

НЕИСТРЕБИМА ЛЮДСКАЯ ЖЕСТОКОСТЬ. АВТОР – ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ – ГЕРОЙ – АУДИТОРИЯ В НОВЕЛЛЕ “СОЛЬ” (“КОНАРМИЯ” И. БАБЕЛЯ)

© 2005 Л.Е. Кройчик

Воронежский государственный университет

– I –

Новелла “Соль” – классический пример многослойности выражения авторской позиции в художественном произведении.

Пример классический, но не уникальный – вспомним “Повести Белкина” А. С. Пушкина.

Сложность структуры повествования и у Пушкина, и у Бабеля – целенаправленный прием, позволяющий решить принципиальную задачу: многоуровневая “упаковка” смыслов приглашает любознательного читателя самостоятельно добраться до невысказанного явно автором – до существа сокровленного человека.

До деканонизации его.

Разделенные пространством XIX века Пушкин и Бабель говорят об одном и том же – реальная жизнь грустнее и очевиднее сентиментально-романтических представлений о ней.

Хотя, разумеется, за сто лет частный человек существенно изменился.

Сильвио в “Выстреле” готов простить обиду. Никита Балмашев беспощаден.

Каноническое представление о революции как о созидательной силе, рождающей нового человека, поколеблено в “Конармии”.

Революция не решает главной нравственной задачи – она не очищает мир от скверны.

Гражданская война убийственна, какие бы привлекательные лозунги ни читались на знаменах враждующих армий.

“Неистребима людская жестокость”¹, – записывает И. Э. Бабель в дневник 1920 года. Корни этой жестокости уходят в глубь веков, в Иерусалим, когда толпа не жестоких по сути своей людей требовала убежденно: “Распни его!”

¹ Цитируется по ст.: Смирин И. А. На пути к «Конармии». В кн.: Из творческого наследия советских писателей. – М.: Наука, 1965 – С.467.

Чужое, непохожее, непонятное – ненавистно. Идея неизбежного возмездия за грехи, окутанная в пределах русской интеллигенции романтическим флером сладостных мук за содеянное в веках, обернулась гуманитарной катастрофой: поправ заповеди Божии, люди ринулись истреблять друг друга во имя доказательства собственной правоты.

Целеустремленное насилие – соль любой войны.

В войне гражданской насилие отягощается жаждой восстановления попорченной справедливости.

В этом соль новеллы с одноименным названием: Никита Балмашев, убив женщину-мешочницу, с наивной бесстыжностью рассказывает об этом в письме в редакцию газеты “Красный кавалерист”.

Не для самооправдания пишет – для самоутверждения. Убийство мешочницы для Никиты – торжество социальной справедливости, а не злодеяние.

Федор Левин в своей книге “И. Бабель” (1972 г.) слово злодеяние берет в кавычки: “Среди “будничных злодеяний” войны есть разные “злодеяния”: одни из них вызваны войной и она без них немыслима, другие порождены “одичанием людей”. [4, 91].

Самосуд, по Левину, – будни войны. Будни революции.

Бабель думает иначе. Вот маленькая запись из дневника: “Маленький еврей – философ... его философия: все говорят, что они воюют за правду, и все грабят” [1, 119]. Потом эта реплика превратится в монолог героя в рассказе “Гедали”.

Но “Конармия” – не просто художественная обработка ранних дневниковых записей, не летопись боев Первой Конной во время польской кампании. “Конармия” – фрагмент истории, повествующий об уничтожении человеческого в человеке, о поругании личности. “Конармия”

пахнет потом и кровью, дымом костров и пепелищ, она пронизана звоном сабель и грохотом снарядов, в ней истерзанная, испоганенная земля – антипод бесконечного неба, в ней плоть человеческая цены не имеет не потому, что бесценна, а потому, что не существенна. Здесь горные вершины растоптаны конскими копытами, лихими кавалерийскими атаками и завалены искромсанными телами жителей местечек, польских городков и бойцов враждующих армий.

Всеобщее человеческое безумие.

Вчитайтесь.

“И вот третьего дня... полки двенадцатой армии открыли фронт у Ковеля. В городе загремела пренебрежительная канонада победителей. Войска наши дрогнули и перемешались. Поезд политотдела стал уползать по мертвой спине полей. Тифозное мужичье катило перед собой привычный горб солдатской смерти. Оно прыгало на подножки нашего поезда и отваливалось, сбитое ударами прикладов. Оно сопело, скреблось, летело вперед и молчало”. [1, 128].

Это новелла “Сын рабби” из “Конармии”.

“Мы исчезли в черных туманах смуты. Нас бросало из стороны в сторону сквозь треск и свист. Осыпанные землей и искрами, мы брели и гибли, цепляясь глазами за пустые синие потолки неба, за хвостатые звезды, пылающие вниз со страшных астрономических высот. Мы жили в дымящихся снегах и взорванных водокачках, мы переходили бесчисленные мосты, обрушивавшиеся под нашими ногами, мы попадали в шумные города, дребезжащие обреченными оркестрами веселые арии опереток... Мы далеко заглянули за тяжелые страницы времени: десятки искалеченных Богемий покорно умирали перед нами: люди, качавшиеся на российских высоких перекладах, молча глядели на нас”. [3, 304].

Это новелла “Товарищ Брак” Гайто Газданова.

Фантазия художников всегда обнажает суть достоверности.

Авторы плетут причудливые кружева повествования.

Выставляя вперед, как авангард, своих доверенных лиц – повествователей, рассказчиков, героев-рассказчиков.

Двадцатый век отечественного литературоведения подробно исследовал проблему автора в художественном произведении. М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, Л. Я. Гинзбург, Ю. Лотман, Б. О. Корман, представители самарской школы В. П. Скобелев, Н. Т. Рымарь, О. В. Журчева, воронежские ученые Е. Г. Мушенко, А. А. Фаустов рассматривали в своих трудах феномен автора как субъекта высказывания.

Реальная творческая практика нередко опровергает теоретические каноны.

В “Конармии” реального Исаака Эммануиловича Бабеля заменяет Кирилл Васильевич Лютов, персонаж-маска, герой – участник описываемых событий. Но вымышленный Лютов – реальный псевдоним писателя Бабеля, а не просто доверенное лицо автора. Бабель в апреле 1920 года появляется в Ростове-на-Дону с удостоверением ЮГРОСТА на имя Кирилла Васильевича Лютова, чтобы вместе с Первой Конной отправиться на польский фронт. В качестве военного корреспондента газеты “Красный кавалерист” Бабель прошел польскую кампанию, находясь в действующей армии с 3 июня по 15 сентября, и печатал свои материалы под псевдонимом “К. Лютов”. Происходит очевидное совмещение двух субъектов сознания – автора биографического и повествователя.

Маска приобретает признаки реального лица.

Любопытная подробность: какое-то время И. Бабель подписывал и другие свои произведения псевдонимом “К. Лютов”.

По существу, появляется новый субъект высказывания – “К. Лютов”, забирающий себе часть авторских функций – организацию повествования, воспроизведение событий, живописание.

Смысловые границы текста расширяются в подтексте.

Подтекст принадлежит И. Бабелю.

Г. А. Белая замечает: “Дуэт их “голосов” (Бабеля и Лютова. – Л. К.) организован так, что читатель всегда чувствует призыв непосредственного голоса реального автора. Исповедальная интонация в высказывании от первого лица усиливает иллюзию интимности отношений с читателями, а интимность способствует отождествлению рассказчика с автором.

Но художественно Бабель всячески обыгрывает внаходимость Лютова и создает дистанцию между ним и Лютовым”. [2, 21].

Эта дистанция носит сущностный характер: Бабель передавая Лютову право на высказывание, оставляет за собой оценку этого высказывания.

Лютов вспоминает все то, что было (недаром публиковавшиеся разрозненно отдельные миниатюры “Конармии” подписаны точными датами описываемых событий: “Переход через “Збруч” – “Новоград-Волыньск, июль 1920 г.”; “Письмо” – “Новоград-Волыньск, июнь 1920 г.”; “Начальник конзапаса” – “Беляев, июль 1920 г.”; “Солнце Италии” – “Новоград, июль 1920 г.”; “Медали” – “Житомир, июнь 1920 г.”; “Мой первый гусь” – июль 1920 г.”; “Путь в Броды” – Броды, август 1920 г.”) – Бабель превращает эти воспоминания в цикл.

Хроника кампании не совпадает с логикой авторского замысла.

Цикл открывается “Переходом через Збруч”, опубликованным в “Правде” 3 августа 1924 года и датированным июлем 1920 года, а далее следуют созданные и опубликованные ранее “Костел в Новограде” (“Известия Одесского Губкома...”, 18 февраля 1923 года), “Письмо” (там же, 11 февраля 1923 года), “Начальник конзапаса”, “Пан Аполек”, опубликованные в “Лефе” в 1923 году.

Фабула “Конармии” – бросок на Польшу и катастрофическое отступление Первой Конной – определяют композицию сюжета всего цикла.

Лютову, хроникеру и живописцу, трудно отказать от документального воспроизведения происходящего. Бабелю, демиургу и мыслителю, важен глубинный смысл происходящей трагедии – его заботят масштабные перемены, свершающиеся в душах людей, ставших жертвами революционных потрясений.

Лютов готов стать частью революционного “мы” (“Мой первый гусь”, “Песня”) – Бабель настаивает на сохранении неповторимого “я” (“У святого Валента”, “Эскадронный Трунов”).

Но есть ключевые понятия, взгляды на которые у Бабеля и Лютова сходятся.

Это – война, насилие, жестокость, разрушение, безумие.

И как антитеза – жизнь, свобода, творчество, любовь, мысль.

Революция – это война.

Война своих со своими.

Бабель и Лютов не видят справедливости в войне. Лютов не умеет убивать. “Ненавижу эту войну”, – пишет Бабель в своем дневнике 2 августа 1920 года. – “Какая тревожная жизнь!” Близкие писателя вспоминают, что тот вернулся с польского фронта потрясенным.

Но – не утратившим веру.

Антитезы, о которых говорилось выше, выстраивают “Конармию”, подчиняясь движению авторского замысла: Бабель складывает кубики познания мира так, чтобы читатель не только понял мысль автора, но и смог бы самостоятельно найти ответ на мучающие его вопросы.

Шеренга новелл “Конармии” пересчитана как в воинском строю – на “первый-второй”.

Цикл открывается “Переходом через Збруч” – историей о том, как поляки убили отца на глазах у дочери.

Далее идет “Костел в Новограде”, в котором сообщается о том, как конармейцы “мимоходом” расстреляли монаха Ромуальда, обвиненного в шпионаже.

В “Пане Аполеке” в иконах полубезумного местечкового богомаза быт превращается в бытие: художник придает ликам святых облики

местных жителей. А рядом – “Солнце Италии”: история конармейца Сидорова, мечтающего об иной, светлой жизни.

И так – через весь цикл.

Поляки, русские, евреи, украинцы, киргизы, люди, лошади, тачанки, пролетки, телеги, церкви, синагоги, костелы, местечки, хутора, города – все осквернено войной.

Смертью.

Но сквозь прах и пепел войны пробивается жизнь. Бродят по умирающему пространству новелл беременные хохлушки, еврейки. Готова полюбить любого “дама всех эскадронов” [1, 115], опухшая Сашка. Плоть напоминает о себе душами, тоскующими по любви, – телами, рвущимися к совокуплению; соками жизни, брызжащими из сильных, переполненных энергией бойцов Первой Конной, постоянно гарцующих между жизнью и смертью.

Бабелю и Лютову одинаково противна смерть.

Но Бабель предоставляет право говорить об этом Лютову.

Повествователь в “Конармии” вы ступает в разных ролях: то это участник событий (“Костел в Новограде”, “Мой первый гусь”, “Переход через Збруч”), то нейтральный повествователь (“Письмо”, “Измена”), то вдруг Бабель и Лютов уступают место герою-рассказчику (“Соль”).

Автор вводит повествователя, постепенно персонифицируя его – “я” и “мы” все время сталкиваются в новеллах, словно Лютову трудно привыкнуть к мысли, что он – часть этой орды, несущейся по местечкам и городкам украинского Полесья и Речи Посполитой.

И говорит каждый раз Лютов по-разному: то голосом штабного писарька, то высоким и образным словом кандидата прав Петербургского университета. Сравните: “Наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем Первым [1, 6].

И – “Нищие орды катятся на твои древние города, о Польша, песня об единении всех холопов гремит над ними, и горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивилл, и тебе, князь Сапега, вставшие на час!” [1, 9]

Только в восьмой новелле – “Рабби” – упоминается агитпоезд Первой Конной, место службы повествователя, и только в двадцать девятой – “Замостье” – повествователь называется по фамилии, а в следующей упоминается и его имя и отчество: Кирилл Васильевич.

Польский исследователь творчества Бабеля Чеслав Андрушко считает, что фамилия Лютов представляет собой “сокращенную” комбинацию двух фамилий основоположников каббалисти-

ческого учения – Лурии и Това – и что это не случайно, ибо Лютов находится в центре разрушающейся действительности, в зоне перехода из бытия “в пустоту”, в бесконечность “пустыни войны” [7, 16].

С первым соображением Чеслава Андрушко согласиться трудно: в конце концов, псевдоним Бабелю был дан в штабе Первой Конной, где вряд ли размышляли над ассоциациями, которые могут возникнуть при данной фамилии (если только сам Бабель не попросил назвать его так). Что же касается пребывания повествователя в зоне перехода из бытия в пустоту, то тут все точно.

Лютов – олицетворение здравого смысла, свойственного частному человеку, оказавшемуся в трудно постижимом мире; в мире, в котором здравый смысл и человечность попораны, и хочется не только понять, почему это происходит, но и как-то остановить это безумие.

Лютов готов принять этот мир – и не может.

Стать своим в этом мире – значит научиться убивать.

Принять насилие как форму утверждения справедливости.

Бабель придумал Лютова (а в реальности и сам на какое-то время стал им) не только для того, чтобы, как пишет А. Макаров [5, 16], показать судьбу интеллигенции в революции, но и для того, чтобы обозначить контуры трагической несовместимости кровавой сущности революции и гражданской войны с наивной верой в созидательную силу стихии, начертавшей на своих знаменах лозунги, зовущие к счастью и справедливости.

Автор предлагает взглянуть на происходящее разными глазами.

Глазами Афоньки Биды. Глазами Гедали. Глазами Никиты Балмашева. Глазами Пашки Трусова. Глазами Хлебникова. Глазами дочери, на глазах у которой убивают отца. Глазами пана Аполека.

И, разумеется, глазами Лютова.

Лютов – знаковая, хотя и подставная фигура, активизирующая появление читательской точки зрения.

Того взгляда, который более всего нужен автору “Конармии”.

А когда Лютов замолкает, слово берут главные действующие лица “Конармии”.

– II –

Дать слово герою – участнику событий – значит максимально вовлечь аудиторию в расшифровку кода повествования.

Автор уступает свое место читателю в диалоге с героем.

Рассказываемое приобретает необходимую глубину резкости.

Имитация свободы высказывания героя провоцирует читателя на выявление собственной жесткой установки восприятия сказанного.

И все это – с помощью кажущегося отсутствия автора как субъекта высказывания в тексте данного повествования.

Так строится “Соль”, герой которой Никита Балмашев нестеснительно пишет в газету о том, как он убил из “винта” злодейку-мешочницу.

Письмо в редакцию в повседневном официальном обиходе – это привлечение внимания к проблеме и поиск единомышленников среди читателей.

Письмо – текст с заранее обдуманными намерениями.

Письмо – текст, актуализирующий образ пишущего.

Все это есть в письме Никиты Балмашева. Пафос письма – призыв к бдительности. Врач коварен и изворотлив, и нужны большие усилия, чтобы раскусить его подлые намерения.

Через какое-то время неутомимый Балмашев отправит новое письмо: теперь уже не в редакцию, а следователю Бурденко (“Измена”) – усмотрел конармеец измену в действиях врачей, которые его, боевого конника, прежде чем уложить на госпитальную койку, хотели заставить умыться и при этом отбирали личное оружие. Вот и открыл Никита Балмашев с товарищами огонь по окнам госпиталя.

“Соль” и “Измена” – новеллы, близкие не только тематически.

Они выстроены по одному принципу – по принципу живого рассказа о происшедшем.

“Соль” и “Измена” – письменные варианты сказовой речи.

В. П. Скобелев обращает внимание на то, что автор и субъект высказывания в сказе расподобляются, что носитель речи подчеркнуто автономен по отношению к автору, что “автора интересует не столько то, что видит рассказчик, сколько то, как он воспринимает увиденное” [6, 273].

Сказ, как известно, вводит в повествовательное пространство сочувственную субъекту высказывания аудиторию.

Считается, что, оставив героя-рассказчика наедине с аудиторией, автор предоставляет ей право на самостоятельное решение. Но вот наедине ли? Сказ приглушает голос автора как творца повествования, но отменить его присутствия полностью не может.

Прежде всего, авторское присутствие организует сказовое повествование.

“Соль” открывается зачином, ведущим читателя “на закоренелую станцию Фастов, нахо-

дшающую за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочило, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой-чего писать, но, как говорится в нашем простом быту, — господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу только за то, что мои глаза собственноручно видели” [1, 72].

Фольклорный зачин письма — факт существенный: Никита Балмашев в глазах читателей газеты хочет выглядеть человеком, знающим правила вежливого общения, следы “книжности” своей демонстрирует, не торопится перейти к сути дела — сначала надо себя представить.

Никита и газету “Красный кавалерист” почитывает, и речи ораторов на митингах слушает.

Отсюда — и “вышеизложенная станция”, и “Все мы горели способствовать общему делу” [1, 72], и “Мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор... беспощадно поступать со всеми изменниками, которые тащат нас в яму” [1, 76], и “торжество капитала мешочников”, и “Оборотись на Расею, задувленную болью”.

А рядом — “что мои глаза собственноручно видели” [1, 72]. “Каждый, раскипятившись моей правдой, подсаживает ее” [1, 73].

Сказовое слово открывает огромные возможности для читательского подразумевания: выговариваясь, герой неминуемо проговаривается.

В “Соли” автор не просто структурно организует сказовое повествование — он вмешивается в него, почти осязаемо обнажая свое присутствие в тексте.

Обратите внимание:

“И пробивши третий звонок, поезд двинулся. И славная ночка раскинулась шатром. И в том шатре были звезды-каганцы. И бойцы вспомнили кубанскую ночь и зеленую кубанскую звезду. И думка полетела, как птица. А колеса тархтят, тархтят...”

По прошествии времени, когда ночь сменилась со своего поста и красные барабанщики заиграли зорю на своих красных барабанах, тогда подступились ко мне казаки, видя, что я сижу без сна и скучаю до последнего” [1, 74].

Этот фрагмент новеллы — зона активного вмешательства автора в повествование.

Здесь и анафора, свойственная литературно-книжной речи (пять предложений, начинающихся союзом “и”), здесь и высокая метафоричность романтически окрашенного слова (“ночка раскинулась шатром”, “красные барабанщики заиграли зорю на своих красных барабанах”, “звезды-каганцы”, “думка полетела, как птица”).

Высокая патетика сталкивается с очевидными просторечиями, свойственными разговорному слову (казаки “подступились”, “и пробивши третий звонок, поезд двинулся”).

Автор врывается в кульминационный момент повествования — в момент прозрения героя.

Никита Балмашев пишет свое письмо спустя “семь ден” после того, как он совершил убийство — было время обдумать произошедшее.

И оно — обдуманно.

Неторопливый фольклорный зачин сменяется подробностями того, что происходило на “закоренелой” станции Фастов: рассказчик в лицах вспоминает события той “славной ночки”: и то, как злые враги, “среди которых находилась также несметная сила женского полу, нахальным образом поступали с железнодорожной властью” [1, 72], и то, как просила женщина с дитем посадить ее в вагон (“Пустите меня, любезные казачки, всю войну я страдаю по вокзалам с грудным дитем на руках и теперь хочу иметь свидание с мужем, но по причине железной дороги ехать никак невозможно, неужели я у вас, казачки, не заслужила” [1, 73], и соленую шутку бойцов вспоминает (“Пускай ее, опосле нас она и мужа не захочет”).

Но о том, что происходило в вагоне взвода той самой “славной ночкой”, Никита Балмашев умалчивает — потому что ничего необычного в ту ночь не случилось: насильовал второй взвод двух женщин, также оказавшихся в вагоне. Это обстоятельство Никиту Балмашева никоим образом не обеспокоило — такова уж женская доля на войне.

Но обман классового врага (а в том, что мешочница — классовый враг Никита не сомневается) — вещь серьезная.

“Садитесь, женщина... и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу... сидите здесь, женщина, без сомнения...” — говорят казачки, демонстрируя свою классовую солидарность.

А в ответ — обман.

И вот тут автор подключает к рассказу аудиторию: что руководит Балмашевым — обида за собственную промашку или чувство поправленной социальной справедливости?

Разумеется, последнее.

Не случайно Балмашев решительно отвергает объяснение женщины, оправдывающей свой обман:

— Не я обманула, лихо мое обмануло... [1, 74].

“Семь ден” спустя после убийства Балмашев помнит, что женщина “встряла” в разговор очень “хладнокровно”.

Хладнокровие здесь — синоним расчетливости, синоним намеренной обдуманности обмана.

Подчеркну: кульминация не в факте обмана, а в факте обманутости. Балмашев оскорблен в своих чувствах.

Именно в этот момент автор меняет тональность повествования, превращая Балмашева, эпически спокойного повествователя, в оратора:

– Балмашев простит твоему лиху... Балмашеву оно немногого стоит. Балмашев за что купил, за то и продаст. Но оборотитесь к казакам, женщина, которые тебя возвысили как трудящуюся мать в республике. Оборотитесь также на этих двух девиц, которые плачут в настоящее время, как пострадавшие от нас этой ночью. Оборотитесь на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и мужья, то же 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 [1, 74].

Ораторская речь дается герою с трудом – глаголы во множественном числе соседствуют с местоимением “ты”, переход в повествование от третьего лица (этакое отчуждение собственной личности – интуитивное стремление выглядеть объективным) – и просторечное “Расея”; высокий образный слог (“оборотитесь, женщина”, “пшеничная Кубань”) сменяется бытовой скороговоркой при упоминании девиц, “которые плачут в настоящее время”.

В “Соли” сталкиваются две стихии – сказовая и новеллистическая. Сказовая определяет игровой характер речи Никиты Балмашева, выраженной в форме письма в редакцию. Никита, восстанавливая произошедшее по памяти, по существу, разговаривает с аудиторией, но при этом он не столько импровизирует, сколько старательно протоколирует ночной эпизод, стремясь убедить аудиторию в своей правоте.

А заодно – и проверяя собственную правоту.

Мотив самооправдания приглушен в его речи, но он присутствует в той тщательности, с которой Балмашев воспроизводит свой диалог с мешочницей. Роли в этом диалоге распределены четко: он, Балмашев, боец революции, мешочница – классовый враг, которого следует смести с пути.

Фабульная ситуация – дорожное происшествие – легко трансформируется в сюжетный замысел автора: неостановимое движение революции вовсе не выглядит безупречным.

И – не столь очевидно истинным.

Две правды сталкиваются в эшелоне, мчащемся на польский фронт – правда Балмашева, свято верующего в идеи революции, и правда женщины, стремящейся в этой революции выжить.

“ – Я соли своей решила, я правды не боюсь. Вы за Расею не думаете, вы жидов Ленина и Троцкого спасаете.

– За жидов сейчас разговора нет, вредная гражданка. Жиды сюда не касаются. Между прочим, за Ленина не скажу, но Троцкий есть отчаянный сын тамбовского губернатора и вступился, хотя и другого звания, за трудящийся класс. Как присужденные каторжане, вытягивают они нас – Ленин и Троцкий – на вольную дорогу жизни, а вы, гнусная гражданка, есть более контрреволюционерка, чем тот белый генерал, который с вострой шашкой грозит нам на своем тысячном коне” [1, 75].

Понятия “соль” и “правда” сопоставляются, что возвращает читателя к авторскому заглавию новеллы и ее потаенному смыслу. Сама конструкция фразы “Я соли своей решила, я правды не боюсь” придает ей бытийное звучание: когда еще говорить правду, как не в трагический момент крушения иллюзий?

Прозрение Никиты Балмашева и прозрение мешочницы уравниваются в своем драматическом столкновении.

Так утверждает автор, переводя тем не менее бытийное содержание эпизода в бытовой план (“Вы за Расею не думаете. Вы жидов Ленина и Троцкого спасаете”, – и ответ Балмашева: “За Ленина не скажу, но Троцкий есть отчаянный сын тамбовского губернатора...”). Бытовое и бытийное оказываются тесно переплетенными теперь уже на трагикомическом уровне – во имя чего творится революция, кто ее возглавляет и куда ведет.

Идея интернациональной классовой борьбы для солдата революции оказывается важнее национальных предрассудков, хотя, следует заметить, евреев конармейцы не жалуют (“Берестечко”). Поэтому и не сомневается Никита Балмашев в своей правоте, выбрасывая мешочницу “на ходу под откос” [1, 75], а затем и добывая ее из “винта”.

До сих пор речь шла о стихии, но “Соль” – это новелла. Суть новеллистического повествования не в воспроизведении напряженного действия, как принято думать, а в создании ситуации, т. е. в выявлении отношения к происходящему всех, кто втянут в орбиту новеллистического повествования – автора, героя-рассказчика, аудитории.

Привычное для себя на войне дело – убийство Никита Балмашев превращает в высокий подвиг, потребовавший немалых усилий: “Увидев эту невредимую женщину, и несказанную Расею вокруг нее, и крестьянские поля без колоса, и поруганных девиц, и товарищей, которые много ездят на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себя кончить или ее кончить” [1, 76].

Герой становится мстителем, не сразу решающимся на акт возмездия. В финале письма в редакцию Никита Балмашев, сам того не подозревая, превращается в фигуру почти мифологическую, почти былинную, смывая “позор с лица трудовой земли и республики” [1, 76].

А как же иначе поступать “со всеми изменниками, которые тащат нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выстелить Расею трупами и мертвой травой”? (Там же).

Око — за око, труп — за труп.

Герой в своей правоте не сомневался. И своей точки зрения не скрывает, призывая аудиторию с ним согласиться.

А автор?

“Я чужой, — записывает И. Э. Бабель в своем дневнике 6 августа 1920 года. — Я на большой непрекращающейся панихиде”².

Гражданская война стала для писателя началом прощания с иллюзиями. Наверное, поэтому писатель чувствовал себя чужим среди тех, с кем оказался летом 1920 года.

Бабель был чужим среди людей, свободно распоряжавшихся чужими жизнями.

Вглядываясь в лица своих современников, писатель пытался понять побудительные причины, заставлявшие людей пересотворять мир.

Бабелю хотелось увидеть созидателей.

Не увидев — содрогнулся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабель И. Соч.: В 2 т. / И. Бабель. — М.: Худож. Литература, 1992. — Т.2. — 571 с.

2. Белая Г. Трагедия Исаака Бабеля / Г. Белая // Исаак Бабель. Соч.: В 2 т. — М.: Худож. литература, 1992. — Т. 1. — 477 с.

3. Газданов Гайто. Черные лебеди / Гайто Газданов. — М.: Олма-пресс, 2002. — 415 с.

4. Левин Ф. И. Бабель / Ф. Левин. — М.: Худож. литература, 1972. — 206 с.

5. Макаров А. Разговор по поводу / А. Макаров. — М., 1959.

6. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев — Воронеж, 1982. — 155 с.

7. Andruszko Czeslaw. Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануиловича / Czeslaw Andruszko. — Poznan, 1993. — 128 с.

Рецензент — Н. Н. Козлова.

² Цит по ст.: Белая Г. Трагедия Исаака Бабеля / Г. Белая // Исаак Бабель. Соч.: В 2 т. — М.: Худож. литература, 1992. — Т. 1. — С.17.