

**КНИГА НОВЕЛІ ІЛИ РОМАН?
(О ЖАНРЕ «КОНАРМИИ» БАБЕЛЯ)**

В статье поставлена проблема жанрового своеобразия книги И. Бабеля «Конармия», состоящей из тридцати пяти коротких рассказов и миниатюр. В различных трудах о Бабеле она характеризуется как «сборник новелл», «книга новелл», «цикл коротких рассказов» и т. п. Однако, несмотря на очевидное своеобразие формы, произведение Бабеля вписывается в общую картину эволюции эпических жанров в русской и западноевропейских литературах.

*Исследование основных средств композиционной циклизации позволяет прийти к выводу, что перед нами **роман в новеллах**.*

Ключевые слова: Бабель, Конармия, проза, жанр, новелла, рассказ, связи, цикл, циклизация, роман, эволюция.

У статті йдеться про жанрову своєрідність книги Ісаака Бабеля «Кінармія», яка складається з тридцяти п'яти коротких оповідань та мініатюр. У різних працях про творчість Бабеля вона характеризується як «збірка новел», «книга новел», «цикл коротких оповідань» тощо. Проте, незважаючи на очевидну своєрідність форми, твір письменника вписується до загальної картини еволюції жанрів у російській та західноєвропейській прозі.

*Дослідження основних засобів композиційної циклізації дозволяє прийти до висновку, що перед нами **роман у новелах**.*

Ключові слова: Бабель, Кінармія, проза, жанр, новела, оповідання, зв'язки, цикл, циклізація, роман, еволюція.

The essay deals with the problem of genre peculiarity of Isaak Babel's book «Red Cavalry». It consists of thirty-five very laconic stories and miniatures. In various books and articles on Babel this text is characterized as a collection of novellas, a book of short stories, a cycle of short stories, a tale and so on. However, in spite of its originality in form, the book is related to the tradition of the evolution of generic fictional forms in European and Russian literature.

After the exploration of the main means of cyclisation as a way to the genre unity in «Red Cavalry», the conclusion can be deduced that the book in question is a novel in short stories.

Key words: Isaak Babel, «Red Cavalry», fiction, genre, novella, short story, relations, cycle, cyclisation, novel, evolution.

Сравнительно небольшое (по объёму) литературное наследие Исаака Бабеля даёт богатую пищу для размышлений о восприятии писателем различных культурных традиций, причём иногда

позволяет обнаружить приметы самых неожиданных влияний. Так, в одном из концептуальных трудов о творческом наследии Бабеля тщательно прослеживаются следы творческой ориентации автора «Конармии» на структуру «Божественной комедии» Данте [1, 13–29]. В связи с этими рассуждениями просматривается ещё одна, очень любопытная параллель — на сей раз жанровая: подобно тому, как сложно оказалось специалистам-дантологам разных эпох однозначно определить жанр уникального по форме творения средневекового итальянского поэта, книга куда более близкого нам по времени писателя плохо поддаётся жанрологическому описанию. Доказательством тому может служить хотя бы широкий спектр не совпадающих друг с другом жанровых дефиниций, встречающихся в достаточно обширной литературе о «Конармии» и её создателе.

В предисловии к изданному после почти двадцатилетнего забвения однотомнику произведений Бабеля Илья Эренбург, вспоминая «Конармию», обошёлся вовсе без жанрового определения [23, 5–10]. В статье о писателе, помещённой в первом томе Краткой Литературной Энциклопедии, Г. Н. Мунблит называет «Конармию» *циклом*, не уточняя при этом, произведения какого жанра в указанной книге циклизированы [11, 387]. По мере роста исследовательского интереса к творчеству Бабеля возрастало и разнообразие жанровых формулировок.

П. Дарьялова называет «Конармию» *повестью* [7, 109–122]. Нидерландский литературовед Йост ван Баак квалифицирует обсуждаемое произведение как «сборник из тридцати пяти коротких рассказов» [2, 133]. Принстонский профессор Г. С. Ермалаев использует более краткое определение «книга рассказов» [8]. Польский бабелевед Чеслав Андрушко оперирует более строгим жанровым понятием «циклическая повесть» [1, 12], а Шимон Маркиш, касаясь «Конармии» в своём очерке о Бабеле, быть может, помимо собственного намерения, повторяет опыт И. Эренбурга, избегая каких бы то ни было жанровых дефиниций [13, 6–28]. Список примеров существующих жанровых определений (отсутствие определения — как «минус-приём»¹ —

¹ Термин употреблён в значении, придаваемом ему Ю. М. Лотманом [12, 67].

есть не что иное, как нулевой вариант дефиниции) можно было бы множить и далее, но и из приведённого набора ясно, что разброс мнений по этому поводу чрезвычайно широк.

Впрочем, некоторые жанрологические наблюдения независимо от авторских интенций создают веский стимул для дальнейшего изучения проблемы. Так, авторитетный исследователь творчества Бабеля И. А. Смирин ещё в 1960-е годы решительно возражал тем критикам, которые привыкли воспринимать «Конармию» как обычный сборник рассказов: «... 'Конармия' — не сборник рассказов, объединённых единой темой, а произведение целостное, с разветвлёнными внутренними связями. Композиционный смысл каждой новеллы становится понятным в свете общей идеи книги...» [17, 132]. Идя в русле размышлений о значении циклизации, Луис Ирибарне склонен рассматривать «Конармию» как «барочный роман» [10, 58–77]. Небезынтересный вопрос о воздействии эстетики барокко на стиль прозы Бабеля заслуживает, вероятно, специального исследования, однако в контексте ведущегося разговора прежде всего останавливает довольно редкое использование жанрового определения «роман» применительно к «Конармии». Полагаю, что вряд ли можно считать употребление этого термина оговоркой или тем более — элементарной терминологической неточностью.

Допуская обоснованность такого обозначения, менее всего стоит ориентироваться исключительно на объём изучаемого произведения. Ещё Ю. Н. Тынянов справедливо посмеивался над традицией дифференциации жанров повествовательной прозы «по количеству печатных листов» [21, 275]. Состоящая из тридцати пяти лаконичных новелл, некоторые из которых можно назвать *миниатюрами*, «Конармия» отмечена необычайной для такого рода *циклов* краткостью. «Роман требует болтовни», — заметил в своё время (и исходя из эстетических задач своего времени!) создатель «Евгения Онегина». Таким жанровым *компонентом* Бабель как будто начисто пренебрегает. К тому же специфика романа как жанра в значительно большей мере связана не с объёмом текста, а с «объёмом сюжета» [15]. Правда, в разговоре о книге, составленной из новелл, логично рассуждать

уже не о *сюжете*, а о множестве различных *сюжетов*. Тем более объём текста никак не может считаться жанровым критерием.

В истории мировой литературы новелла как жанр предшествовала роману; между этими двумя формами существовали генетические связи, основательно изученные в литературоведении. На пути «романизации новеллы»¹ важнейшим фактором жанровой эволюции была циклизация. Рядом теоретиков и историков литературы в XX столетии основательно прослежено, как в западноевропейской прозе позднего средневековья и Эпохи Возрождения на смену *сборникам новелл* приходили *книги новелл*, где составляющие книгу произведения малой формы были объединены в некое целое не только помещением в рамки одного тома. Замечательным и самым известным примером такого объединения, где новеллы связаны между собою разнообразными средствами — и в рамках каждого из десяти дней, и в границах всей книги — является знаменитый «Декамерон» Джованни Бокаччо.²

В русской литературе порождение романа из цикла новелл — явление более позднее. Проницательные литературоведы обнаруживают «разнообразные формы циклизации сцен, рассказов, очерков и повестей» в русской прозе 1830-х годов [24, 250]. В статье о романе Лермонтова «Герой нашего времени» Б. М. Эйхенбаум писал: «Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырёх частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных. Мало того: надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика...» [24, 249].

Аналогичный характер носят рассуждения Б. В. Томашевского в связи с тем же произведением М. Ю. Лермонтова: «...При более тесном сближении новелл цикл может превратиться в единое художественное произведение — роман. На пороге между циклом и единым романом находится «Герой

¹ Формулировка Е. М. Мелетинского [14, 212].

² О способах циклизации новелл в «Декамероне» см., напр.: [6], [19], [22].

нашего времени» Лермонтова, где все новеллы объединены общностью героя, но в то же время не теряют своего самостоятельного интереса...» [20, 196].

Ссылки на классические примеры уместны в настоящем контексте как подтверждения того, что автор «Конармии», стремившийся к объединению трёх с половиной десятков новелл в органически единое целое, мог опереться (и, несомненно, опирался!) на основательную культурную традицию как в мировой, так и в отечественной литературе. Разумеется, он художественно препарировал совершенно иной, современный и хорошо ему известный жизненный материал, да к тому же был вполне самостоятелен в выборе основных средств циклизации. Об этих средствах следует сказать особо.

Прежде всего немаловажно, что действие тридцати пяти новелл протекает в границах определённого времени и одних исторических событий. Речь идёт о польском походе Первой Конной армии (1920 г.), в котором и сам писатель участвовал да к тому же вёл в ту пору дневник, что имеет особое значение. Польский («конармейский») дневник Бабеля был впоследствии опубликован [4, 362–435] и дал возможность специалистам проследить существенные связи между дневниковыми записями и новеллами, составившими «Конармию».

Художественное пространство книги на первый взгляд представляется читателю разорванным, клочковатым и в строгих границах населённых пунктов не единым для всего цикла новелл. Между тем оно отмечено определённой целостностью, заданной самым первым и композиционно очень важным рассказом — «Переход через Збруч». Первая Конная армия переходит свой *Рубикон*, а дальнейшая пестрота пространственных точек (небольшие города и местечки украинской Галиции и Польши) возникает уже в строго определённых границах.¹

Объединяющим центром большинства новелл является сам автор, личностное присутствие которого в книге весьма ощутимо. Дело не только в задействованности конкретного персо-

¹ О художественном пространстве «Конармии» см. подробнее в кн.: [2, 162–183].

нажа, своеобразного alter ego автора — Кирилла Васильевича Лютова. Протагонистом книги — в строгом смысле слова — он отнюдь не является. Как активный участник происходящего представлен Лютов не во всех рассказах «Конармии», однако же, как писал М. М. Бахтин, делая самый общий вывод об «условиях приобщённости» любого писателя к изображаемой им жизни, автор не может «доказать своего alibi в событии бытия...» [5, 179].

Притом данное рассказчику-персонажу собственное имя упоминается лишь в очень немногих рассказах («Эскадронный Трунов», «Чесники»). В ряде новелл не менее важную роль для понимания авторской позиции играет личное местоимение «я» («Переход через Збруч», «Костёл в Новограде», «Пан Аполек», «Письмо» и ряд других). Есть и рассказы, где то же самое местоимение упомянуто походя, поскольку повествователь не является непосредственным участником происходящего, а намеренно поставлен в позицию маргинального наблюдателя («Комбриг два», «Смерть Долгушова», «Сашка Христос», «Соль», «Продолжение истории одной лошади»). В некоторых текстах вообще нет слова «я», вместо него употребляется местоимение множественного числа «мы». Однако же включены в книгу и новеллы, в которых писатель обходится вовсе без личных и притяжательных местоимений первого лица, соотносимых с фигурой Лютова, («Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча», «Кладбище в Козине», «Измена», «Вдова»).

Иногда авторская *точка зрения* повествователя практически совмещается с позицией участника или непосредственного наблюдателя описываемых событий, и в таких случаях обнаруживается большая близость к конармейскому дневнику Бабеля. В других случаях авторская точка зрения заметно смещается в сторону позиции мемуариста, обуславливающей совершенно иную, ретроспективно-философичную глубину изображения.

Ограничусь несколькими примерами. Так, первый из отмеченных типов точки зрения — назовём его условно *синхронным* — вызывает к жизни, главным образом, глагольное настоящее время:

«...Я разминаю затёкшие ноги, я лежу на распоротой перине...» («Переход через Збруч»);

«Летопись будничных дел теснит меня неутолимо, как порок сердца...» («Путь в Броды»).

В том же ключе выдержан весь рассказ «Учение о тачанке», начало рассказа «Прищепа» и т. п. Случаев иной, *ретроспективной* точки зрения в книге насчитывается никак не меньше. Например:

«Пусть кроткое забвение поглотит память о Ромуальде, предавшем нас без сожаления и расстрелянном мимоходом... Он стал бы епископом — пан Ромуальд, если бы он не был шпионом...» («Костёл в Новограде»);

«Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино...» («Пан Аполек»).

Ретроспективная точка зрения господствует и в рассказе «Письмо», где автор как будто занимает «позицию адресата» [9, 415], воспринимая текст письма, другим человеком написанного и другим людям адресованного.

Иногда происходит совмещение разных глагольных времён и более того — совмещение обоих типов точки зрения в границах одного небольшого текста, как, например, в новелле «Эскадронный Трунов»; однако чаще и в рамках отдельных новелл явственно превалирует один из выделенных типов. Причём заметное различие — от новеллы к новелле — повествовательных позиций отнюдь не приводит к разорванности художественного времени и тем более — к осязательной раздвоенности образа «нарративного субъекта»¹ книги.

Важной гарантией того, что на протяжении всех тридцати пяти новелл сохраняется единый образ автора, является стилистическое единство книги. Свойственная писателю лапидарность стиля является очевидной приметой не отдельных лишь новелл, но всей, весьма лаконичной книги. Главные приметы самобытной образности, которой отмечена проза Бабеля, присутствуют в рассматриваемой книге, как, кстати говоря, и в цикле «Одесские рассказы». Например, тяготение писателя к гро-

¹ Термин Антонио Прието [16, 374].

теску как важному средству художественной выразительности [18, 48–52] также роднит различные новеллы и способствует сплочению их в единую книгу.

Своеобразными скрепами текста «Конармии» являются и сквозные персонажи, проходящие через два, а то и несколько рассказов. Это, например, «начдив шесть» Савицкий («Переход через Збруч», «Мой первый гусь», «История одной лошади», «Продолжение истории одной лошади»), Павличенко («Письмо», «Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча», «Чесники»), пани Элиза («Костёл в Новограде», «Солнце Италии»), философичный старьёвщик Гедали («Гедали», «Рабби», «Сын Рабби»), Афонька Бида («Путь в Броды», «Смерть Долгушова», «Сашка Христос», «Афонька Бида»), командарм Будённый («Учение о тачанке», «Комбриг два», «Конкин»), Балмашёв («Соль», «Измена»), рабби Моталэ («Рабби», «Сын рабби»), Сашка Коняев («Сашка Христос», «Песня»).

Шимон Маркиш убедительно рассуждает о «сквозных конфликтах» в «Конармии» [13, 18–21], сосредоточивая своё внимание на общности конфликтных ситуаций, в которые попадает герой — двойник автора — Лютов. Острота воссозданных конфликтов обусловлена тем, что «к отчуждённости интеллигента прибавляется национальная отчуждённость» [13, 19]. К этому наблюдению проницательного исследователя можно добавить, что далеко не во всех конфликтных ситуациях, развёрнутых в «Конармии», Лютов задействован как участник происходящего, будь то, например, конфликт между Хлебниковым и Савицким («История одной лошади», «Продолжение истории одной лошади») или намеченное лишь скупыми штрихами, тем не менее глубокое и неразрешимое противоречие между рабби Моталэ и его сыном («Рабби», «Сын рабби»). При всей пестроте конфликтных ситуаций в разных новеллах, можно говорить о главном, инвариантном конфликте (либо о нескольких типах конфликтов) в «Конармии».

При чёткой прорисовке противостояния воюющих сторон, отнюдь не оно определяет главный конфликт — общий для всего цикла; оно лишь создаёт общее драматическое поле действия более важных, с точки зрения автора, противоречий. Инвари-

антным можно назвать не педалируемый, подчас вынесенный в контекст, но вместе с тем определяющий развитие событий и характеров острейший конфликт между идеальным (идеализированным!) представлением о революции как пути к всеобщей справедливости и революции реальной (включая Гражданскую войну), исполненной насилия и конкретных человеческих трагедий. Как формулирует мудрый старьевщик Гедали, лелеющий мечту об «Интернационале добрых людей»: «Революция — скажем ей «да», но разве субботе мы скажем «нет»?» [3, 39]. В различных новеллах «Конармии» по-разному варьируется это противостояние, что также является немаловажным фактором художественной целостности произведения.

При всём при том каждая из новелл, составляющих «Конармию», не утрачивает своей самостоятельности и может также восприниматься как отдельное, законченное произведение. Однако благодаря действию (и взаимодействию) различных способов циклизации эти новеллы в то же время становятся составными частями более крупного художественного целого. Такое отличительное качество прозы Бабеля, как предельный лаконизм, характерно как для отдельных рассказов, так и для всей книги. Писатель не допускает «разбухания» новелл, не прибегает и к введению сугубо служебных связей между ними¹.

Все охарактеризованные выше средства циклизации в комплексе обеспечивают такое существенное качество «Конармии» как художественная целостность, одним из немаловажных аспектов которой является целостность **жанровая**. Книга Бабеля представляет собою ту романную разновидность, которую можно определить как «роман в новеллах».

ЛИТЕРАТУРА

1. Andruszko С. Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануиловича. — Poznań, 1993. — 140 с.
2. Baak J. J. van. The Place of Space in Narration. — Amsterdam, 1983. — 276 p.

¹ Единственным исключением может служить разве что название рассказа «Продолжение истории одной лошади».

3. Бабель И. Избранное. — М., 1957. — 375 с.
4. Бабель И. Э. Сочинения : в 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — 478 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 423 с.
6. Веселовский А. Н. Бокаччо, его среда и сверстники. — СПб., 1893—1894. — Т. 1 — 576 с.; Т. 2. — 695 с.
7. Дарьялова П. Проблема историзма повести И. Бабеля «Конармия» // Учёные зап. Калининградского ун-та. — 1968. — Вып. 1. — С. 109—122.
8. Ermolaev H. Censorship in Soviet Literature. 1917—1991. — Lanham, Maryland, 1997. — 346 p.
9. Faguno J. Введение в литературоведение. — Wyd. 2-e. — Warszawa, 1991. — 646 p.
10. Iribarne L. Babel's «Red Cavalry» as a Baroque Novel // Contemporary Literature. — 1973. — N. 14. — P. 58—77.
11. Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 1. — М., 1962. — 1086 стлб.
12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — 383 с.
13. Маркиш Ш. Бабель и другие. — К., 1996. — 245 с.
14. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986. — 319 с.
15. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1971. — 272 с.
16. Прието А. Из книги «Морфология романа» // Семиотика. — М., 1983. — 636 с.
17. Смирин И. А. И. Э. Бабель в литературном контексте. — Пермь, 2005. — 314 с.
18. Соколянский М. Г. Гротеск в прозе Бабеля // Известия Рос. Академии Наук, Сер. лит. и яз. — 2006. — Т. 65, № 4. — С. 48—52.
19. Todorov Tz. Grammaire de Décameron. — The Hague: Paris, 1969. — 100 p.
20. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. — Изд. 5-е, испр. — М.; Л., 1930. — 576 стлб.
21. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1976. — 574 с.
22. Хлодовский Р. И. «Декамерон». Поэтика и стиль. — М., 1982. — 346 с.
23. Эренбург И. И. Э. Бабель // Бабель И. Избранное. — М., 1957. — С. 5—10.
24. Эйхенбаум Б. О прозе. — Л., 1993. — 504 с.