УДК 82.01/09

Л. П. Якимова

Институт филологии СО РАН
ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия
E-mail: dresv@philology.nez.ru

«ПРО РУКУ В ОКНЕ» КАК «ВСТАВНОЙ ФРАГМЕНТ» РОМАНА Л. ЛЕОНОВА «БАРСУКИ» И РАССКАЗА И. БАБЕЛЯ «СОЛЬ» *

Цель статьи состоит в том, чтобы при очевидном сюжетном и тематическом сходстве одного из вводных эпизодов романа Л. Леонова «Барсуки» и рассказа И. Бабеля «Соль» показать различие их художественных стратегий.

Ключевые слова: сходство мотивов, внутренняя связность, притчевость, нарративные стратегии.

При все возрастающем внимании к особенностям художественного мира Леонида Леонова в плане его эстетики и поэтики вне поля должного внимания леоноведов оказался такой важный компонент его художественной структуры, как «вводный жанр», исследуемый в широком теоретико-литературоведческом контексте таких взаимосоприкасающихся концептов, как «текст в тексте», «жанр в жанре» [Волкова, 1999], «вводная новелла» [Вводная новелла…, 1987. С. 61], а в сфере авторефлексий Леонова ставших известными как «вставные фрагменты» [Платошкина, 1999. С. 485] и «вставные конструкции» [Матушкина, 2007. С. 102]. В связи с необходимостью разрешения конкретных историко-литературных и теоретических задач изучения творчества Леонова многие из таких «вставных фрагментов» попадали в поле зрения исследователей, однако предметом системного рассмотрения до сих пор не предстали, более того, большая часть их вообще в этом их родовом качестве не опознана, что можно сказать о рассказе Титуса в повести «Конец мелкого человека», рассказе Егорова и байке про кита, заплывшего в реку, в повести «Белая ночь» [Якимова, 2008], сказке о девятиглавом змее в повести «Взятие Великошумска», лекции Вихрова о русском лесе в романе «Русский лес», истории дьякона Аблаева в романе «Пирамида» и т. д.

В плане идейно-эстетического осмысления более других «повезло» притче «Про неистового Калафата» и «Про руку в окне» из романа «Барсуки», притче об Адаме и Еве из романа «Вор», но такого рода выборочное внимание к отдельным «вставным фрагментам» не соответствует реальной значимости их в творческой системе писателя. По сути «вставной фрагмент», наличествующий в разнообразии жанровых форм в преобладающем большинстве произведений Леонова, предстает одним из важнейших компонентов композиционно-смысловой структуры его произведений, и принципиально важным для понимания логики творческого пути писателя оказывается то, что с течением времени композиционно-смысловая роль вводного жанра в его произведениях не только не снижается, а наоборот, возрастает, о чем свидетельствует «последняя книга» писателя – роман «Пирамида», где в роли мощно развернутых «вставных конструкций» выступают личные «апокалипсисы» его героев, берущие на себя такую высокую меру эмоционально-смысловой нагрузки романа, что дают исследователям немалые основания отмечать «не слишком динамичное действие романа, испытывающее постоянное давление речей о «конце мира», и даже «ставить перед читателем вопрос: с романом он имеет дело или с откровением, заставляющим воспринимать книгу как пророчество о конце?» [Татаринов, 2007. С. 187]. Разумеется, такого рода суждения не лежат в плоскости оценки романа по шкале от «хорошо» до

* Статья подготовлена при поддержке программы «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям» в рамках проекта «“Нарративные традиции в литературных и исторических сочинениях XVII–XX вв.”: эволюция жанра и сюжета в русской литературе».

© Л. П. Якимова, 2009

«плохо», а выражают лишь степень необходимости проникать в особенности творческого почерка Леонова, изначально тяготевшего к философскому осмыслению мира и созданию художественных текстов самоценной значимости, что в некоторых случаях действительно не могло не сказаться на динамике действия. Все это убеждает в том, что «вставные фрагменты» как системный компонент поэтической структуры Леонова нуждаются в таком монографическом исследовании, который предусматривал бы его семантико-поэтические функции в развитии от ранних повестей до «последней книги» – романа «Пирамида».

Однако на пути создания монографического исследования не следует пренебрегать возможностями нового прочтения и тех вводных фрагментов, которые ранее, может быть, чаще других становились объектом внимания леоноведов, но потенциал идейно-эстетического функционирования которых все еще способен открываться исследователю неожиданными смысловыми гранями. Думается, что вставной фрагмент романа «Барсуки» – «Про руку в окне» к числу таких относится прежде всего.

Как важный идейно-конструктивный компонент повествования вводный эпизод обозначился уже в повести «Конец мелкого человека» (1923), однако опознание рассказа Титуса в данном родовом качестве произошло много позднее [Якимова, 2008], начало же опознавательного процесса в отношении «вставных фрагментов» следует отнести к моменту литературоведческого осмысления романа «Барсуки». Этому во многом способствовали особая мера и характер авторской целенаправленности в использовании хорошо известного в литературной практике творческого хода. Действительно, в плане конструктивного соответствия, точной соотнесенности вводного жанра с общей текстовой и подтекстовой реальностью роман «Барсуки» являет пример высочайшей художественной продуктивности. Обращает внимание четкая структурированность вводного эпизода в романе, что достигается и графической выделенностью каждого из них, и единообразием их озаглавливания – «Про 1905 год», «Про руку в окне», «Про немочку Дуню», «Про неистового Калафата», и однотипностью их жанрово-повествовательной структуры, тяготеющей к устному рассказу кого-либо из героев с весьма ощутимым притчевым основанием, подобно чуткой мембране, отзывающейся на фабульно-сюжетное развитие романного повествования. Важен, наконец, и факт их тесной сгруппированности в той части романного повествования, которая предшествует развертыванию лесной эпопеи повстанцев из деревни Воры, и факт отчетливой дистанцированности вставки «Про 1905 год», предстающей как детское воспоминание Семена Рахлеева.

Роман «Барсуки» написан в 1924 г., когда память о революции и гражданской войне была еще живой, острой, не лишенной прямой ощутимости, а литература лишь набирала силы для изображения события, равного которому трудно найти в истории человечества и масштаб которого в непосредственной близости хотя и осознавался, но в подлинности своей открывался с течением времени, в свете большой исторической протяженности. Поначалу доминировала скорее реакция на внешнюю грандиозность произошедшего переворота, стремление к извлечению результатов непосредственной социальной значимости, чем понимание его онтологической глубины, осознание фактора непредсказуемости его последствий в дальней перспективе. Потребовалось чуть не столетие постреволюционной жизни, чтобы понять русскую революцию как явление космическое по силе своего воздействия на земную историю [1], чтобы осознать, что «рядом с Октябрьской революцией только рождение Христа» [Яркевич, 2007].

В отличие от большинства участников литературного процесса не «четкость социально-классового разреза» в изображении революции была творческой целью Леонова и не к беспощадно-суровому суду над «белыми» или «красными» стремился он, а к выявлению масштабов общей беды, постигшей страну, глубины пролома национальной жизни. Нарративную основу его произведений составляют проблемы онтологической значимости. Отсюда особый масштаб художественной мысли Леонова, сохранившей от первых произведений до «последней книги» философические абрисы. Отсюда неизбывное стремление увидеть

[1] *Леонов Л. М.*: «…революция вписывается в космос. Революция – эсхатологическое явление. Я не могу представить, чтобы один человек закопал 50 миллионов людей» (цит. по: [Лобанов, 1999. С. 535]).

сиюминутное, текущее, злободневное в глубокой перспективе мирового бытия, мифа, архетипа, что позднее подтвердит писатель авторефлексивно в интервью А. Г. Лысову: «Я всегда (подчеркнуто мною. – *Л. Я.*) искал отвечающие времени формулы мифа…» [Леонов, 1989. С. 21]. Отсюда неостановимые поиски ответа на вечные вопросы бытия в контексте неразменной триады: Бог – Человек – Природа.

В полной мере постигнуть высокую концентрированность философского смысла романа «Барсуки» невозможно, обойдя вниманием или просто не дооценив семантико-эстетической роли его «вставных фрагментов» – каждого в отдельности, но прежде всего как цельной поэтической системы в общей структуре его текста, не приняв во внимание высокой меры их когезийности, т. е. внутренней связности со всеми компонентами романного нарратива: фабульно-сюжетным развитием, персонажным миром, вербальными и невербальными факторами повествования.

Следует отметить, что каждый из «вставных фрагментов» романа «Барсуки» отмечен разной мерой литературоведческого внимания. Как цельная поэтическая система они вообще не были объектом рассмотрения, некоторые из них, как «Про 1905 год» и «Про немочку Дуню», в принципе не вызывали интереса исследователей, зато «вставные фрагменты» «Про руку в окне» и «Про неистового Калафата» часто попадали в поле их зрения. Известный леоновед В. И. Хрулев в общем континууме символической образности писателя выделил особую роль притчи «Про руку в окне» в связи с дальнейшим развитием ее смыслового содержания в романе «Вор» (1927), где она предстает как одна из художественных средств создания образа главного героя и тем самым дает основание рассматривать ее в контексте «сквозной символики» художественного мира писателя: «Жестокость позиции Векшина, – говорит исследователь, – оттеняется и мотивом отрубленной руки. Впервые он появляется в романе «Барсуки» в рассказанной притче «Про руку в окне». Автор показывает, что нравственная неразвитость и безнаказанность защитников революции ведет к развращенности, к признанию насилия нормой жизни. В романе «Вор» эта тема исследуется обстоятельно. Векшин безжалостно отрубает руку офицеру, и с того времени она преследует его, возникая в самых разных ситуациях» [Хрулев, 2005].

Явившись своего рода прямым предтечей романа «Вор» в смысле актуализации важного мотива, роман «Барсуки» интересен возможностью рассмотреть философские глубины, выявить архетипические и мифологические корни этого мотива.

Важно, что каждый из «вставных фрагментов» представляет собой живой рассказ кого-либо из героев романа и выступает в качестве действенного средства создания его образа. «Про руку в окне» рассказывает Юда, один из «летучих», т. е. примкнувших к восставшим против советской власти крестьян из деревни Воры со стороны, главным образом из числа бывших дезертиров, и сам способ его рассказывания – интонация, акценты, речевые особенности, сознательные недомолвки и нечаянные проговорки выдают в нем человека, душевно пустого и нечистоплотного и, как покажет потом его поведение среди барсуков, склонного к шантажу, провокациям, предательству, богохульству, что соответствует его прозвищу, созвучному имени библейского предателя Иуды. Внутренняя суть героя не расходится с его внешним обликом: «невысокий и складный, он имел улыбку хитрую, скользкую и опутывающую – такою делали ее темные его, гнилые зубы» [Леонов, 1984. С. 71] (далее к круглых скобках указаны страницы этого издания).

Юда вспоминает: «Сибирское время было!» Из Вологды их революционный отряд перебрасывают на Дальний Восток: «Там, вишь, у моря, еще какой-то пупырь царский завелся, его и кончать» (С. 210). По дороге их теплушку, в передней половине которой – кони, а в задней, «с печкой и огоньком», они – четверо ездовых, стала «всякая гольтепа осаждать» (С. 210): бабы, «к мужу али за хлебом там едем»; старик, «…я-де право имею, я отечество спасал…», «старушонки»… Однако хозяева теплушки гостеприимны по строгому выбору: «Какой со старушонок навар?» Другое дело солдатки или вот эти «две бабы, как бы жидовочки», мать «еще ничего себе» и дочка со скрипкою в футлярчике, появление которых в теплушке обещает обернуться интересным дорожным приключением: хозяева – «народ как на подбор: в отношении баб аль там выпивки – очень проникновенный» (С. 210).

Поэтому, когда подбегает гимназист, «годков шестнадцати паренек, за спиной мешочек», места ему в теплушке не достается: «Всунул руку в дверную щель, не дает закрыть. За хлебом, вишь, едет. Мать у него там помирала с голода, сестра ли, забыл вот… “Пусти – ите…” Ну, посмеялись мы, такой прыткий!» (С. 211).

Едва тронулся поезд, как ощутил Юда всю глубину контраста между уютом теплушки и «непогодой, снегом» снаружи ее, в чистом поле, через которое мчится их поезд. В приливе чувств «домовитости» подошел он к окошку, а «в окошке рука видна без варежки, в сером рукаве, гимназистова… не стерпел паренек, ногу поставил на дверной полоз и висит… Ну, нам что ж! Пускай висит, да и согнать его неоткуда» (С. 211).

Планы же «в отношении баб» оказались неожиданно сорваны: своей игрой на скрипке жидовочке удалось не только приглушить животные инстинкты хозяев теплушки, но и пробудить в их душе какие-то дотоле спящие чувства, и этого душевного оцепенения хватило как раз на перегон до следующей станции, где и сошли мать с дочерью. Во время скрипичной игры дернуло Юду подойти к окошку: «Подошел – вижу, железная перекладина тут, а руки-то и нету… А ветер снаружи действительно очень сильный был. Прямо сквозь щели обжигал…» (С. 212).

В отличие от Векшина, которого все-таки мучат видения жестоко отрубленной руки белого офицера, Юду не посещают ни сожаление, ни раскаяние в напрасно загубленной молодой жизни. Знаменателен финал его рассказывания:

– Паренек-то соскочил что ли? – не сразу спросил Прохор Стафеев.

– Да… видно, сам темного света захотел! – огрызнулся Юда, и желваки насмешки запрыгали у него на щеках (С. 212).

Разумеется, как притчу рассказ свой он не осознает. Притчевый смысл его рассказа обнаружится лишь в общем контексте романного повествования, в аспекте видения революции в ее дальнейшем временном развитии. Выполнив роль нравственного индикатора по отношению к отдельному человеку, вскрыв глубину душевных потемок героя с его превратным пониманием права победителей, с его внутренней очерствелостью, неспособностью к состраданию чужому горю, рассказ Юды, будучи по композиционно-смысловой сути своей «вставным фрагментом», «вводной новеллой» служит идейно-эстетическим целям и более широкого порядка. С создаваемого советской литературой образа Революции он совлекает романтизитрующие и фетишизирующие ее одежды, обнажая ее антропологические парадоксы, вскрывая те кровоточащие глубинными разрывами ее противоречия, корни которых уходят в природу человека как такового. В свете леоновской антропологии революция предстает не как простая, хотя и неисчислимо огромная, сумма однонаправленных человеческих воль, а как неостановимое бурление разнонаправленных целей, интересов, характеров, не поддающихся умозрительно-уравнительной политике. В образе Юды Леонов один из первых обратил внимание на тотальную неискоренимость нарастания противоречий внутри самой Революции. Позиция победителей оборачивается сознанием права на реванш за прошлые унижения, мстительной безнаказанностью поступков, революционным чванством и своеволием, оправданием насилия по принципу «кто был ничем, тот станет всем». В этом аспекте рассказ «Про руку в окне», актуализирующий мотив напрасно отторгнутой, отрубленной, искалеченной руки, обретает в романе «Барсуки» значение одного из важных идейно-эстетических средств выявления подлинной сути революции, упорно позиционируемой официальной идеологией как якобы безальтернативный, единственно возможный, верный и оправданный путь достижения справедливости.

Заявленный во вводном эпизоде мотив в разных модификациях и вариантах неоднократно всплывает в нарративе «Барсуков», т. е. в основном повествовании романа, в связи с изображением разных человеческих судеб, и эта акцентированная многократность повтора одной художественной детали заставляет задуматься над характером ее семантической нагруженности. Всплывает она, например, в нелишенной юмористического оттенка сцене возвращения в родные Воры дезертира Егора Брыкина, симулирующего перед односельчанами ранение руки и тем оправдывающего неожиданность своего появления дома, но сбивающегося при демонстрации места ранения: «Вот она, пуля-то… в себе ношу! – и со страшной быстротой, задрав до локтя рукав шинели, протянул грязную правую руку Савелию…

То-то и оно!.. А пулька-то, вот она! – и с лихорадочной горячностью он хлопнул себя уже не по правой, а по левой руке» (С. 109). Или вот – по требованию непомерно активного Васятки удаленный с деревенского схода по поводу продразверстки лавочник Сигнибедов уходит, «не дожидаясь решения схода, и, как у разбитого ударом, подрагивала у него правая, висевшая вдоль тела рука» (С. 145). Писатель не упустил возможность использовать мотив «руки» в изображении сложных отношений Семена Рахлеева и Насти, где он предстает как средство обнаружения их духовно-психоло-гического противостояния и различия целей участия в революции. В решительный момент вступления в Гусаки, эту «крохотную крепость новой власти среди необозримых воровских равнин» (С. 232) Семен почувствовал опасность в желании Насти – Гурея сесть за пулемет: «Он взял ее за руку и крепко сдавил, силясь выдавить крик. Рука хрустнула, но Настя промолчала. Оба были почти ненавистны друг другу в ту минуту. Семен отбросил ее руку» (С. 233). Эта «хрустнувшая рука» является своего рода испытанием и внутренней силы их характеров, и выражением полного несовпадения их намерений в предстоящей операции – стремления к социальной справедливости у одного и удовлетворения чувства личной мстительности, эгоистического упоения стихией вольности – у другой.

Мотив «руки» выразительно актуализирован в сцене ранения Семена в том самом ночном налете на Гусаки, в котором проявила свое безудержное своеволие Настя. Он пробирался навстречу строчившему пулемету, «чтобы совершить свое правосудие, когда настиг его негаданный удар… и удар пришелся в плечо. Оно хрустнуло, а рука с наганом обвисла» (С. 237). Душевные страдания, метания, сомнения и боль в руке не отделимы друг от друга. Рука заживает по мере того, как приходит к герою осознание бесперспективности лесного заточения барсуков, как убеждается он в том, что поначалу благие – освободительные цели оборачиваются банальным бандитизмом и бессмысленным убийством одних мужиков другими.

Единство внутренней связности эти многочисленные эпизоды с рукой – «в окне», «хрустнувшей», симулирующей фронтовое ранение, раненой в бою и т. д. обретают в общей глубине мифопоэтического контекста романа. Когда в сцене самосуда барсуков над незадачливым, с «небольшой душой» Егором Брыкиным раздается реплика Юды, Писанием оправдывающего жестокость приговора, важно иметь в виду, кто ее произнес и какой смысл в нее вложен. «В Писании сказано: если рука заболит, руку и отруби… – тихо сказал откуда-то из-за угла Юда…» (С. 274). Какое же место Писания имел в виду этот герой, некогда у ночного костра равнодушно поведавший барсукам «про руку в окне», обернувшейся в реальности драмой жестоко погубленной жизни? Действительно, в Евангелии от Матфея сказано: «И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну» (5:30) и ясно же, что здесь ответственность за судьбу человека рассматривается исключительно в сфере отношений человека с Богом, благословляющим каждого на право распорядиться собой, но не другими. Но подобно тому, как «по праву силы и воли» (С. 252) оказался в ходе революции опрокинут и перевернут исконный лад народной жизни, и евангельский текст трактуется Юдой в том же превратном духе безбожия, оправдывающего произвол и насилие. Бесовскую натуру Юды выдает и панический страх перед попыткой православного попа осенить его крестным знамением, и садистское издевательство над человеком «чужой веры» – татарчонком Махметкой.

Небесполезно отметить, что референтная роль имени Юды (и не только его, а, например, еще и Петьки Ада) отчетливо выявляет мифопоэтическую структуру текста романа «Барсуки», что верно и наоборот: мифопоэтической структуре его текста соответствует референция имени героев с библейской семантикой. Наличие в повествовательной ткани романа таких композиционно – смысловых «узлов», как вставная новелла «Про руку в окне», рассчитана при их «развязывании» на необходимость особых интерпретативных подходов, способствующих выявлению имплицитного смысла произведения в целом: расшифровка мифологического кода романного текста относится к их числу в первую очередь. В этом аспекте вводный эпизод «Про руку в окне» имплицирует такую подлинность и реальность авторского отношения к революции, которые не соот-

ветствуют официальной идеологии и тем самым создают тот подтекст, ощущение которого не всегда совпадает с моментом создания произведения.

Самосудный приговор Егора Брыкина к смерти снова приводит на память сцену возвращения героя в родные Воры, когда, демонстрируя односельчанам место несуществующего ранения, он путает правую и левую руки. Эпизод этот равно значим как для понимания мифопоэтической природы романного нарратива «Барсуков», так и измерения уровня его художественного подтекста. Как и реплика Юды, эта деталь с неразличением правой и левой рук тоже восходит к библейскому тексту, на сей раз книге пророка Ионы.

В Библии повествуется о том, как по повелению Бога Иона отправился в Ниневию. «И начал Иона ходить по городу», и убедившись в нечестии его жителей, потребовал его разрушения. Но Бог пощадил раскаявшихся в своем нечестии ниневийцев, дав тем самым Ионе урок высшего милосердия: «Мне ли не пожалеть Ниневии, города великого, в котором более 120 000 человек, не умеющих отличить правой руки от левой, и множество скота» (IV Цар. 10, 11) Не лишним будет заметить, что запрет на веру в Бога закрыл доступ к библейским текстам, и чем большая дистанция пролегала между временем создания романа и его читателями, тем меньше оставалось надежды на понимание вложенного в эти сцены с Егором Брыкиным смысла. Могло быть и так, что библейский текст не опознавался – уже в момент выхода книги в свет. Смысл же состоял в том, что утрачивая веру в Бога, люди утрачивали и способность к милосердию, как и вообще к соблюдению заповедей Господних, и чем более укоренялось безбожие, тем более оправданным способом разрешения конфликтных ситуаций между людьми становился произвол, насилие, самосуд, жертвой которых и стал Егор Брыкин.

Из пределов вводного эпизода одного романа мотив «про руку в окне» ворвался в сюжетное пространство другого романа, превратился в одну из мотивных доминант его нарратива. Глубина и сила обобщения, которыми отмечен мотив «про руку…», уже в романе «Барсуки» и преемственная актуализация его в романе «Вор» позволяют согласиться с В. А. Хрулевым, возводящим образ и мотив в степень художественного символа. Такому пониманию способствует и неразрывная связь интертекстуальной и авторской мотивности художественного образа «руки…», его мифологическая и архетипическая укорененность.

Мотивные связи обнаруживали свою эмоционально-смысловую и идейно-поэтическую значимость в самых неожиданных ракурсах сплетения и пересечения. Так, с общим мотивным тезаурусом литературы 20-х гг. мотив «руки в окне» оказался прочно скрепленным через мотив теплушки – военный вагон эпохи революции и гражданской войны. На межтекстовый характер этого мотива в свое время обратила внимание Е. Старикова, логично сопоставив вводную новеллу «Про руку в окне» с рассказом И. Э. Бабеля «Соль» из цикла «Конармия»: «Есть в этой балладе “Про руку в окне”, – пишет она, – общее со знаменитым рассказом Бабеля «Соль» – та же военная, мчащаяся из глубины России теплушка, те же толпы мешочников, цепляющихся за нее на станциях, и женщины, также оказывающиеся во власти одичавших солдат…» [Старикова, 1972. С. 72]. И как бы в подтверждение этого «общего» с мотивным полем 20-х гг. в романе Леонова «Соть» содержится упоминание о «теплушке» как «поезде, набитом искателями хлеба и соли» (С. 71). Общего действительно много, если еще в определенных исследовательских целях и не учитывать «вводности» леоновского текста, а рассматривать его, как самостоятельную жанрово-нарративную единицу, что не противоречит его природе. Жанровая идентичность «вводной конструкции» «Про руку в окне» как новеллы не вызывает сомнения: включенная в общий нарратив «Барсуков», она, подобно другим вставным фрагментам романа – «Про неистового Калафата», «Про немочку Дуню» имеет собственную сюжетно-композиционную структуру, самостоятельные завязку и финал, характеризуется собственным типом повествования. В обеих новеллах повествование ведется от первого лица, и фигура «я»-рассказчика предстает как способ создания нарративной интонации, передающей специфически неповторимый дух и колорит эпохи, выдвинувшей в «герои нашего времени» представителя широкой массы, носителя культуры социальных низов. И устный рассказ Юды, и газет-

ная корреспонденция конармейского бойца Никиты Балмашева, выявляясь в манере сказа, во многом передают ту форму неправильной, корявой, жаргонной речи, к которой заметно тяготела советская литература 20-х гг. в стремлении акцентировать необратимость конкретного момента истории. Подтверждением этой идейно-стилевой тенденции служит творчество Платонова, Артема Веселого, Лавренева, Неверова и многих других.

Сопоставительный взгляд на эти два художественных текста Леонова и Бабеля позволяет увидеть немало «общего» и в их образно-персонажной системе, и сюжетных поворотах повествования, и отдельных поэтических деталях. «Безбоязненно ухватились они за поручни» – это о «мешочниках» у Бабеля; « не стерпел паренек, ногу поставил на дверной полоз и висит» – это у Леонова о гимназисте, голой рукой, «без варежки», уцепившегося за «железную перекладину» теплушки, мчащейся через обдуваемую ледяным ветром пустыню. Проявив естественное чувство человеческой сердобольности, конармейцы Бабеля пускают в свою теплушку «женщину с дитем» и не в пример оказавшимся там «налицо двум девицам», не скрываемо предназначенным для ночных утех, гарантируют ей покой и неприкосновенность: «Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дите, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет, и приедете вы, нетронутая к вашему мужу, как это вам желательно, и надеемся на вашу совесть, что вы вырастите нам смену, потому что старое старится, а молодняка видать мало»… [Бабель, 1966. С. 87] (далее ссылки на это издание даются в круглых скобках). Убедившись же в том, что поддались коварному обману и что вовсе не дите, а «добрый пудовик соли» скрывается по-за пеленками, казаки в лице своего «убедительного» товарища – Никиты Балмашева безотлагательно вершат скорый революционный суд, по их внутреннему убеждению, ходом текущих событий полностью оправданный. Предельную обесцененность человеческой жизни, превращенной в разменную монету обстоятельств революционного времени, подтверждает последовательный ход конармейских поступков. Выбросив «эту гражданку на ходу под откос» и огорчившись ее «невредимостью», Никита Балмашев без колебаний следует совету боевых друзей: «Ударь ее из винта». «И сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики» (С. 89).

Если герои рассказа Юды становятся невольными виновниками гибели гимназиста, закрыв ему доступ в теплушку из тупого эгоизма людей, волею революции превращенных из тех, «кто был ничем», в «сильных мира сего» и не скрывающих вожделенных намерений без помех заняться «двумя бабами, вот как бы жидовочками», заблаговременно, как и у Бабеля, по коллективному согласию революционных бойцов втянутых в вагон, то герои рассказа «Соль» вершат свой суд осознанно, по убеждению, именем и законам Революции.

Внимание писателей первых постреволюционных десятилетий закономерно оказалось прикованным не только к непосредственному изображению классовой борьбы «двух миров», «красных» и «белых», но обращено и к тому комплексу острейших антропологических, «просточеловеческих», проблем, которые выдвинула на повестку дня революционная эпоха – соотношению социальных и общечеловеческих ценностей, личного интереса и общих целей, отношений отцов и детей, особого характера советского гуманизма, равенства и справедливости, милосердия и возмездия, доброты и жестокости и т. д., и не случайно такую остроту художественного воплощения обретает мотив сохранения хрупкой жизни ребенка (см. например, «Дитя» Вс. Иванова, «Шибалково семя» М. Шолохова, «Котлован» А. Платонова и др.).

Это отвечало ментальным свойствам нового мира, идеологии и психологии советского человека – жить во имя будущего, жертвуя счастьем и благами сегодняшней жизни во имя счастья будущих поколений. Несуществующая в действительности девочка Катя из романа Леонова «Соть», воспринимается, однако, главным ее героем Увадьевым как реальный стимул к самопожертвенному труду во имя строительства социализма: для нее и для ее счастья «он шел на бой и муку, заставляя мучиться все вокруг себя». Она еще не родилась, но она не могла не прийти, так как ради нее уже были принесены в прошлом жертвы. О том, что ментальность такого рода была для Леонова не безусловной истиной, а предметом авторской рефлексии, свидетельствует разное отношение героев к ней и допускаемое

право читателя самостоятельно разобраться в их взглядах.

Стремление к постижению подлинной правды эпохального времени свойственно было многим писателям той поры, не все они легко и бездумно поддавались адаптирующей силе официальной идеологии. И. Бабель несомненно был в числе тех, кто избегал пропагандистского пафоса в изображении Революции, кто упорно и мучительно (он, кстати, это определение по отношению к собственным творческим исканиям употреблял весьма часто) искал наиболее эффективные художественные средства для постижения ее смысла и сути. Революция представала в его творчестве, – прежде всего в рассказах цикла «Конармия», – как неопровержимая данность в свойственных ей кричащих противоречиях, неразделимом сплетении поисков добра, правды, справедливости и органически сопутствующих же этим поискам насилия, своеволия, жестокости, в силу чего многие его произведения, по заключению современного исследователя, «отличались небывалой, даже для суровой реалистической прозы того времени, остротой и прямотой изображения кровавых событий гражданской войны» [Акимов, 1998. С. 117].

Действительно, Бабель потрясал читателя жестокой правдой времени, но это была правда, достигаемая такой предельной мерой приближенности к реалиям действительности, такого рода художественной оптикой, когда «лицом к лицу лица не увидать» и когда на первом плане видения оказывались грязь, «кровь, слезы, сперма». По суждению первого редактора журнала «Новый мир» В. Полонского: «Его постоянный материал» [Полонский, 1989. С. 199]. Сколь ни была пронзительна эта правда факта, детали, случая, она заслоняла общую перспективу, препятствовала выходу к панорамно-эпическому изображению жизни. Попытки судить Революцию изнутри, постичь ее смысл, исходя из ею же самой установленных законов, не отодвигаясь на сколь-нибудь значительную историческую и духовную дистанцию, оказались мало плодотворными. Не удовлетворяли они и самого писателя: «У меня нет воображения», – неоднократно признавался он, вынужденно удовлетворяясь правдой ближнего взгляда и часто уходя в творческое молчание.

Для критико-литературоведческой мысли разных периодов творчество Бабеля оказалось тем «крепким орешком», раскусить который оказалось делом весьма затруднительным в силу не только сложности самого объекта художественного воплощения, но и внутренней размытости, аморфности, неструктурированности его мировидения. При всей разноречивости суждений о характере творческого кредо писателя все же утвердилось мнение о его «полном приятии революционной массы» [Бузник, 1975. С. 123], о трудности разведения позиции автора и его героев, убежденных в своем безоговорочном праве на защиту Революции любой ценой. Вот как заключает Никита Балмашов свое послание в редакцию армейской газеты: «И мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор, и перед вами, дорогие товарищи из редакции, беспощадно поступать со всеми изменниками, которые тащат нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выстелить Расею трупами и мертвой травой» (С. 89). Эти последние слова о возвращении опасности «выстелить Расею трупами и мертвой травой» особенно значимы и к ним еще предстоит вернуться.

Читая сегодня «Соль» по правилам рецептивной эстетики, как имманентную данность, как своего рода «поэтическую реальность», и корректируя ее нарратив многотрудным опытом постреволюционных десятилетий российской жизни вплоть до нашего времени, нельзя не видеть того замкнутого круга безысходности, той тупиковости пути, на который поставила революция Россию: по ее закону борьба против тех, кто «хотят повернуть речку обратно и выстелить Расею трупами и мертвой травой», неизменно оборачивается новым насилием, новой мерой беспощадности и жестокости, несчетным увеличением новых «трупов и мертвой травы». Как говорится, есть у революции начало, нет у революции конца, ее закон – беззаконие, порождающий дурную бесконечность «разгромов», «проломов», «борьбы» как перманентного состояния мира.

Все-таки не лишним будет еще раз сказать о том, что Бабель избежал пропагандистского упоения стихией Революции, на протяжении всего творческого пути сохранив отношение к ней, как очевидной данности, как историческому факту, и приятие его

было неразрывно с желанием избежать лакировки наступившего времени и слепой послушности официальной власти.

Однако поэтико-семантический механизм внутренней связности художественного текста произведений Бабеля, что называется – их когезийный аппарат, оказался не в такой степени действенным, чтобы способствовать более или менее четкому определению глубины зазора между позицией автора и его героев. Сужение дистанции между горизонтальным и вертикальным видением жизни, замкнутость изображенного времени на самом себе не могли не сказаться на глубине и емкости художественного мира писателя, на образной силе и жизненной убедительности созданных им характеров. Поэтому признавая «общее» в рассказе Бабеля «Соль» и вставной новелле Леонова «Про руку в окне», объединенных мотивом революционной теплушки, отмечая наличие в них многих сюжетно-нарративных пересечений и совпадений, было бы большим литературоведческим упущением пройти мимо того, что их друг от друга существенным образом отличает и заставляет относить даже к разным типам нарративной стратегии. В этом смысле принципиально важно отметить, что творческое несходство, отличие этих двух писателей друг от друга оказалось даже существеннее, «главнее», чем то «общее», на что обратил внимание исследователь 70-х гг. Об этом тем более следует говорить, что сам Бабель, избегавший глубокого погружения в организационную суету писательской жизни, что было отличительной особенностью литературы 20-х гг., часто сознательно уходя с горизонта столичного бытия ради творческого уединения, фигуру Леонова тем не менее из виду не упускал: «Напиши мне еще (…) о пьесах Всеволода (имеется в виду Всеволод Иванов) и Леонова, – обращается он в 1927 г. к Т. Ивановой в письме из Парижа, – как они выглядели со сцены, имеют ли успех?» [Иванова, 1989. С. 124]. Объясняя причины сложных финансовых отношений с журналами и издательствами «мучительностью» своей творческой работы, по воспоминаниям В. Полонского, Бабель говорит: «Не могу же я писать “Соть”» [Полонский, 1989. С. 196]».

«Соть» была уже вторым вслед за «Барсуками» романом Леонова, эпические черты которого литературная критика отметила сразу же, выделив имя Леонова из общего контекста современной литературы, упомянув при этом и Бабеля: «Способность к широкому эпическому творчеству – самая редкая способность, по крайней мере, в наше время. В этом отношении Леонов значительно превосходит, – утверждает известный критик 20-х гг. А. Лежнев, – и Пильняка, и Всеволода Иванова, и Бабеля, и Романова» [Лежнев, 1925. С. 119].

Действительно, Леонова изначально отличали и выделяли склонность к альтернативному революции мировидению, глубинное чувство возможности «другого» пути изменения жизни, исходящего из опыта общечеловеческих духовных исканий и исключающих «проломы» и «перекувырки» вселенского масштаба. «Туда и другие дороги есть» – эти слова «лесного старичка» из притчи о неистовом Калафате воспринимаются как исходная формула мировосприятия автора, незыблемо, с ранних, юношеских еще, лет убежденного в опасности скородумно-своевольного экспериментаторства в сфере веками складывавшихся человеческих отношений. Чтобы «писать “Соть”», необходимо было обладать тем редким даром «воображения», который неотрывен от способности воспринимать мир не только в его сиюминутных проявлениях и правде текущего дня, но и с высоты Вечного времени, обеспечивающего глубину философского зрения, «другой» уровень художественной онтологии и антропологии.

Именно на этом уровне обнаруживается глубина различия между творчеством Леонова и Бабеля в целом, между рассказом «Соль» и вставным эпизодом «Про руку в окне» – в частности. «Соль» – рассказ, сюжет которого основан на случае из революционной действительности и повествовательный дискурс которого с этим сюжетом совпадает: конец художественного текста означает и конец смыслового дискурса. И как уже отмечалось выше, «Про руку в окне» тоже может читаться как рассказ о случае в годину гражданской войны, но только до тех пор, пока воспринимается вне романного контекста, пока не увидена их общая корневая система, ибо именно свойственный нарративу «Барсуков» характер способствует прорастанию во вводной новелле такого рода смыслов, которые возвышают ее жанровый статус до притчи.

Именно в силу неизменной склонности Леонова к опоре на миф, натурфилософский

архетип и библейскую образность, в полной мере сказавшейся в «Барсуках», вводная новелла «Про руку в окне» оказалась способной отсвечивать притчевыми гранями. Если сюжет притчи генерирует силу нравственного закона и художественный текст ее так или иначе дышит и сквозит противостоянием Добра и Зла, просвечивает внутренним смыслом неизбежного воздаяния за недолжное поведение, будь то нечаянный проступок или преднамеренный умысел, то и вставной фрагмент «Барсуков», восходя к общей атмосфере романного нарратива, изначально ориентирован на утверждение нравственной истины как выражение вековечных воли и опыта. Рассказ Юды поверяется не только многими сюжетными поворотами романа, но, что еще важнее, и светом библейского метатекста, реминисценциями и аллюзитивными отсылками библейского характера.

В таком исследовательском контексте не остается места для восприятия вводных эпизодов произведений Леонова, как будто бы «условно скрепленных с основным сюжетом» (см: [Старикова, 1972. С. 69]). Конкретная сюжетная ситуация «руки в окне» из рассказа Юды, модифицированная во множестве сюжетных поворотов романа, соотносима и с библейскими коннотациями на мотив «руки», пронизывающими романный текст. Как образно выразилась Н. Л. Леонова, «притча подобна дереву, выходящему из земли в одной точке и по мере удаления от нее, ветвящемуся многократно» [Леонова, 2002. С. 16]. И если притчевость вводной новеллы в «Барсуках» возникает как следствие глубинной связи ее с художественным текстом романа, то и сам романный текст оказывается глубинно просвечен смыслом своих вставных эпизодов, связь эта взаимообусловлена и взаимопроникновенна, безусловна в абсолютном смысле.

Список литературы

Акимов В. М. Бабель И. Э. // Русские писатели XX века. М., 1998.

Бабель И. Э. Избранное. Кемерово: Кемеров. кн. изд-во, 1966.

Бузник В. В. Русская советская проза двадцатых годов, Ленинград, 1975.

Вводная новелла (Вводная повесть) // Литературно-энциклопедический словарь. М., 1987.

Волкова Т. Н. Вводные жанры в романе: виды и функции (на материале русского классического романа XIX века): Автореф. дис. … канд. филол. наук. Новосибирск 1999.

Иванова Т. Работать «по правилам искусства» // Воспоминания о Бабеле. 1938, 1939, 1940. М., 1989.

Лежнев А. Л. Леонов «Барсуки» // Печать и революция. 1925. № 3.

Леонов Л. М. Соть // Собр. соч.: В 10 т. М., 1984. Т. 4

Леонов Л. М. «Человеческое, только человеческое…» Беседу вел А. Лысов // Вопр. литературы. 1989. № 1. С. 3–23

Лобанов М. Из памятного Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М.: Голос, 1999.

Леонова Н. Л. Притча о Калафате // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. СПб., 2002.

Матушкина В. И. Гуманистические идеи Л. Леонова (Проблемы восприятия) // Литература XI–XXI вв. Национально-художественное мышление и картина мира. Ульяновск, 2007.

Платошкина Г. Воспоминания о Леониде Леонове // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М.: Голос, 1999.

Полонский В. П. Из дневника 1931 года // Воспоминания о Бабеле 1938, 1939, 1940. М., 1989.

Старикова Е. Леонид Леонов. М., 1972.

Татаринов А. Нирвана и Апокалипсис: кризисная эсхатология художественной прозы. Краснодар, 2007.

Хрулев В. И. Художественное мышление Л. Леонова. Уфа: Гилем, 2005.

Якимова Л. П. Семантико-поэтическая роль «вставных фрагментов» в произведениях Л. Леонова // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2008. Т. 7, вып. 2. С. 112–122.

Яркевич И. «Рядом с Октябрьской революцией только рождение Иисуса Христа» // Независимая газета. 2007. № 251. С. 23.

Материал поступил в редколлегию 20.11.2008

L. P. Yakimova

SEMANTIC-POETIC FUNCTIONS OF AN INTRODUCTION FRAGMENT «ABOUT A HAND IN A WINDOW» IN LEONID LEONOV'S NOVEL «BADGERS» AND LSAAK BABEL'S STORY «SALT»

The purpose of this clause consists in that at obvious subject and thematic similarity of one of the introduction episodes of the novel of L. Leonov «Badgers» and I. Babel's story «Salt», to show the development of their art strategy.

Keywords: similarity of motives, internal connectivity, an orientation on a parable, narrative strategy.