

Книга названа цитатой из ранних (до 1926 года) редакций рассказа «Смерть Долгушова» («Грищук со своей глупой тачанкой да я — мы остались одни и до вечера мотались *между огненных стен*»), которая, в свою очередь, является «безотчетной реминисценцией из библейского пророчества об Иерусалиме: “И Я буду для него, говорит Господь, огненной стеною вокруг него... Эй, эй! Бегите из северной страны, говорит Господь; ибо по четырем ветрам небесным Я рассеял вас” (Зах., 2: 5—6)» (с. 118). Название символично в двух аспектах. Во-первых, оно указывает на то, что целый ряд художественных образов, приемов, аллюзий и скрытых смыслов у Бабеля восходит к древним еврейским (и христианским) религиозным текстам; во-вторых, отсылает к трагической судьбе писателя, к тем политическим и житейским тискам, в которые он был зажат на протяжении всей жизни. Однако в строгие рамки религиозной традиции и религиозного интертекста творчество Бабеля не укладывается, и потому книга М. Вайскопфа объективно оказывается шире: она по-новому раскрывает многие особенности поэтической системы писателя на материале большинства его произведений; проводятся аналогии не только с Библией, Устной Торой, Талмудом, учением хасидизма и каббалой, но и с произведениями еврейских классиков, а также Гоголя, Лескова, Блока, Мандельштама, Кузмина, Набокова, Есенина, Маяковского, Рембо, Гамсуна, немецких экспрессионистов.

Предельная сжатость бабелевских текстов отмечается практически во всех работах о нем; на это не раз указывал и сам писатель в своих интервью, выступлениях и даже в рассказах. Вайскопф с блеском резюмирует: «...виртуозный лаконизм Бабеля сводит к минимуму мотивировку либо развернутую подготовку события — чаще всего мы сталкиваемся только с его ошеломляющим результатом. Фабульные зигзаги — это сверхмощные разряды семантического напряжения, исподволь накопленного в тексте. Время настолько спрессовано, что его движение почти незаметно» (с. 242).

Еще одна широко известная черта творческого метода Бабеля — смещение фактов, дат и топографии. В книге Вайскопфа мастерски вскрываются цели, достигаемые этой авторской стратегией. Так, в «Истории моей голубятни» герой отправляется на Охотницкую за голубями 20 октября, в воскресенье, через месяц после поступления в гимназию. Однако 20 октября 1905 года, второй день еврейского погрома в Николаеве, приходился на четверг, а Охотницкая — не николаевский, а одесский топоним. Благодаря «преднамеренной неточности», объясняет исследователь, «день недели, выбранный автором, из пустой и безличной календарной

меты переходит в категорию зловещего символа. Избитый мальчик возвращается по тротуарам, “подметенным чисто, *как в воскресенье*”: мнимый воскресный день уподоблен самому себе — но взят уже в расширительном значении» (с. 398—399). В рассказе «Первая любовь» «дарование царского манифеста, пробудившее погромную стихию», даже «сопоставлено с Пасхой: “Граждане свободной России, с светлым вас Христовым воскресением...”» (с. 399). Охотничья же перенесена «в Николаев для того, чтобы связать *голубей с охотой* (слово, которое означает также пристрастие, любовь, влечение)» (с. 180); ведь у героя рассказа «во всю жизнь <...> не было желания сильнее», чем иметь голубятню.

В книге отмечены многие мотивные блоки у Бабеля, «пульсирующие вереницы, собранные из тождественных или однородных компонентов» (с. 178). В качестве «вводной иллюстрации» (с. 178) взяты рассказы «Сашка Христос» и «Песня». В последнем «сохранены и переставлены <...> все опорные моменты первого сюжета: *похотливая старуха, предложение гостя (гостя) совокупиться, само соитие, свидетель, мальчик (во втором случае хозяйский сын), сифилис, музыка (песня), звезда, сон*» (с. 179). Модель построения мотивных блоков («рассыпание и последующий монтаж элементов», с. 181) восходит к Талмуду; «по той же модели выстраиваются у Бабеля многие слои его прозы: от одного бегло затронутого мотива сразу отвечает смежный, имплицитный или эксплицитный, от того — следующий и т. д.» (с. 182).

В работе выявлены разного рода дихотомии Бабеля, как общие с другими авторами (рождение и смерть, соитие и смерть), так и более характерные для него («кони и секс, кони и страдальчество либо кони и смерть», с. 222). К «персональным бабелевским комбинациям относятся уродство <...> и фертильность <...> расставленные женские колени, которые обозначают обычно беременность или материнство <...> красный, оранжевый либо розовый цвет и секс/фертильность; союз персонажа с проституткой — подлинной или мнимой <...> соединение раздутой шеи и/или рвота с символикой змеи» (с. 222—223) и др.

Значительный интерес представляют описания логических инверсий, реализующих «авангардно-романтическую *авторократию* <...> безучастную к так называемой действительности». Например, «Король сначала собирается с помпой похоронить будущего покойника, потом сделать его старостой синагоги, стать его компаньоном и наконец выстроить ему дачу» (с. 246). Подобные сдвиги могут быть соотнесены «с циклическим восприятием времени у Бабеля» (с. 238), которое, по мнению исследователя, является «ярчайший пример адаптации религиозного восприятия к литературной работе. Историософия Бабеля циклична, как в Екклезиасте, и ахронна, как в Талмуде» (с. 238—239).

Стараясь придать каждому рассказу характер подлинности и документальности, Бабель в то же время, как правило, мало заботится о чисто внешнем правдоподобию. Эта черта его метода не раз убедительно демонстрируется на страницах рецензируемой книги. Одним из ее проявлений является сбой логики нарратива, или, по Вайскопфу, «расходящиеся версии сюжета». Наглядной иллюстрацией служит диаметрально противоположное описание Ильи Брацлавского в рассказах «Рабби» и «Сын рабби». В «Рабби» Илья, ««непокорный сын» цадика» — «это злобный психопат марксистско-просветительского пошиба, который в отчем доме глумится над родной верой, зажигая огонь в субботу» (с. 255), а из продолжения, «где он предстает уже красным командиром и священномучеником революции <...> явствует, что в тот субботний вечер, четыре месяца назад, этот “непокорный” наследник вовсе не курил и не бунтовал — напротив, вел себя весьма благочестиво, углубившись в Писание» (с. 256).

В случае необходимости «сам облик бабелевских персонажей меняется разительно и почти так же мгновенно, как это происходит в одном из одесских рассказов с испуганным приказчиком, “белым, как смерть, желтым, как глина”, и “зеленым, как зеленая трава”». Вайскопф прослеживает изменение внешности мнимого «глухаря» в «Иванах». Сначала «изувер Акинфиев» стреляет у него над ухом, и «о дьяконе говорится, что над “громадой его *лысеющего черепа летал легкий серый волос*”. А через пару страниц, в конце новеллы показано, как замученный дьякон ползет на коленях, “*весь опутанный поповским всклокоченным волосом*” <...> в первом случае автору важно было педалировать акустический эффект изымательства над злостастным симулянтом <...> оголив его череп для революрного грохота, а во втором — подытожить страдальчество коленопреклоненного священнослужителя, придав рисунку житийно-иконописный оттенок» (с. 262).

Необычайный интерес представляют наблюдения за политическим дискурсом у Бабея. Политика, по мнению автора книги, спрятана «в поэтике, в невинных с виду мелочах нарратива» (с. 452). Такова немотивированная замена буквы «ч» на «с» в словах председателя колхоза Житняка, обращенных к раскулаченному Ивану Колывушке: «...я за пистолью пойду, *унистожу* тебя». Оказывается, именно так произносил это слово «хозяин» Кабардино-Балкарии Бетал Калмыков. Бабель рассказывал жене о том, что, требуя ликвидировать пятнадцать процентов единоличных хозяйств, Бетал угрожал инструкторам: «Если же вы все провалите... *унистожу, унистожу* всех до одного!» (Это наблюдение помимо прочего позволяет датировать окончание работы над рассказом «Колывушка» не ранее осени 1933 года.) В последней опубликованной новелле «Суд» (1938), действие которой происходит в Па-

риже, показано «сверхскоростное слушание дела уголовным судом <...> подытоженное столь же мгновенным приговором: “Десять лет, мой друг <...>”. Бабелевская картина, безусловно, была рассчитана на аналогии и с Особым совещанием, и с пресловутой советской “десяткой”...» (с. 442). Другой пример — более ранняя новелла «Ты проморгал, капитан!» (1924), которая, «на поверхностный взгляд», похожа на «заурядно-пафосное изделие из ширпотреба большевистской пропаганды». На самом деле, как убедительно доказано в книге, она представляет собой «тайнопись» и «политическую мистификацию» (с. 264), «глумливую фантазию на сакрально-большевистские темы» (с. 267).

Продолжая политико-поэтические аналогии, стоит упомянуть о речи Бабеля на Первом съезде писателей. «Иногда Бабеля ставят в вину его панегирик генсеку, — пишет Вайскопф <...> Действительно, в этом выступлении <...> он возгласил: “Говоря о слове, я хочу сказать о человеке, который со словом профессионально не соприкасается: посмотрите на Сталина, как Сталин *кует* свою речь, как кованы его немногочисленные слова...”» (с. 450). «По части подобных величаний, — продолжает исследователь, — Бабель, как известно, был не одинок. И все-таки сам этот сталинский образ подсказало ему знаменитое, расходившееся в списках стихотворение Мандельштама “Мы живем, под собою не чуя страны...” (ноябрь 1933-го)», где есть «тот же кузнечный мотив: “*Как подкову кует* за указом указ / Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз”» (с. 450—451).

Книга содержит еще немало ценных наблюдений, которые в небольшой по объему рецензии даже перечислить не представляется возможным. Позволю себе лишь одно замечание. На мой взгляд, очень образный финал, с учетом сугубо научного характера работы, требует сноски с пояснением обстоятельств ареста писателя и, возможно, цитатой из мемуаров А. Пирожковой.

В целом, книга Вайскопфа, посвященная «приемам, мотивам и символам» (с. 9) в творчестве писателя, его художественному методу и авторским стратегиям, построенная на обширном материале, большей частью впервые привлекаемом к бабелеведению, обнаруживает по-настоящему новаторский подход к поэтике Бабеля и, надо думать, послужит серьезным импульсом к дальнейшему изучению его творчества.

Елена ПОГОРЕЛЬСКАЯ

Государственный литературный музей