

НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАБЕЛЯ НА ПРИМЕРЕ „КОНАРМИИ“ И „ОДЕССКИХ РАССКАЗОВ“

Марианна Леонова
Гёттингенский университет

Most published works dedicated to the analysis of Babel's *Red Cavalry* point out the close relationship between the individual stories of the tales' cycle. At the same time, the lack of their direct comparability is emphasized on the level of the literary work composition. Our main point of attention will be the consideration of aspects such as the narrative and cycle composition, as well as the unfolding of the narrative plot and its presentation by the narrator. Comparison between the *Red Cavalry* and *Odessa Tales* lets us trace the narrative structure dynamic and strategies for its realization in Babel's works.

Key words: cycle composition, narrative plot, presentation by the narrative structure dynamic

Несмотря на многочисленные исследования, вопрос о структуре произведения „Конармия“ и по сей день не потерял своей актуальности. Фрагментарность и неслиянность отдельных частей текста, с одной стороны, и тесная связанность их – с другой, побуждают литературоведов рассматривать вышеуказанное произведение в широких жанровых рамках – от сборника рассказов до романа. При этом встречаются и промежуточные структуры в виде цикла рассказов и цикла новелл. Так Шмид, ссылаясь на утверждение Бабеля о неслиянности входящих в „Конармию“ рассказов и их диффузности, рассматривает „Конармию“ как цикл рассказов, обладающих тесной связью посредством мотивов и звуковых повторов. Не отказывая автору в бессюжетности, он ставит вопрос о событийности в „Конармии“, на который отвечает введением понятия события-пунктира, т.е. „нерассказанное“ событие только намечается в виде некой пунктирной линии сюжета, которая должна быть реконструирована читателем.¹ Добренко идет в

¹ „[...] прозрение не всегда состоит в осознании чего-то нового. Чаше оно представляет собой сознательное приятие положения вещей, подсознательно понятых, но осознанно вытесняемых [...]“ (Шмид 1998: 140).

своём рассмотрении непосредственной связанности отдельных частей текста дальше и подчеркивает связность не только на уровне „мотивов, сквозных идей и единства авторского взгляда на человека“ но прежде всего на уровне „сквозных персонажей“, „места и времени события“ и „некоторого единства действия“. (Добренко 1993: 83). Непосредственной связанности отдельных частей текста посвящает свою работу и Марк Шрёз, который отходит от рассмотрения „Конармии“ как цикла рассказов и видит в ней нелинейную структуру романного типа. Опираясь, с одной стороны на теорию монтажа Эйзенштейна, а с другой – на нарративную модель Ван дер Енга, которая в свою очередь отражает воззрения таких представителей структурализма, как Тынинанов и Мукаржовский, а также развитие в области нарратологии от Успенского и Лотмана до Шмида, Шрёр рассматривает „монтаж по доминантам“ как способ организации текста в произведении Бабеля (Шрёр 1989: 29). При видимом различии трех подходов к композиции „Конармии“, можно найти сходство принципа, лежащего в основе подобного рассмотрения. Все вышеупомянутые ученые пытаются описать структуру произведения Бабеля в рамках линейной системы координат, что неизбежно приводит, с одной стороны, к редукции некоторых „неудобных“ измерений, а с другой – к введению вспомогательных приемов, обеспечивающих более или менее приемлемое описание нелинейной структуры. В целом подобные приемы приводят к редукции комплексности структуры произведения и, как следствие, к некоему упрощенному ее восприятию. Так Вольф Шмид, отдавая дань нелинейной событийности в „Конармии“, вынужден ввести понятия „*переживающего Я*“ и „*рассказывающего Я*“ и отказать главному протагонисту в наличии сюжетной памяти. Добренко, вводя тематические блоки, вынужден отказаться от рассмотрения единого пространства произведения. Наиболее интересный случай представляет собой интерпретация Шрёза, который, осознавая нелинейность и романное единство „Конармии“, пытается описать его в рамках двумерной структуры. Возникающее противоречие, уже заложенное в основе подобного рассмотрения, критик решает через введение „*внутреннего сюжета*“ и отказ от пространственно-временной связи и логики. Таким образом, соглашаясь со справедливым наблюдением Шрёза относительно романного единства произведения Бабеля „Конармия“, мы вынуждены подчеркнуть невозможность описания его структуры при помощи линейных моделей. Исходя из непосредственной взаимосвязи элементов текста, в дальнейшем мы будем рассматривать отдельные части текста, имеющие собствен-

ное заглавие, как главы романа, связанного фрактальной структурой в единое целое².

***Фрактальная структура произведения Бабеля „Конармия“
Точечная заданность структуры***

Рассматривая роман Бабеля „Конармия“, мы сталкиваемся с фрактальной структурой произведения как на уровне композиции, организации времени и пространства, так и на уровне концептуализации образа и порядка подачи информации читателю о персонаже. Фрактальная структура, в основу которой положен один и тот же генеративный принцип развертывания точки в историю с последующим возвращением в точку, определяет все уровни произведения. Этот генеративный принцип находит свое отражение также на уровне всего текста. Так первое предложение романа, а именно название первой главы „Переход через Збруч“ совмещается с последним предложением последней главы „Поцелуй“: „*В это утро наша бригада прошла бывшую государственную границу Царства Польского*“ (Бабель 2008: 128). Принимая во внимание, что река Збруч и является „*исторической пограничной рекой*“, на что справедливо указывает в своей интерпретации Вольф Шмид (Шмид 1998: 142), в названии первой главы мы имеем точечную структуру, развертываемую в действие, в конце концов сводимую в одну точку – переход через Збруч. Таким образом, все произведение представляет собой развертывание точечной структуры во фрактальную. Если пойти дальше и рассмотреть вопрос о событийности в романе, то можно прийти к выводу, что именно переход через Збруч и является событием, а весь роман – раскрытием сущности этого события. Понятое таким образом событие удовлетворяет как понятию события по Лотману „*перемещение персонажа через границу семантического поля*“ (Лотман 1970: 282), так и критериям событийности по Шмиду³. При этом речь о переходе идет не только географической, но прежде всего метафорической границы, реализацией которой на уровне действия служит Збруч. Переход, который вынужден был совершить каждый, вне зависимости от своей социальной принадлежности и политических взглядов, является однора-

² Подробнее об отличии фрактальной нарративной структуры от линейной см. Леонова 2010: 297–308.

³ Событие по Шмиду удовлетворяет следующим пяти критериям: 1. релеванность, 2. непредсказуемость, 3. консекутивность, 4. необратимость, 5. неповторимость, из которых нам наиболее важными кажутся релеванность, неповторимость и необратимость события (Шмид 2003: 13–18).

зовым, релевантным, судьбоносным актом, после совершения которого повторение в будущем хорошего прошлого невозможно. Так в последней главе „Поцелуй“ рассказчик эксплицитно тематизирует возможность будущего как хорошего прошлого, обещая главной героине забрать ее и ее семью в Москву в это будущее:

„После победы над поляками – так постановлено было на семейном совете – Томилины переедут в Москву: старика мы вылечим у знаменитого профессора, Елизавета Алексеевна поступит учиться на курсы, а Мишку мы отдадим в ту самую школу на Патриарших прудах, где когда-то училась его мать“ (Бабель 2008: 124).

Невозможность возврата в прошлое подчеркивается следующим повторением фразы Елизаветы Алексеевны, задаваемой ею до сексуального акта с главным героем и после него: *„Когда вы нас увезете отсюда?“* и *„Когда вы увезете нас?“* (Бабель 2008: 127). Снимая посредством этого повторения всякую событийность с непосредственного действия, стоящего между обоими фразами, автор смещает его на последнее предложение главы: *„В это утро наша бригада прошла бывшую государственную границу Царства Польского“* (Бабель 2008: 128). Соединенное со смертью старика Томилина и реакцией протагониста на вопрос Томилиной: *„помолчав, я направился в дом“* (Бабель 2008: 127), невозможность возврата в прежнее состояние становится очевидной. Таким образом, событие, не описывается в рамках линейной структуры отдельной главы, или является поводом к рассмотрению прозы Бабеля как бессобытийной, или влечет за собой введение дополнительных вспомогательных конструкций типа *„событие-пунктир“* (Шмид 1998: 139), о которых мы упоминали выше. Рассмотренное на уровне романа подобное событие становится точечной структурой, развертываемой в действие, т.е. фрактальным событием.

Точки структуры, развертываемые в историю

Уже в первой главе „Конармии“ намечаются в точечной форме темы, мотивы, время и пространство, концепт, лежащий в основе образа главного протагониста, контексты и группы, позже появляющиеся в произведении, а также функция протагонистов и способ подачи информации во всем романе. Так на уровне мотивов появляются как цвета, так и мотивы солнца и луны, которые затем красной нитью проходят через весь роман. Так красный и оранжевый цвета, связанные с мотивом солнца как отрубленной головы и маков в первой главе, мы находим в *„красной Конной армии товарища Буденного“*, *„красной бригаде товарища Павличенко“*, *„краснорожем начальнике конзапаса“*,

„красных шароварах с серебрянными лампасами“ Буденного и начальника конзапаса, в красных лучах заката, в которых появляется Афонька Бида в главе „Смерть Догушова“ и т.д. Этот прием создания семантического ряда на основе цветового мотива, ведущего к определенному кодированию цвета в рамках этого созданного семантического ряда, и как следствие, распространение этого кодирования на все элементы текста, находящиеся в соприкосновении с соответствующим цветом, прослеживается на уровне всех цветовых мотивов. Интересным приемом на уровне мотивов является также введение мотивов солнца и луны как двух антиподов, что приводит не только к восприятию текста как связанного посредством мотивов, на что указывают критики, но и его прочтение как конфликтного, двуязычного и амбивалентного. Таким образом, раздвоенность, реализуемая на уровне поэтики посредством мотивом, символов и метафор, переносится на все восприятие текста. Так уже в первой главе мы находим главного протагониста, амбивалентность образа которого точно намечается в метафоре пополам распоротой перины, которую он делит с убитым евреем. Мы узнаем о протагонисте, что он боец Конармии, перешедшей Збруч, расквартированный в Новограде в еврейской семье, делающий замечание: „*Как вы грязно живете, хозяйева...*“ (Бабель 2008: 10). Принимая во внимание лишь эту фразу, интерпретаторы зачастую приходят к выводу, что перед нами „*опытный человек войны*“ (Шмид 1998: 145), который рассматривает еврейских хозяев с „*дистанции особенно враждебно настроенного наблюдателя*“ и „*играет роль чужака*“ (Шмид 1998: 147). Подобное заключение приводит к противоречию не только на уровне всего текста, но и на уровне рассматриваемой главы, в которой главный герой ложится рядом с евреем на распоротую перину: „*Они кладут на пол распоротую перину, и я ложусь к стенке, рядом с третьим, заснувшим евреем*“ (Бабель 2008: 10). Главный герой не только не рассматривает хозяев с враждебной дистанции, но находится на одном с ними уровне, что и подчеркивается эксплицитно. Таким образом, с одной стороны мы имеем бойца Конармии, захватчика, с другой – одного из захваченных евреев. Эта двойственность, отражаясь точно в метафоре распоротой перины, находит свое дальнейшее развитие и подкрепление в тексте. Интересен способ подачи информации о протагонисте. В первой главе мы узнаем о его принадлежности к Конармии. В рамках истории упоминается его аналогия с евреями как намек в рамках одной метафоры. Таким образом, на уровне структуры задаются две точечные информации – боец Конармии, еврей. В главе „Письмо“ мы узнаем об одной из функций протагониста в Конармии, а

именно писаря, переписчика. В главе „Гедали“ мы встречаем с одной стороны еврея, который вспоминает о своем еврейском происхождении, а с другой стороны – бойца, который дискутирует о смысле и характере революции, развертывая информацию о себе как бойце Конармии и эксплицитно называя тему, проходящую красной нитью через все произведение: *„Она не может не стрелять, Гедали, – говорю я старику, потому что она – революция...“* (Бабель 2008: 30). Вопрос протагониста о *„еврейском коржике и еврейском стакане чаю и немножко этого отставного бога в стакане чаю“* (Бабель 2008: 31) намечает уже следующую информацию о религиозных взглядах протагониста, которая будет развернута в главе „Рабби“. Прибыв из Одессы, учившись библии и *„перекладывая в стихи похождения Герша из Острополя“*, главный герой ищет согласно учению хасидизма веселья. В конце главы главный герой после проведенного у рабби субботнего вечера, когда он *„ел с остальными евреями и радовался тому, что он жив, а не мертв“* (Бабель 2008: 36) идет *„к себе на вокзал. Там на вокзале, в агитпоезде Первой Конной армии меня ждало сияние сотен огней, волшебный блеск радиостанции, упорный бег машин в типографии и недописанная статья в газету „Красный кавалерист“* (Бабель 2008: 31). В главе „Рабби“ развертывается информация о воззрениях, происхождении протагониста и его занятиях в рамках религиозного контекста, и в рамках этой информации дается точно информация о функции протагониста в Конармии. Эта информация найдет свое развитие в главе „Вечер“, в которой главный протагонист описывает сотрудников „Красного кавалериста“ и делает высказывание, проливающие свет на поступки протагониста с одной стороны, а с другой ставящие его в отношения эквивалентности с *„тоскующим убийцей“* (Бабель 2008: 27). Сидоровым, из главы „Солнце Италии“: *„Галин, – сказал я, пораженный жалостью и одиночеством, – я болен, мне, видно, конец пришел, и я устал жить в нашей Конармии...“* (Бабель 2008: 71). Таким образом, в главе с одной стороны развертывается информация, данная в главе „Рабби“, а с другой намечается и заостряется информация, полученная в предыдущих главах. Фраза главного протагониста поясняет письмо Сидорова, в котором он просит послать его в Италию с революционной миссией и выделяет из всего письма одну фразу как основную: *„Скажите просто, – он болен, зол, пьян от тоски, он хочет Италии и бананов“* (Бабель 2008: 28). Эквивалентность с Сидоровым, в свою очередь, точно намечает тему образа протагониста, отраженного в его имени Лютов и развиваемого в главах „Эскадронный Трунов“, „Замостье“ и „Песня“, в которых семантическое зна-

чение фамилии Лютов („жестокый“) определяет образ протагониста как человека жестокого. При этом такое толкование образа связано не только с восприятием главного героя бойцами Конармии, но и с его самовосприятием. Так в главе „Эскадронный Трунов“ протагонист описывается как человек, „который всех задирает“ (Бабель 2008: 83), что опровергается самим протагонистом, а в главе „Песня“ главный протагонист сам уверяет, что он достал бы хозяйку, у которой он остановился, револьвером. Развитие темы религиозных воззрений протагониста, получившее свое воплощение в главе „Смерть Долгушова“ в неспособности убить человека и в амбивалентном поведении протагониста во время боя в главе „После Боя“, когда он „в бой шел и патронов не залаживал“, сводится в точку в признании протагониста, что он молокан:

„– Поляк меня да, – ответил я дерзко, – а я поляка нет [...]“

– Значит, ты молокан? – прошептал Акинфиев, отступая.

– Значит, молокан, – сказал я громче прежнего“ (Бабель 2008: 112).

Образ, созданный именем как симулякром, вступает в конфликт как с поступками протагониста, так и с его утверждением о себе самом. Это несоответствие пугает Акинфиева и заставляет его говорить шепотом. На уровне структуры религиозные воззрения, развернутые из точечной информации в историю, сводятся в точечную информацию на другом уровне.

Показательным примером развертывания точечной информации в историю является образ Афоньки Биды. Мы встречаем его в первый раз в главе „Путь в Броды“, в которой мы узнаем, что он друг главного протагониста, взводный и поет песни. Точечно дается информация о мировоззрении Афоньки во фразе: „Нехай пчела перетерпит. И для нее небось ковыряемся“ (Бабель 2008: 38). Разъяснение этой информации находим в главе „Смерть Долгушева“, в которой мы узнаем об Афоньке как взводном, который не только несет на себе командование взводом, но и личную ответственность за судьбу своих бойцов. Так он „помогает умереть“ раненному Долгушеву. Мировоззрение Афоньки и его реакция на отказ главного протагониста застрелить Долгушева отражается во фразе: „Уйди, – ответил он, бледнея, – убью! Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку...“ (Бабель 2008: 44). Из приведенного примера видно, что под пчелой Афонька понимал не всякую живую тварь, а лишь ту, которая по его мнению относилась к группе рабочих, трудовых элементов. Проясняется и информация о „дружбе“ между Афонькой и главным протагонистом, очевидно, державшейся на ошибочном представлении

Афоньки о главном протагонисте, спровоцированном симулякром Лютов. Попадая в конфликт с реальностью и обнажая свою умозрительную природу, симулякр угрожает самому существованию протагониста. Афонька готов убить бывшего друга за то, что он не соответствует созданному о нем образу. Дальнейшее развертывание образа Афоньки мы встречаем в главе „Афонька Беда“, в которой протагонист предстает перед нами не только как человек, способный на убийство, но и как готовый заплатить своей жизнью за коня. Равенство относительно смерти и готовность в любую минуту умереть раскрывают причины его поведения в рассказе „Смерть Долгушева“, а также объясняют семантическое значение его прозвища Беда от „бидовый“ – не ведающий страха. Последний раз мы встречаем Афоньку Биду в коротком эпизоде в главе „У святого Валента“, в которой он играет на органе: *„[...]их было множество – Афонькиных песен. Каждый звук был песня, и все звуки были оторваны друг от друга. Песня – ее густой напев – длилась мгновение и переходила в другую [...]“* (Бабель 2008: 80). Таким образом, история Афоньки вернулась в свою исходную точку „песня“. Фрактальная структура, обнажив себя, замкнулась в точку, описание которой представляет собой приведенная цитата. Структура романа „Конармия“ может быть сравнима с песней, в которой все главы-звуки предствляют собой песню, т.е. подобны целому, и оторваны друг от друга, но переходят друг в друга.

Одесские рассказы

В цикле „Одесские рассказы“ фрагментарный характер уже заложен в самом названии. Мы хотели остановиться прежде всего на способе введения информации о протагонистах и, следовательно, на характере взаимосвязи между рассказами, входящими в цикл. Несмотря на упомянутое различие между „Конармией“ и „Одесскими рассказами“ обнаруживаются очевидные параллели как на уровне мотивов, так и на уровне структуры произведения и приемов ее подачи. Также как и в „Конармии“ с первого предложения первого рассказа цикла „Король“ читатель оказывается в центре событий, не подготовленных экспозицией: *„Венчание кончилось [...]“* (Бабель 2008: 213). Лишь затем мы узнаем, что Бенья Крик, по прозвищу Король, выдает замуж свою сестру Двойру. Как Бенья Крик пришел к своей карьере главаря налетчиков и почему получил именно такое прозвище в рамках рассказа не объясняется. Событие, которое испортило Бене праздник, также остается за пределами повествования и лишь намечается двойным появлением посланника тети Ханы (до облавы и после по-

жара милицейского участка) и фразой: *„И он ушел, этот молодой человек. За ним последовали человека три из Бениных друзей. Они сказали, что вернутся через полчаса. И они вернулись через полчаса. Вот и все“* (Бабель 2008: 214).

Само событие не описывается. Напротив, рассказчик, подробно останавливаясь на описании явств и празднества, всячески старается отвлечь внимание читателя от поджога милицейского участка на „более важные вещи“. Он также подробно приводит историю сватовства и женитьбы самого Бени, выдавая его за событие и эксплицитно указывая на результативность его как такового. Пришедший к отцу Эйхенбауму Бенья с целью получения от него двадцати тысячи рублей, и резавший с целью устрашения его коров, внезапно меняет свои намерения, увидев дочь Эйхенбаума Цилю: *„И победа Короля стала его поражением. Через два дня Бенья без предупреждения вернул Эйхенбауму все забранные у него деньги [...]“* (Бабель 2008: 215). Но эксплицитно описанное на уровне рассказа событие нивелируется на уровне всего текста, когда выясняется, что Бенья не только зять Эйхенбаума, но и Фрома Грача и женитьба для него – акт повторения и, следовательно, взаимозамещаемый. Таким образом, также, как и в Конармии событийность на уровне суммы рассказов (глав) превращается благодаря повторению „события“ в бессобытийность. Замечательно, что „нерассказанное“, но подразумеваемое событие предотвращения облавы и возвращения Королем контроля над ситуацией на уровне цикла тоже оказывается не единичным, и, следовательно, не удовлетворяет одному из основных критериев событийности, т.к. повторяется в следующем рассказе „Как это делалось в Одессе“. Так на уровне рассказа одноразовое событие с очевидной релевантностью, превращается на уровне цикла в повторяемое. Так же как и в рассказе „Король“ четыре человека занимались „приведением ситуации под контроль“ и единственные уехали после того, как похоронная процессия обратилась в бегство при виде мер, принятых Беней Криком: *„И только те четыре, что приехали на красном автомобиле, на нем же и уехали.“* (Бабель 2008: 227). В рамках истории о карьерном росте Бени рассказчик Реб Арье-Лейб вводит информацию о Фроме Граче как предводителе налетчиков. В третьем рассказе „Отец“ мы узнаем о легальной профессиональной деятельности Фрома Грача как ломового извозчика, а также предысторию его семейных отношений. Овдовевший Грач пытается выдать свою великовозрастную дочь Баську замуж за сына баклейщика Каплуна, который ему отказывает, ссылаясь на свою супругу:

„– Я простой человек, без хитростей, – сказал Фроим, – я нахожусь при моих конях и занимаюсь моим занятием [...]кому этого мало, пусть тот горит огнем...“

– Зачем нам гореть? – ответил Каплун скороговоркой и погладил руку ломового извозчика. – Не надо такие слова, мосье Грач, ведь вы же у нас человек, который может помочь другому человеку, и, между прочим, вы можете обидеть другого человека [...]“ (Бабель 2008: 232).

Комизм ситуации свадебного ходатайства и явления Грача в роли ломового извозчика становится понятным лишь в связи информацией, полученной о нем от Арье-Лейбы. Реакция бакалейщика Каплуна на кажущиеся безобидными в устах ломового извозчика слова „*гори огнем*“ активизирует их буквальное значение и подчеркивает их скрытый смысл как угрозы главаря налетчиков Фроима Грача спалить лавку Каплуна. Эксплицитное заострение внимания читателя на легальной профессии Грача, находящееся в диссонансе с реакцией Каплуна, вызывает комический эффект, в основе которого лежит двойное кодирование речи протагониста. Причем код, открывающий смысл высказывания, известный как говорящему, так и слушающему, должен быть читателем реконструирован из структуры всего цикла и информации, полученной за пределами одного рассказа. Обращение к рассказчику Арье-Лейбы: *„Представьте себе на мгновение, что вы скандалите на площадях и заикаетесь на бумаге. Вы тигр, вы лев, вы кошка. Вы можете переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется вами довольна. Вам двадцать пять лет“* (Бабель 2008: 220), давая косвенно характеристику Бени скрывает информацию, которая разворачивается в историю в рассказе „Отец“, когда Грач получает совет от Любки Казак посватать Баську за Бенью, которого Грач *„пробовал на Тартаковском“*: *„Он холостой, – сказала Любка, – окрути его с Баськой, дай ему денег, – выведи в люди...“* (Бабель 2008: 235). Грач соглашается, но вынужден ждать, поскольку Бенья находится у Катюши. Так упомянутая информация обретает подтверждение на уровне ситуации, что подчеркивается репликой Бени после того, как он покинул Катюшу: *„Мосье Грач, – сказал он (Бенья – М. Л.), конфузясь сияя и закрывась простыней, – когда мы молодые, так мы думаем на женщин, что это товар, но это всего только солома, которая горит ни от чего...“* (Бабель 2008: 236). В совете Любки мы получаем наконец-то информацию об источниках благосостояния и карьерного роста Бени Крига. Это Фром Грач, став его тестем, *„вывел его в люди“* (Бабель 2008: 234). В последнем рассказе цикла, в отличие от трех предыдущих, мы не встретим Бени Крига, что застав-

ляет некоторых интерпретаторов рассматривать последний рассказ цикла как отдельный, по непонятным причинам включенный в цикл. Анализ рассказа „Любка Казак“ на уровне структуры цикла делает необходимым этот последний рассказ как развертывание информативной точки Любка Казак и ответ на вопросы, возникшие вследствие точечного характера этой информации. Любка Шнейвейс, по прозвищу Казак, имеет дом на Молдаванке, в котором помещается винный погреб, постоянный двор, овсяная лавка и голубятня. Сама Любка имеет младенца сына и занимается контрабандой и, как мы знаем из предыдущего рассказа, сутенерством. Рассказ, похожий по структуре на остальные рассказы, на уровне событийности отличается от всех описанных. Если в предыдущих рассказах событие нивелировалось на уровне цикла, то в последнем рассказе мы имеем событие, событийность которого бесспорна в силу невозможности его повторения. Маклер Цудечкис, остановившийся в доме Любки и не желающий платить за услуги, отлучает ее грудного сына от груди. Неповторяемость этого события и его релевантность очевидна как для ребенка, так и матери. Событийность же этого единственного в цикле события подчеркивается его релевантностью для третьего лица, а именно для Цудечкиса, который не только был выпущен на свободу и получил обещенное вознаграждение, но полностью изменил свою жизнь, став из странствующего маклера управляющим Любки Казак: *„А через неделю, когда я пришел к Евзелю покупать голубей, я увидел нового управляющего на Любкином дворе. Он был крохотный, как раввин, наш Бен Зхарья. Цудечкис был новым управляющим. Он пробыл в своей должности пятнадцать лет, и за это время я узнал о нем множество историй“* (Бабель 2008: 242). Рассказчик эксплицитно указывает на фрактальный принцип структуры цикла и на его принципиальную незавершенность. Каждая новая информация ведет к дальнейшей истории, которая в свою очередь содержит следующую. В этом принципе и лежит основное сходство между „Конармией“ и „Одесскими рассказами“. В обоих случаях мы имеем дело с фрактальной нарративной структурой.

ЛИТЕРАТУРА

Бабель 2008: Бабель, И. Конармия. *Одесские рассказы*. Москва: АСТ, 2008.

Добренко 1993: Добренко, И. А. Логика цикла. // Беляя, Г. А., Добренко, Е. А., Есаулов, И. А. „Конармия“ *Исаака Бабеля*, Москва: Российский университет, 1993, 33–101.

- Леонова 2010:** Леонова, М. Фрактальная структура литературного текста на примере романа Виктора Пелевина „Жизнь насекомых“. // *Научни трудове*, том 48, кн.1, Сб. Б, 2010, 297–308.
- Лотман 1970:** Лотман, Ю. М. *Структура художественного текста*. Москва: Издательство „Искусство“, 1970.
- Шмид 2003:** Шмид, В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- Шмид 1998:** Schmid, W. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov-Babel'-Zamjatin*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- Шрёрс 1989:** Schreurs, M. Procedures of montage in Isaak Babel's Red Cavalry. // *Studies in Slavic Literature and Poetics*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi GA 1989.