

ЧИТАТЕЛЬ И ЗАВЕСА: СОБЫТИЙНОСТЬ В РАССКАЗЕ «СМЕРТЬ ДОЛГУШОВА»

А. Б. Танхилевич

Ключевые слова: Бабель, событийность, поэтика выразительности, этос наррации.

Keywords: Babel', eventfulness, poetics of expressiveness, narrative ethos.

DOI 10.14258/filichel(2022)4–11

А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов в рамках своей «поэтики выразительности» описали «прием выразительности», который они назвали «варьированием» или «проведением через разное». Этот прием иногда состоит в том, что один и тот же «тематический элемент» реализуется и в «предметной», и в «орудийной» сфере. Это значит, что некоторая тема проявляется в том числе иконически — через форму. Благодаря этому, в частности, структуры изображаемого в тексте опыта жизни дублируются в структурах эстетического опыта, опыта рецепции текста. Прием подробно разбирается в статье А. К. Жолковского «How to show things with words (Об иконической реализации тем средствами плана выражения)» [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 77–94].

Данный прием часто встречается в прозе Бабеля. Благодаря этому в «Конармии» читатель проживает при столкновении с текстом опыт, который сродни опыту героя, проживающего столкновение с реальностью.

Так происходит и в рассказе «Смерть Долгушова». Событие рассказа состоит в эпифании — осознании героем-рассказчиком катастрофизма «перевернутой» реальности военного времени, в которой он вынужден существовать, но которой не может соответствовать. Герой должен совершить убийство, но не может; его выбор неадекватен реальности войны. К похожему событию-эпифании форма рассказа подводит и читателя. Рассказ устроен так, что читатель, подобно герою, проходит через состояние сумятицы и неразберихи и затем, предположительно, тоже проживает эпифанию. Как-то отнестись к «перевернутой» реальности войны читатель должен сам: верен или неверен сделанный героем-рассказчиком нравственный выбор — на этот вопрос автор не дает ответа, помещая читателя, как и рассказчика, в неуютное «нравственное состояние ответственности» [Тюпа, 2015, с. 18].

«Смерть Долгушова» можно условно разделить на две части: до слов «Человек, сидевший при дороге, был Долгушов, телефонист» и после них. До этих слов диегетическая реальность — это военная сумятица и неразбериха. Военные коммуникации порваны. Нарушена и коммуникация между людьми: на важное донесение Корочаева, начдива четыре, никто не реагирует. Герои взаимодействуют не слишком удачно и не знают, что их ждет. Командир полка Вытягайченко отвечает на жизненно важные вопросы раненого «делегата» крайне туманно: «там видать будет» (Исаак Бабель, 2018²⁹, с. 37). Кроме того, Вытягайченко жлет: обещает не бросать раненых на произвол судьбы («небось не оставлю»), а потом — предположительно — все-таки бросает: возможно, именно поэтому он стыдится и едет, «не поднимая глаз» (с. 38). Он же отдает приказ идти рысью, а потом почему-то (послушавшись совета младшего по званию Афоньки Биды?) изменяет этот приказ. Поведение самого Афоньки тоже не вполне понятно ни читателю, ни рассказчику: когда после своих слов Афонька плачет, это вызывает у рассказчика изумление.

Лютов, герой-рассказчик, и его возникший Грищук теряются и не могут найти своих (топографическое блуждание — важный мотив в «Кон-армии», где пространство войны предстает «пустыней»). Они мотаются «между огненных стен» (с. 38), ища, к какой бы воинской части присоединиться.

Коммуникативная и военно-стратегическая сумятица диегетического мира подчеркивается своеобразной «разорванностью» нарратива. Перед нами то, что бельгийский литературовед С. Крапс называет «модернистской эстетикой фрагментации и апории» («a modernist aesthetic of fragmentation and aporia») [Craps, 2014, p. 46]. Логика поступков скрыта от читателя. Персонажи появляются на мгновение и исчезают (например, Корочаев, раненый или знаменосец Тимошка). Речи Афоньки о начдиве, которого, мол, надо смещать, никак не связаны с происходящими вокруг действиями. Между действиями героев трудно заметить каузальную или телеологическую связь.

В этой части рассказа отсутствуют события: здесь нет ни четких «перемещений персонажа через границу семантического поля» [Лотман, 1970, с. 282], актуального для данной культуры, ни экстраординарных изменений, субъективно «релевантных» для протагониста, непредсказуемых, неповторимых, необратимых и консекутивных [Шмид, 2003, с. 15–18]. Благодаря этому первая часть предстает еще менее «структурированной». Рыхлый, почти бессвязный в своей первой части, рассказ

²⁹ Здесь и далее цитаты даны по источнику: Бабель И. Э. Конармия. М., 2018.

приводит читателя в замешательство, и это продуманная неудача в коммуникации между автором и читателем. В этом — важнейшая функция первой части. Коммуникационная неудача, всеобщая потерянности является не только предметом рассказывания (неудавшееся взаимодействие Корочаева, Лютова, Вытягайченко, Афоньки и т.д.); она становится элементом читательского опыта.

Все меняется во второй половине рассказа — после слов «*Человек, сидевший при дороге, был Долгушов, телефонист*» (с. 38). Бессвязица, фрагментарность, противоречивость упоминаемых действий уступают место цельности, единству действия, сосредоточенности на одной сюжетной линии: умирающий телефонист Долгушов просит товарищей пристрелить его, чтобы избежать мук и унижений плена; ему и нужно, и невозможно в этом «помочь». Если в предыдущей части рассказа персонажи появляются и исчезают, то в этой сцене почти все время действуют четверо — Афонька, Долгушов, Грищук и Лютов. Между Лютовым и Афонькой — очевидный параллелизм. Главный герой, Лютов, встает перед нравственным выбором: поступить согласно собственной природе и согласно библейской заповеди «не убий» или перебороть себя и совершить убийство, чтобы телефонист не достался врагам на мучение. Тот же выбор позже должен сделать Афонька. Между действиями персонажей — очевидная каузальная связь: Долгушов просит Афоньку убить его, потому что Лютов не выполнил той же просьбы; Афонька рвет отношения с Лютовым, потому что тот не смог убить Долгушова, выполнить товарищеский долг; Грищук защищает Лютова, потому что Афонька тому угрожает; Грищук жалеет Лютова, потому что тот (в лице Афоньки) потерял друга.

Телеологическая и каузальная связь между двумя частями рассказа слаба. Никто из героев не ставит в первой части целей, которые реализовывались бы во второй, никакие события второй половины рассказа не являются следствиями действий героев, совершенных в первой. Заглавный герой, Долгушов, появляется только во второй половине рассказа, что увеличивает ее обособленность. Таким образом, две части рассказа выглядят не только разными стилистически, но и сравнительно независимыми.

Именно во второй части повествования происходит основное событие, природа которого остро проблематична. Отказ рассказчика от убийства сам по себе нельзя считать событием в лотмановском понимании. Здесь нет «перемещения персонажа через границу семантического поля», герой не становится другим с социокультурной точки зрения. Лотмановское событие произошло бы, наоборот, если бы герой совершил убий-

ство, ведь тогда интеллигентный «киндербальзам» перешел бы запретную для себя и своей культуры черту. Но уклонение от действия перехода явно несет в себе характеристики, которые В. Шмид полагает признаками-критериями событийности: оно релевантно для протагониста (он переживает, ищет понимания у Афоньки); консекутивно (в результате рушится дружба между Афонькой и рассказчиком); необратимо (Долгушова убивает Афонька, и рассказчик не может поменять свое решение); непредсказуемо и неповторимо.

Налицо в данном случае и «тотальность» — то свойство новеллистического события, которое выделяет в своей классической работе М.А. Петровский [Петровский, 1927, с. 72]. Тотальность, по мысли исследователя, состоит в том, что в одном событии проявляется смысл некоторой жизни во всей его целостности, сюжет «замыкает всю жизнь героя» [Петровский, 1927, с. 99]. Событие «Смерти Долгушова» тотально, потому что оно связано с проблемой, важной для всего цикла: неспособности интеллигента совершить насилие. Решение не убивать телефониста оплачивается дорогой ценой (разрыва межличностной, социальной связи) и является спонтанным ответом едва ли не на главный вопрос в жизни героя.

Однако помимо собственно отказа от убийства происходит и другое, неявное, событие. Цельность, структурное единство второй части рассказа (особенно по сравнению с первой) говорит о том, что перед нами «ментальное событие», эпифания: рассказчик сталкивается с трагической перевернутостью системы ценностей и осознает ее. Определение события С. Жижekom — «травматическое столкновение с крайне жестоким насилием, дестабилизирующее всю нашу вселенную смысла» [Жижек, 2019, с. 149] — в данном случае высоко уместно. Именно инверсия «вселенной смысла» и происходит в «Смерти Долгушова», когда оказывается, что для того, чтобы быть милосердным, надо уметь убить человека.

Острота эпифании, происходящей во второй части рассказа, подчеркивается используемой в первой части метафорой «завесы». «Завеса» — первое слово рассказа. Оно входит в словосочетание «завесы боя»: бой как бы скрывает нечто. С одной стороны, это, по-видимому, образ, который должен напомнить о реальной особенности боя — завесе из дыма и огня (ср. «огненные стены», которые появляются в рассказе дальше). С другой стороны, завесу можно понимать и метафорически, — тем более, что в творчестве Бабеля это совсем не случайный образ.

«Эпифания — сакральная либо трагестийная — вот что обычно объединяет этот мотив раздвинутого полога у Бабеля», — пишет М. Вайскопф [Вайскопф, 2017, с. 367]. Аналогично говорит М. Ямпольский: про-

ступание через полог «может пониматься и как разоблачение, и как иерофания, или явление истины» [Жолковский, Ямпольский, 1994, с. 281]. В «Конармии» слово «завеса» появляется, помимо «Смерти Долгушова», трижды; всякий раз, в точном соответствии с наблюдениями процитированных исследователей, завеса обыденности³⁰ отдергивается, и становится доступно прозрение, нравственно-эстетическое, если не сакральное.

В «Смерти Долгушова» убранный завеса — это и метафора эпифании героя, и метафора читательского опыта. Подобно герою, при чтении первой части рассказа читатель «блуждает» в сумятице нарратива, созданной средствами формы, а во второй оказывается лицом к лицу с катастрофическим выбором, переживаемым эмпатически. Завеса «распахивается» и перед героем, и перед читателем. Нравственная проблематика второй части в сочетании с высоким «градусом» событийности создает внятный, обращенный к читателю интенциональный смысл нарратива. Выбор героя в конце рассказа ведет к возникновению для читателя, по выражению В. И. Тюпы, «этоса личной ответственности» [Тюпа, 2015, с. 18]: необходимости самоопределиться по отношению к этому выбору.

Мы провели эксперимент, который показал, что наши наблюдения относительно двух сравнительно независимых и противопоставленных друг другу частей рассказа подтверждаются практикой реальных читателей. Мы попросили 26 студентов-первокурсников в возрасте 17–18 лет прочитать «Смерть Долгушова», а затем каждому было предложено пересказать рассказ. Все они читали рассказ впервые. Никто не знал заранее, что рассказ надо будет пересказывать. Никто из них не являлся филологом и не учился «на филолога». С каждым участником общение происходило индивидуально, в Zoom-конференции.

Выяснилось, что первая часть рассказа воспринимается большинством респондентов как «непонятная»: непонятен язык, непонятны цели героев. Пересказ этой части обычно был очень беглым или вовсе отсутствовал. Схватывая ситуацию в целом (идет война), студенты в пересказе приводили очень мало деталей из этой части, многие стремились «выровнять», «склеить» нарратив, сделать его более логичным. Именно этим желанием (а не только невнимательностью или беспамятностью) мы объясняем ассимиляции, характерные для многих пересказов: Долгушов, Афонька, Грищук и Вытягайченко периодически отождествляются друг с другом.

Вторую часть рассказа — сцену с Долгушовым — большинство респондентов пересказывали гораздо подробнее, приводили больше дета-

³⁰ Парадокс в том, что в данном случае обыденностью оказывается напряжение боя, вершащегося разгроме.

лей. Респонденты видели и акцентировали параллелизм между Афонькой и рассказчиком: «*Ну я так поняла, здесь был упор сделан на то, что человек, как его назвали „очкастым“ в конце, который очень интеллигентный, не смог убить*» (студентка Д.). Отметим, насколько четко Д. выделяет интенциональный смысл нарратива («упор сделан на то...»). В пересказах второй части, в отличие от первой, появляется каузальность (она выражается в словах «*потому что*», «*поэтому*» и т. п.), с нею вместе — ощущение большей ясности, которая не снимает парадоксальности ситуации («не смог убить»), не редуцирует ее к банальной «морали». Респонденты отмечали, что субъективно «более понятен» именно эпизод с Долгушовым, т. е. финал рассказа.

Подчеркнем, что современные студенты-первокурсники, вероятно, не соответствуют «имплицитному читателю» Бабеля, и неверно было бы исключительно на основе анализа рецепции делать выводы о прагматике «Смерти Долгушова». Но, на наш взгляд, показательно, что реакции «наивных» респондентов в значительной степени подтверждают результаты анализа текста. Хотя никто из респондентов, конечно, не испытал буквальной эпифании, но между последовательностью читательских когнитивных реакций и стратегией построения рассказа наблюдается довольно явный параллелизм. Эстетический опыт читателя и нравственно-психологический опыт персонажа-рассказчика явно строятся по одной модели. Читатели испытали трудности при осмыслении и пересказе первой, «фрагментированной» части рассказа, а цельность второй воспринимали как облегчение и шанс прорыва к смыслу.

Это тот самый эффект, который А. К. Жолковский называет «реализацией темы средствами плана выражения». Средствами формы создается эффект, в результате которого читательский опыт уподобляется опыту героя: читатель, как и герой, вынужден некоторое время «блуждать», а затем оказывается лицом к лицу с очевидностью выбора — в котором, однако же, невозможно отличить моральное поражение от победы. Герой — вслед ему, возможно, и читатель — переживают нечто сродни апофатическому нравственному прозрению: торжество личного принципа в единстве с личной несостоятельностью, драму отверженности (Афонька) и приятия (Грищук). Читатель вместе с героем осознает катастрофическую реальность войны, где милосердие состоит в убийстве. А оказавшись лицом к лицу с выбором героя, читатель вынужден «примерить» аналогичный выбор и на себя.

Библиографический список

Вайскопф М. Я. Между огненных стен. М., 2017.

- Жижек С. Событие. М., 2019.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
- Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель. М., 1994.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Петровский М. А. Морфология новеллы // *Ars Poetica*. М., 1927.
- Тюпа В. И. Этос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. № 2.
- Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- Craps S. *Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age* // *The Future of Trauma Theory*. Abington, NY, 2014.

Список источников

- Бабель И. Э. *Конармия*. М., 2018.

References

- Vajskopf M. Ja. *Mezhdru ognennyh sten*. [Between Walls of Fire]. Moscow, 2017.
- Žižek S. *Sobytie* [Event]. Moscow, 2019.
- Zholkovskij A. K., Shheglov Ju. K. *Raboty po pojetike vyrazitel'nosti* [Works on Poetics of Expression]. Moscow, 1996.
- Zholkovskij A. K., Jampol'skij M. B. *Babel'*. [Babel']. Moscow, 1994.
- Lotman Ju. M. *Struktura hudozhestvennogo teksta*. [The Structure of the Artistic Text]. Moscow, 1970.
- Petrovskij M. A. *Morfologija novelly*. [Morphology of the Novella]. *Ars Poetica*. Moscow, 1927.
- Tjupa V. I. *Jetos narrativnoj intrigi*. [The Ethos of the Narrative Intrigue]. In: *Vestnik RGGU. Serija «Literaturovedenie. Jazykoznanie. Kul'turologija»*. [Bulletin of RSUH. Series «Philology, linguistics, cultural studies»]. 2015. № 2.
- Schmid W. *Narratologija*. [Narratology]. Moscow, 2003.
- Craps S. *Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age*. In: Buelens G., Durrant S., Eaglestone R. (Eds). *The Future of Trauma Theory*. Abington, NY, 2014.

List of sources

- Babel' I. Je. *Konarmija*. [Red Cavalry]. Moscow, 2018.