующих сил не считают. Конармейцы бьются за свою власть по собственному желанию, без принуждения (а большая часть солдатских песен повествовала о горькой доле солдата, покинувшего семью вопреки своей воли). То же касается и противников

конармейцев. Бабель снимает в своей книге сразу два фольклорных мотива: мотив оплакивания доли солдатской, и мотив противостояния солдата и командира. Отсюда и отсутствие контрастных эпитетов, характеризующих бесправие солдат.

Зато Бабель (в новеллах, написанных от лица какого-либо буденновца) с достаточной свободой использует эпитеты, отражающие общественные настроения казаков. Это так называемые эпитеты полков, которые несут эмоциональную окраску и выражают чувство гордости своей силой, силой своего воинского соединения (например, **лихая де Московская пехота**), эти же эпитеты характеризуют и командира воинского соединения.

Такие эпитеты даются в *Конармии* казакам и командирам самими казаками. Эпитеты эти, с одной стороны, носят обобщающий характер, т.е. "вписывают" Первую Конную армию в общереволюционное красное движение, с другой стороны, характеризуют Конармию как отдельную славную боевую единицу.

Причем эти эпитеты уже носят характер постоянных, например: **красный герой** (*Письмо*), **красная бригада** (там же), **красные орлы** (там же), **всемирный герой** (*Продолжение истории одной лошади*) и пр.

Причем эпитетов, характеризующих Конармию как отдельную боевую единицу, мало. Это связано с мировоззренческими установками буденновцев: Конармия - часть Красной Армии, а Красная Армия не может состоять из плохих частей и соединений, плохих бойцов и командиров, каждый, кто сражается за революцию, герой. Но, конечно, чувство гордости за свою знаменитую Конармию заставляло бойцов-конармейцев выделять себя и своих командиров из общей массы воюющих за революцию. Поэтому создаются и используются следующие

эпитеты: **третья непобедимая кавбригада** (*Конкин*), **непобедимая Первая Конная** (*Продолжение истории...*), **любимый начдив Савицкий** (там же).

Помимо эпитетов, характеризующих бойцов Первой Конной, встречаются и эпитеты, характеризующие их врагов, причем эти эпитеты вложены в уста самих казаков-конармейцев, и определяются этими эпитетами моральные качества и свойства "отрицательных" персонажей.

Например: **подлая шляхта** (*Письмо*), **неимоверные по своей контре крестьяне** (*История одной лошади*), **мешочки, эти злые враги** (*Соль*),

гнусная гражданка (там же), **Николай Кровавый.., умерший собачьей смертью** (Вдова).

Следовательно, можно сделать вывод, что новеллы *Конармии* Бабеля – своеобразные литературные сказы. Все жанрообразующие черты сказа в них налицо. Речь в цикле ведется от имени Кирилла Васильевича Лютова, который и является рассказчиком.

Свое повествование Лютов обращает к мифическому Василию: **Помнишь ли ты, Василий** (*Сын рабби*), т.е. соблюдено условие, при котором рассказчик имеет аудиторию, объект, которому рассказывает свои истории. Сознания автора и рассказчика не совпадают, хотя и очень близки. Лютов – маска писателя, за которую Бабель прячет свои истинные чувства. С помощью сознания Лютова Бабелю удалось рассмотреть духовный, моральный путь героя-интеллигента в казачьей среде и показать эту среду во всей ее простоте, жестокости и величии.

Именно в авторской оценке, весьма своеобразно представленной, в подборе фактов и ситуаций выражается присут-

стве автора в повествовании. Оценка эта и этического, и эстетического плана.

Использование маски-Лютова позволило Бабелю удвоить чужое слово. Новеллы, в которых речь идет от лица какого-либо казака, проходят сначала через сознание Бабеля, а потом уже через сознание Лютова и преподносятся читателю, отсюда и различные речевые стихии.

Бабель хаотичности обстоятельств и действий сумел придать целостность и законченность, возведя их едва ли не в космический масштаб, когда судьей выступает уже не столько человек, сколько природа, космос. Наличие контрастов, организующих сюжет, и гротеска характерно не только для советской литературы двадцатых годов, но и для фольклора.

Своеобразие композиции, выбор форм выражения авторского присутствия в тексте говорят об ориентации Бабеля на сказовую традицию. Бабель создавал образный строй своих новелл, ориентируясь на поэтику выбранного жанра, а вследствие этого и на народную поэтику. Причем эта ориентация была осознанной, так как народные сравнения, метафоры, эпитеты вкладывались писателем только в речь человека из народа. Речь Лютова (в основном) создается Бабелем за счет литературных поэтических средств. Это происходит не только потому, что Лютов чужд народу. Устный сказ в гораздо меньшей степени, чем литературный, разрабатывал образ рассказчика. Рассказчик фигурировал лишь как необходимый элемент связи повествования со слушателем. А в литературе к авторской маске - рассказчику приковывалось особое внимание, т.к. именно он являлся доминантой формирования сказового стиля.

2 Проблемы поэтики *Конармии* как литературного сказа

Если новеллы Бабеля в жанровом отношении – литературные сказы, следовательно, писатель (в рамках жанра) вынужден обращаться к традициям устного народного творчества. Введение в текст народного мнения, казачьей массы также обязывало писателя обратиться к устному народному творчеству. Не только литературные, но и фольклорные традиции сформировали особую поэтику бабелевских новелл. Но если литературный контекст *Конармии* уже достаточно исследован литературоведением и критикой, то фольклоризм цикла не получил должного освещения.

При анализе поэтики новелл будет важно не присутствие в тексте той или иной цитаты из фольклора, а трансформация фольклорных мотивов, приемов и пр. в художественном тексте под влиянием литературной традиции. Это поможет лучше понять не только стилевую манеру писателя, но и суть мышления и поведения как автора, так и его героев.

Интересно под этим углом зрения взглянуть на казаков, рисуемых Бабелем, как на часть народной массы, получившей после революции право высказать свое мнение, решить наиболее важные вопросы с помощью оружия и, в конечном итоге, сформировать государственную идеологию. С другой стороны, особый интерес привлекает проблема соединения в тексте двух национальных традиций - русской и еврейской.

Не случайно и в двадцатые, и в девяностые годы ученые отмечали смешение *национальных сказов* (Н. Лейдерман) в

тексте новелл писателя. [28] Причем это смещение отчетливее всего видно на фольклорном материале. При анализе этой стороны *Конармии* нет смысла выходить за рамки литературоведческого исследования, поэтому основной вопрос: как (и почему) обращение к фольклору видоизменило литературный сказ Бабеля, как смогли фольклорные компоненты ужиться в сугубо литературном тексте.

2.1 Образы казаков как носителей народного мироощущения и народного самосознания

Сразу после выхода в свет первых новелл из цикла *Конармия* особое внимание критиков и читателей было обращено к образам конармейцев-казаков. Горький заметил, что бабелевские казаки не отрицательные персонажи, а представители народа, носители народного мировоззрения и народной культуры. И все злодеяния, творимые ими, все поведение обусловлены именно своеобразнымприятием мира и революции. Не поняв (а Бабель понял!), суть поведения, мировоззрения казаков, невозможно давать отрицательные оценки ни героям *Конармии*, ни автору книги.

Мотив жестокости казаков, насилия над пленными и местечковыми евреями можно обнаружить едва ли не во всех сюжетных линиях новелл. Этому есть и историческое обоснование. Казачество исконно было иррегулярным войском. Оно должно было являться для несения службы со своими конями, амуницией, оружием. Во время походов казаки обязаны были

сами добывать себе еду и коней (за счет местного населения). Как объясняют исследователи, в конармейском походе, когда тылы были оторваны, прежние привычки давали о себе знать. Жители смотрели на конармейцев как на грабителей. Это способствовало возникновению расправ и кровавых инцидентов. Содержать и кормить большое количество пленных в условиях рейда было трудно, пленные к тому же сковывали маневренность кавалеристов. Привычка к чужой смерти за долгое время войны притупила в казаках страх перед ней. Насилие встало в ряд обыденных явлений. И казаки давали выход своей давней усталости, своему анархизму, своему гонору, хладнокровному отношению к своей и тем более чужой смерти, пренебрежению к личному достоинству другого человека.

Но жестокость и насилие вызывали Бабеля на размышления. Он чувствовал, что в казаках бушуют неведомые ему страсти. Поэтому он пытался ответить на вопрос: **Что такое наш казак?** И отвечал: *Пласты: барахольство, удальство, профессионализм, революционность, звериная жестокость.* Бабель, стремясь показать в своей книге все эти пласты, слить их воедино, *вертел* человека во все стороны, анализировал его поведение, *все переплавил.*

Но не даром Горький говорил о том, что Бабель «приукрасил» своих героев. Писатель, даже показывая жестокость казаков, в большинстве случаев отразил и истоки жестокости, и мотивы, оправдывающие поведение казаков.

Каждый из писателей той эпохи стремился показать поиски своими героями правды жизни, поиски доброты и справедливости. Бабелевские герои мучительно пытаются разобраться в несовершенстве своих помыслов и желаний, пере-

шагнуть через ненужную жестокость. И в этом смысле писатель стоит в одном ряду с Вс. Ивановым и А. Фадеевым.

В *Партизанских повестях*, как заметила В. В. Бузник, тема духовного перерождения человека «развивалась не посредством демонстрации ряда более или менее убедительных примеров, но при помощи искусного сведения нескольких жизненно достоверных сюжетных линий к одному центру». [11, 107] Этим центром был новый человек. Порыв этого человека к свободе стихийен, его мысль пробуждена к активной работе революцией, поэтому перед ним определенная цель - *народ бунтуется и хочет свою крестьянскую власть*.

Тяжело вычленишь эту цель из поведения партизан, осложненное предрассудками, невежественностью, страстью к справедливости; однако поверить в революционность героев Иванова возможно потому, что писатель сумел понять и воспроизвести образ мышления партизан, логику их поведения. А понять это мышление помогает как раз прием сказа.

Герои Иванова вынуждены отойти от привычного круга забот (в какой-то мере это вынуждены были сделать и герои Бабеля). Все, что выходит за рамки привычного, непонятно, а, следовательно, требует немедленного перевода на живой образный язык, язык крестьянского мироощущения, важную часть в котором занимает фольклор. После этого перевода все кажется простым – и родить человека, и убить человека (сравнить с философией Грищука в новелле *Смерть Долгушова*). Фольклорное, народное мировоззрение не дает возможности партизанам назвать творимое ими разбоем: **Мы разбоем не занимаемся, мы порядок наводим** (*Бронепоезд 14-69*). Герои Бабеля тоже считают себя своеобразными «ассенизаторами». Поэтому жестокость воспринимается ими как необходимая мера.

Прием сказа помог писателям показать глубинную сущность понимания их героями революции. Каждый из партизан Иванова воспринимает революцию как свою правду, а отсюда и свой образный ряд, связанный с этим понятием. Например, китаец Син Бин-у в соответствии со своей культурной традицией рисует революционный процесс как нападение Красного Дракона на девушку Чен Хуа: **Но Красный Дракон взял у девушки Чен Хуа ворота жизни, и тогда родился бунтующий русский** (*Бронепоезд 14-69*). А Васька Окорок в соответствии со своим христианским мироощущением воспринимает революцию как всеобщий хаос: после революции **в России непременно вавилонскую башню строить будут** (*Бронепоезд 14-69*). Никита Вершинин, видя, что жизнь по-новому строится, обеспокоен будущим, потому что в настоящем много крови.

У героев Бабеля тоже различное восприятие революции. Например, Павличенко видит в ней возможность отомстить за обиду не только *своему* барину, но и всем барам-хозяевам; Васька Курдюков - жить безбоязненно, справедливо; Сидоров видит в революции «романтику» убийств ради будущего всемирного счастья; герои-евреи в соответствии со своими традициями в революции видели возможность **интернационала добрых людей**, но в действительности понимали, что он невозможен, потому что **революцию делают злые люди** (*Гedas*).

Как и Бабель, А. Фадеев в *Разгроме* подошел к своим героям изнутри, показал перестройку сознания, борьбу долга и чувств. В центре романа два человека, два пути – путь к подвигу Морозки и путь Мечика, путь разъединения интеллигента с массой.

Отправляясь в партизанский отряд, Мечик очень смутно представлял себе, что его ожидает, а Лютов был заранее предупрежден квартирьером (*Мой первый гусь*). И тот и другой герой прошли испытание, чтобы стать членами воинского коллектива: Мечика избили по ошибке, а Лютов вынужден убить живое существо – гуся. С этого момента пути героев различны.

Мечик не захотел понять и принять философию партизан, а Лютов хочет, а иногда принимает (*Костел в Новограде, Путь в Броды, Учение о тачанке*), иногда – нет (*Солнце Италии, Смерть Долгушова, Эскадронный Трунов, После боя*). Мечик не может понять нравственной силы партизан, он видит и ощущает лишь силу физическую. Фадеев заставляет своего героя постепенно разоблачаться перед читателем и приводит его к предательству.

И. Бабель любит и ценит Лютова, поэтому уравнивает его отрицательные (в глазах казаков) и положительные черты. Лютов в душе переживает, что мир полон зла, но видит, что зло может быть побеждено с помощью другого зла – жестокости. И там, где эта жестокость необходима, Лютов оправдывает казаков (*Вдова, После боя*), там, где творится беспредел, оправдания нет (*У святого Валента, Афонька Бида, Берестечко*). Пройдя длинный путь потерь и находок, Лютов принимает истину казаков (*Поцелуй, Аргамак*), хотя душа его скрипит и течет. Фадеев не дал своему герою понять революцию. У Бабеля долг и чувства сосуществуют, у Фадеева побеждает долг. С другой стороны, Фадеев показал своих партизан в состоянии нравственных поисков, у Бабеля конармейцы уже сложившиеся характеры, у них нет колебаний в поисках истины. У Фадеева только ленивые и безвольные люди показа-

ны жертвами революции, у Бабеля жертвами становятся герои типа Гедали, герои, мечтавшие о **сладкой революции** без крови и горя. Бабелевские казаки идут к светлому будущему через кровь и насилие, и образы их вольно или невольно нарисованы автором в романтических тонах.

Причем «приукрашивание» образов конармейцев идет чаще всего на уровне фольклорных ассоциаций и аллюзий. Известно, что большую часть Конармии составляли казаки с Дона. И неудивительно поэтому, что казацкий фольклор славит верных борцов за счастье народа, а Семена Буденного вписывает в один ряд с героями-бунтарями прошлых времен.

Сознание собственной значимости (как лучших бойцов) зафиксировано не только историческими документами, но и фольклором. Причем фольклор отбросил все некрасивое, наносное и высветил романтическую суть буденновцев.

Фольклор запечатлел подвиги конармейцев и их командиров, конечно, идеализируя образы бойцов за революцию. Эта идеализация выражала поддержку, приятие борьбы бойцов и командиров Красной Армии народом, оставляла в памяти народной образ непобедимой и несгибаемой армии, ее воинов, борющихся за правое дело, отбрасывая все ненужное, грязное.

Интересен тот факт, что только в произведениях фольклора и в *Конармии* Бабеля отражен боевой путь Конармии и его осмысление. Бабель же обратился к польскому походу Первой Конной, кроме него, никто из писателей не стал летописцем Конармии. И народные былинники, и литератор Бабель осваивали этот материал параллельно, но по-разному.

Образы казаков-буденновцев в фольклоре приобретают легендарный характер, они - богатыри на чудесных конях, с

вострой саблей, стоящие на страже интересов бедняков. Это восприятие отражено в песнях *Смело, друзья, выступайте, Приказ, будто ветром по ротам разносит, Долго белых гнет терпели* и пр.

Казалось бы, Бабелю легче идти по стопам фольклора, изображая своих героев. Фольклор высветил образы идеальных борцов за светлое будущее, т.е. представил их именно в том плане, в каком требовалось и государственной идеологией. Однако Бабель по этому пути не пошел. Писатель стремился рассказать правду о бойцах Первой Конной, с другой стороны, показать, как анархия, барахольство сосуществуют с революционной идеей. И чем резче бросался в глаза контраст между идеалами революции и реальностью, тем больнее он ударял по сердцу Бабея, тем *злее* становился он в изображении конармейцев, носителей этой реальности.

Интересна еще одна тема, разрабатываемая фольклором (и параллельно Бабелем) – польский поход Конармии. К 1920 году конец гражданской войны казался очевидным, но весной 1920 года белополяки напали на Правобережную Украину. Первая Конная срочно была переброшена на Польский фронт. Но вмешательство Конармии не спасло ход кампании. Наши войска контрударом подошли к Варшаве, а потом откатились более чем на сто верст.

В фольклоре польскому походу Конармии уделено мало внимания, однако в песнях, посвященных ему, ни слова не говорится о поражении конницы Буденного.

У Бабея в *Конармии* мотив поражения не доминирует, но явно ощущается в таких новеллах, как *Смерть Долгушова, Афонька Бида, Замостье, Вдова, После боя, Сын рабби, Поце-*

луй. Очень четко Бабель зафиксировал осознание народом необходимости польского похода. Дело здесь и в том, что агрессором выступила Польша, а казаки издревле считали польскую шляхту своими злейшими врагами. А по мнению конармейцев, поляки не Россию стремятся завоевать, а задушить революцию, поэтому их надо бить беспощадно, защищая Советскую родину. Этот мотив достаточно четко разрабатывался и в произведениях фольклора, в частности в песнях и частушках.

Это же сознание зафиксировано и Бабелем. На страницах "Конармии" нет ни одного слова, позволяющего усомниться в понимании казаками своей исторической миссии в Польше. А герои новелл Бабеля *Конкин*, *Измена*, *После боя* и др. впрямую высказываются о смысле битвы. Конечно, в данном случае нельзя говорить о каком-либо заимствовании Бабелем из фольклора. И Бабель, и фольклорные авторы разрабатывали одну тему, потому что видели одну реальность. А сходство тематики и образов мыслей фольклорных и бабелевских героев говорит о том, что Бабелю удалось нащупать глубинные пласты философии казака, соотнести свое понимание мировоззрения героев с их фольклорным аналогом, причем зафиксированным уже в литературе XIX века.

Если фольклор в основном рисовал народную массу, а отдельные герои представлялись как частица этой массы, то Бабель в своей книге изобразил личности, каждая из которых живет своей жизнью, имеет свое понимание добра и зла, но при этом глубинное осознание личности И. Бабелем основывается на законах, выработанных в течение многих веков в народе. При анализе описаний конармейцев в новеллах Бабеля невольно напрашивается сравнение и литературными образами, и с

фольклорными. И прежде всего, конечно, с образами гоголевских казаков и казаков Шолохова.

Естественно, что Гоголь впитал в себя традиции фольклора, его сказовая манера повествования *Тарасе Бульбе* предопределила связь с устным народным творчеством как в художественном, так и в мировоззренческом плане. Шолохов также опирался на фольклор. Бабель воспринял фольклорную традицию и опосредованно (через литературную) и непосредственно из уст сослуживцев, однополчан.

Но герои Шолохова и Бабеля существенно различаются (при всем их сходстве) моральными качествами, философским подходом к жизни и революционной борьбе. Почему такое произошло? Потому что, как нам кажется, Бабель более объективен в оценке конармейцев, а во-вторых, он сумел органично показать в характере казаков как гуманистическое начало, так и нечто ему противоположное, то, что явилось следствием жестокости времени. Часто своих героев писатель судит по нормам народной философии и морали. Иногда его оценки происходящего полностью совпадают с оценками народных песен, частушек, преданий, но нередко эти суждения и расходятся, особенно тогда, когда от общей характеристики конармейцев Бабель переходит к изображению отдельной личности.

Писатель старательно фиксирует даже самые мелочи, чтобы как можно полнее раскрыть образ того или иного героя. Казачья масса, ее идеалы, мировосприятие, жестокость, добродушие и пр. переданы писателем через ряд образов, многие из которых имеют реальные прототипы (например, Хлебников, Савицкий, Прищепа), а некоторые составлены из различных портретных черточек.

И. Бабель представил нам целую галерею образов кавалеристов, от простого казака до командарма. Причем, чем выше звание героя, тем меньше внимания уделяет писатель описанию его характера. Образы Буденного и Ворошилова статичны. Упоминание о них мы находим в новеллах *Чесники* и *Комбриг два*. Эти два человека практически остаются для нас загадкой. Бабель подчеркивает лишь спокойствие Буденного и его ослепительную усмешку; Ворошилов всегда при Буденном, но отличается от спокойного командарма некоторой суетливостью, например, в новелле *Чесники*, когда заставляет Павличенко начать наступление до подхода основных сил.

И. Бабель редко встречал в армии Буденного и Ворошилова, плохо их знал, придавать их образам какие-то выдуманные черты не мог. Поэтому и Буденный и Ворошилов оказались у него не выписанными.

Иное дело командиры более низкого ранга, например, начдив Савицкий (Тимошенко). С этим человеком писатель встречался не раз, изучил его характер и манеру поведения. Конечно, Савицкий и Тимошенко не *близнецы братья*. Савицкий – это Тимошенко глазами Бабея. В дневнике записи о Тимошенко весьма отрывочны, а в *Конармии* же создан весьма цельный образ начдива. Первая встреча с Савицким у рассказчика происходит в новелле *Мой первый гусь*.

Описание начдива шесть практически полностью заимствовано из дневника. Бабель сохранил в Савицком и хладнокровие Тимошенко, и историю его падения и возвышения (*История одной лошади, Продолжение истории одной лошади*). Но все же Бабель рисует не портрет начдива Тимошенко, а образ начдива Савицкого, причем придавая последнему черты народного героя.

При этом Савицкий – жесткий и самолюбивый человек. Он суров не только с врагами, но и со своими (при малейшей попытке неповиновения). Неповиновение его приказу должно караться смертью. Это человек, привыкший исполнять все свои желания, человек, превратившийся в хозяина, барина. Например, в новелле *История одной лошади* он забирает у своего подчиненного Хлебникова понравившуюся ему лошадь, у еврея-интенданта - казачку Павлу, двадцать кровных лошадей считались его собственностью. Недаром, описывая Савицкого, рассказчик сравнивает его с царем: **облитый духами и похожий на Петра Великого**. Даже в опале Савицкий остается **красным барином**. Пришедшего к нему Хлебникова с резолюцией штаба он готов застрелить за покушение на его собственность. Подобное поведение поражает Хлебникова, и в своем заявлении он прежде всего касается именно этой несправедливости.

Литературная сказовая традиция серьезное внимание уделяла показу желаний бойца обогатиться за счет войны и гибели вследствие этого. Например, Н. Гоголь в *Тарасе Бульбе* описывает гибель куренного Бородатого из-за желания поживится *дорогим убранством* (правда, в этой сцене чувствуется влияние фольклорных традиций, традиций лирической песни, описывающей гибель добра молодца из-за золота.

В *Родинке* Шолохова желание завладеть сапогами и биноклем красного командира в конечном итоге приводит к самоубийству атамана. В *Продкомиссаре* реквизиция зерна привела сначала к гибели Бодягина-старшего, а потом и младшего.)

Когда Савицкий вновь стал прославленным красным командиром, Хлебников прощает ему былое, потому что отожд-

дествляет Савицкого и **Буденную армию** (*Продолжение истории одной лошади*). Ответное письмо Савицкого предельно тонко характеризует автора этого послания. Савицкий обвиняет Хлебникова в том, что тот **застелил глаза собственной шкурой**, при этом не давая оценки собственному поступку. Для Савицкого забрать для себя – то же, что забрать для революции. Он живет по принципу: **все сейчас народное, все сейчас мое**. Однако другим (например, Хлебникову) жить по этому принципу не дает.

Для Савицкого смерть человека и смерть коня приравнены к одному знаменателю: в письме к Хлебникову он перечисляет имена погибших бойцов и в этот же ряд ставит кличку своего коня. Но при этом своей жизнью Савицкий тоже не дорожит. Бабель нарисовал нам интересный образ: Савицкий не жалеет себя ради общего дела, но (чисто крестьянская черта) не может отдать свое добро кому-либо, он держится за вещи и уют.

Показал нам Бабель в Савицком и черту, присущую большинству конармейцев, - ненависть к интеллигентам, ученым людям. Интересно, что и в литературе XIX века и в фольклоре зафиксировано неприятие казаками ученых людей. Они готовы были принять мучения, но не учиться, вероятно, это казалось казакам чем-то постыдным. Или стоит вспомнить, как Остап Бульба старательно закапывал учебники в бурсе.

И. Бабель использует этот мотив, конечно, без опоры на народную поэзию. Но ему удалось точно зафиксировать причину нелюбви народа к ученым людям и ученью. Когда начдив узнает, то Лютов грамотный, закончил университет, с презрением он называет его **киндербальзамом**.

Савицкий – фигура колоритная и противоречивая. Автор и восхищается этим человеком и опасается его. Савицкий не идеальный и не отрицательный персонаж, в нем слилось и хорошее, и дурное. Перед нами человек со всеми его противоречиями и слабостями.

Образ другого начдива, Павличенки, получил в *Конармии* более детальное развитие. Этому персонажу посвящена целая новелла *Жизнеописание Павличенки Матвея Родионыча*, где герой сам рассказывает о себе и своей жизни. Еще в новелле *Комбриг два* ему было дано определение **своевольный**, но помимо этого в новелле раскрываются истоки жестокости Матвея Родионыча.

Домогательства барина Никитинского до жены Павличенки послужили причиной ссоры между Павличенко и Никитинским. Пять лет отработывал "долги" Павличенко, но тут пришел 1918 год, и все изменилось. Павличенко получил возможность отомстить барину. Бывшего батрака ничто не может остановить: ни больная жена Никитинского, ни предложение богатства. Однако Матвей Родионыч не может совершить собственный суд без какого-либо морального обоснования. Здесь писатель прибегает к чисто сказовому приему, допуская ярко выраженную, **с-ног-сшибательную** выдумку, столь характерную для устного сказа.

Павличенко делает вид, что читает письмо от самого Ленина, разрешающее любое убийство, если оно кажется справедливым самому Павличенко. Интересно сравнить попытки Павличенко обосновать свой поступок, свое желание отомстить барину и мотивы, оправдывающие жестокость и безжалостность фольклорных героев-бунтарей, например, Степана

Разина и его сторонников. И в фольклоре, и у Бабеля «оправдание» одно и то же: жестокость угнетателей родила еще большую жестокость по отношению к ним. Естественно, что Павличенко – человек из народа – опирается и на фольклорную мотивацию, оправдывающую кровавые поступки, на народное понимание сущности этих поступков. Социальная подоплека мести холопа барину особенно ярко выражена в фольклорных песнях и песнях гражданской войны: *Долго белых гнет терпели, Путь-дороженька широкая лежит, Красная песня*.

Фольклор гражданской войны обогатил тему мести. Красные воины мстят уже не только за прошлое житье, но и за кровь товарищей, и свои раны, а от этого рождается еще большая ненависть, жестокость к врагам, зафиксированная в песнях: *По горам вперед идем, Зори трубы проиграли, Вот вспыхнуло утро, Неделя, Партизанская песня, Вспомним, братцы* и пр. Павличенко буквально олицетворяет, озвучивает этот мотив.

Павличенко мстит Никитинскому за свою испорченную жизнь, но он не наказывает за грехи Никитинского его семью.

Точная персонификация зла характерна и для фольклорных героев, например, в песне *Говорили молодцы, воровские казаки* разбойники убивают только губернатора, оставив в живых его семью.

Конечно, песни – поэтические произведения, и нельзя в них искать полной исторической точности в передаче событий. Самое главное в них – отражение народных настроений и стремлений. Так и в образе Павличенко, точно в народной песне, запечатлено народное самосознание, мировосприятие. Павличенко готов простить барину все, кроме оскорбления

собственного достоинства, обиды. В мести Павличенко Никитинскому выразилась многовековая ненависть раба к своему господину, с одной стороны, а с другой стороны, Бабель оставил рассказ Павличенко без комментариев. Использовался этот прием, чтобы задать риторический вопрос: есть ли оправдание подобной жестокости? А ответ на этот вопрос должны искать читатели.

И. Бабель рисует нам и других командиров: комбрига Колесникова, комиссара Конкина, эскадронных Трунова и Баулина, начальника конзапаса Дьякова. Каждый из них характеризует казачью массу с разных сторон. Баулин (*Аргамак*) олицетворяет неприятие казаками людей, которые **норовят жить без врагов**, Дьяков (*Начальник конзапаса*) – человек неординарный, он умеет не только заставить лошадь подняться, но и убедить крестьян совершить невыгодный им обмен лошадьми. Но метод Дьякова общаться с людьми и лошадьми ужасен. Сначала он очаровывает, а потом жестоко бьет, добиваясь подчинения. Бабель еще в дневниках ставил перед собой вопрос: *о буденовских начальниках – кондотьеры или будущие узурпаторы?* В *Конармии* он нарисовал портреты этих людей, но точно ответить на вопрос не смог, настолько в этих людях переплетено темное и светлое.

Прототипом Павла Трунова (*Эскадронный Трунов*) был командир тридцать четвертого кавполка Константин Трунов, погибший третьего августа 1920 года. Именно его памяти посвятил Бабель одну из своих статей в газете.

Но в новелле перед нами не только Трунов – герой, образ, созданный, писателем в *Эскадронном Трунове*, сложный и противоречивый. В самом начале новеллы читатель узнает о геро-

ической смерти эскадронного, и уж затем Лютов рисует нам события предшествующие его гибели. И перед читателями оказываются два Труновых. Один – жестокий, безжалостный, уверенный в своей правоте и в правоте своего дела. Это показано в сцене с пленными. Ненависть к офицерам переполняет Трунова. Но оказывается, что не только офицеры, но любые противники могут довести его до исступления.

При виде пленных с эскадронным начинается своеобразная истерика. Он жаждет смерти этих людей, но убить просто так не может, поэтому он выбирает из кучи вещей офицерскую фуражку и убивает первого, кому она подошла, т.е. он, Трунов, находит оправдание (в своих глазах) своему поступку, а заодно выплескивает свою ненависть к офицерам. Игра с фуражкой — это явно фольклорная реминисценция: судьба героя часто решалась примеркой какой-либо его вещи — шапкой, рубашкой, туфельками. И Трунов неосознанно повторяет этот прием в жизни.

Офицерство было смертельным врагом казаков Конармии. Ненависть Трунова не личная месть, а обобщенное восприятие народом офицерства. Для народных песен времен гражданской войны характерен эпитет **офицеры-подлецы**. Именно так воспринимались красными их противники.

Убить человека Пашке Трунову не составляет труда, лишь только он видит, что человек выступает против коллектива, братьев-казаков. Поэтому он готов убить и Андрюшку Восьмилетова, обобравшего пленных. В желании присвоить себе вещи, которые принадлежат всем, Трунов видит измену общему делу. А за измену Трунов готов покарать кого угодно. Бабель, описывая картину издевательств над пленными, под-

спудно отмечает, что у Трунова есть основания быть жестоким к полякам, он ранен в бою с ними.

Лютов же ужасается жестокому и бессмысленному убийству юноши-поляка, не находит ему оправдания. А Трунову этого оправдания и не нужно. Прошлая его несчастная жизнь – вот его оправдание. То, что Лютов вступился за поляков приравнивается Труновым к измене, Лютова эскадронный сразу зачисляет в стан врагов.

Однако Бабель нарисовал в этой новелле и другого Трунова, жертвующего собой ради жизни других. Сознательно идя на смерть, Трунов избавляет от смерти двух пулеметчиков, которые должны были вступить в бой с аэропланами, и казаков, скрывавшихся в лесочке.

Причем, идя на бой, он не забывает отдать свои сапоги пулеметчикам, т.к. с обувью было туго. Т.е. создается герой, подобный героям Фурманова, Иванова, Фадеева, герой, жертвующий собой ради других, ради революции. Этот мотив достаточно разработан в устном народном творчестве, например, в песнях *Скоро мир наступит вечный (Хочешь сделать жизнь счастливой, // Новой, равной, справедливой, // Жертвой сам собой)* или *Смело мы в бой пойдём* и т.д. Все слито в одном человеке: и беспощадность, и жестокость, и готовность к самопожертвованию.

Не прост для понимания и образ комиссара Конкина (*Конкин*). Если поведение Трунова как-то комментируется рассказчиком, то Конкин ведет свое повествование сам, восприятие этого рассказа Лютовым не доминирует над восприятием читателя. В повествовании комиссара в веселой форме описывается *охота* Конкина и Спирьки Зубатого на польский штаб и

убийство генерала. Два конармейца нападают на восемь поляков и одерживают победу. Дважды раненый Конкин хочет привести в свой штаб живого генерала. Ему важно, чтобы этот родовитый поляк сложил перед ним оружие.

Но отказаться от святого для него звания коммуниста Конкин не может даже ради спасения жизни пленного. Вот и убивает генерала, не пожелавшего сдаться коммунисту. Убивает без всякого сожаления, да еще и рассказывает об этом с веселым смешком.

В новелле *Комбриг два* Бабель рисует *возвышение* Колесникова до командира бригады. Вся новелла посвящена показу изменений, происшедших в Колесникове, его мучительной борьбе с самим собой.

Здесь Бабель предельно использует прием контраста: Колесников на коне – это один человек, без коня – другой. Без коня идет по пашне только что назначенный комбригом юноша. Все его тело, поза показывают тяжесть этого назначения для Колесникова, он думает о чем-то своем, неведомом нам.

Автор при описании героя концентрирует внимание на спине Колесникова, показывая смятение нового комбрига: **Вдруг на распростершейся земле, на развороченной и желтой наготе полей мы увидели ее одну – узкую спину Колесникова с болтающимися руками и упавшей головой в синем картузе.** [47, 59] Но вот Колесников сел на коня, и все сомнения исчезли. После боя перед нами совсем другой Колесников. На коне ехал победитель. Он справился со своей задачей, справился с новой должностью, поднялся на новую высоту. И. Бабель пытается в этот момент ответить на свой же во-

прос: кто они, буденновские командиры? В облике Колесникова он увидел будущего *хана*.

Но Конармия – это не только командиры, это, прежде всего, рядовые казаки. Именно с ними больше всего общался Бабель в Первой Конной, именно их он лучше всего знает, именно их поведение, их характеры исследует писатель из новеллы в новеллу.

По Воронскому, Бабель обожествлял любого человека. И это доказывает даже далекий от святости его ряд героев-конармейцев. Его безусловно завораживало только одно: сила (не случайно он так любил повторять изречение: *Сила жаждет, и только печаль утоляет сердца*). Бабель понял, что сила жаждет не только состязаться с силой, но и подчинять себе безответность. То, что было дозволено в бою (злоба, жестокость, принятие решения без обдумывания), автоматически переносится на мирную жизнь.

Изменяется даже психика человека, например, психика Колесникова в *Комбриге два*. В двадцатые годы, да и позже Бабелю нередко вменяли в вину чрезмерное спокойствие перед духовно и физиологически некрасивыми явлениями жизни. В то время *жесточкий реализм* еще не был осознан как расширение границ изображаемого мира. Но с его появлением встал вопрос об ответственности автора за этическую оценку изображаемого. Поэтому, рисуя образ Васьки Курдюкова в новелле *Письмо*, рассказчик не остается беспристрастным. Для Курдюкова смерть отца и брата куда менее важна, чем забота о коне, оставшемся дома. Рассказ об убийстве отцом брата и братом отца ведутся им со спокойствием, непонятным Лютову. И лишь увидев семейное фото, на котором изображена семья

Курдюковых, рассказчик понял, что перед ним недоумок, воспитанный в доме, где жестокость и бездумность – семейная черта. Фотопортрет, введенный в повествование, – это оценка Лютовым Курдюкова. Позиция же Бабеля более сложная. Ситуация, подобная описанной в *Письме*, была традиционна для произведений литературы и фольклора гражданской войны: например, зафиксированный во множестве вариантов сюжет об убийстве одним братом другого, служившего во вражеском лагере. Причем в песне, то младший брат, красный, убивает старшего, белого (*Во селеньи, во крестьянской избушке*), то старший, красный, погибает от руки младшего брата – белого (*Два брата*). Также эта тема разрабатывалась и литературой. Стоит вспомнить хотя бы рассказы Шолохова *Червоточина*, *Шибалково семя*, *Родинка*, *Продкомиссар*.

Естественно, что фольклор и литература запечатлели раскол в семье, это бедствие характерно для гражданской войны). Однако в дневниковой истории *Ординарец* начдива Левка пленил не отца, а соседа.

В новелле ситуация более напряженная. Вместо соседа – отец (до этого убивший сына), вместо эмоций – безразличие.

Очень близка ситуация, описанная в *Письме* к ситуации, зафиксированной в рассказе М. Шолохова *Родинка*. При этом нужно взглянуть не только на мировоззренческую сторону рассказов писателей, но и на различное выражение сказового начала. Главная задача Шолохова – связать человечность с новым миром. Поэтому герои его не утрачивают нравственного чувства при оценке добра и зла. У Бабеля идет смещение акцентов. Его казаки руководствуются некими "правилами", которые иной раз позволяют звериной сущности взять верх над

моралью, потому что классовый подход важнее (*Соль, Прищепна, Жизнеописание Павличенки*), а в другой раз именно нравственность героя побеждает в борьбе с жестокостью (это такие герои, как Христос и Грищук).

Если Шолохов показывал соединение доброты и революции, то Бабель представлял доброту как идеал, ради которого воюют, отдают жизнь; идеал отдаленного будущего. Отсюда и стилистические различия. Сказы Бабеля тяготеют к эпичности, рассказы Шолохова – к лиричности. Это особенно отчетливо видно в *Родинке* и *Письме*.

В рассказе Шолохова нет обращения даже к формальному слушателю, рассказчик как бы повествует в пустоту. Отсюда стремление к максимальной объективности, неторопливость изложения и обстоятельность, обязывающая автора подробно объяснять случившуюся ситуацию, возможно, слушатель не искушен в военном или крестьянском деле. Таково, например, объяснение смерти лошади, загнанной нарочным. Подобная обстоятельность и в традиции народного сказителя; народный рассказчик любит повествовать с отступлениями, не относящимися к делу присловиями, неожиданными воспоминаниями. Поэтому повествование обрастает бытовыми подробностями. Шолохову это нужно для конкретизации повествования. С этой же целью создаются и пейзажные зарисовки.

И. Бабель поступает по-иному. В *Письме* идет тройное осмысление материала: самим автором письма Васькой; Лютовым, писавшим это письмо под диктовку, и автором. Лютов в самом начале новеллы оговаривает, что он переписал письмо, не приукрашивая и не исправляя. Фактически Лютов устную речь перенес на бумагу и предлагает мифическому Василию

осознать суть письма. Бабель оценивает и письмо Курдюкова, и реакцию на это письмо Лютова. Таким образом, Курдюков становится *сказителем*, а его мать *слушателем*. Фактически Бабель в одной новелле создает два образа – сказителя народного (Васька) и рассказчика литературного (Лютов).

Отсюда и различные лексико-стилистические пласты. В основе сюжетов Бабея и Шолохова сходная ситуация, но представлена эта ситуация по-разному. Атаман в *Родинке* убивает сына, не узнав его. В *Письме* убийство совершается как акт классовой мести, с особой жестокостью. У Шолохова родственные чувства не покидают атамана – поэтому он убивает себя.

У героев Бабея этих чувств уже нет; а отсюда ощущение безнадежности и даже страха перед действительностью, которую создают курдюковы. У Шолохова и Бабея разные целевые установки. В *Родинке* главная боль – распад семьи, жестокость времени. В *Письме* идет осмысление причин этой жестокости, а отсюда и *двойные* рассказчики, позволяющие зафиксировать две разные точки зрения. Отсюда и Васькино безразличие, и тщательно замаскированный под безразличие ужас Лютова.

Нельзя говорить, что гуманность присуща только Лютову. Гуманность признают и понимают и казаки, но понимают ее по-разному. Особенно эта разница заметна на образах Афоньки Биды и Грищука. Образ Биды создается (и исследуется) Бабелем на протяжении четырех новелл.

Знакомство с героем в новелле *Путь в Броды*, и тут же получаем информацию, что Бида друг Лютова, т.е. первоначально эти люди были близки друг другу, приятие ими реальности шло по одному пути, а значит, схожим было и понимание жестокости и гуманности. Действительно, осквернив улы,

переживают оба (причем рассказчик подчеркивает, что они **оба заблудились на голубой земле, не подозревали об этом**, т.е. ни тот, ни другой не имели конечной точки пути, только Лютова летопись **будничных злодеяний теснит неумолимо**, а Афонька находит оправдание.

Для Биды дело Конармии – дело мировой значимости, поэтому такая мелочь как убийство пчел не волнует его, за мировую революцию и они должны пострадать. Однако дружба Лютова и Биды недолговечна. В новелле *Смерть Долгушова* Афонька готов убить своего бывшего друга, потому что увидел в его неумении добить раненого угрозу себе и революции, проявление негуманности по отношению к Долгушову. Лютов стал для него врагом – **холуйская кровь**, потому что понимание гуманизма Бидой и Лютовым различно. Для Биды главное – уничтожить врага, любым способом, милосердие проявлять нельзя, т.к. самим казакам милосердия от врагов ждать не приходится. Бида относится к врагам, как и все казаки.

В новелле Афонька Бида Бабель показывает, какой на самом деле Бида. Для него выпороть свою же пехоту – смех, а потеря коня – трагедия. Поиски нового коня – это смерть польских крестьян и останки польских деревень. Поэтому Лютов и назвал поход Афоньки **воровским нападением одинокого волка на громаду**. Бида стал необузданным, мстя за гибель коня всем подряд. Добыв коня, Афонька гулял и радовался. И результат этого гуляния описан в новелле *У святого Валента*. От осквернения улья протянул Бабель нить к осквернению храма. Но если пчел Бида все же жалел, то к костелу жалости у него нет. Потому что церковь для Биды – источник векового угнетения, храм ассоциируется у него (да и у всех казаков) с

государством, которое они уничтожили, значит, и храм должен быть уничтожен.

Иное дело Грищук – фигура реальная, даже фамилия не изменена; в *Учении о тачанке* дана история Грищука, но самого казака читатель практически не видит. Он открывается ему в новелле *Смерть Долгушова*.

Грищук – философ в некотором роде: «Зачем бабы трудятся..., зачем сватанья, венчанья, зачем кумы на свадьбах гуляют...» - спрашивает он, глядя на умирающего Долгушова. [47, 153] Смерть человека, по его мнению, это смерть целого ряда людей, которые дали ему жизнь. Поэтому Грищук понимает Лютова, не способного убить человека, и не дает Афоньке застрелить рассказчика.

Единственное, что может сделать Грищук, чтобы утешить Лютова – человека, потерявшего друга, - он делает:

«Грищук вынул из сиденья сморщенное яблоко.

— Кушай, — сказал он мне, - кушай, пожалуйста...» [47, 38]

Тонкое понимание человека в крови у Грищука. Даже в немецком плену, живя и работая у умалишенного фермера, безумие которого выражалось в том, что тот всегда молчал, он сумел понять немца, и немец его полюбил: «У большой дороги они остановились. Немец показал на церковь, на свое сердце, на безграничную и пустую синеву горизонта. Он прислонился своей седой взъерошенной безумной головой к плечу Грищука. Они постояли так в безмолвном объятии. И потом немец, взмахнув руками, быстрым, немощным и путаным шагом побежал назад, к себе». [47, 120] Грищук показан Бабелем как носитель народного гуманизма, поэтому инородный массе казаков, он, одновременно, и часть ее.

В цикле есть еще один герой, который тоже не приемлет жестокости – Сашка Коняев, по прозвищу Христос. В отличие от истории Грищука, история Коняева, показ становления его характера, даны почти в самом начале цикла, еще до того, как мы видим Сашку конармейцем. В новелле *Сашка Христос* в первой же строке названа основная черта характера героя: «Сашка – это было его имя, а Христом прозвали его за кротость». [47, 40]

Христос был одним из немногих, к кому потянулся Лютов, и кто принял рассказчика: «С недавних пор стал я водить знакомство с Сашкой Христом и переложил свой сундучок на его телегу. Нередко встречали мы утреннюю зорю и сопутствовали закатам. И когда своевольное хотение боя соединяло нас – мы садились по вечерам у блестящей завалинки или кипятили в лесах чай в закопченном котелке, или спали рядом на скошенных полях, привязав к ноге голодного коня». [47, 44]

Но оказывается, что кротость, душевность Сашки превосходит даже подобные качества рассказчика. Особенно наглядно это показано в новелле *Песня*. Христос утешал всех, кого мог: «Один Сашка устилал звоном и слезой утомительные наши пути». [47, 106] Зная, что Лютову нравится кубанская песня, он играет ее для него. Заметив, что в доме запустенье, он принес воды и смахнул сор с лавки. То, что Лютов не смог добыть с помощью оружия, Сашка добывает с помощью личного обаяния, умения понять человека.

Христос и Грищук явно выделяются из всей казачьей массы отсутствием жестокости к кому-либо. В народной философии тема жестокости занимает значительное место и разрабатывается весьма своеобразно. Как правило, жестокость

осуждается, а жестокостью называются деяния, связанные с бессмысленным или корыстным насилием над человеком. Но порою насилие оправдывается, это происходит, когда оно связано с необходимостью защиты веры, отечества и отдельной человеческой жизни. Лютов, скорее всего, эту философию принимал, как принимал ее и Бабель, поэтому и показывал в своих героях сложное сочетание возвышенного и приземленного, гуманного и жестокосердного.

У Галина (новелла *Вечер*) идея заменяет собой все, и жестокость он оправдывает идеей, отрицая гуманизм Лютова: «Вы слюнтяй, и нам суждено терпеть вас, слюнтяев... Мы чистим для вас ядро от скорлупы. Пройдет немного времени, вы увидите очищенное это ядро, выймите тогда палец из носу и воспоете новую жизнь необыкновенной прозой, а пока сидите тихо, слюнтяй, и не скулите нам под руку». [47, 64]

У Ивана Акинфиева в новелле *Иваны* жестокость к дьякону вызвана непониманием, как может человек не воевать, дрожать за свою шкуру, если революция в опасности: «Поинтересуюсь узнать, подходяще ли оно нам, или неподходяще, что когда враг тиранит нас невыразимо, когда враг бьет нас под самый вздох, когда он виснет грузом на ногах и вяжет змеями наши руки, подходяще ли оно нам - законопачивать уши в смертельный этот час?» [47, 82]

Но жестокость Акинфиева имеет и природное свойство: надругаться над беззащитным человеком доставляет Акинфиеву внутреннее удовольствие. «Вань, - говорил он дьякону, - большую ты, Вань, промашку дал. Тебе бы имени моего ужаснуться, а ты в мою телегу сел. Ну, если мог ты еще прыгать, покеле меня не встренул, так теперь надругаюсь я над тобой, Вань, как пить дать надругаюсь... [47, 86]

Ненависть к дьякону у Акинфиева имеет два основания. Во-первых, в народе всегда не любили служителей церкви. Недаром множество сказок было посвящено показу лицемерия и жадности попа. Аггеев для Акинфиева выступает именно в той роли, которая определена народными сказителями попам: он симулирует глухоту, уклоняясь от священного долга воевать за революцию. И это вторая причина, побуждающая Акинфиева издеваться над дьяконом.

В новелле *После боя* Акинфиев готов убить Лютова, потому что тот не стрелял во врага, следовательно, Лютов - изменник. Не случайно Акинфиев называет рассказчика *молоканом*. Молокан – член религиозной секты, возникшей в России во второй половине XVIII века. Молокане проповедовали нравственное совершенство и отрицали церковные обряды. Тайный носитель бога, Лютов, по Акинфиеву – враг, пробравшийся в лагерь казаков, именно он мешает победить в войне, поэтому и такая ненависть Ивана к Лютову, т.к. Лютов, по его мнению, - второй Аггеев, второй поп, пытающийся уклониться от боя. Неприятие гуманизма Лютова порождает жестокость в казаке. Акинфиев пытается в любом поступке увидеть измену и наказать ее.

Еще более мнительный насчет измены – Никита Балмашов. Если в новелле *Соль* его подозрительность оправдана: женщина действительно везла соль, а не ребенка, ее убийство – это хоть и чрезмерное наказание за обман, все же его можно объяснить: спекулянты считались едва ли не главными врагами революции. Вполне резонно звучит речь Никиты: «Но оборотись к казакам, женщина, которые тебя возвысили как трудящуюся мать в республике. Оборотись на этих двух девиц, ко-

торые плачут в настоящее время, как пострадавшие от нас этой ночью. Оборотись на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и те, тоже самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, неподобную, только и трогать. Оборотись на Расею, задавленную болью...». [47, 62]

А вот в новелле *Измена* его подозрительность переходит все границы и превращается в мнительность. Причем Балмашов сам говорит о своей жестокости: «И так вилась веревочка до тех пор, пока товарищ Ленин совместно с товарищем Троцким не отворотили озверелый мой штык и не указали ему предназначенную кишку и новый сальник поудобнее». [47, 95] Иначе говоря, до этого "указания" он убивал бездумно, что называется, сдуру, а теперь стал убивать с полным разумением дела. Его **партийная подозрительность** смешалась с мужицкой ненавистью к евреям.

Поэтому Балмашов и его друзья так ненавидят доктора Явейна. Лишение казаков оружия и формы, по их мнению, это лишение их возможности мстить врагам революции. Везде Балмашов видит измену: «Измена... смеется над нами из окошка, измена ходит, разувшись, в нашем доме, измена закинула за спину штиблеты, чтоб не скрипели половицы в обворовываемом дому...» [47, 99].

В соответствии со своим пониманием гуманизма Бабель рисует кровавый облик коммуниста Прищепы. История Прищепы (*Прищепка*) не выдумана писателем, она зафиксирована в его дневнике: безграмотный, сирота (родителей убили кадеты), коммунист; там же описывается множество безобразий, творимых Прищепой. Обо всем этом Бабель рассказывает устами

самого героя, благодаря чему исповедальный характер повествования превращается в его зловещее саморазоблачение. Бабель дает в новелле и авторскую характеристику этого казака: **молодой кубанец, неутомительный хам, вычищенный коммунист, будущий барахольщик, беспечный сифилитик, неторопливый враль.**

Сюжетный компонент новеллы призван как бы логически завершить эту характеристику персонажа, чтобы подчеркнуть нелепый и кровавый характер его жестокости, Бабель строит сюжет так, что под удар Прищепы попадают близкие ему люди, его односельчане. Он поджигает дом, где родился и вырос. Он спокойно, даже со злорадством взирает на страдания знакомых ему с детства людей, из которых, вопреки его мнению, никто не виноват в смерти его родителей: «Прищепка ходил от одного соседа к другому, кровавая печать его подошв тянулась за ним следом». [50] Эти действия Прищепы оправдывал тем, что соседи поживились его имуществом. Ему важно не вернуть себе вещи, а не оставить их другим. Именно поэтому он убивает корову и поджигает дом. Вот таким образом Прищепка прощается со своим прошлым.

Но даже и в этом случае Бабель старается быть объективным, сохраняя сказовый, т.е. **преувеличенный** тон повествования, он все же не лишает своего героя человеческого начала. Совершив жестокий акт насилия, даже вандализма, Прищепка как бы очистился в огне пожара и начинает с новыми силами бороться за социальную справедливость.

И. Бабель описывает не только жестокость в различных формах ее проявления, но и сложное сочетание в конармейцах безнравственности и высокой нравственности. В новелле *Вдо-*

ва адъютант Шевелева Левка обещает умирающему командиру исполнить его последнее желание – распорядиться имуществом, как этого просил Шевелев. Левка требует выполнения воли Шевелева и от Сашки, любовницы умирающего.

Адъютант до последнего ухаживает за командиром. Но тут же при умирающем он совокупляется с Сашкой, не считая это зазорным. Для Левки это не безнравственный поступок, а исполнение естественных надобностей: раз командир уже не жилец, то почему бы не воспользоваться его женщиной. Но на похоронах Шевелева Левка, заподозрив, что Сашка не отошлет матери погибшего ее долю, добивается исполнения воли покойного кулаками: «Левка вскочил к ней на седло, схватил за волосы, отогнул голову и разбил ей кулаком лицо. Сашка вытерла подолом кровь и поехала дальше... Левка скоро вернулся к нам и закричал, блестя глазами:

— Распатронил ее вчистую... Отошлю, говорит, матери, когда нужно. Евонную память, говорит, сама помню. А помнишь, так не забывай, гадючья кость... А забудешь – мы еще разок напомним. Второй раз забудешь – второй раз напомним». [47, 91]

В Левке сочетается и абсолютная бестактность, безнравственность (правда, он не подозревает об этом, считая свои поступки вполне естественными), и верность слову.

В образе Сашки писатель воплотил образы многих женщин, которых встречал в Конармии: героизм и распущенность тесно переплелись друг с другом. Впервые Бабель рисует нам Сашку в очень неприглядном виде (*У святого Валента*), копошащуюся в вещах, выброшенных из храма. Причем весь вид ее говорил о вожделении к этим вещам.

Бабель мастерски подчеркнул это в нескольких словах: «Мертвенный аромат парчи, рассыпавшихся цветов, душистого тления лился в ее трепещущие ноздри, щекоча и отравляя». [47, 72] А потом описывает отношение к ней казаков: «Потом в комнату вошли казаки. Они захохотали, схватили Сашку за руку и кинули с размаху на гору материй и книг. Тело Сашки, цветущее и вонючее, как мясо только что зарезанной коровы, заголилось, поднявшиеся юбки открыли ее ноги эскадронной дамы, чугунные стройные ноги, и Курдюков, придурковатый малый, усевшись на Сашке верхом и трясясь, как в седле, притворился объатым страстью. Она сбросила его и кинулась к дверям». [47, 72] Перед нами женщина не слишком высоких нравственных качеств. В новелле *Вдова* это подтверждается.

В новелле *Чесники* Сашку хитрой, желающей случить свою лошадь с кровным жеребцом начдива с помощью подкупа и обмана. Интересно, что Сашка в какой-то мере отождествляет себя с лошадыю. И все же Сашка неплохой человек. Такова особенность творческого метода Бабеля – искать в герое и светлое, и темное. В новелле *После боя* Сашка нарисована нам гордой, насмешливой женщиной-солдатом, которая не хочет быть рядом с трусом. Как личность Сашка многогранна. Ранена в бою, но не хнычет, мужественно переносит страдания. Ее больше мучит сознание того, что командир струсил в бою. К тому же она милосердна, проявляет неподдельную заботу о бойцах, пострадавших в схватке с врагом. И, наконец, Бабель показывает просто измученную, уставшую женщину, которой все смертельно надоело: «У петухов одна забота, - сказала Сашка, - друг дружке в морду стучаться, а мне от делов от этих от сегодняшних глаза прикрыть хочется...». [47, 105]

Образ Сашки прекрасное подтверждение положения о том, что в стиле Бабеля органично сочетаются поэтические традиции фольклора с его яркими, контрастными красками и преувеличениями и особенности реалистического, порой, натуралистического, письма талантливого представителя орнаментальной прозы русской литературы XX века.

Изображая казаков, Бабель всегда подспудно пытался решить вопрос: кто прав? кто виноват? кто выше? кто ничтожней? Но эти вопросы он оставил нерешенными, предоставляя возможность дать на них ответ читателям и истории. Казаки у писателя не манекены, а люди с их плохими и хорошими чертами. Это люди, объединенные одной целью: создать новый мир. И ничто их на этом пути не останавливает. Рисуя удалых казаков, любуясь ими, Бабель далек от мысли их идеализировать. Он показывает, как порою меняются местами *высокое* и *низкое*, как человек иногда превращается в зверя. Верно заметила исследователь Г. Белая, что Бабель хотел найти такую жанровую форму, которая бы вместила и существо явления, и причинно-следственную канву его бытия. Писатель определился с этой формой – это многосложность притчи с ее иносказательным смыслом, скрытым в глубине повествования, с ее философствованием, которое, на первый взгляд, кажется непритязательным и наивным.

Не случайно Бабель использует и литературные и фольклорные приемы, обращается к фольклорным мотивам, где-то напрямую, где-то опосредованно. Подобное сочетание дает возможность максимально полно и точно отобразить процесс становления нового мышления и нового государства.

Выйдя из подвалов на улицы, почувствовав возможность стать хозяевами жизни, герои литературы двадцатых годов мучительно искали путь к светлому и чистому. Однако зачастую этот путь пролегал через грязь, кровь, насилие. Бабелевские герои не исключение. Но писатель пытался показать не только жестокость как форму жизни, но и жестокость как один из путей становления нового человека.

Правда путь этот писателя страшил и ужасал. Если литература первой половины двадцатых еще не выработала критериев определения добра и зла, целесообразности и бездумности в новых социально-исторических условиях, то фольклор за свою многовековую историю бытования среди простых людей, а сейчас новых хозяев жизни, данные категории осознал и обозначил довольно четко. Поэтому обращение к народной мысли, народному творчеству было predetermined, и писатели этой эпохи пользовались фольклором с достаточной долей свободы. Не исключение и Бабель.

Однако его понимание гуманизма, народное понимание гуманизма и реальная жизнь не всегда находили точки соприкосновения. поэтому чувствуется различная позиция по отношению к человеку, человеческой жизни и пр. не только автора и героев, но и самих казаков. Литературная традиция не в состоянии была полностью передать и объяснить мировоззренческий хаос, царящий вокруг, поэтому Бабель органично включил в свое повествование и фольклорные реминисценции. В конечном итоге, соединение литературной и фольклорной традиций определили и своеобразие бабелевских героев, очень непохожих на других героев литературы этого периода.

2.2 Поэтика фольклорных включений как одна из составляющих новелл *Конармии*

Живя в России, будучи образованным человеком, Бабель не мог не знать основ культуры своей страны. Ф. Левин, знавший писателя лично, отмечал: «Превосходно знал он русскую культуру, литературу, фольклор, живой язык русского народа, великолепно владел сказом.., диалектизмами.., мастерски стилизовал язык малообразованных людей...» [27, 145].

Знание Бабелем жизни русского человека, его фольклора можно подтвердить и другими свидетельствами.

В автобиографии Бабель указывает: «...на семь лет - с 1917 по 1924 - ушел в люди. За это время я был солдатом на румынском фронте, потом служил в Чека, в Наркомпросе, в продовольственных экспедициях 1918 года, в Северной армии против Юденича, в Первой Конной армии, в Одесском губкоме, был выпускающим в Седьмой советской типографии в Одессе, был репортером в Петербурге и Тифлисе и проч.». [47]

Современники писателя отмечали, что Бабель прекрасно знал русскую и европейскую литературу, историю, культуру, глубоко интересовался творчеством и языком народа.

Однако нельзя не заметить, что в *Конармии* тесно сплелись не только литературные и фольклорные традиции, но получился сложный синтез еврейской и русской культур. Этот синтез не сводим только к понятию **одессизмы** (К. Федин), оно гораздо шире. *Одесская культура* – это не только особый тип речи, а именно это отмечал Федин, но прежде всего особый тип мышления и, в какой-то мере, мировоззрения. Говорить о

принадлежности к *одесской культуре* возможно только применительно к героям-евреям и Лютову, казаки - носители славянской ментальности. Именно этот факт сформировал особую поэтику *Конармии*.

Выбор формы повествования — сказ — ориентация на устно звучащую речь позволили Бабелю активно использовать мотивы, элементы, сюжеты и образы славянского (в основном русского) фольклора. Однако зачастую довольно сложно с полной уверенностью сказать — литературная или фольклорная традиция доминировала при создании того или иного фрагмента текста. Особенно это касается использования Бабелем традиций еврейского фольклора, библейских и талмудических мотивов. Славянский фольклор более отчетливо выделяется в канве новелл. Конечно, обращение Бабеля к устному поэтическому творчеству народа не случайно.

Устно звучащая речь малограмотного человека (а казаки *Конармии* — именно эта категория) переполнена фольклорными реминисценциями. Причем где-то фольклорные мотивы, образы, элементы присутствуют в своем первоначальном виде, а где-то существенно трансформируются при создании речи персонажей новелл. Поэтому, обратившись к проблеме *сказовости* новелл Бабеля, мы обязаны особое внимание уделить и поэтике фольклорных включений. Во-первых, это еще раз позволит доказать ориентацию Бабеля на устную речь (как одну из основ сказа), во-вторых, позволит поставить вопрос о фольклоризме цикла как одной из существеннейших черт поэтики *Конармии*, а, в-третьих, даст возможность взглянуть на новеллы цикла с иных, еще не разработанных литературоведением, позиций. Анализ же использования писателем еврейских традиций поз-

волит включить *Конармию* в более широкий контекст истории, бытия.

2.2.1 Трансформация славянских фольклорных мотивов, приемов, образов при создании Бабелем образной структуры *Конармии*

И. Бабель стремился создать песнь о Конармии, показать красоту помыслов и святость ее дел. Недаром исследователи отмечали, что рассказывать о жизни казаков надо как о легенде, с пристрастием к увиденному, необычному, неповторимому. Однако Бабель, создавая легенду о казаках (массе), повествует и о личности, о Лютове, *потерявшемся* в Конармии. Поэтому обращение писателя к лирической струе, к приемам лирической прозы и традициям лирической песни вполне закономерно.

В *Конармии* практически не встречаются пейзажные зарисовки, пышные описания природных явлений, поэтика бабелевской новеллы этого не допускает. Каждое обращение писателя к миру природы обязательно диктуется необходимостью дополнить образ рассказчика или одного из героев при помощи его внутренних переживаний, при помощи соотнесения этих переживаний с природой. Как и в народной песне, символические образы природы становятся средством характеристики внутреннего мира героя. Такими символами в *Конармии* стали Луна, Солнце, вечер, ночь, заря, дождь.

Символические образы создаются и используются Бабе-лем по типу фольклорных, они выполняют те же функции, что и символические образы в фольклоре. Особую роль при этом играют Луна и Солнце.

Многие исследователи в своих работах отмечали роль Луны в *Конармии*, точнее особую функцию эпитетов, связанных с Луной. Однако никто из исследователей так до конца и не показал специфику этого образа.

Дело в том, что применительно к новеллам Бабе-ля Луну нужно рассматривать, как справедливо полагает Е. Б. Скоро-спелова, в трех измерениях: 1 — собственно явление природы, 2 — космическое явление, 3 — отражение внутреннего мира Лютова. [37] Причем, первый и второй планы зачастую переплетаются. Из тридцати восьми новелл цикла в девяти образ Луны присутствует непосредственно, хотя при чтении *Конар-мии* кажется, что каждая новелла наделена им. С появлением Луны начинается внутренний суд Лютова над самим собой, своими поступками, окружающим миром.

Но возникает вопрос: почему именно Луна? Ответ мы можем найти, лишь обратившись к фольклорной традиции (причем не только русской, но и еврейской). В русском фольк-лоре Луна и звезды – глаза неба. И эти глаза могут заглянуть в душу человека, если, конечно, у него есть душа. В еврейской традиции функция светил примерно та же. Диск солнечный — один из слуг Господних... Молния — одно из отражений огня небесного, и блеск ее сияет во всех концах мира

Для Бабе-ля наличие души, допускающей самоанализ, — главное отличие рефлексирующего Лютова от всей массы ко-нармейцев. Небо наградило его этим даром, небо же (посред-

ством Луны) наблюдает и оценивает его поступки и движения души. Примечательно, что оценке неба больше ни один из героев не подвергается. Конармейцы — дети Солнца. С одной стороны, это явная метафора, указывающая на то, что они воюют за правое дело, дело завтрашнего дня, а, с другой стороны, свои кровавые дела они совершают при солнце, и мир покаяния им чужд. Лютов оказывается между этими мирами: он отошел от одного (пошел в Конармию воевать), но не приблизился и к другому (поэтому он и **патронов не залаживал**, когда шел в атаку, и Долгушова добить не смог). Вымаливая у судьбы умение убить человека, он пытается уйти от мира Луны, но уйти не может.

Луна появляется на первой же странице цикла, в новелле *Переход через Збруч*. Бабель оповещает читателей об удачной военной операции: взят Новоград-Волынь. Лютов не участвует в сражении, он видит лишь последствия. А последствия ужасны: «Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу». [47, 3]. И это не просто метафора. По духу библейского миропонимания, дождь, как и роса, является сам по себе божьим благословением. Получается, что Господь как будто благословил взятие города пролитой кровью. А это уже не благословение, а проклятие. Отсюда и тягостное настроение Лютова. Наступление вечера природного и вечера души, когда рассказчик все это видит, Бабель передает с помощью образов Солнца и Луны. Соответствен и подбор эпитетов: **оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова**.

Интересен выбор цвета Солнца Бабелем, напрямую соотнесенный с казнью. Оранжевый цвет из палитры красных, а в

фольклоре славян красный цвет одинаков для солнца, золота, зари, крови. Сравнение Солнца с отрубленной головой конкретизирует функцию цвета. Однако это еще не все. В фольклорной традиции Солнце — каратель зла. А в новелле зло побеждает, убивая Солнце. Остается лишь судья — Луна. И соответственно ее званию судьи — эпитет — **величавая** луна.

Легко выделить и три измерения, в которых подан образ Луны: 1) природный — наступление ночи; 2) космический — луна как судья; 3) личностный — предчувствие Лютовым этого суда. И действительно, в середине новеллы Луна меняется: «Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном». Луна из судьи превратилась в бродяжку, потому что судить некого. Она бродит в поисках души и находит Лютова.

Второе появление Луны — во второй новелле цикла *Костел в Новограде*. Точнее сказать: появление даже не самой Луны, а лишь ее блеска: «Раздетый труп валяется под откосом. И лунный блеск струится по мертвым ногам, торчащим врозь». [47, 65]. Луна опять там, где трупы, смерть, грех. И именно этот лунный свет заставляет Лютова произнести эпитафию по Польше, более похожую на плач по мертвым.

Лютов плачет, а значит остается человеком. Однако новая реальность дает себя знать, рассказчик уже живет иной жизнью. Пытаясь скрыться от суда светил, Лютов уходит к людям солнца и вместе с ними завершает обыск костела и конфискацию имущества.

Неудивительно, что в следующий раз Луна появляется лишь в новелле *Пан Аполек*. Луна освещает дорогу к храму, к костелу: «Млечным и блещущим потоком льется под луной

дорога к костелу». [47, 18] Она показывает заблудшему еврею путь к очищению. Лютов не имеет пристани, его мучают **неисполнимые мечты и нестройные песни**, но он конармеец, и отказаться от этого звания не может и не хочет. Поэтому и Луна, сопровождающая его к ночлегу (символично: уход от Аполека, от нового обета, к казакам, ночлегу, армии), - **бездомная**.

Трансформация образа Луны заметна: она уже не судья, она лишена космической силы, сейчас она спутник рассказчика, отражение его сущности. Нарушается фольклорная традиция: в народных сказках в трудных случаях герои обращаются к месяцу за помощью. Лютов не обращается, Луна как бы следует за ним, за его настроением, она не советчик, но она спутник и (в какой-то мере) помощник. В новелле *Солнце Италии* образ Луны опять не однозначен. Луна первоначально – символ разорения, упадка. Город, разграбленный город, разрушенный город, освещается Луной, но не просто блеском ее, а **голым блеском**.

Этот блеск показывал **сырую плесень развалин**. Вот тут рассказчик пытается уйти от Луны, которая опять обретает функции молчаливого судьи, носителя совести. Но атласный Ромео закрыт тучами. И, может быть, это спасает героя от морального падения, что подтверждается в конце новеллы. Прочитавшему письмо **тоскующего убийцы** Сидорова Лютову надо было искать избавления от мрачных мыслей, надо было вернуть веру в себя. Сидоров задавил огарок свечи, погрузив не только комнату, но и душу Лютова в темень. И снова космическая Луна приходит рассказчику на помощь: «Только окно, заполненное лунным светом, сияло как избавление» [47, 87].

После этой новеллы Луна потеряет функции судьи, она будет попутчиком, отражающим настроение героя. Немудрено,

что, например, в новелле *Гедали* образа Луны нет. Есть закат, есть рассвет, а Луны – нет. Лишь где-то подспудно Луна сопровождает героя. Гедали, ищущий **сладкую революцию**, не так уж далек от рассказчика. Млечный путь – путь правды и справедливости – еще не закрыт для Лютова. **Глаза неба** с ним, и это Бабель показал всего одним штрихом: «И мы увидели первую звезду, пробившуюся вдоль млечного пути». [48, 25]

Юная суббота, пришедшая из синей тьмы, настойчиво зовет Лютова, зовет к завету с богом. Но старый завет разрушен, а новый приняли не все. Рассказчик выбрал Конармию, но он выбрал и *новый обет* пана Аполека. В нем осталось умение самосуда. Особенно это заметно в новелле *Мой первый гусь*.

На закате входит Лютов к казакам, куда его определили на жительство. Поэтому солнце – справедливость – заходит, по Бабелю, **испускает... свой розовый дух**. Умиряющее солнце – это щит, который отняли у рассказчика. *Розовый закат* или *кровавая заря* в фольклоре – мысль о пролитой крови. Это прекрасно осознает герой. Кровь везде, без нее не обойтись. Солнце призывает к ней. Недаром Лютов, получив от казаков отпор, ощущает, как **солнце падало** на него.

Умирание солнца звало к убийству, как звало и конармейцев. И Лютов убивает гуся. Это резко изменило отношение к нему казаков, но также изменило и отношение Лютова к самому себе. Он *томился*, и это резко оценила Луна. Она висела над двором, *как дешевая серьга*, символизируя *дешевую победу*, *дешевый успех* у казаков, что впоследствии и будет доказано Бабелем.

Далее до новеллы *Вечер* Луна не появляется на страницах *Конармии*. Есть описание вечера, заката, ночи, но Луны-судьи

больше нет. Лишь в *Смерти Долгушова* млечный путь появится как предзнаменование беды; и в новелле *Сашка Христос* Тараканыч, давая бродяжке монету, скажет: «Ссудишь его господу богу, пятак вместо луны светить будет». [47, 48] В этом эпизоде Луна замещает собой божью милость, а не выполняет функции судьи. Новелла *Вечер* возвращает нам Луну-судью, Луну-спутника Лютова. В новелле она *торчит, как дерзкая заноза*, заноза для рассказчика, который не может понять таких, как Галин, который со своей правдой оказывается не нужным любимому человеку.

Следующие пять новелл опять не требуют появления Луны. Истории Афоньки Биды и Трунова, хоть и рассказаны Лютовым, не требуют оценки. За *поиски* коня Афонька лишился глаза, а Трунов погиб, искупая свой грех. В новелле *У святого Валента* Лютов впрямую отреагировал на осквернение церкви – написал рапорт, т.е. внутреннего спора самого с собой у героя нет.

А вот в новелле *Вдова* Луна впервые судит уже не Лютова, а конармейцев: Левку с Сашкой. На глазах умирающего Шевелева его бывшая "жена" Сашка совокупляется с адъютантом Шевелева Левкой. Луна является невольным свидетелем этой сцены. Но на нее никто не обращает внимание. Все заняты своим делом, моральные изыски героев новеллы не интересуют. Вот и оказывается Луна в роли нищенки, выпрашивающей у людей покаяния (*шлялась по небу, как побирушка*).

Луна попыталась прийти не только к рассказчику, но оказалось, что кроме него она никому не нужна. Да и к Лютову она приходит все реже, а точнее, до конца цикла она появится еще один раз – в новелле *Сын рабби*. Однако луна уже потеряла свои функции судьи. Она выступает как напоминание о хорошем, прекрасном прошлом.

В остальных новеллах цикла соотношение героев и природы дано в том же духе. После разграбления костела святого Валента конармейцев ожидают одни неудачи. И природа как бы объясняет происшедшее и сочувствует: «Шел дождь. Над залитой землей летел ветер и тьма. Звезды были потушены раздувавшимися чернилами туч. ... Снова пошел дождь. Мертвые мыши поплыли по дорогам. Осень окружила засадой наши сердца, и деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги, закачались на перекрестках». [47, 94] Небо закрыло глаза, прокляло поход.

В новелле *После боя* присутствует описание: «Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Дождь стегнул ветлы и обессилел. Ветер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец» [105]. В новелле *Аргамак* «прикрытием для поляков послужил ураган, секущий дождь, летняя тяжелая гроза, опрокинувшаяся на мир в потоках черной воды» [112]. Но как только Конармия перешла польскую границу, т.е. вернулась на свою территорию, погода меняет гнев на милость.

Лютов больше не сомневается, что его дорога выбрана правильно. Он с людьми солнца, хотя многое из того, что они творят, он принять не может. Но Лютов уже не судит ни их, ни себя. Именно поэтому луна ушла от него. Правда, есть еще одна причина, как нам кажется, по которой луна покинула рассказчика: звезды и луна – это мир Гедали, мир тишины и покоя. А покоя Лютов уже никогда не найдет.

Таким образом, трансформация функций Луны в новеллах цикла отражает внутреннее движение характера, образа мышле-

ния, жизненной философии Лютова. Неоднозначность отношения автора к буденновцам и к Лютову выражается в постоянной смене позиций Солнца и Луны, которые не только противостоят друг другу (добро – зло, свет – темень, открытость, ясность – неопределенность, сомнение), но и замещают друг друга, олицетворяя тем самым сложность оценки жизненных явлений, среди которых легко запутаться и потеряться человеку. Писатель, может быть, не желал быть понятым до конца читающей публикой, ибо в двадцатые годы его определенная и однозначная позиция по отношению как к Конармии, так и к Лютову едва ли могла найти сочувствие у большинства читателей. В то же время писатель не хотел кривить душой, вот и скрылся за природной символикой, предоставив читателю возможность делать выводы самому.

Но не только Луна отражает настроение и перипетии в судьбе героя, эту же функцию выполняют закат, вечер, заря, рассвет, ночь, реже – день. Интересно, что в новеллах, написанных от имени конармейцев или посвященных тому или иному казаку, где нет лирического *я* рассказчика, природа теряет свои символические (обожествленные) качества и либо вообще отсутствует, либо не отражает настроение героев (а поэтому отсутствуют эпитеты, сравнения), например, в новелле *Прищепка*: «Было утро, рассвет, мужичий сон вздыхал в прокисшей духоте. Прищепка подрядил казенную телегу и пошел по станице собирать свои граммофоны, жбаны для кваса и расшитые матерью полотенца» [47, 50]; или в новелле *Конкин*: «Денек, помню, к вечеру пригибался. От комбрига я отбился, пролетариату всего казачишек пяток за мной увязались». [47, 60]

Лишь в одной из таких новелл – *Соль* – можно встретить опозитизированный образ ночи. Причем опозитизированный са-

мим казаком, а не Лютовым: «И славная ночка раскинулась шатром. И в этом шатре были звезды-каганцы». [47, 61] Однако здесь природа не отражает внутреннего состояния человека, здесь - отражение факта.

А вот в других новеллах это едва ли не единственная функция природы. Новелла *Пан Аполек* проникнута духом умиротворения и спокойствия, благожелательства и святости, но главное - духом покоя. Поэтому **стояла паутиная тишина летнего утра**, которая сменилась ночью, освещенной блеском луны: **Земля выложена сумрачным сиянием, ожерелья светящихся плодов повисли на кустах. Запах лилий чист и крепок как спирт.** [47, 78] Все символизирует покой и святость.

В *Солнце Италии* рассказчик **потревожен душой**: он видел освещенный блеском луны обгорелый город, он вынужден вернуться к своему соседу Сидорову, который опускал на Лютова **волосатую лапу тоски**. Поэтому рассказчик ощущает **ночь, растерзанную молоком луны**, как свою душу. Пустые сокровища Гедали помещены Бабелем в **розовую пустоту вечера**. Установив достаточно приемлемые отношения с казаками, прочитав им речь Ленина в *Правде*, Лютов ликовал и мучился, поэтому вечер приносит ему облегчение, т.к. этот ужасный день кончился: **вечер приложил материнские ладони к пылающему моему лбу** (*Мой первый гусь*).

Слова Гедали о вечно живой материнской душе сопровождаются описанием заката в новелле *Рабби*: **угасающий вечер окружал его розовым дымом своей печали**; печален Гедали, видящий разрушение **страстного здания хасидизма**, субботний покой тоже отошел в прошлое, поэтому звезда, ведущая за собой субботу, - **робкая**, и появляется она не просто в небе, а в **боях заката**. [47, 29]

Смерть телефониста и разгром казаков в бою (*Смерть Долгушова*) в повествовании сопровождается затмением солнца (как в *Слове о полку Игореве* затмение – предвестник беды): **Солнце катилось в багровой пыли.** Даже цвет пыли связан с кровью, смертью. Назначение Колесникова комбригом перед боем (*Комбриг два*), где у него мало шансов уцелеть и выполнить приказ, тоже "замечено" природой; Бабель традиционно использует нагнетание выразительных средств – **пылание заката, малиновое и неправдоподобное, как надвигающаяся смерть.**

В новелле *Иваны* Лютов остался один. Он боится, поэтому ему кажется, что ночь приближается очень быстро. В новеллах *Аргамак* и *Замостье* значим символ дождя (**идет непрерывный дождь**). Причем этот дождь воспринимается как своеобразное очищение, но очищение болезненное, отсюда образ хлороформа (как волны хлороформа). Образ урагана (и упоминание вслед за ним о смерти Дундича в новелле *Аргамак* несет ту же функцию, что и дождь в *Замостье*).

Символические образы Луны и Солнца, зари, дождя, урагана выполняют функцию, характерную и для литературы, и в большей степени для фольклора – они являются отражением внутренних переживаний, внутреннего мира героев, их непокой, метаний и поисков.

Обращение Бабеля к этим традициям сознательное, фактически, писатель создавал лирическую струю своих новелл именно с помощью этого приема (в фольклористике называемого приемом психологического параллелизма).

Есть в тексте Конармии и прямые заимствования из фольклора, и ориентация на различные фольклорные жанры, конеч-

но определенным образом трансформированные. С одной стороны, это способ характеристики (как языковой, так и образной) какого-либо казака, а с другой стороны, способ вхождения в народную среду. Происходит сознательный отбор Бабелем мотивов, сюжетных ситуаций, жанровых аналогов, речевых клише из устного народного творчества. (Но при этом нельзя забывать о синтезе литературных и фольклорных приемов.)

У И. Бабеля можно встретить использование мотивов, образов и приемов лирической песни, частушки, былины, поговорки, пословицы, легенды, сказки (точнее – элементы сказки), прибаутки, присказки.

Все элементы перечисленных жанров вводились в текст не механически. Скорее, можно говорить об опосредованном (через литературную традицию) влиянии фольклора на поэтику *Конармии*.

Тоскующий убийца Сидоров (*Солнце Италии*) пишет письмо любимой женщине. Совершенно непроизвольно в строчках этого письма прорывается лирический мотив, мотив лирической песни. Но, страшась этого порыва, этого мотива, стесняясь его, Сидоров называет его **сентиментальностью**: «Спасите меня, Виктория. Государственная мудрость сводит меня с ума, скука пьянит. Вы не поможете — и я издохну без всякого плана. Кто же захочет, чтобы работник подох столь неорганизованно, не вы ведь, Виктория, невеста, которая никогда не будет женой. Вот и сентиментальность, ну ее к распротаккой матери». [48, 21]

Иное дело Павличенко (*Жизнеописание Павличенки Матвея Родионыча*). В нем все народно. Его повествование о своей трагической любви насквозь проникнуто фольклорными моти-

вами: «Воля кругом меня полегла на поля, трава во всем мире хрустит, небеса надо мной разворачиваются, как многорядная гармонь, с ветром от нечего делать на дудках переигрываюсь». [47, 45].

Особенно отчетливо проявляются мотивы лирической песни-жалобы, песни-протеста, заключенного в рамки лирической прозы, когда Матвей жалуется на свою прошлую жизнь, радуясь приближению новой: И что же, ребята вы ставропольские, земляки мои, товарищи, родные братья, пять годов барин на мне долги жал, пять пропавших годов пропадал я, покуда ко мне, пропавшему, не прибыл в гости восемнадцатый годок. На веселых жеребцах прибыл он, на кабардинских своих лошадаках» или «Эх, любя ж ты моя, восемнадцатый годок! И неужели не погулять нам с тобой еще разок, кровиночка моя, восемнадцатый годок». [47, 56]

С помощью фольклора Бабель показал цельность образа Павличенки, его народное мироощущение, народные корни. Павличенко приспособливает фольклор для выражения своих чувств. С этой же целью использует фольклор Бабель и в рассказе об Иване Акинфиеве (*Иваны, После боя*), припадочном. И этот припадочный говорит у Бабеля, воспроизводя образы и ритм народной песни (**эх, кровиночка ты моя! Эх, кровиночка ты моя горькая, власть ты моя советская; враг тиранит нас невыразимо, враг бьет нас под самый вздох, он виснет грузом на ногах и вяжет змеями наши руки**), что дает возможность писателю ввести новую стилистическую струю – песенно-былинную.

Этот песенно-былинный ореол поддерживается описаниями некоторых героев-казаков, например, Савицкого в новелле

Мой первый гусь, встречаются в новеллах и сказочно-былинные мотивы: выбора коня (*Аргамак*), богатырского коня (*Аргамак*, *Афонька Бида*, *История одной лошади*, *Письмо*), райской жизни (*Песня*, *Сашка Христос*). Лирический мотив чувствуется в плачах: плач о соловом жеребчике (*Путь в Броды*), плач о коне Степане (*Афонька Бида*), плач о своей жизни (*Солнце Италии*).

И. Бабель сравнительно редко использует пословицы и поговорки, но все же демонстрирует свое умение к месту применять их, например: в новелле *Вдова* (**все одно в грехах как в репьях**) и в новелле *Иваны* (**своя рогожа чужой кожи дороже**). Первоначально обе эти пословицы предполагалось использовать в одной новелле *Бой под Бродами* для речевой характеристики Конкина, но замысел изменился, и Бабель передал их другим героям. В новелле *Вдова* Левка, адъютант Шевелева, с помощью пословицы передает жизненный путь **эскадронной дамы** Сашки, а в новелле *Иваны* Сойченко, санитар, с помощью пословицы характеризует дьякона Агеева и его поступок (со своей точки зрения, конечно). Много в *Конармии* народных речений, причем все они вложены в уста конармейцев. Копируя деревенскую манеру письма (*Письмо*), Бабель не обходится (точнее не обходится его герой) без этих фольклорных формул: **нижайше вам кланяюсь от бела лица до сырой земли, он с геройским духом рубает подлую шляхту**.

Использует И. Бабель и фольклорный эпический прием ответов с повторением вопросов: «И Сенька спросил Тимофей Родионыча: - Хорошо вам, папаша, в моих руках?

— Нет, - сказал папаша, - худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет, - сказал папаша, - худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

— А думали вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет, - сказал папаша, - не думал я, что мне худо будет». [48, 9-10]

Сказовый характер такого диалога виден, как говорится, невооруженным глазом (можно сравнить разговоры братьев, а также Венгерова с белогвардейцами в знаменитом сказе *Про братьев Венгеровых*).

Суровков в новелле *Мой первый гусь* верно замечает: «Правда всякую ноздрю щекочет». [47, 28] Афонька Бида тоже не скупиться на поговорки и присловья: «...нехай пчела претерпит» (*Путь в Броды*). [47, 32] Встречаются поговорки и присказки и у других героев цикла.

Речь практически любого казака изобилует подобными прибаутками и поговорками (Хлебников, Васька-повар, Галин, Биценко, Левка, безымянная медсестра, Гулимов и др.). Поговорки настолько вошли в народную жизнь, что стали неотделимы от нее, поэтому Бабель, стараясь как можно точнее изобразить казаков, не мог обойтись без этих фольклорных жанров, иногда, создавая свои миниатюры, Бабель ориентировался на традиции этого фольклорного жанра.

Следовательно, необходимо отметить опосредованное влияние фольклора на поэтику *Конармии*.

Однако фольклорные элементы этим не исчерпываются. Широко использует Бабель прозвища для характеристики персонажей; меткое прозвище является действенным жанром фольклора.

Само имя — Афонька Бида — характеризует героя как бедового человека (имя это придумано Бабелем, в дневниках его нет). В новелле *Учение о тачанке* чиновничество характеризуется одним лишь прилагательным — **красноносое**. Это определение включает в себя сразу множество понятий: вечно пьяное, жаждущее подачек, жуликоватое. Описывая кладбище в Козине в одноименной новелле, Бабель говорит о поросших бурьяном полях. Бурьян олицетворяет запустенье, бесхозность, вторую смерть. А в новелле *Их было девять* барахольщик и мародер Андрюшка получает фамилию Бурак и соответствующую фамилии внешность — **румяный казачок**.

К фольклорной гиперболизации при обозначении количества побитых врагов прибегает Курдюков в *Письме*: «Потом мы начали гнать генерала Деникина, порезали их тыщи и загнали в Черное море». [47, 91] К фольклорной гиперболизации обращается и Бабель, описывая в новелле *Эскадронный Трунов* ранение Трунова: «кровь стекала с головы эскадронного, как дождь со скирды» [47, 79]; Акинфиев (*После боя*) воспринимается Лютовым как бес: «весь кособокий, припадочный и без ребер» [47, 104].

Прибегает Бабель и к использованию сказочных образов. Например, в новелле *Сашка Христос* побирушка, разносчица дурной болезни, представлена как искусительница баба-Яга (причем здесь сохранена древнейшая функция женщины, получившей затем имя Яги — из мальчика она делает мужчину), отсюда и описание: «У побирушки волосы были серые, седые, в клочьях и пыли». [47, 40] Сохраняется и сказочная мотивация отвода мальчика к бабе-Яге.

В семье Коняевых появился отчим – Тараканыч. Он-то и **запродает** Сашку попрошайке. Вместо истязания мальчика во время обряда посвящения, Сашка награждается дурной болезнью. Но награждается ею и Тараканыч. Бабель также переосмысливает другую сказочную традицию: **накормила-напоила**. Не баба-Яга кормит гостя, а ее саму кормят (Тараканыч дал побирушке костей с обеда), т.е. не «гости» идут в мир мертвых, а представительница этого мира пришла в мир живых и несет с собой разрушение организма – сифилис.

Никита Балмашов в новелле *Соль*, говоря о далекой станции Фастов, использует сказочный образ удаленного неведомого государства (точнее – образ удаленности): «Надеюсь на вас, что вы... не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве» [47, 60].

И тут же *сказку* заканчивает тоже фольклорной концовкой: «Я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочил, в рот не заскочило.» [47, 60] Никита сократил сказку до двух фраз: начальной и конечной.

Особое внимание хотелось бы обратить на образы коней в цикле. Напомним, что конь – один из самых популярных и семантически значимых образов русского фольклора. Наличие этого образа-символа в повествовании о Конармии вполне закономерно.

Казак без лошади — ничто, поэтому коню — особое внимание. Именно белый жеребец становится яблоком раздора между Савицким и Хлебниковым (*История одной лошади*), а другой жеребец — Степка (*Письмо*) гораздо более интересует Ваську Курдюкова, чем все несчастья своей семьи. Афонька Би-

да (*Афонька Бида*) добывает себе коня разбоем, потому что без коня он не казак (а над погибшим причитает как над родным). Жеребец Аргамак становится причиной раздора между Лютовым и казаками (*Аргамак*). **Восторг первого обладания** испытывает рассказчик, получив лошадей с телегой — тачанку (*Учение о тачанке*). В новелле *Чесники* на первый план выходит не бой, а случка лошадей. Буквально в каждой новелле цикла присутствует образ коня. Причем часто он выдержан в былинно-сказочных тонах: «Конь — он друг... Конь — он отец, бесчисленно раз жизнь спасает» [47, 69]. В нескольких новеллах прослеживается мотив вырастания богатырского коня из паршивого жеребенка или мотив *неузнанного* богатырского коня в обычной кобыле, например в *Учении о тачанке*: «Грищук выводит из конюшни лошадей. Они поправляются день ото дня. Я нахожу уже с гордой радостью тусклый блеск на начищенных боках. Мы растираем коням припухшие ноги, стрижем гривы, накидываем на спины казачью упряжь... и выезжаем со двора рысью» [47, 34] или в *Истории одной лошади* — «теперь коснусь до белого жеребца, которого я отбил у невероятных по своей контре крестьян, имевший захудалый вид, и многие товарищи беззастенчиво насмехались над этим видом, но я имел силы выдержать тот резкий смех, и, сжав зубы за общее дело, выходил жеребца до желаемой перемены» [47, 52].

Мотив выбора коня присутствует в новеллах *Афонька Бида*, *Чесники*, *Конкин*: «...казаки полукругом стояли вокруг него... Они задирали жеребцу хвост, щупали ноги и считали зубы.

— Фигуральный конь, - сказал Орлов, помощник эскадронного.

— Лошадь справная, - подтвердил длинноусый Биценко» [47, 70].

Интересно, что Бабель фольклорную сублимацию и литературный гротеск использовал в одном ряду, сделав их приемами художественного обобщения, а именно эти приемы лежат в основе народной смеховой культуры. Внешние приметы мирного быта оказываются лишь маскарадом. Например, в новелле *Учение о тачанке*, как заметил один из исследователей «возникает некий эквивалент водевилю с переодеванием, где все вывернуто наизнанку, - эквивалент, исполненный, однако, драматизма, ибо смешное оборачивается смертельно опасным: «Возы с сеном, построившись в боевом порядке, овладевают городами. Свадебный кортеж, подъезжая к волостному исполкому, открывает сосредоточенный огонь, и чахлый попик, развеяв над собой черное знамя анархии, требует от властей выдачи буржуев, выдачи пролетариев, вина и музыки». [37, 125] Интересно, что в исторических песнях XVIII в. зафиксирована подобная ситуация.

Использование элементов народной смеховой культуры позволило писателю показать анархический характер конармейцев (да и вообще анархический характер эпохи). Конечно, условия военной действительности не позволяли полностью разрушить иерархические отношения. Приказы командиров выполнялись, но обращение казаков с командирами было достаточно фамильярным. Командир и подчиненный во всем, кроме исполнения приказа, были равны. И это равенство четко зафиксировано Бабелем.

Например, в новелле *Мой первый гусь* приводится фрагмент приказа Савицкого Чеснокову: «Какое уничтожение... возлагаю на ответственность того же Чеснокова вплоть до высшей меры, которого и шлепну на месте, в чем вы, товарищ

Чесноков, работая со мной на фронте не первый месяц, не можете сомневаться». [47, 26] Или в *Смерти Долгушова* командир полка Вытягайченко спокойно воспринимает насмешливые слова Афоньки Биды: "Не переводи ты с места на рыся, Тарас Григорьевич, до его пять верст бежать. Как будешь рубать, когда у нас лошади заморенные... Хапать нечего – поспеешь к богородице груши околачивать... - Шагом! - скомандовал Вытягайченко...»/ [47, 36] В *Комбриге* два Буденный с усмешкой приказывает Колесникову победить, причем приказ отдан не в официальной форме: «Жмет нас гад... Победим или подохнем. Иначе - никак. Понял?

— Понял, - ответил Колесников, выпучив глаза.

— А побежишь — расстреляю, сказал командарм, улыбнулся и отвел глаза в сторону начальника особого отдела.

— Слушаю, — сказал начальник особого отдела. — Катись, Колесо! — бодро крикнул какой-то казак со стороны». [47, 39]

В новелле *Измена* для Балмашова следователь не только представитель власти, но и свой человек, браток. А в *Чесниках* командиры пререкаются меж собой, совсем не соблюдая субординации.

Эскадронный Баулин не стесняясь посылает подальше подчиненного, причем последний имеет возможность ответить тем же (*Аргамак*). В новелле *Поцелуй* отношения между Лютовым и его ординарцем Суровцевым панибратские: «Мишка Суровцев, ординарец, оренбургский казак, доложил мне обстановку: кроме парализованного старика в наличности оказалась дочь его, Томилина Елизавета Алексеевна, и пятилетний сыночек Миша, тезка Суровцева; дочь вдовееет после офицера, убитого в германскую войну, ведет себя исправно, но хорошему чело-

веку, по сведениям Суровцева, может себя предоставить. Обладим, - сказал он» [47, 115].

То же происходит и между Лютовым и Грищуком (новеллы *Грищук, Учение о тачанке, После боя*). Но как только нарушается общность людей, нарушается карнавальное равенство, как только кто-то использует свое положение, теряется атмосфера праздника, ломаются свободные отношения людей между собой. Такова история Савицкого и Хлебникова (*История одной лошади*). Савицкий – барин в глазах Хлебникова. А раз есть такие, как Савицкий, считает Хлебников, то зачем тогда произошла революция? «Коммунистическая партия... основана, полагаю, для радости и твердой правды без предела и должна также осматриваться на малых.» [47, 53] Недаром неформальные отношения между Хлебниковым и Савицким нарушены. Но между Хлебниковым и казаками они существуют.

Письмо же Хлебникова Савицкому в *Продолжении истории одной лошади* — это уже не карнавальным элементом, это осознание того, что, помимо шкурнических целей, Савицкий преследовал и общий интерес.

Отношения же между казаками изначально строились на равенстве. Недаром М. Бахтин отмечал, что «фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения» [8, 15]. Это и создавало определенный тип общения, невозможный в обычной жизни. Отсюда и особые формы "фамильярно-площадной речи" (М. Бахтин). "Новый тип общения всегда порождает и новые формы речевой жизни: новые речевые жанры, переосмысление или упразднение некоторых форм и т. п.» [8, 22].

Для фамильярно-площадной речи характерны ругательства-срамословия. Действительно, ругательствами, божбой и клятвами пересыпана речь казаков и Лютова (в меньшей степени), когда он старается подражать им. Однако надо заметить, что литература не позволяла использование жаргонных выражений в том виде, в каком они культивировались в народе, поэтому Бабель дает их в редуцированном, а порой и исправленном виде.

Гораздо интереснее рассмотреть использование Бабелем чисто русских форм смеха: балагурство, оксюморон, метатезы.

«Балагурство – одна из национальных русских форм смеха, в которой значительная доля принадлежит лингвистической его стороне. Балагурство разрушает значение слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию и т. д.» [8, 26].

Особенно часто обыгрываются в казацких беседах очки Лютова. В новелле *Мой первый гусь* — «**Канитель тут у нас с очками и унять нельзя**» [47, 66]; в новелле *Смерть Долгушова* — «**жалеее вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку**» [38], в новелле *Аргамак* — «**аннулировал ты коня, четырехглазый**» [111], в новелле *Их было девять* — «**Я отвечу... Не тебе, очкастому, а своему брату, сормовскому**». [47, 123]

Причем лишь в *Аргамак* происходит создание образа за счет сходства стекол очков с дополнительными глазами, в остальных же случаях образ очков иной. В новеллах *Мой первый гусь* и *Их было девять* очки — это принадлежность, по понятию казаков, интеллигента, т.е. чуждого конармейцам человека. Очки создают чуждость и подчеркивают ее. В новелле *Смерть Долгушова* используется синекдоха (перенос значения

одного слова на другое на основе замены количественных отношений, здесь – множественное число вместо единственного), которая позволяет поступок Лютова представить как типичный для представителей определенной социальной прослойки.

Встречается и так называемая народная этимология. Например, в новелле *Мой первый гусь* Савицкий называет Лютова одним из **киндербальзамов** (переводится как бальзам для детей), имея в виду значение *маменькин сынок*. В новелле *Афонька Бида* казаки называют нового коня Биды **фигуральным конем**, имея в виду красоту, статью и силу животного. В новелле *Эскадронный Трунов* слово **вымарай** употребляется в значении *вычеркни из списка*. В *Аргамак*е слово **маринуешь** используется в значении *не пускаешь в дело*. В этой же новелле используется и окказиональное слово **уконтрапупят** (пуп – живот, жизнь, контра – против, префикс *у* обозначает полноту, законченность действие), т. е. убьют.

Встречаются так называемые испорченные слова: **глазенапы** (глаза), **надея** (надежда), **трудоаются** (тяжело работают), **описать** (написать), **антиресное дите** и многие другие. Но надо заметить, что балагурство – не смешит. Оно не нарочитое, для смеха, оно само проявление сущности карнавального мироощущения.

Интересно также использует Бабель оксюмороны и оксюморонные сочетания. В фольклоре оксюмороны использовались только для создания комического. У И. Бабеля этот момент переосмыслен.

В тексте встречаются необычные сравнения, напоминающие оксюмороны: **бисквиты ее пахли, как распятие; о распятия, крохотные, как талисманы куртизанки; над прудом**

взошла луна, зеленая, как ящерица; грудь на высоких башмаках; сладко рыдала, гибельный восторг; глаза собственноручно видели; еретическая и упоительная кисть пана Аполека. У Бабеля этот прием не служит для создания комического. Оксюмороны и оксюморонные сочетания не смешат, а показывают (отражают) сочетаемость несочетаемого, т.е. выступают в своем прямом значении, фактически замещающая гротеск.

Обращение И. Бабеля к традициям фольклора идет, с одной стороны, опосредованно через литературу, с другой стороны, писатель сознательно отбирал материал из устного народного творчества, чтобы использовать его в своих новеллах. Конечно, этот материал получал литературную обработку, однако наличие его в тексте позволяет говорить об особой поэтике *Конармии*, напрямую связанной с использованием как литературной, так и фольклорной традиции.

Список использованной литературы

1. **Азадовский, М. К.** История русской фольклористики: монография / М. К. Азадовский. – М : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1958. – 482 с. – Текст : непосредственный.

2. **Азбелев, С. Н.** Исторические песни. Баллады: сборник / С. Н. Азбелев. – М : Современник, 1991. – 768 с. – Текст : непосредственный.

3. **Алефиренко, Н. Ф.** Поэтическая энергия слова: синергетика языка, сознания и культуры : монография / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Академия, 2002. – 394 с. – Текст : непосредственный.

4. **Бабенко, Л. Г.** Филологический анализ текста : учебное пособие для высшей школы / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 400 с. – Текст : непосредственный.

5. **Бабенко, Л. Г.** Лингвистический анализ художественного текста : учебник для вузов по специальности «Филология» / Л. Г. Бабенко, Е. И. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2000. – С. 16–17. – Текст : непосредственный.

6. **Батин, М. А.** Павел Бажов : монография / М. А. Батин. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1983. – 208 с. – Текст : непосредственный.

7. **Бахтин, М. М.** Вопросы литературы и эстетики / Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М : Худ. литература, 1975. – 504 с. – Текст : непосредственный.

8. **Бахтин, М. М.** Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса : монография / М. М. Бахтин. – М. : Худ. литература, 1990. – 460 с. – Текст : непосредственный.

9. **Богатырев, П. Г.** Вопросы теории народного искусства.: монография / П. Г. Богатырев – М : Искусство, 1971. – 544 с. – Текст : непосредственный.

10. **Белая, Г. А.** Закономерности стилевого развития советской прозы 20-х гг. : монография / Г. А. Белая. – М : Наука, 1977. – 250 с. – Текст : непосредственный.

11. **Бузник, В. В.** Русская советская проза 20-х гг. : монография / В. В. Бузник. – Л : Наука. Ленинградское отделение, 1975. – 277 с. – Текст : непосредственный.

12. **Виноградов, В. В.** Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Избранные труды. Лексикология и лексикография / В. В. Виноградов. – М : АН СССР, 1977. – 614 с. – Текст : непосредственный.

13. **Виноградов, В. В.** О языке художественной прозы: Избранные труды / В. В. Виноградов. – М : Наука, 1980. – 358 с. – Текст : непосредственный.

14. **Виноградов, В. В.** Поэтика русской литературы: Избранные труды / В. В. Виноградов. – М : Наука, 1976. – С. 465-481. – Текст : непосредственный.

15. **Виноградов, В. В.** Проблема сказа в стилистике: статья // Поэтика. / В. В. Виноградов. – Л : ACADEMIA, 1926. – 161 с. – Текст : непосредственный.

16. **Винокур, Г. О.** О языке художественной литературы : избранные труды / Г. О. Винокур. – М : Высшая школа, 1991, - 448 с. – Текст: непосредственно.

17. **Гальперин, И. Р.** Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин ; отв. ред. Г. В. Степанов. – М : ЛЕНАНД, 2016. – 144 с. – Текст : непосредственный.

18. **Гельгардт, Р. Р.** Стиль сказов Бажова: монография / Р. Р. Гельгардт. – Пермь : Пермское книжное издательство, 1958. – 462 с. – Текст : непосредственный.

19. **Горелов, А. А.** К истолкованию понятия "фольклоризм литературы" // Русский фольклор : сборник научных трудов. – Л : Наука, 1979. – С. 31 – 48. – Текст : непосредственный.

20. **Гусев, В. Е.** Эстетика фольклора : монография / В. Е. Гусев. – Л : Наука. Ленинградское отделение, 1967. – 330 с. – Текст : непосредственный.

21. **Гутин-Левин, С. М.** В ослепительном свете вымысла (И. Э. Бабель на Саратовской земле) // Волга. – 1994. – №9/10. – С. 142. – Текст : непосредственный.

22. **Емельянов, Л. И.** Методологические вопросы фольклористики : монография / Л. И. Емельянов. – Л : Наука, 1978. – 207 с. – Текст : непосредственный.

23. **Ионова, С. В.** О роли категории «ненормы» в формировании текста / С. В. Ионова // Предложение и слово : межвузовский сборник научных трудов / под редакцией Э. П. Кадькаловой. – Саратов : Издательство Саратовского государственного университета, 2002. – С. 121–127. – Текст : непосредственный.

24. **Кравцов, Н. И.** Русское устное народное творчество. Учебник для филологических факультетов университетов / Н. И. Кравцов. – М : Издательство «Высшая школа», 1983. – 375 с. – Текст : непосредственный.

25. **Лазарев, А. И.** Рабочий фольклор Урала: об основных этапах становления и развития нового типа художественного мышления народа / А. И. Лазарев. – Иркутск : Издательство Иркутского государственного университета, 1988. – 279 с. – Текст : непосредственный.

26. **Лазарев, А. И.** Типология литературного фольклоризма (на материале истории русской литературы) : учебное пособие / А. И. Лазарев. – Челябинск : Издательство Челябинского государственного университета, 1991. – 96 с. – Текст: непосредственный.

27. **Левин, Ф. М. И.** Бабель. Очерк творчества / Ф. М. Левин. – М : Художественная литература , 1972. – 227 с. – Текст: непосредственный.

28. **Лейдерман, Н.** Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе : сборник статей. – Свердловск, 1988. – С. 28-36. – Текст: непосредственный.

29. **Лисоченко, Л. В.** Лингвистический анализ художественного текста : учебно-методическое пособие / Л. В. Лисоченко. – Таганрог : Таганрогский государственный педагогический институт, 1997. – 228 с. – Текст : непосредственный.

30. **Лихачев, Д. С.** Смеховой мир Древней Руси : монография / Д. С. Лихачев. – Л : Наука, 1976. – 204 с. – Текст : непосредственный.

31. **Лихачев, Д. С.** Смех в Древней Руси : монография / Д. С. Лихачев. – Л : Наука, 1984. – 295 с. – Текст : непосредственный

32. **Меликян, В. Ю.** Эмоционально-экспрессивные обороты живой речи : учебное пособие / В. Ю. Меликян. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 198 с. – Текст : непосредственный.

33. **Михнюкевич, В. А.** Литературный сказ Урала : монография / В. А. Михнюкевич. – Иркутск : 1990. – с. – Текст : непосредственный.

34. **Николина, Н. А.** Филологический анализ текста : учебное пособие / Н. А. Николина. – М : Издательский центр «Академия», 2007. – 272 с. – Текст : непосредственный.

35. **Никонов, В. М.** Об экспрессивном фонде русского языка / В. М. Никонов // Слово в словаре и дискурсе : сборник научных статей к 50-летию Харри Вальтера / под ред. В. М. Мокиенко. – М : ООО Издательство «Эллипс», 2006. – С. 132–139. – Текст : непосредственный.

36. **Рыбаков, Н. И.** Поэтика сказа. Некоторые вопросы русской литературы XX века : монография / Н. И. Рыбаков. – М. : , 1973. – с. – Текст: непосредственный

37. **Скорospelова, Е. Б.** Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов : монография / Е. Б. Скорospelова. – М : , 1979. – с. – Текст: непосредственный.

38. **Томашевский, Б. В.** Стилистика и стихосложение : монография / Б. В. Томашевский. – Л : , 1959. – с. – Текст: непосредственный.

39. **Тынянов, Ю.** Поэтика. История литературы. Кино : монография / Ю. Тынянов. – М : , 1977. – с. – Текст: непосредственный.

40. **Федь, Н. Н.** Путешествие в мир образов : монография / Н. Н. Федь. – М : , 1978. – с. – Текст: непосредственный.

41. **Фрезер, Д.** Фольклор в Ветхом завете М., 1990.

42. **Хлебда, В.** Гордый конь текста, трепетная лань крылатици / В. Хлебда // Пушкин: Альманах. – Магнитогорск : Магнитогорский государственный университет, 2002. – Вып. 3. – С. 16–29. – Текст : непосредственный.

43. **Храпченко, М. Б.** Творческая индивидуальность писателя : монография / М. Б. Храпченко. – М : Художественная литература, 1977. – 446 с. – Текст : непосредственный. – Текст : непосредственный.

44. **Эйдинова, В. В.** Стиль писателя и литературная критика : монография / В. В. Эйдинова. – Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1983. – 212 с. – Текст : непосредственный.

45. **Эйдинова, В. В.** Стиль художника : монография / В. В. Эйдинова. – М : Художественная литература, 1991. – 284 с. – Текст : непосредственный.

Текстовые материалы

46. Агада (Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей) / пер. С. Г. Фруг. – М : Раритет, 1993. – 328 с. – Текст : непосредственный.

47. **Бабель, И. Э.** Конармия; Одесские рассказы; Статьи; Пьесы; Письма / И. Э. Бабель. – Иркутск : Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. – 426 с. – Текст : непосредственный.

48. **Бабель, И. Э.** Сочинения: В 2 т. / И. Э. Бабель. – М : Художественная литература, 1992. – Т. 1. – 2. – Текст : непосредственный.

Учебное издание

Подобрий Анна Витальевна, Свиридова Анна Валерьевна

Теория литературы
и практика читательской деятельности
(Аспект: анализ текста
художественной литературы XX века)

Ответственный редактор

Е. Ю. Никитина

Компьютерная верстка

В. М. Жанко

Подписано в печать 07.11.2024. Формат 60х84 1/16. Усл. печ. л. 7,15.
Тираж 500 экз. Заказ 432.

Южно-Уральский научный центр Российской академии образования.
454080, Челябинск, проспект Ленина, 69, к. 455.

Учебная типография Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. 454080, Челябинск, проспект Ленина, 69, каб. 2.