

Библейские мотивы в «Конармии» Бабеля*

ЖУЖА ХЕТЕНИ

Каждый человек, читающий «Конармию» Бабеля, замечает, что писатель часто использует библейские метафоры или просто образы христианства. Если читателю известна и жизнь автора, с ранних лет основательно знакомого с еврейским мифом и Библией, то он будет считать естественными такие сравнения, как, например: «девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря» (27),¹ или: «белые костелы блеснули в дали, как гречишные поля» (57), — в двух, независимых друг от друга местах. Подобные сравнения встречаются очень часто.

В рассказе «Рабби» Лютову, рассказчику цикла, задается вопрос: «Чему учился еврей? — Библии,» — отвечает он (58). Мы уверены, что постоянное наличие библейских ассоциаций отражает единый взгляд автора не только на уровне поэтического языка, но и в сюжете, в котором перед нашими глазами мелькают костелы, фрески, попы и рабби, и даже в идейном содержании. Можно ли обнаружить *систему* библейских мотивов в цикле?

Читателю не может не броситься в глаза фигура Сашки Христа, нареченного таким библейским прозвищем у пастухов. Нетрудно увидеть, что Христос — не просто кличка. Его отчим работает плотником, как и библейский Иосиф, а родной отец не упоминается.

Сашка стремится в пастухи, и дабы не осталось сомнений, что эта деятельность понимается в переносном смысле, словами Сашки объясняется: «все святители из пастухов вышли» (72). Сашка жертвует своей матерью, чтобы достичь этой цели. Сначала он решительно защищает свою мать от прикосновения отчима, который болеет «дурной болезнью». «Не обижай мать . . .!» (74) — говорит он в начале своего спора с отчимом. Однако позднее, добиваясь разрешения уйти в пастухи, он уже совершенно другим тоном говорит о матери: «Ты не станешь меня рубить за *бабу* . . .» (74, в обеих цитатах курсив мой. — Ж. Х.) Быть пастухом — это для него призвание в самом первом значении слова, оно зовет его и оно для него важнее всего, даже матери. В Библии Христом поставлены такие же принципы: когда он в Кане Галилейской готовится к первому чудотворству, Мария означает для него только чужую женщину. «Что мне и тебе, жено? еще не пришел час Мой» (Иоан. 2:4).²

* Отрывок из более обширной работы «Создание нового мифа в „Конармии“ Бабеля».

¹ И. Бабель, Избранное. Москва 1966. В дальнейшем отрывки цитируются по этому изданию, с указанием страниц в тексте в скобках.

² Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. С С.-Петербургского издания Св. Синода. Берлин 1916.

Отношения между призванием и матерью раскрыты и в других евангелиях. (Эти места будут приведены при разборе фигуры Курдюкова.)

Сашка действительно стал утешителем сначала мужиков и баб, а потом целого эскадрона. Средство для утешения этого большого общества — гармошку — он получил в заповеднике, описание которого несомненно напоминает библейскую землю изобилия:

«Там . . . мечет икру рыба, и водятся несметные стаи птиц. Рыба плодится в гирлях в непередаваемом изобилии, ее можно брать ковшами или просто руками, и если поставить в воду весло, то оно будет стоять стоймя, — рыба держит весло и несет его с собой» (147, рассказ «Песня»).

У Сашки таинственное умение управлять людьми: он может остановить топор в руке отчима и примирить своей песней Лютова, заставить его положить пистолет, наведенный на хозяйку. Любопытная черта дополняет фигуру Сашки Христа: он видит сон наяву, т. е. видение, в котором чудится ему, как будто он лежит в колыбели и качается . . . К этой картине мы еще должны вернуться позже (см. стр. 200).

Библейские реминисценции в фигуре Дьякова, начальника конзапаса, героя четвертого рассказа, не столь очевидны, но очень важны. Дьяков заставляет встать клячу, совсем выбившуюся из сил, только чтобы доказать крестьянам, что казаки не обманули их, когда обменяли лошадей: бывшие казацкие лошади еще способны на работу. Сцена происходит так:

«Оно [животное. — Ж. Х.] . . . *установилось* на Дьякова . . . глубоким *глазом*, *слизнуло* с его ладони *невидимое* какое-то повеление, тотчас же обессилевшая лошадь *почувствовала* умелую силу, истекавшую от этого . . . молодцеватого Ромео. Кляча не сводила с Дьякова собачьих, боязливых, влюбляющихся *глаз*» (38, курсив мой. — Ж. Х.).

Значит, в Дьякове таится какая-то внутренняя сила, которая передается глазами и взглядом и которую излучает все его существо. Он хочет добиться расположения толпы, убедить ее в своей правоте, хотя видимость (и действительность тоже) совсем противоречат ему. Поступок Дьякова созвучен с библейским чудом:

Петр с Иоанном, *всмотревшись* на него [хромого. — Ж. Х.], сказал: *взгляни* на нас. И он пристально *смотрел* на них . . . Петр сказал: . . . во имя Иисуса Христа Назорея *встань и ходи* . . . И *весь народ видел* его ходящим и хвалящим Бога . . . и исполнились *ужаса и изумления*» (Деян. 3: 4—10, курсив мой. — Ж. Х.).

Правомерность нашего выбора именно этого библейского места доказывается тем, что в отличие от Христова чудотворства здесь ударение сделано на том, что внутреннюю силу апостолов питает вера: «Вера, которая от Него, даровала сему исцеление сие пред всеми вами» (Деян. 3: 16). Эта авторская параллель внушает читателю, что Дьяков верит и его сила происходит от этой веры. В свете этой параллели становится понятным замечание Дьякова сомневавшемуся крестьянину: «прямо-таки богохульствуешь, кум» (38), и оно таким образом получает право на дословное понимание.

Красный генерал Матвей Павличенко возвращается в свою станицу, чтобы отомстить барину за разрушенную свою любовь. Матвей, носящий имя одного из апостолов, служил пастухом, также как и Сашка Христос. Его горячая любовь началась с разговора, где Настя все повторяет фразу, слышанную

нами уже от Сашки Христа: «Я крест приму . . .» Спустя пять лет Матвей Павличенко приходит к бывшему барину и произносит обвинение, в котором причиною всех причин он называет последний суд.

«Потому что . . . земельная вы и холоднокровная власть, потому оно, что в образе моем щека одна пять годков горит, в окопе горит, при бабе горит, на последнем суде гореть будет. На последнем суде . . .» (79).

Каково его представление о последнем суде? Перед кем этот суд состоится? В рассказе сказано точно:

«Бог от нас, холоуев ушился, . . . брось эти слова и послушай, коли хочешь, письмо Ленина . . .» (79, курсив мой. — Ж. Х.).

Придуманное письмо дает ему поручение

«именем народа и для основания будущей светлой жизни . . . лишать разных людей жизни согласно его усмотрению».

Казак, конечно, врет. Но он врет в полном убеждении, что и Ленин точно так же решил бы судьбу его барина, как это он делает сейчас. Из этих элементов создается единая картина миропонимания Павличенко: у него новая вера, вместо бога он верит в дело Ленина или — как ни странно — в самого Ленина. Если у Дьякова, героя рассказа «Начальник конзапаса», автор только изображает веру через ее силу, здесь, у Павличенко, указан и объект веры. Вспомним, что при анализе Дьякова мы столкнулись с библейской формулой «именем Иисуса Христа». «Именем народа» — начинает Павличенко свое ленинское письмо. Перед тем как Павличенко затаптывает своего барина на смерть, вводится мотив Иуды: он должен отказаться от драгоценностей, чтобы не стать предателем — не предать самого себя.

У Прищепы, героя одноименного рассказа, довольно пестрая биография. Как и Павличенко, он тоже возвращается в свою станицу с целью мести. Поначалу нам кажется, что его местью управляет единственное желание — взять обратно родительское имущество, свое наследство. Белые убили его родителей за его побег к красным, а соседи растащили по домам все хозяйство. Поэтому в глазах Прищепы соседи стали врагами. Но он считает их отнюдь не просто ворами, для него собственность не важна — это выясняется в концовке рассказа: Прищепка сжигает дом и все взятое обратно. Он хочет показать, что красного солдата нельзя безнаказанно обокрасть. Это месть ради мести, как и в случае Павличенко.

« . . . кровавая печать его подошв тянулась за ним следом. В тех хатах, где казак находил вещи матери или чубук отца, он оставлял подколотых старух, собак, повешенных над колодцем, иконы, загаженные пометом» (82).

Этот тип наказания, несоизмеренного преступлению с целью устрашения, опять-таки показан в Библии. Апостол Петр, узнав о том, что Ананий и Сапфира не отдали ему все деньги, полученные за свою землю, говорит: «Ты солгал не человеку, а Богу», после чего они оба погибают на месте (Деян. 5: 4). Это воровство в глазах Прищепы сделало соседей идейными врагами, как если бы они присоединились к белым.

В предпоследнем предложении звучит прямое библейское сравнение.

«Пожар сиял, как воскресенье. Пришепа отвязал коня, прыгнул в седло, бросил в огонь прядь своих волос и сгинул» (83).

Этим театральным жестом он уничтожает часть себя — прядь волос, отчий дом, то есть прошлое. Он отправляется в новую жизнь; он уходит, как уходили ученики вслед за Христом, оставляя свои рыбацкие сети, бывшие будни, прошлое, чтобы стать его учениками, а потом, после воскресенья Христа, когда он второй раз посылает их учить все народы — апостолами. Вместе с тем воскресенье означает для Прищепы призвание, начало новой жизни с большой целью.

Третий мститель — Акинфиев, герой рассказа «Иваны» — руководствуется только своими убеждениями, согласно которым он призван судить о людях и наказывать их. Это апостольское сознание отражается в его речах, созданных Бабелем по риторическим схемам, с длинными тирадами, повторением, параллельно построенными предложениями и поэтическими метафорами.

«Поинтересуюсь узнать, — визгливо сказал тогда казак, . . . — поинтересуюсь узнать, подходяще ли оно вам или неподходяще, что когда враг тиранит нас невыразимо, когда враг бьет нас под самый вздох, когда он виснет грузом на ногах и вяжет змеями наши руки, подходяще ли оно вам законопачивать уши в смертельный этот час» (119).

Он выступает в такой роли против дьякона, представителя церкви, то есть он так же противопоставлен христианской вере, как и Павличенко. Его моральный кодекс заключает в себе и борьбу против верующих. Лютов, который ходит в бой без патронов, скоро становится записанным у него в разряд врагов.

«— Значит, ты молокан? . . . у меня про молокан есть закон писан: их в расход пускать можно, они бога почитают . . . ты бога почитаешь, изменник . . .» (144).

Следующей сходной чертой между Акинфиевым и Павличенко можно считать их жестокую поучительность, желание не только уничтожить врага, а дать ему подумать, доказать ему что-то.

«Стрельбой от человека только отделаться можно: стрельба — это ему помилование, . . . стрельбой до души не дойдешь . . .» (80).

— говорит Павличенко. Акинфиев особенными средствами мучает дьякона, которому говорится о нем:

«Другой пришел бы тебя как утку, и не крикнул, а он правду из тебя удит и учит тебя . . .» (122).

Верой Акинфиева является тоже советская власть, к ней он обращается в своем припадке.

Савицкий является несколько другого типа учителем. Особенно видна его самоуверенность в рассказе «История одной лошади», где он лишен официальной власти (его сместили и заслали в резерв чинов командного состава), — он даже по приказу не возвращает Хлебникову белого жеребца. «Продолжение истории одной лошади» рассказывает нам, чем объясняется поведение Савицкого. Он заранее был уверен, что поскольку он был нужен революции, то и останется нужным ей и опять будет служить нацивом. Кроме того мы видим, что его мнимый или настоящий эгоизм мог послужить воспитанию Хлебникова. Он не мог разрешить, чтобы для Хлебникова этот жеребец был

важнее всего — друга, партии и веры. Поведение Савицкого вообще содержит элемент призыва следовать ему:

«В тот вечер в посадке Колесникова я . . . распознал выучку прославленного Книги, своевольного Павличенко, пленительного Савицкого» (70), —

пишет рассказчик об одиноком герое комбриге два.

Курдюков во впечатляющем «Письме» сообщает своей матери о том, как был убит один из братьев отцом, стоящим на стороне белых, и как другой брат отомстил ему за это убийством. Семейные узы гражданская война лишила значения и прежнего содержания, и поставила убеждение на их место. (В данном рассказе это тем более показательно, что в полукрестьянской среде, которую можно предполагать вокруг Курдюковых на основании описанной в конце рассказа фотографии, родственные отношения обязательным образом ставятся выше, чем любые другие, пусть даже дружба.) Это основное историко-человеческое явление нашло отражение и в Библии, в известнейших местах Евангелий. Почти дословное совпадение с содержанием письма наблюдается в следующих словах:

«Предаст же брат брата на смерть, и отец сына; и восстанут дети на родителей, и умертвят их» (Матф. 10: 21).

Или же в том месте, где Иисус показывает, что призвание должно стать на место личных связей и интересов. Он отвечает своим родным, когда они зовут его:

«кто мать Моя? и кто братья Мои? И указав рукою своею на учеников своих, сказал: вот, мать Моя и братья Мои» (Матф. 12: 48–49, см. еще Марк. 3:33 и Лук. 8:19 и сл.).

Сомнение: не потому ли эти библейские места так точно соответствуют рассказу «Письмо», что описанное в них может характеризовать любую войну или революцию, — рассеивается где-то в середине письма, где Курдюков совершенно неожиданно пишет:

«Я принял от них [от отца. — Ж. Х.] страдание, как спаситель Иисус Христос» (33).

Буйный казак Афонька Бида часто появляется в рассказах. Он жесток и самоуверен, но вовсе не нравы его вызывают библейские ассоциации. Его фигура вводится в цикл в рассказе «Путь в Броды». Он рассказывает здесь казацкую притчу на библейскую тему: Христа, умиравшего на кресте, пчела не хочет ужалить.

«Не умею, он плотницкого классу», — говорит пчела. «Пчелу понимать надо, — заключает Афонька . . . И для нее небось ковыряемся . . .» (60).

Все запоминающиеся поступки Афоньки связаны с этой легендой. В рассказе «Смерть Долгушова» он действует как раз в противоположность морали этой легенды, ведь Лютов не может застрелить раненого, потому что — перефразируя слова пчелы — Долгушов тоже человеческого классу. Для Афоньки аб-

солютным оказывается закон войны. Правда, его гнев к Лютову свидетельствует о неполной уверенности в себе, но мораль притчи все-таки не прижилась в нем. К этой же проблематике можно возвести эпизод оплакивания коня в рассказе «Афонька Бида». (Любопытно со стороны композиции, что во второй части рассказа «Путь в Броды», после притчи Афонька поет песню о ребенке, как бы предвещающая конец своего коня.) Этот эпизод повторяет схему отношений сцены с Долгушовым: раненному своему коню Афонька не может «облегчить» смерть. То, что он считал долгом сделать с Долгушовым, здесь делает за него его комбриг, а молчаливое страдание, которое чувствовал тогда Лютов, овладевает сейчас Бидой после того, как он молча принял решение комбрига. Таким образом, в самых разных рассказах переплетаются его поступки с первым появлением и рассказанной тогда библейской притчей. На эту логическую связь указывает сравнение в описании Афоньки после смерти коня.

«Он спал на возу, хранившем его добро . . . Запекшаяся голова взводного с перекошенным мертвым ртом валялась, как распятая, на сгибе седла. Рядом была положена сбруя убитой лошади . . .» (104).

Интересно, что он достоин этого высокого библейского сравнения именно в тот момент, когда он поступает в *противоположность* привычному военному поведению, а не до этого, в рассказе «Смерть Долгушова», и не после него, когда добывает себе нового коня опять-таки по требованиям военного и казацкого быта.

Гедали представляет собой не только наивность человечества, но и лучшие его стремления. Он — одна из самых трогательных фигур цикла. Он стар, поэтому его объяснения и пафосные слова принимают я как слова мудреца, в силу своего опыта стоящего вне истории. Это чувство вечности усиливается описанием окружающих его предметов: «лавка древностей», «мертвая бабочка», «череп», «мертвые цветы», «умершие цветы», «легкий запах тления» (50—51). Он, однако, продолжает свою прежнюю жизнь, на базаре утром он один открывает лавку. В этой лавке воплощена его сохранившаяся способность играть и любить предметы, его чистота ребенка.

«Эта лавка, как коробочка любознательного и важного мальчика . . .» (50).

Его мышление тоже содержит детскую чистоту. Он не может принимать сложности быта и истории. Он хочет понимать слова и явления однозначно, хочет вернуть словам настоящее и единственное значение. Свое отношение к явлениям он может представить только прямо: или «да», или «нет», других возможных ответов на вопросы мира нет. «Революция — скажем ей „да“, но разве субботе мы скажем „нет“?» (51) Философия «да» и «нет» происходит из Библии, где она излагается неоднократно. «Да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого» (Матф. 5:37, см. еще Яков.³ 5:12, 2 Коринф. 1:17—19 и Апокалипс. 3:15—16). Гедали говорит об Интернационале добрых людей, и эта мысль напоминает гимн апостола Павла о долготерпящей любви, которая «не ищет своего». Эта ассоциация с апостолом Павлом возникает еще и

³ Это послание в отличие от греческой Библии в православных переводах Библии находится сразу после Деяний Апостолов, а не после Павловских посланий.

потому, что там же объясняется ценность прямого миропонимания ребенка, детской чистоты в противоположность пониманию взрослого человека.

«Теперь мы видим как сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу . . .» (1 Коринф. 13: 12).

Бабель изображает Гедали как избранного человека: в его поведение уже с самого начала он вводит апостольскую черту. «Он, . . . склонив голову, слушает невидимые голоса, слетевшиеся к нему» (50). Невидимый голос, по Библии, принадлежит или богу, когда его слышат Христос и трое апостолов (Матф. 17:5; Марк. 9:7; Лук. 9:35), или же Иисусу, как, например, в видении апостола Павла на пути в Дамаск (Деян. 9:5).

В философии и миропонимании Гедали предъявляется еще одно требование к революции, которое окончательно позволяет его идеи называть верой.

«И я хочу Интернационала добрых людей, и хочу, чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории. Вот, душа, кушай, пожалуйста, имей от жизни свое удовольствие. Интернационал, пане товарищ, это вы не знаете, с чем его кушают . . .» (52).

Слово «душа» здесь употребляется в разных значениях, во втором предложении цитаты имеется в виду именно душа человека, его душевный мир. По мнению Гедали, Интернационал и революция должны питать душу, дать веру человечеству и этой верой изменить мир. Он ждет мессианской революции и верит в нее.

Морис Фридберг, изучавший «Конармию» с точки зрения еврейского фольклора, называет Гедали единственным идеологом цикла. Он указывает и на то, что Гедали не случайно получил свое имя, означающее на иврите «Великий». Судьба граммофона его интересует со стороны хасидской пословицы: кто ворует, тот может делать и другие подлости.⁴ Да, граммофон для него не частная собственность, а показатель дальнейшего хода революции, за которую он переживает. «Привезите добрых людей, и мы отдадим им все граммофоны» (52), — говорит он. М. Фридберг принимает Гедали за идеолога хасидизма, и в этом противоречит самому себе.

В связи с Ильей, сыном рабби, он доказывает, что тот нарушает предписания хасидов, читая Маймонида, но ведь Гедали тоже говорит: «Я учил когда-то Талмуд, я люблю комментарии Раши и книги Маймонида» (51). Противоречие, видимо, основано на том, что хасидизм в течение своего трехвекового существования пережил основательные видоизменения — потерял облик движения, окаменел в правилах и утратил важную черту: терпимость.⁵ Гедали может быть идеологом дела, которое хочет осуществить Илья, сын рабби.

Илья носит имя библейского пророка. К этому выводу пришел и Фридберг, перечисляя три важнейшие черты пророка: 1) В Ветхом Завете Илья выступает как непримиримый пророк, жестокий и бесстрашный в защите веры от неверующих; 2) в словесной традиции Агады появление Ильи

⁴ M. FRIEDBERG, Yiddish Folklore Motifs in Isaac Babel's «Konarmija»: American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana, September 3—9, 1978, Vol. 2. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio 1978, 198.

⁵ См. об этом подробнее в работах Мартина Бубера. М. БУБЕР, Hundert Chassidische Geschichten 1933; *его же*, The Origin and Meaning of Hasidism. Translated by M. Friedman. USA 1960.

возвещает пришествие Мессии; 3) в еврейском фольклоре Илья был послан на землю, чтобы бороться против несправедливости. Он награждает бедных, которые гостеприимны, и наказывает жадных богачей.⁶ Фридберг считает закономерной смерть Ильи потому, что у него — как и у основателя хасидизма Нахмана — последователи должны появляться после смерти. «Если смерть Ильи Брацлавского означает конец старой хасидской династии, ее можно также воспринимать как смерть основателя новой династии коммунистов-Брацлавских» (перевод мой. — Ж. Х.).⁷

Какова же роль Ильи, на наш взгляд? По нашему мнению, Илья еще в одном отношении параллелен с библейским пророком. Смерть настигает его в расцвете лет, в середине поприща. Библейский Илья тоже не дождался естественной смерти, его унесло огненной колесницей в небеса (2 Царств. 2). Исходя из этого факта, стоит истолковать заключительную фразу рассказчика:

«И я, едва вмещающий в древнем теле бурю моего воображения, — я принял последний вздох моего брата» (151),

— как намек на параллель к той сцене Ветхого завета, где преемник Ильи Елисей стоял рядом с пророком. Однако нас не устраивает простая параллель с пророком Илеей, потому что до этого все наши ссылки на Библию относились к Новому завету. Но эта параллель все-таки вписывается в нашу систему, ведь именно пророк Илья неоднократно упоминается в евангелиях как ближайший к Христу — и к Иоанну Крестителю — образ, в божьем изречении так же (Матф. 17:3—13), как и в представлении народа (Лук. 9:18).

Описание худого, беспомощного тела Брацлавского и присутствие женщин, глядящих на него, вызывает в нашем воображении картину снятия Христа с креста.

«Голые колени, неумелые, как у старухи»; «две машинистки волочили по полу застенчивое тело умирающего. Девуцы сухо наблюдали его половые части, эту чахлую, курчавую мужественность исчадшего семита» (150).

Илья бросил свою мать ради призвания, горько утверждая, что «мать в революции — эпизод». Такой библейский мотив, как отказ человека с призванием от матери, уже упоминался выше, при разборе Сашки Христа и Курдюкова.

Впервые мы встречаем Илью в рассказе «Рабби». В описании выделено, что он противостоит своему окружению. В первую очередь это подчеркивает его сходство со Спинозой, на что указывает и Фридберг. Мотив бунта в фигуре Ильи подчеркнут и другими словами:

«Он курил и вздрагивал, как беглец, приведенный в тюрьму после погони» (58).

Сложность связи хасидизма со Спинозой освещается в работе Мартина Бубера.⁸ Из этой работы видно, что ни хасидизм, ни Спинозу нельзя рассматривать отдельно от христианства. Это тем более важно, что описание, представляющее нам Илью, начинается такими словами:

⁶ См. FRIEDBERG, Указ. соч. 197.

⁷ См. там же, 198.

⁸ M. BUBER, Spinoza, Sabbatai Zvi, and the Baal-Shem: The Origin and Meaning of Hasidism, 89.

«В углу стонали над молитвенниками плечистые евреи, похожие на рыбаков и на апостолов. Гедали в зеленом сюртуке дремал у стены, как пестрая птичка. И вдруг я увидел юношу за спиной Гедали, юношу с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы, с чухлым лицом монахини» (58).

Рыбаки и апостолы — это можно воспринимать как повторение родственных слов: известно, что первые апостолы, Симон-Петр, Андрей и Яков, были рыбаками. Картина, на которой изображены пестрый Гедали и нервный Илья с умной головой Спинозы в обществе апостолов, была бы достойна кисти пана Аполека. Большое значение этого сходства с картинами Аполека мы сможем понять после разбора картин, написанных Аполеком.

«В Ветхом завете Илья одинок, он — воплощение и символ сопротивления.» Илья Брацлавский борется. Посредством описания его вещей тоже передается, как он сталкивается со взглядами отца — и отцов. Среди его вещей можно обнаружить предметы всех возможных для него бунтов: запрещенные для хасидов книги еврейской мифологии, Маймонида и Песню Песней; принадлежности военного и коммунистического быта (портрет Ленина, постановление Шестого съезда, листовки и патроны), и здесь же мы находим знак сферы вечного бунта детей против родителей — частной жизни (прясть женских волос). В отличие от традиционного истолкования, по которому вещи Брацлавского отражают хаос и несогласованность/несогласовываемость разных жизненных сфер в его фигуре, мы бы сказали, что Илья в своей новой религии осуществил принцип: «ничто человеческое мне не чуждо». Эта терпимость может быть и *старой* хасидской чертой его новой веры, которая сделала возможным его участие в гражданской войне и в партии. Гедали верит в мессианскую революцию, но происходящую революцию не считает таковой. Илья же верит в то, что эта революция мессианская и принесет человечеству настоящий мир.

Илья — один из сложнейших образов «Конармии». Он связан и с Ветхим и Новым заветами, он борец революции, он последний сын хасидской династии, и его жизнь соответствует всем старохасидским требованиям. Центральным понятием хасидизма является служба, что означает действовать среди людей и для людей, и сознание и чувство того, что бог налицо во всех предметах и поступках, он «живет» в них. Илья выбрал себе службу и умер на ней.

В рассказе об Илье Лютов пять раз обращается к Василию, о котором не дается никаких сведений. По нашему мнению, если этот Василий — одно из действующих лиц цикла, то он может быть только Василием Конкиным. В данном случае важным аргументом можно считать и тот момент, что Бабель одновременно работал над двумя рассказами: «Конкин» и «Сын рабби», и между их напечатанием Бабелем нигде ничего не было опубликовано.⁹ Конкина сближает с Ильей странная смесь двух миров: он согласовывает в себе военный долг с христианским гуманизмом (в этом он резко отличается от других казаков, например, от Афоньки Биды). Он в самый ответственный момент прибегает к библейской метафоре: «Красное море передо мной открылось» (90). Этим он хочет выразить, что нашел решение ситуации. Этот комис-

⁹ Первый вышел в свет в «Красной Нови» (1924, № 3), а второй там же (1924, № 1).

сар христианской морали унижается, играет, жертвует своей кровью, лишь бы избежать убийства врага в войну. Но он — комиссар и коммунист, отрицать этого не хочет, и поэтому вынужден убивать. В последнем предложении повторно выдвигается на первый план его христианский образ мышления: «Был грех» — оценивает он убийство.

Последний в ряду наших героев — ключевая фигура цикла, пан Аполек. Этот загадочный человек приходит из незнакомых для местных жителей краев. В конце рассказа «Пан Аполек» он рассказывает библейский анекдот. Его нужно называть анекдотом (или сплетней?), потому что действующие в нем герои, главным образом Христос, для Аполека обладают свежим человеческим характером, они более живые для него, чем люди, окружающие его. По содержанию этот анекдот о сыне Христа очень важен. В нем как в сказках выражается желание-мечта о том, что Христос не умер, он должен продолжаться духовно, должен действовать и сегодня, среди нас. Этим объясняется взволнованность Лютова, слушающего анекдот.

Этой же идеей пропитаны картины Аполека, описания которых сразу привлекают наше внимание. Они особенно должны заинтересовать нас после первых строк, отделенных от самого рассказа «Пан Аполек», которые звучат — по нашему мнению — не от рассказчика, а от имени автора, самого Бабеля:

«В Новоград-Волинске судьба бросила мне под ноги укрытое от мира Евангелие. Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека» (39).

Каков этот пример и как следует ему писатель?
На картинах Аполека простые люди,

«трижды впадавшие в грех послушания, тайные винокуры, безжалостные заимодавцы, делатели фальшивых весов и продавцы невинности своих дочерей» (43),

изображены как святые фигуры Библии, они „одалживают“ им лица. В этом выражено огромное доверие к людям: они — такими, как есть — носят возможность больших поступков, они управляют своей судьбой, ведь все они (и все мы) — члены того же человечества, которое создало христианство. Это тот пример, которому решил следовать Исаак Бабель. Он в «Конармии» дает портреты простых людей, в большинстве казаков, солдат 20-х годов, видя и показывая в них, помимо земных и порочных черт, способность изменить мир и их веру в это дело. Этот эффект достигается перечисленными выше параллелизмами с библейскими фигурами и событиями. Присматриваясь внимательно к картинам Аполека, мы можем дальше пройти по этому пути анализа при помощи поразительного описания одной из его картин в рассказе «У святого Валента»:

«На этой картине двенадцать розовых патеров качали в люльке, перевитой лентами, пухлого младенца Иисуса. Пальцы ног его оттопырены, тело отлакировано утренняя жарким потом. Дитя барахтается на жирной спинке, собранной в складки, двенадцать апостолов в кардинальских тиарах склонились над колыбелью. Их лица выбриты до синевы, пламенные плащи оттопыриваются на животах. Глаза апостолов сверкают мудростью, решимостью, весельем, в углах их ртов бродит тонкая усмешка, на двойные подбородки посажены огненные бородавки, малиновые бородавки, как редиска в мае» (108 – 109).

Сразу очевидно, что во сне Сашки Христа мы встретили это же описание с другой точки зрения: Сашке снилось, что он лежит в колыбели, висящей на

шнурах, и качается. Разгадка связи между двумя картинами опять находится в Библии. Здесь подчеркивается не просто намеренность в выборе клички Сашки, речь идет о более общем, важном для всего цикла смысле. По Библии немыслимо, чтобы Иисуса-младенца качали апостолы! В это время они сами еще дети, или мытари и рыбаки и т. д. (ведь здесь важен не их возраст, важны не научные факты их биографии или вообще их существование, а суть Иисусового мифа). Апостолами они станут позже, из учеников Христа. Их присутствие на картине, значит, указывает на что-то очень важное.

Анализируя героев и показывая их библейские соответствия, мы приводили из Библии цитаты, которые в большинстве связаны с апостолами (из Деяний святых Апостолов и из посланий), и замечателен тот факт, что если этих героев сосчитать, то их оказывается двенадцать, как и апостолов. Ничем не искажая действительность, этих героев мы спокойно можем называть «новыми апостолами», а метод создания этой сложной системы — созданием нового мифа. Таким образом, о картине Аполека можно сказать, что апостолы качают вовсе не Христа, а — в лице младенца — зарождающееся Новое, — как и герои Бабеля заботятся о едва только начинающем формироваться обществе.

Последнее сравнение в описании картины подчеркнуто лишает апостолов отвлеченности, и это случается в соответствии с изображением новых апостолов. Кажется уместным здесь пользоваться теорией и терминами М. Бахтина и называть фигуры новых апостолов амбивалентными. Бахтин пишет, что карнавальный образ «стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы».¹⁰ К героям «Конармии» и вообще к циклу эти мысли вполне применимы. В самом начале рассказа «Прищеп» дается выделенная градацией повторений сводка его характеристики:

«Прищеп — молодой кубанец, неутомительный хам, вычищенный коммунист, будущий барахольщик, беспечный сифилитик, неторопливый враль» (82).

Пожар, в котором горит его отчий дом, тоже имеет двойную функцию: уничтожать и воскрешать. Афонька Бида в таком же свете показан в поисках коня, в издевательствах над пехотой и еще во многих эпизодах. Сашка Христос развенчан сифилисом, Акинфиев — эпилепсией, и почти для всех характерна грубость — то ли душевная, то ли в поведении. Верх и низ настолько слиты воедино, настолько неразделимы, что многие сцены, которые выше были объяснены библейскими параллелями, сами по себе содержат другой, низкий полюс. Поступок Дьякова, сцена «встань и ходи», с другой стороны, — ловкий обман крестьян. Сашка Христос дорого купил свое право уйти из дому: ценой предательства собственной матери. Акинфиев в исполнении душевного долга болезненно жесток. Савицкий, правда, стал воспитателем Хлебникова, но все же украл коня и не возвратил. Характерно для амбивалентности изображения, как Савицкий в своем письме смягчает пафос описанных смертей и собственного героизма грубыми словами («Продолжение истории одной лошади», 125). В новых апостолах тесно связаны отвлеченность и конкретность, возвышенное и низкое. Общий смысл цикла в немалой степени строится на этой амбивалентности.

*

¹⁰ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1972, 304.

Новый миф Бабеля, как и все мифы, не оторван от действительности. Более того, он вырос из нее. Носители мифа, фигуры цикла не только отвлеченные образы, но и низкие и порочные, они не только представители революции, но и материал, обрабатываемый революцией.

Амбивалентность героев, картин и основного смысла означает историческое постоянство человечества, ибо «самое ядро карнавального мироощущения — пафос смен и перемен, смерти и обновления» — пишет Бахтин.¹¹

Применительно к Бабелю уместным будет выражение Ф. Рава: «страх перед историей».¹² Это, конечно, отнюдь не страх Бабеля перед революцией, а переживания человечества, увидевшего распад самых разных обществ и самого развитого общества, увидевшего войны начала века и первую мировую войну, переживания этого человечества за свое будущее. В новом мифе «Кон-армии» отражается виконианская мысль, по которой история является циклическим возвращением.

Метод создания нового мифа свидетельствует о том, что писатель считал события 20-х годов, происходящие в Советской стране, событиями мирового значения. В его методе проявлено требование эпохи, людей начала века: они ждут такого движения, такой новой идеологии, которые принесут коренные изменения и которые в своем масштабе напоминают очищение мифических времен, и которые ставят перед человечеством новую цель, новую возможность верить в свое будущее. Эти мысли выражает параллель с христианством. Конечно, такие определения всегда содержат немалую долю упрощения, но элементы, создающие мифическую среду,¹³ не позволяют допустить ошибку в толковании: нельзя, например, прийти к выводу, что автор считает христианский миф формулой, в которую можно втиснуть события этого времени.

Связь между христианским и новым мифами в цикле принимается также в качестве сравнения. Новая идеология похожа на христианскую, она предлагает снова верить, снова участвовать в обществе и в истории, снова приобрести надежные ценности в оценке мира. В этом аспекте можно найти выражение надежды на то, что новая идеология воспользуется всеми достижениями предшествующих культур, другим словом: традициями, и, сохраняя их, будет строить будущее.

Вывод Бабеля таков: если движение претендует на общечеловеческие перемены, тогда оно выходит на сцену истории с мифическими атрибутами, со всеми положительными и отрицательными сторонами мифа и в вере, и в методах, и в последовательности. Бабель знает, что люди строят себе веру и разрушают ее сами же, но сколько раз ни случалось это в истории, человечество все-таки постепенно прогрессирует.

1978 г.

¹¹ Там же, 210.

¹² Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа*. Москва 1976, 9.

¹³ В пропущенной части нашей работы даны, в частности, определение и анализ этих элементов, которыми являются следующие: историческое положение казачества и основанное на нем использование фольклорных элементов (напр., богатырские черты казаков, их язык и т. д.), постоянное наличие внимания к небесным светилам (к солнцу, луне и звездам) в рассказах.

Эскадронная дама, возведенная в мадонну

Амбивалентность в «Конармии» Исаака Бабеля

ЖУЖА ХЕТЕНИ

(HETÉNYI Zs., ELTE Orosz Tanszék, Budapest, Pf. 107, H—1364)

Целостное единство рассказов «Конармии» Исаака Бабеля, внушающее грандиозность большого эпического жанра, достигается благодаря присутствию осевой мысли на всех художественных уровнях, скрепляющей их в строгую систему. Сильнейшим из связующих факторов является единый взгляд автора на жизнь, тот угол зрения, под которым изображены и герои, и пейзажи, и события. Бабелевский метод изображения был аналитически рассмотрен и охарактеризован мною как создание нового мифа.¹ В качестве главного элемента этого метода я выделила постоянные параллели с христианским мифом, которые обнаруживаются на разных уровнях произведения. В отношении героев нужно отметить тот едва заметный, но обладающий большим значением факт, что именно двенадцать из них создано — косвенно или прямо — на основе библейского параллелизма, поэтому я их условно назвала «новыми апостолами».

Все эти герои амбивалентны, схема их образов имеет верхний и нижний полюс. Верхний или высокий полюс создается ссылками на христианскую культуру, библейскими аллюзиями, а низкий полюс создают земные, порочные черты и поступки. Полюс библейских параллелей в двойственных фигурах новых апостолов представляет собой систему мифотворчества. Еще раз нужно подчеркнуть, что неотъемлемой частью этой системы надо считать повседневность, представленную в ее подчинении волчьим законам и личным интересам казаков-солдат. Таким образом а м б и в а л е н т н о с т ь налицо на композиционно-поэтическом уровне, на котором она является организующей силой системы основных действующих лиц цикла.

Часто встречаются в «Конармии» моменты, которые несут нагрузку двойственного значения и в основной своей схеме напоминают вышеизложенное единство противоположных полюсов.

Сцена, помещенная в начале рассказа «Начальник конзапаса», в которой лошадь встает на ноги, с одной стороны, строится на мотиве и элементах чудоворства «встань и ходи»,² с другой стороны, в ней изображается, как Дьяков хитро-ловко обманывает крестьян — правда, в интересах Конной армии.

Павличенко, Матвей Родионыч просто-напросто врет, придумывая письмо, в котором поручается ему казнить людей по своему усмотрению. «Бог от

¹ Жужа Хетени, Библейские мотивы в «Конармии» Бабеля: *Studia Slavica Hung.* 27 (1981) 229—240.

² О параллельных местах в библейском (Деян. 3:4—10) и бабелевском описаниях см. Ж. Хетени, указ. соч.

нас, холуев, ушился . . . и послушай, коли хочешь, письмо Ленина» (79)³ — начинает он читать письмо: предметом своей веры он ставит вместо Бога — Ленина. Значит, в основе его лжи лежит эта вера, и он считает, что такое письменное поручение он действительно мог бы получить и что оно правильно.

Акинфиев, герой рассказа «Два Ивана» во время приступа болезни приносит молитву — к советской власти. Его апостольское поведение является на самом деле уродливой смесью жестокости и отсутствия всякой терпимости.

Введение к рассказу «Пан Аполек» позволяет понять фигуру провинциального живописца и его художественное творчество как ключ ко всему циклу, причем речь здесь ведется, на наш взгляд, не от рассказчика Лютова, а от самого автора. И Бабель следует тому художественному методу, который положен им в основу картин Аполека. Аполек поднимает простых смертных, мелких людей на свои священные картины: тем самым он возвышает их и одновременно снижает святых и картины, согласно закону амбивалентности. «Случай едва не возвел кроткого гуляку в основатели новой ереси. И тогда это был бы самый замысловатый и смехотворный боец . . . (в истории) . . . римской церкви . . .» (42).

Этот же Аполек, один из новых апостолов, чьей живописи предоставлена такая важная, можно сказать, почтенная роль,⁴ навязывает свои картины, словно базарный торговец, и предлагает их каждому встречному, не стыдясь при этом указывать точную сумму, чем создается противовес другому, высокому полюсу. В «Конармии» немало такого рода моментов. Во всех них верхним полюсом представляется проекция возвышенного, насыщенного верой действия, в контрасте с которым разворачивается ряд отталкивающих, низких поступков и идей, создающих низкий полюс. Таким образом, амбивалентность налицо на сюжетно-риторическом уровне произведения, ее в этой сфере можно и нужно воспринимать в качестве художественного приема, так же формы, вибрирующей между двумя сферами конкретности, как метафора или сравнение.⁵

Дальнейший анализ амбивалентных мотивов приведет нас к тому же основному значению произведения, которое уже было выдвинуто при разборе фигур новых апостолов (см. примечание 1). Обратимся к образу Сашки, эскадронной дамы, единственной целостной женской фигуре «Конармии», в котором сливается множество мотивов, составляющих фон рассказов, в первую очередь мотив женственности и материнства в их широком смысле. Сашку нельзя причислить к ряду новых апостолов не из-за того, что она женщина, а из-за того, что у нее нет веры, убеждения. Однако, всестороннее рассмотрение ее образа, как мы увидим, позволит убедиться в решающей роли создания нового мифа.

Когда мы говорим об амбивалентном характере фигуры Сашки, нам кажется в то же время, что в ней преобладают элементы низкого полюса, «ма-

³ И. Бабель, *Избранное*. Москва 1966. В дальнейшем отрывки цитируются по этому изданию, с указанием страниц в тексте в скобках.

⁴ Картина пана Аполека, описанная в рассказе «У святого Валента», изображающая двенадцать апостолов, качающих младенца Христа, привлекает к себе внимание своим анахронизмом. Подробнее см. Ж. Хетени, указ. соч. 238—239.

⁵ На наш взгляд Э. Ханкиш вполне обоснованно расширяет роль подобной осцилляции. См. HANKISS E., A népdaltól az abszurd drámáig: *Kritika*, 1967/12. 14—27; *его же*, *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*. Budapest 1970, 117—198.

териально-телесного начала жизни». ⁶ Проституция — не характерологическая черта Сашки, не порок, а образ жизни. Органически вписывается в эту жизнь жажда приобретать, которая проявляется либо в телесных связях («Вдова»), либо в барахольстве («У святого Валента»). С казацко-женской хитростью находит она достойную пару для своей кобылы («Чесники»), и казацко-мужским является ее отношение к лошади и ее участие в походе. Если внимательно присмотреться к ее фигуре, то можно обнаружить и более сложные и отвлеченные смысловые пласты. Бросаются в глаза, например, упоминания, преувеличенно подчеркивающие женскость тела Сашки: «непомерное тело» (128), «чудовищная грудь ее закидывалась за спину» (140), «болтающиеся груди» (145). По словам Бахтина образы материально-телесного низа карнавала даются «в чрезмерно преувеличенном, гиперболизированном виде». ⁷ Гиперболизированное женское тело Сашки напоминает древнейшие мифические изображения богини плодородия (к примеру, Венеру Виллендорфскую). Эта ассоциация подтверждается в сцене («Чесники»), в которой Сашка случает свою лошадь и тем самым непосредственно приближена к оплодотворению (и не только в этом единственном случае). При этом она целует слюнявую морду кобылы, прижимает к ней лицо — и в итоге это большее тело является перед нами во всей своей животной естественности, в качестве исконно-природного существа инстинктов.

Животная суть образа Сашки подчеркнута также в одной из сцен рассказа «У святого Валента», однако в этом описании преобладают отрицательные моменты. «Тело Сашки, цветущее и могучее, как мясо только что зарезанной коровы, заголилось, поднявшиеся юбки открыли ее ноги эскадронной дамы, чугунные, стройные ноги, и Курдюков, придурковатый малый, усевшись на Сашке верхом и трясясь, как в седле, притворился объатым страстью» (108). Сашка здесь отождествляется с кобылой, и не только сценически, но и в лексике (чугунные, стройные ноги; на Сашке верхом; трясясь, как в седле).

Для того, чтобы амбивалентность персонажа предстала перед нами в своей полноте, нужно проследить план сексуально-телесных отношений, ибо Бабель многосторонне изображает эту тему, освещая ее во всей ее сложности и противоречивости.

Ряд эпизодов, касающихся этой темы, открывает апокриф, главным действующим лицом которого является никто иной, как сам Иисус Христос. Притчу рассказывает ключевая фигура цикла, пан Аполек, в одноименном рассказе. Согласно апокрифу Христос соединяется с Деборой и принимает на себя страдание. Сделаем небольшое отступление, чтобы осветить, каково значение этого глубоко символического апокрифа в создании нового мифа, как авторском методе. Апокриф рассказан библейским по образности и многозначности языком. Библейские Евангелия неоднократно называют Христа женихом. ⁸ «Единение Бога и человека в любви Св. Писание нередко уподобляет союзу жениха и невесты. Человечество, сподобившееся стать Церковью Христовой — невеста, Христос — жених Церкви». ⁹ Эту образность используют библейские притчи о брачном пире (!) и о десяти девах (Матф. 22:1 — 15;

⁶ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва 1965, 23 и сл.

⁷ Там же, 23.

⁸ Матф. 9:15, Марк. 2:9, Иоанн. 3:29, 2 Коринф. 2:2.

⁹ Новый Завет Господа Нашего Иисуса Христа. В русском переводе с параллельными местами и приложениями. Издательство «Жизнь с богом», Bruxelles, б. г., 413.

25:1 — 14). Как ни странно, ссылка на соответствующие части Библии имеется и в тексте Бабеля: «(Христос. — Ж. Х.) . . . удалился в пустынную страну на восток от Иудеи, где ждал его Иоанн» (45). Речь может идти только о Иоанне Крестителе, заявляющем: «Имеющий невесту есть жених» (Иоанн. 3:29). Какой смысл заключает в себе притча о единении Христа с Деборой? Смысл этот, как обычно смысл библейских притч, объясняется путем простого раскрытия аллегорий действующих лиц и предметов. Невеста, лежащая в грязи, есть грешное человечество, она (оно) собирается отдаться жениху, «она жаждет мужа и боится его» (45). Это же амбивалентное чувство выразилось в фигуре Гедали: он жаждет революции и боится ее. Кажется, не будет ошибкой считать такого рода отношение к революции характерными для русской интеллигенции после 1917 г. И Иисус «возложил на себя одежду новобрачного . . . , и полный сострадания, соединился с Деборой» (45). Человечество — или в нашем узко-переносном контексте: интеллигенция после 1917 г. — принимает революцию в виде Христа, или, по другому говоря, революция для нее приемлема, как новое проявление мессианской идеи. Этой же идеей пропитаны картины пана Аполека, и этому примеру следует частично и сам автор.

Вернемся к конкретному анализу сцены, рассмотрим ее полюсы. Чистота самоотверженности и сострадания, проявляющихся в этой сцене, выделена противопоставлением грязи, «блевотине», окружающей Дебору, и кроме того — в моральном отношении — душевной грубости свадебных гостей и родственников (которая, правда, глубоко традиционна). Соединение Христа с Деборой направлено на будущее, на продолжение жизни, ибо «родился у Деборы первенец» (45). Вспомним, что смысл изображения материально-телесной сферы состоит именно в том, что она таит возможности *возрождения*.¹⁰ Концовка этой притчи напоминает наивные надежды сказочных концовок, она есть символическая мечта о присутствии в настоящем и продолжаемости Христа. В то же время здесь действует параллель с древнейшими мифами, изображающими ежегодное весеннее возрождение природы соединением жениха и невесты.¹¹ Ярчайшим и ближайшим из этих мифов является миф о Дионисе, сыне божьем (Зевсовом), воскресающим из мертвых: в Афинах ежегодно разыгрывались бурные сцены его соединения с Королевой — этому ритуалу явно соответствует свадьба Майской Королевы с Королем.¹²

Сделаем кратчайшее отступление, чтобы раскрыть смысл одной из многочисленных фраз, ставших крылатыми из «Конармии». Лютов произносит эти слова: «Мы оба [с Хлебниковым. — Ж. Х.] смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони» (87). Здесь автор передает своему рассказчику не просто свою общеизвестную любовь к лошадям. Три понятия — май (майский луг), конь и женщина могут быть объединены в семантическом кругу плодородия и возрождения природы. Образ лошади издавна служит для выражения идеи плодородия, о чем прекрасно свидетельствуют древние наскальные рисунки северных народов¹³ также, как и

¹⁰ М. Бахтин, указ. соч., 26.

¹¹ J. G. FRAZER, *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*. London 1920—1923. IV/1, 250—252, 266; V/1, 27—30.

¹² Там же, 11,97 и сл.; V/1, 199—202. Для сравнения: ритуалы страдающего бога разыгрывались на Крите каждый второй год.

¹³ R. BROBY-JOHANSEN, *Oldnordiske stenbilleder* (Gyldendals Ugleborger).

¹⁴ FRAZER, V/1, 292—294.

сохранившиеся весенние ритуалы;¹⁴ этот смысл скрывается и в сцене покрытия кобылы Сашки.

Следующий по очереди половой акт можно было бы назвать антитезой первому. В рассказе «Сашка Христос» с мужской стороны в нем участвуют двое: Сашка Христос и его отчим. Сашка — один из новых апостолов, носитель нескольких библейских параллелей (в первую очередь — клички).¹⁵ С женской стороны — старая побирушка, «калечка». Женственность, отсутствующую во внешности, придает ей ссылка на Луну, на вечно-женский элемент мифов. Сам акт не что иное, как высмеивание плодородия (в бахтинско-карнавальном смысле этого слова).¹⁶ Побирушка кричит на лавке: «Дождик на старуху . . . двести пудов с десятины дам» (72). В этом высказывании расширяется значение плодородия, под ним — как и в мифах — подразумевается плод женщины и плод земли одновременно. В этой разрушающей встрече (а разрушает она не только потому, что оба мужчины заболевают, но и потому, что Сашка еще мальчик) амбивалентно сталкиваются молодость и старость, девственность и разврат, чистота и грязь.

В этом же рассказе имеет место третья половая встреча, между отчимом и матерью Сашки Христа, возвышенное значение которой придает то, что Сашка ценой этой встречи может уйти в пастухи — ведь «все святители из пастухов вышли» (72), — он предаёт свою мать, считая, что призвание важнее. Предательство и подлость отчима (он заражает жену) создают низкий полюс. Но об эгоизме отчима нельзя судить однозначно, с чисто моральной точки зрения. Его дома встречает весть о смерти двух его детей, и, таким образом, этот половой акт — кроме того, что является утешительным жестом, — необходимый шаг к будущему, к возрождению, он направлен на сохранение равновесия природы, уравнивает смерть, и как таковой, сам собой представляет противоположный полюс.

Сексуальные связи для Матвея Павличенко и его молодой жены означают праздник свободы тела. «Всю ночь нам жарко было, зимой нам жарко было, всю долгую ночь мы голые ходили и шкуру друг с дружки обрывали» (77). Но Настю барин забирает себе, а Матвей возвращается «красным генералом». ¹⁷ Смертный приговор, который он сам выносит барину, приводится в исполнение на глазах у сумасшедшей барыни. «Там, в зале . . . Надежда Васильевна побежали в кресло садиться, на них бархатная корона перьями убрана была . . . и шашкой мне на караул сделали» (80). Барыня наделена атрибутами карнавальной королевы, ее гротескная комичность противопоставлена трагичности ужасного убийства. Сумасшествие барыни бросает свою тень на поступок Павличенко и тем самым позволяет взглянуть за кулисы повествования от первого лица и разоблачить логику, влекущую к пониманию героя: т. е. этим отмечается сумасшедший характер поступка. Во взглядах Павличенко на убийство отражается карнавальность в том смысле, что он убивает всегда с целью узнать при этом жизнь.

¹⁴ Его родной отец не упоминается, а его отчим работает плотником, как и библейский Иосиф. Его призвание: быть пастухом, что в данном случае означает: быть утешителем. См. подробнее: *Ж. Хетени*, указ. соч. 229, 239.

¹⁵ См. о карнавальной смехе: *М. Бахтин*, указ. соч. 16.

¹⁷ Один за другим следуют сказочные мотивы: любовь с первого взгляда, барин отнимает девушку, парень уходит в бой (испытать счастье) и, возвратившись витязем, наказывает злого барина.

Для прачки Ирины и повара Василия любовь заменяется представлением, что вечер создан для любовных занятий (рассказ «Вечер»). Перед этим разговор ведется о смерти и об убиении царей, и таким образом этот половой акт опять-таки является как бы ответом жизни на смерть. На единстве в противоречии жизни и смерти, на охватывающем все телесное характере поварской профессии делается ударение в описании жизнепонимания Василия: «Рядом с Ириной зевает мордатый Василий, пренебрегающий человечеством, как и все повара. Повара — они имеют много дела с мясом мертвых животных и жадностью живых . . .» (99).

Первое появление Сашки, эскадронной дамы в рассказе «У святого Валента» было уже упомянуто: Курдюков сидит верхом на Сашке и разыгрывает сцену совокупления, чтобы рассмешить людей. Эта театральная картина встречается в костеле рассказчика Лютова: «[Сашка] копалась в шелках, брошенных кем-то на пол. *Мертвенный* аромат парчи, *рассыпавшихся* цветов, душистого *тления* лился в ее трепещущие ноздри, щекоча и *отравляя*» (108, курсив мой. — Ж. Х.). Созданием этого настроения тления достигается равновесие, противопоставлением громкой эротики и земной животности второй сцены, и кроме того психологически это настроение предвещает не только мим совокупления, этот глубоко жизнеутверждающий карнавальный мотив, но и последующие события разрушения костела.

В рассказе «Вдова» смерть присутствует во всей своей конкретности. Шевелев умирает, а Сашка, его постоянная любовница до этого дня, забавляется в кустах с его кучером. Вряд ли можно было более однозначно и конкретно выразить абстрактную мысль о продолжении жизни, чем изображением любовницы умирающего в объятиях нового мужчины. Но как всегда у Бабеля, отвлеченный пласт происшествий имеет земное отражение. Эта перемена любовников очень даже конкретно является средством сохранения жизни и направляется в будущее совершенно жизненным образом: Сашка хочет заранее подкупить кучера, который назначен исполнителем завещания умирающего.

Ранее уже упоминались некоторые аспекты рассказа «Чесники». Его вторая половина содержит случку кобылы, а первая — подготовку к бою вблизи города, названного в заглавии. Сведения об исходе этого боя, о беге, перенесены в следующий рассказ. Поражение предвещается именно предложением, связывающим две половины рассказа: «Но я не услышал единодушия в казацком вое, и дожидаясь атаки, я ушел в лес . . .» (139). Сцена покрытия лошади, написанная в форме живых, сочных диалогов, находится словно в рамках двух частей: нерешительной подготовки к проигранному бою и сообщения о поражении. Они выделяют между собой эту промежуточную часть, насыщенную настоящей жизни, в которой с одной стороны Сашка заботится о непосредственном, осязаемом будущем, а с другой стороны, -- противопоставляются друг другу мелкие интересы и важное для большого общества людей военное событие. Как видим, здесь тоже наблюдается амбивалентность/двойственность высоких и низких отношений в одном и том же художественном моменте.

Девятая и последняя в нашем перечне половая связь повторяет в своей схеме несколько мотивов из предыдущих. В рассказе «Песня» спят вместе опять трое: Сашка Христос, увядшая костлявая старуха и ее немой сын. Ситуация напоминает нам рассказ «Сашка Христос», усиливая при этом мотив соединения старости и молодости. В то же время Сашка является утеши-

телем¹⁸ старухи (он спасает ей жизнь, моет полы, обращается с ней по-человечески) и потому эта сцена тоже не лишена чистоты сочувствия, перекликаясь с мотивом истории Христа и Деборы. В девятом акте повторяются мотивы первого и второго актов, создавая таким образом рамки для заключения темы.

Имея в виду всю ее — описанную здесь — сложность, многоплановость, было бы наивностью принять роль эскадронной дамы за простое изображение женской судьбы, или же за явление пошатнувшейся в военное время морали. В бабелевской формуле с самой профессией сестры «милосердия» переплетаются понятия убежища и утешения — эту мысль поддерживают примеры из раннего творчества.¹⁹ А быть любовницей всех — это значит временно быть женой, матерью и сестрой для всех. Сашка — утешительница, и это — уже третье связующее звено между ней и Сашкой Христом, ведь не случайно получила она то же имя. Она является также живой совестью казаков. Она не усвоила даже той наивной степени политичности, которой достигли казаки; в ее упреках за поражение отсутствует аргумент об «общем деле», в ее суждениях фигурируют категории относительно вечной народной морали: мужчина не должен бежать, драться между собой во время похода немужественно и т. п. («После боя»).

«Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание, которое никто еще не решился осквернить. Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан питает реки, рассекающие вселенную . . .» (57). Эти слова Гедали, открывающие рассказ «Рабби», посвящены той вечной силе, которая все оберегает и продолжает: материнству. Сашка Христос и сын рабби предпочли любви к матери призвание в библейском духе.²⁰ Надолго запоминается фигура матери Курдюкова, виднеющаяся через строки «Письма». На фотографии она «крохотная крестьянка в выпущенной кофте, с чахлыми светлыми и застенчивыми чертами лица» (36) среди тех грубых мужчин, двое из которых уже погибли: члены семьи убивают друг друга, находясь на разных сторонах баррикады. В рассказе «Соль» во зло употребляется уважение к материнству.

Два рассказа, «Вдова» и «Замостье», стоящие рядом в цикле, являются завершением этой темы. Одиночество и жажда нежности вызывают во фрейдистском сне Лютова празднично одетую женщину. «Она вынула грудь из черных кружев корсажа и понесла ее мне с осторожностью, как кормилица пищу. Она приложила свою грудь к моей» (130). В картине этого сна является сгущенный образ жены, любовницы и матери. Это же женщина (в этом же сне) бдит у одра Лютова до его смерти и молится над ним. Сплетены понятия материнства (детства и жизни) и смерти.

Интересно проходит на втором плане рассказов цикла система противоположных полюсов: в противовес смертям и убийствам гражданской войны время от времени намечены пунктиром — то встроившись в действие, то независимо от него — фигуры беременных женщин, в чисто символистическом значении того, что жизнь продолжается, что рождаются новые жизни и есть

¹⁸ Сашка Христос сначала утешает «мужиков и баб» (74), потом целый эскадрон — своими песнями (147).

¹⁹ «Doudou» (Свободные мысли, № 2, 13 марта 1917 г.), «Илья Исаакович и Маргарита Прокофьевна» (191—195).

²⁰ Матф. 12:48—49, Марк. 3:33, Лук. 8:19 и сл., Иоанн. 2:4.

обновление («Переход через Збруч», «Солнце Италии», «Рабби»). Подобное мифическое миропонимание передает керченская терракотта смеющейся, беременной старухи, упомянутая М. Бахтиным,²¹ изображающая мифический образ возрождения.

Непосредственно эта логическая связь вводится в восклицание Грищука («Смерть Долгушова»), который в суматохе бега и среди умирающих проецирует бессмысленность смерти на рождение: «Зачем бабы трудятся? ... Зачем сватанья, венчанья, зачем кумы на свадьбах гуляют? ... Смеха мне ...» (67). Напряжение, вызванное вдвойне насильственной смертью Долгушова и горем Лютова над потерей друга, разряжается в концовке характерно карнавальным действием, сменяющим тему и настроение, а именно едой, что является самым осязаемым и непосредственным, древним и вечным утверждением жизни (ср. поминальные обеды и т. п.).

Сашкин образ соединяет в себе элементы сна Лютова: она утешает казаков своей женственностью и в качестве медсестры всегда рядом с ними, когда они умирают. Шевелев умер («Вдова»). «Павлик, — сказала она. — Иисус Христос мой, — легла на мертвеца боком, прикрыв его своим непомерным телом» (128). Эта картина, достойная кисти пана Аполека, представляет собой материнство, сгущенное в картину пьеты — это эскадронная дама, возвышенная до мадонны. Соответственно внутренним правилам цикла, Сашка выступает в роли матери не только в художественно-отвлеченном, символическом смысле, но и в материально-торговом, ибо претендует на те вещи, которые Шевелев завещал родной матери. В конечном итоге мы видим, как в свете этой библейской картины переплетаются друг с другом роли матери, жены, сестры и проститутки и сливаются с фигурой мадонны, начала жизни, воплощением всего женственного, источником утешения и радости, молчаливой и печальной свидетельницы смерти.

Сашка, эскадронная дама, возведенная в мадонну, является отражением и дополнением фигуры Сашки Христа, «эскадронного певца» (147). На основе их общего определения («эскадронный») можно допустить предположение, что Сашке выделена роль телесного утешения, в то время как Сашке Христу — душевного-духовного утешения. Оба они амбивалентные образы сами по себе и связаны друг с другом, как мужское и женское проявление одного и того же значения, как Мадонна и Спаситель в христианском мифе.²²

Образ Сашки в итоге характеризуется следующими бинарными отношениями: мужское — женское, животное — человеческое, душа — тело, любовь/жизнь — смерть.

Амбивалентность проявляется не только внутри системы новых апостолов, но и вне ее, и именно это более широкое проявление позволяет раскрыть ее значение. Это значение рождается в рамках данного произведения, но выходит за его рамки и свидетельствует о характере мировоззрения Исаака Бабеля.

²¹ М. Бахтин, указ. соч. 31.

²² «Сашка-свяtitель, у богородицы сифилис захватил», — говорит отчим Сашке Христу (72). Парадокс слов реализован в характеристике героини цикла: Сашка — та богородица, у которой можно захватить сифилис. Два Сашки породнены и лексически: Сашка — «эскадронная дама» (108) и Сашка — «эскадронный певец» (147).

А м б и в а л е н т н о с т ь, которую можно проследить на протяжении всего цикла как органическую часть авторского взгляда, выражает вечное обновление и возрождение, воплощенное в непрерывности смерти и жизни.²³

Значение этой амбивалентности многогранно: она содержит идею о том, что история всегда манифестируется одновременно в возвышенном и низменном, выражает диалектику вечных и эфемерных явлений, и опять-таки освещает секрет авторского метода: взгляд, по которому в мифотворческом изображении исторических событий гражданской войны, в создании нового мифа воплощена идея постоянства возвращений, вечных обновлений, из которых строится история человечества.

1981

304. ²³ М. Бахтин, указ. соч. 15; *его же*, Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1972,

SEPARATUM

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XIX

SZEGED
1988

ПРОБЛЕМА МНОГОЛИКОГО РАССКАЗЧИКА В "КОНАРМИИ" И. БАБЕЛЯ

Жужа Хетени

В критической литературе общепринятой стала такая точка зрения, согласно которой все рассказы Бабеля из цикла "Конармия" ведутся от лица одного рассказчика, очкастого еврея - интеллигента Лютова.¹ Вопрос о том, является ли рассказчик одним лицом, или мы имеем дело с несколькими сменяющимися друг друга рассказчиками, представляющими разные точки зрения, - это проблема филологического и семантического характера, которую в данной статье мы хотели бы очертить, опираясь на анализ текстов бабелевских рассказов, однако, прежде чем приступить к анализу, мы хотели бы отметить, что данная проблема, перерастая семантико-филологический уровень, представляет интерес с точки зрения истории развития мысли, и что устанавливаемые нами факты имеют значение для интерпретации бабелевского произведения.

Общепринятое представление о том, что цикл рассказов "Конармия" объединен одним рассказчиком, внушает мысль об оперирующей единой перспективой, или во всяком случае считающей нормой охват всех жизненных явлений с какой-то единой позиции, конвенциональной романной композиции. Аналитическое же доказательство множественности рассказчиков подтверждает представление о том, что "Конармия", будучи произведением XX века, считает нормой свободную смену точек зрения, многоаспектный подход к вещам и явлениям, несмотря на потрясающую конфликтность человеческих отношений или их неприемлемость с точки зрения оценивающего сознания.

Общеизвестно, что фамилия Лютова служила псевдонимом для Бабеля в походах Первой Конармии². Совершенно неожиданно, что Лютов упомянут по фамилии всего три раза в цикле /в рассказах "Эскадронный Трунов", "Чесники" и "После боя"/, во всех трех случаях в контексте обращения, а во втором рассказе - в патриархальной форме "Лютыч". В свете этих трех

рассказов Лютов предстоит перед нами как противоречивая личность, но все-таки более однозначная, чем это могло бы показаться, если учесть все 35 новелл. Он участвует в боях, по происхождению, вероятно, еврей, но в нем нет никакого сляктяйства интеллигента: в споре с Труновым он отстаивает свои убеждения, а с Акинфиевым даже дерется. Правда, его мучают сомнения, он "не услышал единодушия в казацком вое"³, и он глубоко страдает от несогласуемости требования войны убивать и его собственного морального кодекса.

Можно подойти к модели рассказчика со стороны реальных событий, ибо Бабель не служил строевым солдатом в Конармии, а был корреспондентом, писал статьи в газету "Красный Кавалерист". Название газеты встречается в цикле трижды. В рассказах "Рабби" и "Сын рабби" положение рассказчика соответствует этим реальным фактам: он работает и ездит в агитпоезде с редакцией, но в рассказе "Вечер" только сидит в обществе сотрудников редколлегии рядом с агитпоездом. В последнем рассказе его нарративная эмоциональность имеет существенные отличия: в то время как в двух первых рассказах выступают "сияние сотен огней, волшебный блеск радиостанции, упорный бег машин и недописанная статья" /59/, то есть возвышенные, поэтические фразы, передающие уверенность журналиста, здесь сообщается сухо, что "машины, гремевшие в поездной типографии, заскрипели" /99/, и рассказчик охвачен отчаянием и одиночеством. Этот последний персонаж вряд ли пишет статьи и газету...

Подвергнем анализу те рассказы, которые несомненно связаны между собой общим рассказчиком. Внимательный разбор сюжета докажет, что, например, три новеллы - "Костел в Новограде", "Пан Аполек" и "Солнце Италии" - связывает незначительный общий момент, эпизодическая фигура пань Элизы. Вокруг фигуры Гедали группируются "Гедали", "Рабби" и "Сын рабби", и сюда же примыкает "Путь в Броды", в котором рассказчик размышляет о синагогах, пользуясь лексикой и оборотами Гедали; к ним присоединяются "Смерть Долгушова" /посредством Афоньки Биды/ и "Учение о тачанке" /посредством Гришука/. Для общего

рассказчика последних шести рассказов характерна неуверенность. Он в боях не участвует, шатается на своей тачанке вокруг поля битвы, не может облегчить смерть для раненого солдата, революционная позиция и позиции еврейства в его сознании смешаны друг с другом. В разговоре с Гедали он отстаивает революцию, но его ответы оформлены как лозунги и заканчиваются троеточиями, передающими неуверенность. Характерно, как строго он придерживается в разговоре нееврейского взгляда: "Заходит суббота - с важностью произнес Гедали, - евреям надо в синагогу..."

"Гедали - говорю я, - сегодня пятница, и уже настал вечер..." /52/⁴. В самом повествовании, однако, превалируют ностальгические воспоминания о детстве, прошедшем в еврейской среде, связанном с еврейской культурой, и тоска по нему: в соответствии с этим в начале и в конце рассказа обозначено еврейское время /"В субботние кануны..." - в первом предложении, "Наступает суббота..." - в предпоследнем предложении/.

Желательно проследить поведение героя и с точки зрения национальной идентификации. Рассказчик не верующий, но происходит из глубоко верующей отродоксальной еврейской среды. В первом рассказе он не упоминает своего происхождения, правда, есть "обмолвка": он узнает "черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в году - на пасху" /28/. Во втором рассказе /"Костел в Новограде"/ отдельное слово опять же может указывать на другие, но не обязательно еврейские, взгляды: "я вижу тебя отсюда, неверный монах... я вижу раны твоего бога..." /30, подчеркнуто мной - Ж.Х./⁵.

Рассказчик "Замостья" никак не реагирует на восторженные слова мужика об истреблении "жидов на свете". Таким же равнодушным наблюдателем оказывается он в рассказе "Берестечко", где под его окном казнят за шпионаж старого еврея. В этом же городе происходит действие новеллы "у святого Валента", и ее рассказчик, более причастный к событиям, останавливает разрушение католического костела, пишет рапорт, и виновников судит военный трибунал. Аналогичен случай с убитым польским пленником, в защиту которого он выступает /"Эскадронный Трунов"/, и

читатель не может однозначно решить вопрос об идеях и идентичности рассказчика.

Проблематика еврейской религии не исчерпывается столкновениями католических, казацких и еврейских ценностей. В цикле поднимается вопрос о еврейском "расколе", о противостоянии ортодоксов и хасидов. Судя по тексту рассказов "Учение о тачанке" и "Берестечко", рассказчик воспитан в одесском ортодоксальном кругу - он противопоставляет веселых южных евреев северным хасидам. Однако в рассказе "Рабби" на вопрос "Чем занимается еврей?" рассказчик дает неожиданный ответ: он перекладывает в стихи похождения Герша из Острополя⁶, который жил при основателе хасидизма Баал-Шем-Това⁷. Хасидов рассказчик описывает крайне отрицательно, одна лексика говорит за себя /гниль, мрачный, уныние, ужас, вонь, кислота испражнений, гнилой, воняет, смердит/. Его презрение и высокомерность отражены даже топографически, когда он убегает от хасидов на гору, к замку.

Топографически подчеркнуто отношение рассказчика к казакам в рассказе "Костел в Новограде" в той сцене, в которой казаки выводят его из катакомбы. Они представляются ему в недоступной высоте, в куполе, со свечами в руках - как бы сверхчеловеческими существами, для заблудившегося в лабиринте человека они являются путеводными героями, несущими свет, чтобы показать правильную дорогу. Рассказчик восхищается Савицким, Колесниковым, Баулиным и Сашкой Христом - его восхищение является лишь одним элементом того мифического-богатырского возвышения, которое разработано в цикле⁸: думается, что здесь нужно указать на момент подросткового восторга перед мужчинами-казаками, перед их внешностью, цветной одеждой и непосредственной связью с женщинами и с животными /к этому вопросу мы еще вернемся/.

Любопытно проследить, как рисуют рассказчика обращения, адресованные к нему разными персонажами цикла.

ОБРАЩЕНИЕ	ОТПРАВИТЕЛЬ ОБРАЩЕНИЯ
"пане" /дважды/ /28/	еврейка
"старая полька называла меня паном" /29/	полька
"Ромуальд величал нас товарищами" /29/	поляк,
"пан писарь" /трижды, 43-44/	поляк
"пане товарищ", "мой ласковый пан" /51/	еврей
"киндербальзам" /54/	казак
"товарищ" /55/	старуха
"братишка" /55/	казак
"еврей" /58/ /четыре раза/	еврей
"молодой человек" /трижды, 58-59/	евреи
"очкастый" /67/	казак
"холуй" /68/	казак
"слюнтяй" /99/	редактор
"славный господин" /123/	дезертир, дьякон
"земляк" /131/	мужик, антисемит
"молокан", "изменник" /144/	казак
"четыреглазый" /153/	казак

Обращения и оценка рассказчика их отправителями местами комично не совпадают с характером рассказчика. В обращении Гедали "пане товарищ" раскрывается пропасть, образовавшаяся между говорящими под влиянием ответов-лозунгов рассказчика, ведь для Гедали обе категории - и поляк, и революционер - чужды. "Товарищем" называют рассказчика Гедали, польский поп-предатель и обкраденная, униженная хозяйка - для них это слово означает чуждость и указывает на насилие. Евреи называют его по-польски паном, за исключением рабби, который лишь в традиционных ситуациях говорит "еврей"⁹, а потом переходит к обращению "молодой человек". Для художника Аполека рассказчик не художник, не писатель, а всего лишь писарь.

Титул "славного господина", которым его наделяет дьякон-дезертир, вызывает агрессивную реакцию рассказчика. Казаки обычно со злостью и презрением относятся к нему, самое положительное обращение, которое он слышит от них: "братишка", заслужено им насильем. Каждый обращающийся чувствует в рассказчике не того человека, которым он является на самом деле, готов даже видеть в нем врага, значит поведение рассказчика дает возможность неправильно, и даже ложно, судить о нем. Перечисленные выше обращения-даже в том случае, если они нейтральны или положительны сами по себе /как напр. товарищ, земляк, господин/ - все без исключения содержат отрицательную оценку, если иметь в виду личность и взгляды говорящего.

Очки - как атрибут близорукого интеллигента - являются мишенью издевательств казаков. Очки рассказчика упомянуты четыре раза /в рассказах "Мой первый гусь", "Смерть Долгушова", "Аргамак"/. Они выступают как клеймо интеллигента, "ненашего" для казаков человека. В одном эпизоде сам герой смотрит на себя глазами казаков, и ему кажется, что он потому не может жить в Конармии, что носит очки, и именно поэтому бессилён. Очки представлены как овеществленная причина неспособности примкнуть к обществу казаков. /Весьма иронично, что Галин, выносящий над героем приговор, "с бельмом", "бледный и слепой", т.е. вместо аллегории двойного взгляда интеллигента он наделен слепотой, как противоположностью зоркости журналиста, и ассоциирующей слепой фанатизм/. Если же сопоставить мотив очков с другим мотивом трудностей - еврейством, то оказывается, что они нигде не перекрещиваются. Есть, правда, в цикле один очкастый еврей, "мужицкий атаман" /101/ - в его аллегорично-сказочной фигуре сгущены мотивы очков, физической слабости, мечтательства, героизма и еврейства - но это - эпизодическая фигура.

На функцию очков проливает свет совершенно неожиданная фигура резонера, очкастого мужика /"Иваны"/. Он бородатый, хотя борода в цикле является атрибутом евреев. Это мужик /хотя очки читатель склонен воспринимать как знак происхождения из

интеллигенции/, тем не менее он читает газету /этот мотив затронут в рассказе "Мой первый гусь" и кроме того пере-кликается с "Красным Кавалеристом"/. Его очки в чистой форме представляют собой функцию двойного, то есть одновременно посвященного и постороннего взгляда: "Человеки зовемся, а гадим хуже шакалов. Земли стыдно..." /122/ - говорит он от имени всех, но оглядываясь на вселенную...

Прежде чем сделать выводы из этого множества противоречивых моментов, предложим последнюю проблему: нехронологический порядок рассказов цикла. Филологией восстановлена - при помощи сопоставления дневника Бабеля, исторических событий и авторской датировки - хронологическая последовательность фактов в "Конармии" /Смирин 1959, Йованович 1975, Davies 1972/. Сопоставления в свете проблемы многоликого рассказчика в научных исследованиях еще не было, хотя такое сопоставление раскрывает любопытное явление: существование независимых единиц там, где раньше предполагалось одно целое. Обратимся к примерам.

Действие рассказов "Берестечко", "Афонька Вида" и "У святого Валента" происходит в одном и том же городе, Берестечко. Но первый рассказчик въезжает в город с отрядом Павличенко, слушает песню старика о славе казаков, а потом гуляет по городу. Второй рассказчик въезжает в город в отряде нового начдива, его принимает звонарь пан Людомирский, а потом он встречает Афоньку Биду на новом коне. Первый рассказчик после казни старого еврея размышляет о еврейском быте, а в конце дня поднимается к замку. Второй рассказчик только в это время, вечером, приезжает в город. Проблема противоречивости поведения рассказчика таким образом снимается, ведь здесь не один рассказчик, а их два.

Исходя из этого вывода, мы можем объяснить и другие противоречия. Нельзя считать одним лицом рассказчиков новелл "Мой первый гусь" и "Песня", хотя они могли бы совпадать по логике поведения: после насилия над гусем и его хозяйкой могло бы последовать насилие над другой хозяйкой /а также третье насилие в рассказе "Замостье"/. Но интеллигент, только

что пришедший в Конармию и желающий подкупить казаков покушением на гуся, никак не может совпадать с тем человеком, который ностальгически вспоминает в связи с песней Сашки Христа пять походов 1919 года, пройденных вместе с Сашкой Христом.

Рассказчики заняты на разных постах. Один из них работает в главном штабе начальником писарей, другой сам служит писарем, третий - сотрудником "Красного Кавалериста", четвертый спит с казаками на чердаке, а пятый участвует в боях. По идее, конечно, можно представить себе, что один персонаж находится в разных местах, потому что все-таки рассказчики связаны многими сходными чертами. К вопросу о том, почему они созданы так, чтобы возникло впечатление одной фигуры, и почему они все-таки могут находиться в разных местах одновременно¹⁰, мы еще вернемся. В дальнейшем под словом "рассказчик" в данной статье подразумевается собирательный образ, совокупность рассказчиков /за исключением тех случаев, когда речь идет о рассказчике конкретного рассказа/.

Ситуация приезда, первые трудности знакомства с казаками изображены в двух рассказах /"Мой первый гусь" и "Аргамак"/. Оформление "Конармии" как цикла рассказов с двумя началами несомненно является одной из проекций хронотопа, репрезентирующего циклическое время истории вообще, вечное возвращение¹¹. Если два "новичка" в Конармии не совпадают, то, может показаться, что все-таки общим героем связаны "Аргамак" и предыдущий рассказ, "Сын рабби", ведь смерть Ильи психологически стимулирует переход интеллигента-журналиста в строй. Однако текстом это не подтверждается. В то время как первый рассказчик едет на агитационном поезде в направлении Ровно, второй подходит к этому городу лесами, измученный скачет на коне, а ночью ему снится, что он научился казацкой рыси. При изучении фактического материала "Аргамака" вообще можно прийти к выводу, что в нем охвачен весь временной объем цикла, как бы подводятся итоги цикла. Для примера: взятие Новограда-Волинска здесь упоминается мимоходом, хотя этот город знаменит встре-

чей с картинами Аполека. Предположение о резюмирующем характере "Аргмака" может еще подтвердить то обстоятельство, что эта новелла была написана позже других, в 1932 году, и Бабель присоединил ее к циклу в 1933 году. Авторская датировка "1924-1930" снята только позже.

Отношение рассказчика к лошадям изображено в трех, исключая друг друга эпизодах. В конфликт с Аграмаком введена аллегория невозможности ужиться с казаками и с их миром. В рассказе "Два Ивана" герой, потеряв в бою своего коня, несет седло на плечах. Он произносит лаконичные фразы, его самоуверенность, с которой он кричит на дезертира, кажется почти казацкой. Его коня зовут Лавриком, по мужскому имени, как всех лошадей в "Конармии", ведь казаки видят в коне друга и родственника.¹²

Не продолжая перечня подобного рода примеров, число которых может быть без труда умножено, можно констатировать, что в "Конармии" Бабеля рассказчик является не одним персонажем, а в цикле несколько рассказчиков с разными позициями. Отсюда вытекает второй вывод: желательно в этой связи провести анализ логики последовательности рассказов¹³.

Мы имеем дело с многоликим рассказчиком /с Лютовыми, с лютовыми?/, которые, однако, во многом похожи, ибо являются ответами-двойниками при разрешении одной и той же художественной проблемы. О такой полифонической системе свидетельствуют настоящие двойники, которые близки к рассказчику и поставлены в отчасти совпадающие ситуации, или имеют сходные проблемы. Сюда относятся, на наш взгляд, художник Аполек, мечтатель нежной революции Гедали, Сашка Христос, Хлебников, редактор Галин и сын рабби, Илья.

Аполек по всем объективным данным отличается от многоликого рассказчика - он католик, поляк, и в революции ведет себя как пришелец из иной эпохи. Но оба они художники - в этом аспекте можно предполагать, что рассказчик - художник слова.¹⁴ Их сближает интеллект, правильно воспринимающий художественные произведения, в частности, картины самого Аполека, и общее волнение о вечной общечеловеческой культуре: "Беседы - о чем? О романтических временах шляхетства, о ярости

бабьего фанатизма, о художнике Луке дель Роббиа и о семье плотника из Вифлеема". /43/ Поэтому так взволновал рассказчик библейской апокрифической притчей Аполека, в которой скрыта аллегория присутствия Христа в настоящем.

Гедали, Илья и Галин наделены какой-то одной чертой рассказчика. Отвлеченный философский гуманизм Гедали соответствует душевному складу рассказчика, неспособного убивать. Илья, сын рабби, отдается делу революции, оставив отца и веру отцов, свою еврейскую среду. Галин - примкнувший к казакам интеллигент, редактор газеты, агитатор новой идеологии. Всех троих характеризует физическая слабость. В фигуре Гедали неоднократно подчеркиваются его детские черты, у него борода, маленькие ручки, его окружают предметы детского мира.¹⁵ Будучи мечтателем и человеком, далеким от реальной жизни, он кажется уязвимым. Фигура нервного, вечно курящего, вздрагивающего Ильи показана в цикле дважды. Описание его исчащего голого тела вводит ассоциацию с телом снятого с креста Христа, "Святая троица" редакторов газеты состоит из больных: "три холостые сердца со страстями рязанских Иисусов: Галин с бельмом, чахоточный Слинкин, Сычев с объединенными кишками" /98/¹⁶

Один из двойников-казаков, друг рассказчика Хлебников, тоже относится к слабым, правда, он болен не физически, а психически - он выходит из партии и уходит в тыл из-за обиды. Основой его душевного состояния, в котором он пишет свое невротическое письмо, являются эмоции подростка. Он считает, что его личные интересы должны защищаться более сильными, более высокими силами. Партия в данном случае исполняет психологическую роль отца, взрослого. Об этом свидетельствуют по-детски жалобные фразы письма.¹⁷ Проблематика отца вообще пронизывает весь цикл, нередко в кругу значения фрейдистского Эдипового комплекса.¹⁸

Такое восприятие проблематики отцов и сыновей поддерживается положением Лютова /Лютовых/ в Конармии, соответствующим ритуалу инициации: его попытки примкнуть к обществу казаков - подчеркнуто мужественных и сильных - являются серией действий по обряду инициации, превращения в мужчину,

в взрослого. Это аргументировано двояко: во-первых, самой ситуацией попадания молодого человека в армию, во-вторых тем, что этот молодой человек подвержен испытанию в затрудненной среде - в прочном обществе "профессиональных" бойцов - и в эпоху, когда идеологическая ориентация тоже была затруднена. Кроме этого, он начинает свое хождение по мукам в невыгодном положении /см. упомянутые выше мотивы очков, еврейства, принадлежность к интеллигенции, внутренние конфликты, сомнения и физическая слабость/. Пропасть между героем и казаками увеличивается и в силу их разного подхода к революционной идеологии: в то время как Лютовы сознательно встали на сторону революции, казаки относятся к ней скорее инстинктивно, можно сказать, с верой.¹⁹ Первый шаг обряда инициации, насилие над гусем и его хозяйкой, казаки принимают с достоинством. Они "сидели неподвижно, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся" /55, подчеркнутой - Ж. Х./. В тексте конкретно названа ситуация инициации. Ее трудность и невозможность отражены и в мире чисел. Казаки являются носителями апостольского числа 12, в соответствии с системой "новых" апостолов в цикле²⁰, но для Лютовых дана только половина - 6, они только наполовину решают возникшую перед ними проблему: они служат в 6-й дивизии или в 6-м эскадроне /рассказы "Переход через Збруч", "Мой первый гусь", "Берестечко", "Чесники", "Аргамак"/, число 6 у Хлебникова связано со слабостью - при уходе из армии он ссылается на шесть ранений.

Рассказчик временами склонен к самообману относительно своих успехов в приспособлении к новой среде. Поэтому он может называть своим другом Афоньку Биду, пока случай с Долгушовым не разоблачит несостоятельность этой дружбы. В рассказе "У святого Валента" Герой превращает самого себя в своих глазах в такую же сверхчеловеческую фигуру, какой он видит казаков. Старуха умоляет его о прекращении разгула в костеле. "Старуха... стала целовать сапоги мои у колена...

Старуха целовала мои сапоги с нежностью, обняв их как младенца." /108/ Картина удваивается, когда в конце рассказа пан Людомирский, проклиная казаков, падает на колени и целует ноги Спасителя. В свете этой картины и благодаря слову "младенец" герой возведен в роль божества /и как только он это чувствует, он энергично принимает меры/.

Для всех рассказчиков характерен остранный взгляд на причины и следствия неудач. Нужно отметить, что остранный взгляд рассказчика является излюбленным методом Бабеля-новелиста. Шкловский совершенно справедливо обращает внимание читателя на то, что Бабель "в обеих странах иностранец" /т.е. и в мире "Одесских рассказов"!/, "потому что этот прием, как ирония, облегчает письмо" /Шкловский, 1925/.²¹ Его теория, доказанная на примере из рассказа "Как это делалось в Одессе", косвенно подтверждает роль очков в значении постороннего взгляда.

Противоречивость позиции рассказчика, однако, воспринимается не как противоречивость /в смысле неустойчивости/ принципов этого "я". В скобках отметим, что местоимения "я" и "мы", с явным перевесом первого, встречаются во всех новеллах и отсутствуют только в лирическом этюде "Кладбище в Козине". Сомнения рассказчиков скорее внушают мысль об их открытости ко всему новому, терпимости к разности людей, их взглядов и исторических судеб. Ведь рассказчика волнует история поляков, история хасидов, судьба польского пленника, жизнь Христа, судьба костела. Ведь он следует примеру Аполека, такого далекого от него человека, поляка и католика. Ведь на еврейских могилах - как-никак - изображены рыба и баран, которых принято считать христианскими символами. Терпимость, которая совсем не характерна для эпохи гражданской войны, всегда требовала постороннего взгляда, позиции интеллигента, ведь интеллигенция сознательно выбирает позиции в процессе взвешивания объективных факторов. /Толерантность, возможна, в частности, в условиях нетронутой народности, о которой в Европе XX века уже не может быть и речи./ Терпимость являлась основной чертой хасидизма на его раннем этапе и осталась в общих чертах в философии хасидизма, этой земной и в то же

время мистической религии. Она проповедует мессианистские идеи, спасение всего мира, без различия нации и вероисповедания, для верующих и неверующих одинаково. Кажется, в этой терпимости много общего с основной идеей "Конармии", ориентированной на мессианистские идеи новой идеологии революции и на создание нового мифа.

Интересно еще остановиться на том, что Бабель всегда считал себя русским, а не еврейским писателем /Маркиш, 1979, как раз противоположного мнения/. Если внимательно прочитать диалог рабби с рассказчиком /рассказ "Рабби"/, имея в виду, что автобиографические элементы неоднократно просвечивают в ткани "Конармии", то этот диалог можно воспринимать как материал для освещения этого вопроса. "Чему учился еврей? - Библии". Такой ответ ни еврей-ортодокс, ни еврей-неолог не может дать, ибо 24 святых книг евреев никогда не назывались Библией²². Но обращаясь к биографии Бабеля, мы можем подтвердить достоверность ответа: Бабель учился в николаевской гимназии и вместе с другими учениками изучал Библию на уроках. В более широком смысле полифоническое построение системы рассказчиков, их разность при сходстве, отражает на уровне формы идею терпимости, организующую структуру "Конармии".

Жанровые особенности также обусловлены изложенными выше признаками формы цикла. Циклизация рассказов сама по себе указывает на переходный характер жанра. Под переходностью здесь следует понимать не то, что цикл родился в переходную эпоху, и даже не то, что жанр "Конармии" нельзя определить. Переходность жанра, на наш взгляд, означает, что разные смысловые линии цикла носят на себе черты разных жанров²³. В соответствии с двумя противостоящими силами /казацкой и лютовской/ вырисовываются особенности двух жанров: эпоса и романа.

Полифоническая система во многом параллельных рассказчиков и их двойников является чертой романного построения. Если же мы обратимся к казакам-солдатам, то их образы не дают разных ответов на одни и те же вопросы, потому что они являются носителями единой системы ценностей: они не параллельны, а одинаковы с этой точки зрения. Если воспользоваться музы-

кальными терминами, можно сказать, что их мир изображен не полифонически, а что здесь действует принцип унисона. Если, например, один из их шеренги погибает, то на его место сразу вступает другой, в шеренге не образуется щели. Это возможно потому, что каждый герой только на одну ступень может быть выше остальных /Lukács 1915, Fehér 1972/. Рассказ "Комбриг два" прекрасно иллюстрирует смену погибающих по очереди командиров другими.

Положение рассказчиков в затрудненных условиях и их остранный взгляд походит на искания романного героя. Здесь доминирует категория личности, на которую опирался роман. По словам Мандельштама: ".../есть связь/, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории... Ясно, что когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают..." /Мандельштам 1928/.

Главному герою романа мир обычно представляется проблематичным, таким, в котором он сам должен отвоевать себе место. Он постоянно решает проблемы. Ищущий герой осознает, что его система ценностей не постоянна, не вечна, а динамически изменяется /вспомним внутренние конфликты рассказчика "Конармии"/. Ему уже не дано жить в органическом обществе, в единстве с природой, имея постоянные ценности /Hegel/ - эпосному миру соответствует в "Конармии" мир казаков. Характер ищущего героя меняется в зависимости от приобретенного жизненного опыта. Он постоянно стоит перед выбором, прежде всего он должен решить, действовать ли ему или уединиться как созерцательному человеку? Поэтому он лишен уверенности, он скитается, в то же время его морально возвышают именно его искания. В конкретных условиях "Конармии" это проявляется в том, что рассказчики делают усилия с целью войти или приблизиться к обществу казаков, но единое сообщество казаков не приближается к ним, не делает никаких шагов в сторону рассказчика. Казаками вместо законов правят традиции, их мир постоянный, закрытый, непроблематичный, это - органическое общество²⁴.

Примечания

1. Различение нарративных единиц занимало самых ранних исследователей Бабеля. Степанов /1928/ придерживается мнения, что рассказчик иногда сливается с автором, и таким образом сам автор становится действующим лицом своего произведения. Согласно взглядам Новицкого /1928/ романтическое мировидение в цикле выступает в роли интеллектуальной самозащиты. Смирин /1964/ отмечает, что авторское "я" никак нельзя отождествлять с "я" рассказчика. Великая /1968/ уделяет больше внимания этому вопросу: естественно, утверждает она, что рассказчика нельзя отождествлять с Бабелем-писателем, но можно и правильно с Бабелем гражданской войны, с бывшим "я" писателя, с прошедшей стадией в развитии его личности. Однако, кроме указанных выше проблем возникает еще одна, а именно: вмещаются ли в одну нарративную единицу рассказчик и Лютов. Этот вопрос до сих пор не обсуждался исследователями, ибо все принимают за аксиому, что Лютов= рассказчик.
2. Исаак Бабель участвовал в качестве корреспондента Юг-Росты в походах Первой Конной Армии под псевдонимом Кирилл Васильевич Лютов и писал под этим именем статьи в газету "Красный Кавалерист". Он провел приблизительно 4 месяца в Конармии, начиная с июня 1920 года.
3. Бабель, И. Избранное. Москва, 1966, стр. 139. Ссылки на это издание в дальнейшем даны в тексте, в скобках.
4. Общеизвестно, что день у евреев начинается вечером, когда восходит первая звезда. В цитате слова подчеркнуты мной - Ж. Х.
5. В цикле несколько раз подчеркнут антисемитизм казаков с намеком на его историческое прошлое. В лирическом этюде "Кладбище в Козине" и в "Берестечко" прямо связаны казацкая слава и первые погромы Богдана Хмельницкого. Антисемитизм подчеркнут и в рассказах, написанных в форме сказа - "Письмо", "Измена" /34, 134, 137/.
6. Бабелем действительно был задуман цикл под названием "Гершеле", как выясняется из подзаголовок рассказа "Шабос-нахаму", написанного в 1918 году.
7. Для освещения исторического фона: правнуком Баал-Шем-Това является Нахман Брацлавский, предок рабби и сына рабби из "Конармии". Поэтому Илья назван последним принцем династии /151/. В свете этого необычайную важность приобретает тот факт, что именно по фамилии, по букве Б, он послан партией на фронт. Своей смертью он как бы исполняет призвание и долг династии - в этой мысли пересекаются революционные и мессианистские идеи. См. об этом: Хетени, Ж. Создание нового мифа в "Конармии" И. Бабеля в свете мессианистского восприятия революции в русской литературе начала XX века. Кандидатская диссертация на венгерском языке. Будапешт, 1985. /В дальнейшем: Хетени 1985/

8. См. Хетени, Ж. Эскадронная дама, возведенная в мадонну. Амбивалентность в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 31. /1985/, стр. 161-170.
9. В традиционном вопросе рабби слово "еврей" является не обращением; формой третьего лица глагола подчеркнута роль подлежащего. Поэтому неправильно, что в некоторых изданиях перед словом поставлена запятая.
10. Любопытно провести параллель с романом Б. Хамваш "Карнавал", в котором один и тот же персонаж с другим характером и по другим географическим пунктам объезжает мир во время первой мировой войны.
11. См. Хетени 1985, глава III/3.
12. О роли лошадей в жизни казаков см. Хетени, Ж. Фольклорные элементы в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 1987. /в печати/
13. См. Хетени 1985, глава V/1.
14. На художественную деятельность рассказчика в цикле есть три ссылки: "я шел... отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни" /45/, "я перекладываю в стихи похождения Герша из Острополя" /58/, "Смутными поэтическими мозгами переваривал я борьбу классов" /99/.
15. См. Хетени 1985, стр. 53-59.
16. См. еще: Галин "узкий в плечах, бледный и слепой", "сутулый" у него "тощая кисть" и "цыплячья грудь" /98-99/. Отметим, что у Аполека тоже "узкое, хилое тело" /40/.
17. "товарищи надсмехались, но я имел силы выдержать тот смех", "я не могу ее чувствовать и не могу ее переносить, что все товарищи могут подтвердить", "пишу со слезами" /86/.
18. В цикле три отцеубийства /рассказы "Переход через Збруч", "Письмо", "Жизнеописание Павличенко..." - в последнем помещик в роли отца, и два важнейших героя, Сашка Христос и Илья, находятся в конфликте с отцом.
19. Подробнее см. Хетени 1985, глава III/4 и ее же, Фольклорные элементы в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 1987. /в печати/
20. См. Хетени 1985, глава III/1 и ее же, Библиейские мотивы в "Конармии" Бабеля. *Studia Slavica* 27 /1981/, 229-240.
21. Неизвестно, знал ли Шкловский то, что с тех пор показано литературоведением: два цикла, "Одесские рассказы" и "Конармия", писались Бабелем одновременно.

22. 24 святых книги называются "т'нах", слово составлено из первых букв названий Торы, Пророков и Святых книг.
23. Создание циклов-рассказов и длинных рассказов в эту эпоху было главным руслом в жанровых течениях литературы.
См. Хетени 1985, глава V/2
24. См. Хетени 1985, глава V/1

- Hegel: «Ästhetik». Frankfurt am Main, Band II, 413, 414.
- 1915 Lukács György: «Az eposzeia és a regény». В книге: Művészet és társadalom, Budapest 1969, 112-113.
- 1925 Шкловский, В.: «Критический романс». ЛЭФ 2 /6/ (1925) 152-155.
- 1928 Мандельштам, О.: «Конец романа». В книге: О поэзии. Сборник статей. Ленинград 1928, 54.
- 1928 Новицкий П.: «Бабель». В книге: Мастера современной литературы. Статьи и материалы. Ленинград 1928.
- 1928 Степанов, М.: «Новелла Бабеля». (там же).
- 1959 Смирин, И.А.: «"Конармия" Бабеля». Уч. зап. Чимкентского пед-института. Чимкент, 1959.
- 1964 Смирин И.А.: «Творческий путь Бабеля-прозаика». Филологический сборник, Алма-Ата, вып. 1, 1964.
- 1968 Великая Н.И.: «Своеобразие видения жизни в "Конармии" Бабеля». Уч. зап. Дальневост. ун-та, т.22 (1968) 47-58.
- 1972 Davies, N.: «Izaak Babel's "Konarmija". Stories and the Polish-Soviet War». Modern Language Review, 1, 1972.
- 1972 Fehér Ferenc: «Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum válsága». Budapest 1972, 371-395.
- 1975 Jovanović, M.: «Umetnost Isaaka Babelja». Beograd 1975.
- 1979 Маркиш, С.: «Русская-еврейская литература и Исаак Бабель». В книге: И.Бабель: Детство и другие рассказы. Bibliotheka Alia 1979.

Фольклорные элементы в «Конармии» Бабеля

ЖУЖА ХЕТЕНИ

(HETÉNYI Zsuzsa, ELTE BTK Orosz Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364)

В рассказах «Конармии» не только на поверхности, но и в глубине — более научно выражаясь: на нескольких уровнях — решительным голосом звучит язык фольклора. Под языком фольклора подразумеваем не только формы выражений, оборотов и построений, взятых из фольклорных произведений, но и систему видения, систему отношений и мировоззрение, одним словом — систему, созданную писателем на основе отчасти русской, отчасти всемирной народной литературы. Разумеется, настоящая статья попытается не только показать элементы фольклора в цикле «Конармии», но и определить причину их присутствия, их функцию.

Явное фольклорное видение мира отражается в богатырском возвышении казаков. Нужно, однако, отметить, что богатырское возвышение составляет лишь один пласт фигур казаков, ибо все они созданы по принципу амбивалентности.¹ Возьмем в качестве примера Дьякова, героя рассказа «Начальник конзапаса». Его цирковой фокус описан по образцу библейского чудотворства апостолов «встань и ходи».² У этой театральной сцены двойная цель: обмануть крестьян и служить общему делу. Соответственно этому двойному значению фигура Дьякова воспринимается и в возвышенном, и в ироническом плане (соотнесенных с библейским и цирковым планом действия). В эти два направления указывает сам прием перефразирования: с одной стороны библейская параллель возвышает, а с другой стороны она же обесценивается. Во внешности Дьякова цирковая фальшивость не доминирует (см. описание одежды), а равноправное ударение получает также богатырское возвышение (Дьяков «пышный и ловкий», у него «статное тело атлета» и «прекрасные ноги» 38).³

Фигура Савицкого, начдива 6, появляется тоже в цветной одежде, красотой «гигантского тела» и возвышается посредством сравнений: «Он разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо . . . Длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты» (53). Вокруг

¹ Об этом более подробно см.: Ж. Хетени, Эскадронная дама, возведенная в мадонну. Амбивалентность в «Конармии» Исаака Бабеля: *Studia Slavica Hung.* 31 (1985) 161—169.

² О параллельных местах в библейском (Деян. 3,4—10) и бабелевском описаниях см.: Ж. Хетени, Библейские мотивы в «Конармии» Бабеля: *Studia Slavica Hung.* 27 (1981) 229—240.

³ И. Бабель, Избранное. Москва 1966. Отрывки цитируются по этому изданию, с указанием страниц в тексте в скобках.

него создана среда возвышенной жизнерадостности, природы.⁴ Сашка Христос тоже охарактеризован в подобном смысле (146). Необычайным качествам казаков посвящаются даже обобщающие анализы.⁵ Эти описания носят черты фольклорного описания непрямо, они содержат один важный общий элемент: тот взгляд, который видит (и ту концепцию, которая показывает) этих фигур богатырями, героями, сверхчеловеческими существами, недоступными: творцами истории — с одной стороны, и человеческих судеб — с другой. В системе действующих лиц выделена другая — противостоящая этой первой — группа, группа близких к рассказчику фигур, которых характеризует душевная или физическая слабость, независимость от того, являлись ли они казаками (как Хлебников, невротик) или евреями (Илья, сын рабби).

Фольклорные формы непосредственно выступают в рассказах, написанных в форме сказа. В письме Курдюкова строго соблюдаются традиционные правила письмописания — это подчеркнуто прерыванием текста и вставкой от писаря-рассказчика, т. е. пропуском перечисления родственников. Следование строгим правилам не лишено комического контрапункта: в начале сообщается, что Курдюков жив и здоров, потом что он голодает и ему не во что одеваться. Традиционные формы противостоят также необычному содержанию письма, в котором описаны семейные убийства и рядом — постоянными элементами крестьянских писем — фигурируют описания земли, хозяйства чужого края, качества, количества и цены продуктов и пищи. Стоит обратить внимание на то, насколько другой поэтический уровень оформления означает тройной вопрос, заданный отцу и тройной ответ «нет», ибо является не стилизующим элементом жанра, а конструкцией, организующей событие в модель (к роли тройных повторений еще вернемся).

«Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча» в самом названии жанра вызывает ассоциацию древней русской литературы, усиленную инверсией имени-фамилии. Казак, говорящий во вступлении о себе в 3-ем лице, один из новых апостолов цикла,⁶ и эта форма 3-го лица восходит к форме апостольских писем тоже. Рассказчик обращается три раза к слушателям (как настоящий народный сказитель) и выделяет свое имя формулой комбинированной инверсии: «Матвей наш, свет Родионыч» (76). Его рассказ строится из сказочных мотивов. Ядром является сюжет сказок о мести бедного крестьянина, изгнанного злым барином, обходившем весь мир, нашедшего

⁴ «Облитый духами и похожий на Петра Великого, он жил в опале с казачкой Павлой . . . и с двенадцатью кровными лошадьми, которых мы считали его собственностью. Солнце на его дворе напрягалось и томилось слепотой своих лучей, жеребята на его дворе бурно сосали маток, конюхи с взмокшими спинами просеивали овес. . .» (84). «Казачка отложила гребень и, взяв в руки волосы, перебросила их за спину . . . И она пошла к надиву, неся грудь на высоких башмаках, грудь, шевелившуюся, как животное в мешке» (85). «Он вынул револьвер, лежавший у него на голом животe. . .» (85).

⁵ «Эскадрон командовал слесарь Брянского завода Баулин, по годам мальчик. . . В двадцать два свои года Баулин не знал никакой суесть. Это качество, свойственное тысячам Баулиных, вошло важным слагаемым в победу революции. Баулин был тверд, немногословен, упрям. Путь его жизни был решен. Сомнений в правильности этого пути он не знал. Лишения были ему легки. Он умел спать сидя. Спал он, сжимая одну руку другой, и просыпался так, что незаметен был переход от забытия к бодрствованию» (152). «В тот вечер в посадке Колесникова я увидел властительное равнодушие татарского хана и распознал выучку прославленного Книги, своевольного Павличенки, пленительного Савицкого» (70).

⁶ См. Ж. Хетени, Библийские мотивы. . .

счастья (или богатство, а здесь — власть), который возвращается, чтобы наказать барина. Тройной переход в пространстве — в доме барина — легко воспринимать аналогией сказочного завоевания дворца, со сказочно-мифологическим оттенком «снисхождения» (в винный погреб) и восхождения («наверх в залу» — в этой зале представлена сцена мести).⁷ Надежда Васильевна наделена и окружена предметами королевы, кроме того грамматические множественные числа представляют сказочный пласт этой сцены карнавальная королевы. Сказочна фигура старца, который разносит вести по деревне. Описание передвижения в пространстве построено на фольклорной схеме, в основе которой лежит повторение: «... а я обошел в тот день моими ногами двадцать верст земли, большой кусок земли обошел я в тот день моими ногами, и вечером вырос в усадьбе Лидино у веселого барина моего Никитинского. Он сидел в горнице, старый старик, и разбирал три седла: английское, драгунское и казацкое, — а я рос у его двери, как лопух, целый час рос...» (77—78). Этот отрывок построен на триадах: тройное повторение слова *рос* имеет ту же функцию, которую имеет повторение словосцепы «*обошел — день — нога — земля*»; они передают бег времени. В сущности, три седла тоже нельзя воспринимать иначе, чем подтверждением сказочного числа 3, более того, знакомство Матвея и Насти начинается с упоминания „третьего“ воскре-сенья», барин бьет Матвея под тройной ритм «отца, и сына, и святого духа», и Матвей тройным ритмом берет барина «за тело, за глотку, за волосы» (77—78).

Естественно, фольклорные обороты налицо в оформлении речи Матвея. Параллельно построены предложения и по грамматической, и по смысловой структуре в том лирическом абзаце, в котором «восемнадцатый годок» возвышен песенными формами в мифическую-сказочную личность, олицетворен как казацкий ездок. В обращении наблюдается стихотворная форма⁸ — аллитерация и figura etymologica призваны передать временные отношения.

В последних словах барина появляется конкретная мифическая аллюзия: «... вы, хамы, волчицу сосали... Стреляй в меня, сукин сын...» (80). Образ, отсылающий к мифу об основании Рима возвышает новых апостолов в мифическую роль основателей государства, соответственно ругательные слова нужно понимать как бы в буквальном смысле (*волчица = сука*).

Таким же образом создан рассказ Конкина из фольклорных элементов. Его речь насыщена настоящими сказочными оборотами, служащими для строения ткани сказки, как связующие элементы, приковывающие внимание читателей или слушателей (напр.: «Сажнях в трехстах, ну не более, не то штаб пылит, не то обоз. Штаб — хорошо, обоз — того лучше», 88). Даже бой передается, подобно былинам, в картине природы: «Крошили мы шляхту... аж деревья гнулись». Рассказ насыщен уменьшительными формами, сравне-

⁷ «Там, в зале, Надежда Васильевна, совершенно сумашедшие, сидели, они с шашкой наголо по зале прохаживались и в зеркало гляделись. А когда я Никитинского в залу притащил, Надежда Васильевна побежали в кресло садиться, на них бархатная корона перьями убрана была, они в кресло бойко сели и шашкой мне на караул сделали» (80).

⁸

«И эх, любя ж ты моя,	А	2—3— /
восемнадцатый годок!	В	2—3— /
И неужели не погулять	А	3—4— /
нам с тобой еще разок,	В	2—3— /
кровиночка ты моя,	А	1—4— /
восемнадцатый годок...»	В	2—3— /

(Текст раздроблен в стихотворные строки мной. — Ж. Х.)

ниями и метафорами.⁹ Конкин является троекратным кавалером ордена Красного Знамени, комиссаром Третьей кавбригады и «имеет три отличия в делах против неприятеля» (90) — значит, в системе цикла ему тоже полагается сказочное число 3.

В языке писем Балмашева (рассказы «Соль», «Измена») в роли доминанта выступают обороты 20-х годов, но встречаются также фольклорные элементы, и нередко эти две узусальные сферы обыграны друг против друга в противопоставлении аспектов. Любопытно, что здесь же — в первом абзаце рассказа «Соль» — в одном предложении сгущены формулы начала и концовки сказки, и как будто отсутствует само содержание. Излюбленной формой Балмашева является сравнение,¹⁰ а заря в его письме представлена в целой поэтической картине. Судебное дело, в котором Балмашев пишет свое показание, начато по поводу «повреждения трех стекол», совершенного тремя солдатами. Тройка бойцов выступает в троекратном повторении («мы трое есть земляки из станицы Иван Святой, а именно: товарищ Головицын, товарищ Кустов и я»; «мы все трое, а именно: боец Головицын, боец Кустов и я»; «три красных конника» 134—136).

Тексты устных фольклорных жанров вписываются не только в рассказы, написанные в форме сказа, но и в другие рассказы: сюда относятся плач Афоньки Биды по коню, агитационные речи Акинфиева и восклицание Грищука о смысле рождения и смерти (103—104, 119, 67). Эти места в тексте относятся к устным фольклорным жанрам в самом узком понимании этого термина, ибо их форма типична, а содержание определяется случаем, они предназначены для одноразового исполнения.

Нужно отметить, что число три и тройные конструкции пропитывают весь цикл, и они, разумеется, не все связаны со сказочными мотивами. В некоторых наблюдается отражение христианской мысли о святой троицы (см. напр., выше упомянутую троицу бойцов), но в принципе все случаи построены на разных параллелизмах, особых формах повторения, образующих ритмическую-смысловую единицу. Число три в разные историко-культурные эпохи и в разных философских системах носило разные значения, но любопытно, что оно чаще всего связано со смысловыми структурами.¹¹ Математическое строение мысли в маленьких единицах «Конармии» носит такую же смысловую нагрузку, как параллелизмы больших единиц — фраз, картин, абзацев и рассказов, которыми параллелизмами переплетен

⁹ «Кругом в обнимку рубаются, как поп с попадней». «Конь под моим тузом, как купцова дочка». «Большевичок был жеребец, чистый большевичок. Сам рыжий, как монета, хвост пулей, нога струной». «Рухнула она, как невеста. . .» «. . . по щекам его слезы текут, белые слезы, человеческое молоко». «А тут Спиридон передо мной, как лист перед травой». «Красное море передо мной открылось». «Обида солью вошла мне в рану». «. . . (дед) зажигает две плошки в своих глазах, два фонаря над темной степью» (88—90).

¹⁰ «славная ночка раскинулась шатром» «и думка пролетела, как птица» «сон бежал, как волк от своры злодейских псов» (95—96)

¹¹ F. KOENEN, Dantes Zahlensymbolik: Deutsches Dante-Jahrbuch, VIII. Berlin 1924. 31.

весь цикл.¹² К примеру, основу картины, описывающей мертвых, создают тройная конструкция, три измерения, три направления: «Сапоги спящих были брошены врозь, зрачки заведены к небу, черные ямы ртов перекошены» (128). Это описание соединяет три космических пространства — земное/тело, небесное/божественное, и подземное/смерть -- в рамках одного предложения и в образе человеческого тела как целого.¹³

В числе тройных конструкций, приведенных в приложении, обратим внимание на пример № 21, в котором выражение «последний принц» переключается со статусом сказочного младшего сына или царевича, уходящим из отцовского дома попытаться счастье — эта метафора точно совпадает с судьбой сына рабби, ведь его смерть с точки зрения мессианистской идеи является осуществлением долга.¹⁴

В статье Г. Уильямса о языке, в том числе о риторическом стиле революции в «Конармии» поднята интересная проблема: по его мнению неровный дуэль эскадронного Трунова (в одноименном рассказе) против аэропланов Фаунтлерой, дуэль героизма с пустой рукой и западной техники напоминает борьбу сказочного героя с чудовищем, со змеей.¹⁵ Условное толкование этого момента подтверждается тем фактом, что Фаунтлерой в середине июля был направлен на юг и не мог во время смерти Трунова (которая по указанию случилась в день взятия Сокала, 26 августа) присутствовать в Сокале.¹⁶

Неотделимыми мотивами фольклорных произведений являются небесные светила. Устное-поэтическое творчество народа переживает новый расцвет в период революции и гражданской войны, в 1917—1920-ые годы — рождаются в первую очередь песни, частушки, предпочитают короткие (подходящие для агитационного содержания) жанры. В этих произведениях постоянно присутствуют картины солнца, луны и звезды как формальные, почти обязательные элементы.¹⁷ В цикл «Конармии» небесные светила встро-

¹² О роли параллелизмов в «Конармии» см. Ж. Хетени, Создание нового мифа в «Конармии» Бабеля в зеркале мессианистского восприятия революции в русской литературе начала XX века. Кандидатская диссертация 1985. В рукописи, на венгерском языке. 226—253.

¹³ О значении трех пространств см. Mircea ELIADE, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957. 22.

¹⁴ Об этом более подробно см.: Ж. Хетени, Библиейские мотивы. . . ; M. FRIEDBERG, *Yiddish Folklore Motifs in Isaac Babel's Konarmija*. In: *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana*, 1978. V. 2. Ohio 1978. 192—204.

¹⁵ G. WILLIAMS, *Two Leitmotifs in Babel's Konarmija: Die Welt der Slaven*, XVIII. 1. 1972. 315. *его же*, *The Rhetoric of Revolution in Konarmija: Russian Literature* 1984. 3.

¹⁶ N. DAVIES, *Izaak Babel's 'Konarmija' Stories and the Polish-Soviet War: Modern Language Review* 67 (1972) 852.

¹⁷ Несколько примеров из фольклора пооктябрьского периода:

«Много звездочек на небе,
Много зернышек в снопе.
Вы примите трактористку
Кандидаткой в ВКП».
«Скоро, скоро над лесочком
Солнце красное взойдет,
Скоро, скоро в нашем поле
Сотня тракторов пойдет».
«В небе звездочки погасли,
Тает ночка лунная.
Мы открыли детям ясли,
Пусть живут коммуною».
Устное поэтическое творчество русского народа. Сост. Э. Каман. Budapest 1964. 127, 128.

ены частыми систематическими появлениями, на наш взгляд в нескольких понятийных кругах, и лишь одним из них является круг фольклора.¹⁸

Интересно наблюдать сосуществование картин из еврейского и казачьего фольклора. Значение звезды разворачивается постепенно, в контексте рассказов «Гедали», «Рабби» и «Сын рабби». Первая звезда в пятницу вечером означает по еврейскому ритуалу наступление, начало субботы, которая олицетворяется в молитве как невеста, как женская фигура (разумеется, еврейское слово 'суббота' тоже женского рода). Образ женщины появляется в тексте рассказа «Сын рабби»: «Помнишь ли ты Тетерев, Василий, и ту ночь, когда суббота, юная суббота кралась вдоль заката, придавливая звезды красным каблучком?» (149) «Робкая» звезда в рассказе «Гедали» вызывает более привычные ассоциации удачи, счастья, путеводной звезды: «Я кружу по Житомиру и *ищу* робкой звезды... Она *мигает и гаснет* — робкая звезда... *Удача* пришла ко мне позже, *удача* пришла перед самым *заходом солнца*» (50; курсив мой. — Ж. Х.). В таком же плане возможно толкование звезды в рассказах «После боя» и «Мой первый гусь» — в обоих случаях картина звезды сопровождает проблематику «неумения» убить человека. Звезда казачьего фольклора, появляющаяся трижды¹⁹ в тексте-сказе или в форме цитаты из песни, связана с домом, с родными краями. Песня Сашки Христа ставится очень высоко и по прямому тексту рассказчика (благодаря этой песне стал Сашка утешителем эскадрона), и в авторских средствах, повторении и симметрическом построении фразы: «Песни нужны нам, никто не видит конца войне, и Сашка Христос, эскадронный певец, не созрел еще, чтобы умереть...» (147). Стоит отметить, что если перефразировать это предложение, то в ней можно обнаружить основной смысл создания нового мифа в зашифрованном виде, а именно: Христос не созрел еще, чтобы умереть.

Часто цитируемые слова о миропонимании Хлебникова используют объяснительные элементы былин, чистое поле и коня: «Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони» (87).

Интересно сопоставить основную мысль «Конармии» с героической былиной «Илья Муромец и Калин-царь». В этой былине двенадцать крестовых братьев воюют против татар, защищая свою родину, христианство и веру. Двенадцать героев, которых соединяет вера и защита этой веры — все это перекликается с системой «новых» апостолов Бабеля.

Пожалуй, к фольклорной тематике примыкает в цикле тема коня и вопрос о роли коня в жизни казака. Конь для казака является другом и товарищем, без которого нельзя отправиться в бой. «Конь — он друг... Конь — он отец... бесчисленно раз жизнь спасает. Пропасть Биде без коня...» (104). В то же время конь для казака представляет собой символ дома, родины и родственников, казак обычно «с дому коня ведет» (104). Выбор коня для казака встает вопросом души и чутья. Естественно, что конь для казака означает что-то жизненно важное, кровное, ведь конь для него веками был средством к существованию, куском природы, не отдаленной от человека, носителем и хранителем традиций. С ним связаны казачья повадка, удаль,

¹⁸ Небесные светила в «Конармии» затрагивают следующие понятийные круги: смерть и война, женское начало, новый миф, провидение (космическое) и фольклор. Об этом более подробно см.: Ж. Хетени, Создание нового мифа... 106—139.

¹⁹ «И славная ночь раскинулась шатром. В том шатре были звезды-каганцы. И бойцы вспоминали кубанскую ночь и зеленую кубанскую звезду» (95). «Звезда полей... звезда полей над отчим домом, и матери моей печальная рука...» (146, 147).

своеобразная казачья рысь, «особый казачий карьер» (153), встреча с которым для рассказчика «Аргмака» является аллегорией невозможности войти в общество казаков.

Для Курдюкова (рассказ «Письмо») здоровье коня, оставшегося дома, так же важно, как смерть отца и брата, оно даже относится в сферу провидения бога, и болезнь коня означает для него как будто разрушение мирового порядка: «...обмывайте ему [т.е. коню. — Ж.Х.] беспрерывно передние ноги с мылом, которое я оставил за образами ... и бог вас не оставит ...» (курсив мой. — Ж. Х.) «Мамка, доглядайте до Степки, и бог вас не оставит» (33, 35). Конкин описывает коня врага фольклорными сравнениями, в которых жеребец появляется как женское существо, невеста, достойная быть подарком для Ленина.²⁰ В песне Афоньки Биды верный конь уносит в небеса, в последнюю дорогу хозяина, эксплицитно отображая языческий культ смерти, следуя которому коня — живым или убитым — обычно со сбруей, хоронят вместе с хозяином. Шевелев при смерти поступает тоже по языческому обряду, когда завещает коня жертвовать на помины — таким образом его конь тоже провожает хозяина в тот свет. Афонька Бида произносит формальную плачь по своему коню. Для него эта потеря больше, чем потеря товарища, — это подтверждается в сравнении с эпизодом Долгушева, которого он способен застрелить, чтобы облегчить ему смерть, а над его конем это совершает не он. Казачьи кони обычно носят мужские имена — Степан, Степка, Абрам, Лаврик, как будто они являются родственниками казаков.

Знать и понимать коня, уметь с ним обращаться — эти качества являются как будто генетической, наследственной чертой таинственного душевного мира казаков, инстинктом. Этот инстинкт заложен в основе техники сцены «встань и ходи», в Дьякове, и этому инстинкту посвящается анекдот о выборе Аргмака (154). «Любовная привязанность к белому жеребцу является поводом для обиды Хлебникова, достойной эпоса, и для его выхода из партии.

Своеобразное слияние фигуры Сашки, эскадронной дамы и лошади обусловлено фольклорным и мифическим видением мира. В амбивалентной фигуре Сашки перевес низкого полюса утверждает животная суть ее образа, подчеркнутая в рассказе «У святого Валента»,²¹ здесь Сашка сценически и лексически отождествляется с кобылой. Гиперболизированное женское тело Сашки напоминает древнейшие мифические изображения богини плодородия (к примеру, Венеру Виллендорфскую). Эта ассоциация подтверждается в сцене, в которой Сашка случает свою лошадь и тем самым непосредственно приближена к оплодотворению. При этом она целует морду кобылы, прижимает к ней лицо — и в итоге это большее тело является перед нами во всей своей животной естественности, в качестве исконно-природного существа инстинктов.

²⁰ «Большевичок был жеребец, чистый большевичок. Сам рыжий, как монета, хвост пулей, нога струной. Думал — живую Ленину сведу, а не вышло. Ликвидировал я эту лошадуку. Рухнула она, как невеста. . .» (89).

²¹ «Тело Сашки, цветущее и вонючее, как мясо только что разрезанной коровы, заголилось, поднявшиеся юбки открыли ее ноги эскадронной дамы, чугунные, стройные ноги, и Курдюков, придурковатый малый, усевшись на Сашке верхом и трясясь, как в седле, притворился объатым страстью» (108).

Пожалуй, следует указать и на то, что в мотиве коня в «Конармии» нельзя заметить никакого влияния символа коней апокалипсиса, более того, цвет коней не семантизирован. Роль коня как помощника, естественно, соответствует сказочной роли коня (как напр. в сказке «Сивко-бурко»), но нигде не наблюдается аллегоричность наподобие белого-красного-черного коней сказки «Василиса Прекрасная» в аллегории рассвета-дня-ночи.

Присутствие в ткани текста «Конармии» фольклорных элементов объясняется не только живой силой устного-поэтического творчества народа, но и особенностью положения казаков, обусловленного их историческим развитием, привилегированным общественным статусом (резко отличающимся от статуса русского крестьянина), который можно понять лишь возвращаясь в их прошлое.

Нужно отметить, что возвращение в историю здесь является не обязательным научным жестом, а оно обосновано текстом цикла, ибо история XVI в., время образования первых казацких обществ (первых побегов украинских крестьян) совпадает со временем образования польского государства, Речи Посполитой (упомянутой в рассказе «Костел в Новеграде»), а в польском походе потомки казаков воюют против той же Речи Посполитой. Но исторический фон «Конармии» охватывает еще более широкий диапазон: в рассказах «Кладбище в Козине» и «Берестечко» встречаем имя Богдана Хмельницкого, который предстоит перед нами не только казацким героем, но и организатором первых еврейских погромов. Это важно в том плане, что в философском пласте «Конармии» немаловажную роль играет хасидское движение (особенно его мессианские идеи), которое началось тоже в XVI в., на территории Галиции, т. е. в той же области Украины, где происходят события польского похода. В «Конармии» все они — казаки, поляки, евреи — опять поставлены рядом в истории XX в. в своих сложных, неразбираемых отношениях.

Образ жизни казаков сложился в тех кочевых походах, которые они совершали «за зипунами», т. е. за добычей (они хорошо знакомы из «Тараса Бульбы» Гоголя).²² Казак в XVIII—XIX вв. имеет собственную или льготную землю, и должен служить царскому режиму в рамках конного войска. Ни его статус, ни его материальное положение не ставят его в сторону революции (вспомним, что казачество было опорой белой гвардии). Казаками, воюющими на стороне революции, руководили не интересы (напр., лозунг о собственности земли для них ничего не означал), а убеждение, которое в большинстве случаев походило на веру, и осознавалось постепенно, медленно. Эта проблема затронута мимоходом в рассказе «Вечер», где прямо сказано о том, что казаки воюют наивной верой, а не по политическому убеждению. Этим мотивируется, в том числе, их апостольское поведение. Казаки, благодаря их историческому и общественному положению, жили в закрытых обществах, их система традиций сохранила неписанные законы (так нужные для армейского быта, который означал для казака жизненную стихию) — они сохранили вековые привычки, язык, живую среду фольклора. Это обстоятельство использовано Бабелем в обратном причинно-следственном порядке, т. е. он встраивает фольклорное видение мира и фольклорный язык в свой

²² О некоторых моментах сопоставления «Конармии» и «Тараса Бульбы» Гоголя см. И. А. Смирин, К проблеме традиции Гоголя и Тургенева в «Конармии» Бабеля: Ученые записки, Пермь, пед. ин-т., т. 137 (1974) 23—39.

цикл как элемент видения создания нового мифа. Другими словами, Бабель, зарегистрировав явление истории, семантизировал его как один из элементов художественной модели (как это было показано примерами).

В заключении подведем некоторые итоги, сделаем выводы.

1. Закрытое общество казаков со своими традициями и живым фольклором означает для рассказчика затрудненную народную среду, в которую войти, вписываться, с которой ужиться почти невозможно, и таким образом проблема разрыва, отдаленности народа (массы) и интеллигенции предстает нерешаемой, расстояние и трудности непреодолимы.

2. Фольклорные элементы, возвышающие фигуры казаков в богатырей, создают высший полюс их амбивалентных фигур. Это богатырское возвышение опять увеличивает дистанцию между казаками и рассказчиком.

3. Мировоззрение фольклорных жанров, в центре с категориями небесных светил и животного (коня) как тотемического существа, во многом неизбежно перекликается с мифическим видением мира.

4. Народные традиции, ритуальные акты в системе цикла включаются в смысловую структуру вечного исторического возвращения, выраженного в цикле совершенно определенно в амбивалентности возвышенного-низкого, смерти-возрождения, духовного-телесного.

5. Присутствие фольклорных мотивов, думается, имеет определенную роль в жанровом характере цикла «Конармии», которая неотделима от своеобразия общества казаков. Поскольку поэтическая система «Конармии» обусловлена фольклором, постольку жанровый характер цикла определяется древним эпическим жанром. Но, кажется, эта проблема выходит за пределы данной работы.

1985

Приложение

Тройные конструкции в «Конармии» Бабея, не приведенные в статье «Фольклорные элементы в „Конармии“ Бабея»:

1. «... горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивилл, и тебе, князь Сапега, вставшие на час!» (30)
2. «Проклятый сын, последний сын, непокорный сын...» (59)
3. «Зачем бабы трудятся? ... Зачем сватанья, венчанья, зачем кумы на свадьбах гуляют...» (67)
4. «Только что убили комбрига два. На его место командарм назначил Колесникова. Час тому назад Колесников был командиром полка. Неделю тому назад Колесников был командиром эскадрона» (69)
5. «Отпусти меня в пастухи...» три раза (74)
6. «Семен Михайлович Буденный заправлял делами в этом отряде, и при нем были три брата: Емельян, Лукьян и Денис» (75)

²³ Об этом вопросе более подробно см.: Ж. Хетени, Создание нового мифа... 253—263.

7. «... мы садились по вечерам у блешущей завалинки, или кипятили в лесах чай в закопченном котелке, или спали рядом на скошенных полях ...» (75)
8. «камни с трехсотлетними письменами» (81)
9. «О смерть, о корыстолюбец, о жадный вор ...» и тройное деление надписей на камнях (81)
10. «На третью ночь станица увидела дым над избой Прищепы» (83)
11. «по-нашенскому, по-бойцовски, по-нижегородски» (90)
12. «... оборотись на этих двух девиц ... оборотись на жен наших ... оборотись на Расею ...» (96)
13. «... вредная гражданка ... гнусная гражданка ... несчетная гражданка ...» (96)
14. «... вас не видать, как блоху, и вы точите, точите, точите ...» (97)
15. «Галин облит луной», «Галина наедине с луной», «против луны сидел в очках (Галин)» (99)
16. «Три холостые сердца со страстями рязанских Иисусов ... Галин с бельмом, чахоточный Слинкин, Сычев с объединенными кишками ...» (98)
17. «А помнишь, так не забывай, гадючья кость ... А забудешь — мы еще разок напомним. Второй раз забудешь — второй раз напомним» (129)
18. «... мы и пошли, ковыляя разбитыми ногами, махая коленными руками и держась друг за друга ...» (135)
19. «Измена ... смеется нам из окошка, измена ходит, резувшись, в нашем доме, измена закинула за спину штиблеты, чтобы не скрипели половицы ...» (137)
20. «от делов от этих от сегодняшних» (145)
21. «Илья, сын рабби, последний принц в династии ...» (149)
22. «Он умер, последний принц, среди стихов, филактерий и портянок» (151)
23. «... Помнишь ли ты Житомир, Василий?»
 «... Помнишь ли ты эту ночь, Василий?»
 «И вот *третьего* дня, Василий»
 (Троеточья фигурируют в тексте, курсив мой. — Ж. Х.) (149)

«Главное — внутренние перемены. . .»

О дневнике 1920 г. Исаака Бабеля

ЖУЖА ХЕТЕНИ

(HETÉNYI Zsuzsa, ELTE Orosz Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364)

Во всех нас живет тайное желание заглянуть в душу другого человека, и, как правило, жизнь создает сюжеты куда более замысловатые, чем фантазия писателя. Поэтому такой уникальный документ, как дневник Бабеля,¹ представляет собой особый интерес: из разрозненных слов и, порою, полуфраз, из самых первичных, сиюминутных переживаний возникнет строго выстроенный цикл рассказов «Конармии». Одна сторона дневника открывает исходные моменты будущего цикла и оценку событий по горячим следам, а другая сторона показывает психическое состояние двадцатишестилетнего человека, который захотел взглянуть на историю с самого близкого расстояния. Как трогательно узнавать, что он читает в перерыве между боями, как ищет следы польской культуры, учит распознавать растения, изучает флору Волынской губернии, с любопытством вникает в душу католического ксендза. Конечно, к концу дневника все меньше таких эпизодов, их место занимают поиски еды и маломальского уюта.

Трудно судить, знал ли Бабель, что его ждет в Первой Конной Армии, но он несомненно пришел туда с душевным и умственным багажом молодого интеллигента, столь мало полезным среди пуль и крови, но без которого ему было бы трудно оставаться человеком. «Пишу . . . о давно забытых вещах, Бог с ней, с революцией, туда и надо устремиться» — пишет он уже в августе.² Этот исторический взгляд на стремительно текущие события он сохраняет в течение всего дневника. «Все повторяется, теперь эта история — поляки, казаки, евреи —, с поразительной точностью повторяется, новое — коммунизм».³

Создается впечатление, что описания боев были нужны в дневнике исключительно для того, чтобы потом почти полностью уйти из материала, вылившегося в рассказы «Конармии»; в редких случаях, напротив, в них сохраняется стиль дневника, нагромождение скупых, целеустремленных фраз — одна из особенностей бабелевской манеры письма.

Поклонникам «Конармии» невероятно интересно наблюдать и отличия дневника от литературного текста. Вспомним только завораживающее описание лавки Гедалы, этот каталог вещей — золоченные туфли, корабельные

¹ Дневник увидел свет впервые в 1990 г. За неимением этого издания я вынуждена давать ссылки на заверенную А. Пирожковой рукопись «Дневника», любезно предоставленной мне для написания предисловия к его французскому изданию. Настоящая статья является вариантом этого текста.

² Запись «12.8.20. Лашков», стр. 57.

³ Запись «Новоселки — Мал. Дорогостай, 18.7.20», стр. 20.

канаты, старинный компас, чучело орла, охотничий винчестер, сломанную кастрюлю, пуговицы, мертвую бабочку, глобусы, черепа, мертвые цветы, пеструю метелку...⁴ Откуда это прекрасное сочетание детскости и вечности, единичного и универсального? Оказывается, упомянутые в дневнике предметы меньше всего соответствуют этому сочетанию, значит, предположение, по которому волшебный мир Гедали сконструирован Бабелем, подтверждается.⁵ Есть и обратные примеры, когда типично, казалось бы, бабелевские ситуации подсказаны жизнью — такова, например, сцена с Дьяковым, который поднимает на ноги измученную лошадь («Начальник конзапаса»); таков диалог отца и сына в рассказе «Письмо» с чисто фольклорным трехкратным чередованием вопросов и ответов.⁶

Поразительнее всего в дневнике те записи, которые показывают процесс внутреннего самоопределения. В тексте «Конармии» почти дословно могут повторяться самые непосредственные фразы дневника — именно те, которые высвечивают эмоциональную и рациональную основу бабелевского видения мира. Кто я? — этот вопрос ставится в дневнике резко, прямо, и с удивительной невинностью. А вопрос решается не разумом, или, по крайней мере не одним разумом. Ощущение всех пяти чувств и даже биотоки участвуют в борьбе за самоопределение, результат которой скажется в фигуре Лютова, рассказчика «Конармии», во многом напоминающего Бабеля 1920 г. Перед нами двадцатилетний человек, плотью и кровью принадлежащий к еврейству, и молодой русский интеллигент, сознательно готовящий себя к писательской деятельности в Советской России. Очевидно, это и есть две главные силовые линии, вдоль которых расположено все остальное: колебания, убеждения, оценки.

Бабель все рассматривает с холодным вниманием, но при этом он задыхается от желания быть принятым и в еврейской, и в советской жизни. И те, и другие — для него «наши». «Ночью наши грабили, в синагоге выбросили свитки Торы» — записывает он 29 августа, не вдумываясь в абсурдность словоупотребления.⁷

У молодого Бабеля, пожалуй, не было иллюзий относительно революции. Когда он отмечает для себя: «героическая эпопея», нам нужно помнить,

⁴ И. Бабель. Избранное, Москва 1966. 50—52.

⁵ См. об этом: Лавка вечности — «Гедали» Бабеля: *Studia Slavica Hung.* 36 (1990) 187—192.

⁶ См. запись «Лашков, 9.8.20», стр. 53:

«Эпический разговор: хорошо тебе, Степан? Худо. А тем, кого ты обижал — хорошо было? Худо было. А думал ты, что и тебе худо будет? Нет, не думал. А надо было подумать, Степан, вот мы думаем, что ежели попадемся, то зарежете . . . а теперь, Степан, будем тебя убивать.»

Соответствующее место в рассказе «Письмо»:

«Хорошо, вам, папаша, в моих руках?»

— Нет, — сказал папаша, — худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет, — сказал папаша, — худо было Феде.

Тогда Санька спросил:

— А думали вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет, — сказал папаша, — не думал я, что мне худо будет.

Тогда Сенька поворотился к народу и сказал:

— А я так думаю, что если попадусь я к вашим, то не будет мне пощады. А теперь, папаша, мы будем вас кончать. . .»

⁷ Запись «29.8.20. Комаров, Лабуне, Пневск», стр. 74.

что конкретные черты этой эпопеи будут найдены Бабелем много спустя. Он знает и пишет, что крестьяне и коммунизм несовместимы, жалеет о том, что революция все перевернула — и тем не менее охотно разъясняет евреям все прелести советской России, и при этом он с горькой иронией смотрит на себя, и с нежной горечью на тех, кого старается убедить, или только утешать. В иные моменты ему верится, что только революция может переделать «безнадежность русской жизни». «Славяне — навоз истории?» — спрашивает он себя в глубоком отчаянии, очевидно — под впечатлением ужасов и погромных настроений и у поляков, и у казаков. Здесь нет никакой национальной неприязни, это, скорее всего, отвращение к мужику, которого военные условия поставили в еще более невыгодное освещение. «Это не марксистская революция, это казачий бунт, который хочет все выиграть и ничего не потерять. Ненависть Апанасенки к богатым и к интеллигентам». «Апанасенко жаден к славе, вот он — новый класс . . . [...] ненавидит интеллигенцию, это глубоко, он хочет аристократического по-своему, мужицкого, казачьего государства . . . [...] не революция, а восстание дикой вольницы».⁸ (Примерно в это же время примерно эти же слова были написаны Борисом Пильняком в его романе «Голый год».)⁹ Несмотря на желание Бабеля разглядеть героическую эпопею в событиях похода Конной Армии, в тексте то и дело просвечивается ужас перед адом, перед апокалипсисом войны как таковой. Совместима ли война с лозунгом свободы, если свобода распространяется огнем и мечом? Осознание закономерности этой амбивалентности, по свидетельству многослойного исторического фона рассказов «Конармии, очень скоро наступило.

Единственное, что всегда утешает — это культура. Будь то книжный магазин, или старые латинские книги, польская или итальянская живопись, убранство синагоги — это и интересно, и близко для него. Может быть, эта страсть ко всему старому, это уважение ко всему традиционному коренятся в его еврействе. Но он восхищен не только еврейской культурой, но всем разноцветьем культурного наследия Галиции, независимо от того, какие народы его создавали. Вновь и вновь появляется вопрос: в чем особенность Галиции? «Смешение грязного и тяжелого Востока (Византии и евреев) с немецким пивным Западом».¹⁰ При этом, думается, Византию можно понимать не только в смысле строгой православной иерархичности, но и как метафору темной, фанатичной жестокости: и та, и другая возродятся вскоре в новом, партийном облики. Любопытно еще, что культура в представлении Бабеля часто связана с западной, европейской цивилизацией, которую он в 1920 г. мог знать только по книгам.

Отношение Бабеля к еврейству отнюдь не однозначное, но и ничего неразрешимо загадочного в этом отношении нет. Это отношение напоминает отношение взрослого сына к отцу. Сын уже может взглянуть на отца со стороны, может иногда смеяться над ним, смотреть на порядки в его доме отстранившись и даже с отвращением — но все больше и больше сознает, как сладостно возвращаться в мир детства: в близости отца его охватывает ни с чем не сравнимое чувство родства, которое нигде больше невозможно.

⁸ Запись «11.8.20. Лашков», стр. 56—57, и «21.8.20. Адамь», стр. 68.

⁹ Ср.: Б. Пильняк. Романы. Москва 1990. 85—86, 95—96.

¹⁰ Запись «18.8.20», стр. 67.

Бабель объективно смотрит на мир евреев и в той уверенности, что, будучи евреем, имеет право увидеть в нем отрицательное, жалкое и даже отталкивающее. «Жалкое, страшное племя, иди вперед» — направляет он евреев неизвестно куда, но со страстным желанием сдвинуть их с места, где их заела удушливая атмосфера гетто и вековые страхи перед гонениями. Бабель постоянно держит в уме прошлое этого края, проводит параллель с разрушением Храма, вспоминает повторы истории. Он то скрывает свое еврейство, когда видит своих хозяев «хитрыми мухами», то сам объявляет о нем, ища близости с евреями. Пятница для него то просто пятница, то — «заход» субботы, как позже для Лютова в рассказе «Гедали». При виде синагоги, кладбища, при задумчивом разговоре на идиш он «расстроган до слез», это его «берет за душу». Но он уже отдалился от ежедневного порядка еврейской жизни. Праздники он отмечает, но неуместно употребляет слово «панихида», когда слышит «родные напевы» оплакивания девочки, и путается в молитвеннике.

Ответить на вопрос, был ли Бабель верующим евреем, точно так же трудно, как иногда трудно установить смысл отдельных фраз дневника. Скорее всего, Бабель не был религиозен, но «религиозные традиции были неотъемлемой частью его натуры всегда».¹¹

Не является ли чем-то новым, типичным для XX в. подход Бабеля к молитве? Он понимает, что молится уже по-своему. «Я молюсь, вернее, почти молюсь . . .» — поправляет он себя. Это абсолютно созвучно с тем, что он напишет в письме к матери через 16 лет — о том, как он ходил в синагогу, и молился, как всегда, особым образом, особому, другому богу.¹² Это, очевидно, молитва без веры, но в надежде, что Бог есть, это молитва за то, чтобы он был. Это молитва есть обряд исповедания принадлежности к традициям и к культуре еврейства, при ясном осознании дистанции, которая отделяет его от этой общины. Может быть, Бабель, пусть смутно, но все же отдавал себе отчет в смертельной опасности, надвигающейся на патриархальное еврейство. «Неужто именно в наше столетие они погибают?» — спрашивает он с поразительным предчувствием.

Переживания молодого Бабеля в 1920 г., по свидетельству его дневника, были связаны с поиском места между двумя принадлежностями: русской революционной и еврейской. Ко времени создания «Конармии» (1923—1926) Бабелем была завоевана та «двойственная опора», то соединение еврейских корней с советской убежденностью, которая сделала «Конармию» уникальной книгой. Вполне вероятно, что этой двойной опоры еще не было в 1920 г., так же, как не могло быть ее и позже, — в 1930-е годы она могла удержаться только ценой самообмана, как это прекрасно отражает молчание (или упадок) в творчестве Бабеля. Кажется, символичен отказ конармейца дать ему хлеба: «он мне отвечает — с евреями не имею дело, я чужой, в длинных штанах, не свой, я одинок . . .»¹³

¹¹ Симон Маркиш. Русско-еврейская литература и Исаак Бабель. В книге: *И. Бабель. Детство и другие рассказы*. Библиотека Алия, Israel 1979. 327.

¹² *I. Babel. The Lonely Years Unpublished Stories and Private Correspondence*. New York 1964. 318.

¹³ Запись «3.8.20», стр. 45.

«Что мои глаза собственноручно видели...»

Особенности сказовых текстов в «Конармии» И. Бабеля, I.

ЖУЖА ХЕТЕНИ

(HETÉNYI Zsuzsa, ELTE Orosz Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364)

Термин «сказ», как может убедиться каждый исследователь, стремящийся провести анализ конкретного текста-сказа и ищущий опору подходу в довольно обширной теоретической литературе, не совпадает с термином *Icherzählung*. И не совпадает именно благодаря тому пути развития, который прошел сказ в литературе 1920-х годов в России. Пушкинский или тургеневский сказ еще может быть соотнесен с аналогичными примерами из европейской литературы, как это показано Эйхенбаумом в статье «Иллюзия сказа»¹ — по термину Виноградова это голос «посредника-рассказчика» (*Medium*).²

Значительное изменение вносит в русскую историю сказа проза Лескова, с которой начинается обособленная история этого приёма. По теории Эйхенбаума Лесков, хотя он «... эстражник, рассказчик, говорун... и гораздо охотнее и легче идет к жанрам примитивным, иногда почти доходя до лубка»,³ все-таки вырос на почве филологизма, обращенного к народному творчеству. «Народность» Лескова, его стилизации и его обращенность к анекдотам впервые обнаруживают настоящую «установку на устную речь рассказчика»,⁴ «артикуляционную игру».⁵

Михаил Бахтин, при том, что дает дистинкцию двух типов сказа: первого, т. е. «рассказа рассказчика в форме литературного слова», и второго, т. е. «рассказа в формах устной речи, сказа в собственном смысле слова»,⁶ определяет две существеннейшие особенности последнего. Первое: что чужая речь социально определена и чаще всего связана с низшими социальными слоями; второе, что в сказе представлен язык в широком смысле понятия, как «манера видеть и изображать».⁷ В двуголосости сказа проявляется замысел

¹ В кн.: Сквозь литературу. Ленинград 1924.

² Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике. Ленинград 1924. 24.

³ Эйхенбаум Б. „Чрезмерный“ писатель (К 100-летию рождения Н. Лескова). В кн.: *его же*. О прозе. Сборник статей. Ленинград 1969. 338.

⁴ Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза. В кн.: *его же*. О литературе. Работы разных лет. Москва 1987. 413.

⁵ Термин Г. Н. Поспелова.

⁶ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1972. 325.

⁷ Там же.

автора, который «пользуется чужим словом в направлении собственных устремлений».⁸

В случае бабелевского сказа перед нами сказ в квадрате — с одной стороны, весь цикл преподнесен сквозь глаза рассказчика, «Icherzähler»-а. (Сейчас не буду говорить о том, что Лютов вовсе не один рассказчик, а — как я попыталась показать и доказать в статье «Носил ли Лютов очки?»⁹ — Лютовых несколько.) С другой стороны Лютовы являются такими же слушателями собственно сказовых текстов, напр. речей казаков, как и читатель. Голос Лютовых — голос чужого сознания в смысле дистанции от автора, хотя в меньшей мере, естественно, чем казаки, язык которых стилизован на всех уровнях языка под устную речь. Целесообразно не называть голос Лютова одним и тем же термином сказа, которым мы определяем язык казаков, как это предлагает Муценко, и таким же упрощенным решением кажется его же разделение прочих рассказчиков на две группы, на евреев и на казаков.¹⁰

В данной статье под сказом будет подразумеваться такой текст определенного рассказчика, в котором осуществлен «перенос центра тяжести от фабулы на слово», «выдвигаются на первый план . . . интонация, семантика . . . лексика»,¹¹ где «семантический вес отдельных слов возрастает и осложняется, неожиданное значение приобретают факторы интонационный и фонетический, необычайно выдвигается синтаксический момент».¹² Я должна писать: «тексты», потому что — как мы увидим — бабелевский сказ часто оформлен в рамках письменного жанра, и здесь мы подошли к важнейшей из особенностей бабелевского сказа — к *смещению*.

Если внимательно присмотреться, это смещение проникает во все уровни структуры: смешаны жанры письменные и устные (письмо-заявление-показание и ораторская речь-монолог-сказка); соответственно смешаны лексические сферы — узуальные аспекты (официально-книжный, деловой, публицистический, разговорно-просторечный, жаргонный, фольклорный); смешаны слова нового и старого мира (архаизмы, диалектные слова, революционные неологизмы-новообразования); также смешаны ценностные аспекты — словоупотребление разных социальных слоев, пафос и низкие слова. При самых сжатых метафорах выступают смешнейшие смещения образов и в высоких риторических конструкциях фигурируют грамматически неправильные формы. С целью определить их функцию в цикле, перейдем к примерам.

⁸ Там же, 330.

⁹ Хетени Ж. Носил ли Лютов очки? Проблема многоликого рассказчика в „Конармии“ И. Бабеля: *Dissertationes slavicae* 19 (Szeged 1988) 107—123.

¹⁰ Муценко Е. Усложненная форма повествования с использованием сказа в „Андроне Непутевом“ А. Неверова и „Конармии“ И. Бабеля (Условный сказ). В кн.: Е. Муценко, В. Скобелев, Л. Кройник, Поэтика сказа. Воронеж 1978. 216.

¹¹ Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза, 414, 418.

¹² Гофман В. Фольклорный сказ Даля. В кн.: Русская проза. Под ред. Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова. Ленинград 1926. 232.

В рамках данной работы — первой части более обширного исследования — хотелось бы поближе охарактеризовать речь казаков, более точно: тех казаков, которые находятся дальше всего на дистанционной шкале от нарратора и от Лютовых. Среди собственно-сказовых текстов, как было отмечено, значительное место занимает жанр письма (рассказы «Письмо», «Солнце Италии», «История одной лошади» и ее «Продолжение . . .») и другие письменные сочинения (судебное показание Балмашева и его же письмо в редакцию: рассказы «Измена» и «Соль»). Чистейшими примерами сказа являются два рассказа-монолог от первого лица: «Жизнеописание Павличенки . . .» и «Конкин». Кроме разбросанных диалогов, в которых тоже богатый материал для наблюдения речевых особенностей казаков Бабеля, к сказовым текстам можно причислить притчу Афоньки («Путь в Броды») и поучительную речь Галина («Вечер»). Если даже не считать отрывков из писем и приказов («Мой первый гусь», «Эскадронный Трунов») и ораторское выступление Акинфиева («Иваны»), и то сказовый прием охватывает 10 рассказов.

Явление смещения узуальных сфер в синтаксисе и лексике, очевидно, объясняется социальным шоком, вызванным переворотом 1917 г. Низшие слои общества пережили внезапный подъем — не столько в уровне жизни, сколько в ранге и близости к власти: они — порою неожиданно даже для себя самих — оказывались представителями и носителями власти. Гордо провозглашали свое происхождение «из народа» — этим обусловлено широкое употребление народно-фольклорных и диалектных оборотов. Кроме этого, конечно, Бабелем обыгрывается то обстоятельство, что казаки в большей мере, чем другие микрообщества Украины, имели возможность сохранить свои традиции в своем закрытом, органическом обществе, среди прочих — традиционный язык. (Фольклорная основа в языке казаков вошла важнейшим элементом в метод создания нового мифа в «Конармии».¹⁴) Несколько примеров: *опосля* (33, 34), *тяперича* (34), *покеда* (76), *ейный* (107), *евоный* (129), *айда* (99), *Расея* (96), *ужасть* (135), *ефтим* (144). Сюда же относятся пословицы и сентенциозные фразы, прямым образом показывающие, что язык — это манера видеть мир. «Клюет, как курица зерно» (56), — говорит казак о Ленине. «Господнего дерьма не перетаскать» (94), «Старое старится, молодняка мало» (95), «Конь — он друг. Конь — он отец» (104), «Одним словом — два слова» (88), «Своя рогожа чужой рожки дороже» (118), «Все одно в грехах, как в репьях . . . Раз жить, раз подыхать» (127), «Не покорюсь судьбе-шкуре» (104).

Народные словоформы местами трудно отличимы от украинских форм, особенно в случаях, где они поставлены в фразеологическое сочетание с украинским глагольным управлением и предлогом. Напр. «думка за нач-

¹³ Бабель И. Избранное, Москва 1966. Ссылки в дальнейшем даны в тексте, в скобках.

¹⁴ См.: Хетени Ж. Библиейские мотивы в «Конармии» Бабеля: *Studia Slavica Hung.* 27 (1981) 229—240.

дива» (65, 66), «доглядайте до Степки» (35), «покле мене не встренул» (123), «напувають» (121), «дюже» (33). Эффект контаминации народных и украинских форм создается благодаря большей архаичности украинского языка по сравнению с русским. Однако нужно отметить, что украинские элементы часто воспринимаются в русском языке как диалектные формы (из-за близости некоторых южно-русских диалектов и украинского языка), и вероятнее всего, здесь можно обнаружить причину того, что украинизмы обычно служат для речевой характеристики необразованных, провинциальных персонажей. Это явление было описано Эйхенбаумом в связи со сказом Лескова, где украинизмы представляют собой комический элемент.¹⁵ Со времен Лескова этот факт стал еще более очевидным вследствие насильственной гегемонии русскоязычности, но в нем появился новый оттенок именно во время гражданской войны. Казацкий говор — особенно для посторонних — содержал обертон военной удали, молодецкой мужественности, которая со времен гражданской войны стала связываться с партийным «воинствующим» жаргоном и пафосом боевой «пра»-партийности (не без содействия, конечно, вышеупомянутого оттенка необразованности, выступающей здесь как чуть ли не достоинство «выходца из народа»). В практике, среди партийных чиновников, полностью исчезла изначальная заливчатая акустика, и этот язык окончательно закаменел у номенклатурщиков брежневской эры. В качестве примеров: *помаленьку* (88), *ихний* (88), *сидай* (119), *хвакт* (138), *фулиганти* (136), *согласно приказания* (135 — родительный падеж вместо дательного), *надеются* (94), *ездют* (97), *от делов* (145).

В смешение языковых пластов таким же ярким стилистическим элементом входит книжно-бюрократический набор слов и выражений. Противоречие, которое лежит в самом явлении осуществления сказа в письменных жанрах, обостряется сосуществованием книжного и устного языка, сложностью письма и устной артикуляции. Это, по-видимому, подобно сказу у Зоценко, призвано отображать хаос и беспорядок, царящие в голове сказителей (естественно, как следствие хаоса внешнего мира). Усвоение чиновничье-официальных оборотов в то же время могло означать завоевание позиций, прежде недоступных для социальных низов, ведь сложность языка официальных документов всегда была средством для исключения определенных слоев общества из юридической компетенции. Проникновению этих элементов языка в повседневный обиход способствовал бурный рост периодических изданий в начале 1920-х годов, прежде всего — появление многочисленных газет (типичным представителем которых можно считать агитационную газету «Красный Кавалерист», орган Первой конной армии, где печатались две статьи Бабеля). Параллельно с ростом числа газет изменилась структура читательской публики. Все больше людей из низких социальных

¹⁵ Эйхенбаум Б. „Чрезмерный“ писатель, 341.

слоев читает вообще, и еще больше слушает газетные статьи на митингах и агитационных встречах, организованных в рамках идеологического воспитания. Обороты публицистики встраиваются в просторечие готовыми штампами, не связанными органически с изначальным наречием. Один из примеров: «А коснувшись повреждения трех стекол . . . то я скажу от всей души, что стекла не соответствовали своему назначению, как будучи в кладовке, которой они без надобности» (134) (остальные примеры перечислим в примечании).¹⁶ В вышецитированном предложении можно обнаружить еще одну языковую особенность в речи казаков, связанную с официальным языком, а именно чрезмерное и чаще всего неуместное употребление деепричастных и причастных оборотов. В рассказе «Соль» всего 12 деепричастий и 15 причастий, в рассказе «Измена» деепричастий 12, а причастий 20. Напр. «пробывши третий звонок, поезд двинулся» (95), «имея погибнуть сего числа . . .» (116), «отдыхать мы стали в очередь, имея один глаз раскрывши . . .» (136). В примерах видно, что глагол *иметь* фигурирует в них для осложнения конструкции, и это стремление довольно часто передается именно так. «Теперь я коснусь белого жеребца, имевший захудалый вид . . .» (84), «мы имели направление на Бердичев» (94), «имея сожаление, бойцы посадили женщин» (95), «трудящийся имеет свою думку-мечту генерала порезать» (96), «Партийность имею номер двадцать четыре два нуля . . .» (134). С такой же функцией осложнены сказуемые, в которых излишне поставлена глагольная часть *есть* — напр. (он) «есть в настоящее время красный герой» (32), «Конармия есть социальный фокус» (100).

Атмосфера революции в языке казаков представлена в первую очередь множеством новых сложносокращенных слов — начдив, командарм, главком, питпункт, агитпоезд, военком, политотдел и т.п., что отмечено почти всеми исследователями.¹⁷ Если сопоставить лексику казаков с современной Бабелю работой, предметом которой является новый язык революции: с книгой Селищева, то увидим, что излюбленные определения Бабеля, фигурирующие нередко и в тексте рассказчика, «небывалый, неслыханный» были характерны для стиля Ленина в это же время. Среди слов Ленина еще два прилагательных, тоже относящихся к семантическому полю преисходной степени, которые нередко встречаем на страницах «Конармии»: «чудовищный» и «гигантский». ¹⁸ Пафос и возвышенность речи казаков нельзя полностью приписывать влиянию газет, потому что этот пафос органически внедрен в их язык. Самоуверенность массы, которая видит себя в роли борца за все

¹⁶ «возвратить изложенного жеребца в первобытное состояние» (84), «остановка вышла по случаю того, что . . .» (94), «неимоверные по своей контре крестьяне» (86), «по причине железной дороги ехать никак невозможно» (95), «жизнеописание мое до 1914 года объясняю как домашнее» (134), «на доктора Явейна материла» (135), «в обвиняемое утро» (134), «вышеизложенная станция» (94), «вышеизложенные евреи» (135).

¹⁷ Конкретно этой теме посвящается: WILLIAMS G. The Rhetoric of Revolution in *Konarmija*: Russian Literature 1984.

¹⁸ Селищев А. Е. Язык революционной эпохи 1917—1930. Москва 1928. 124, 129—130.

человечество, связана с большевистскими фразами о мировой революции, пролетариях всех стран, и с поведением казаков как апостолов, распространителей новой веры. «Земляки, товарищи, родные мои братья! Так осознай же во имя человечества жизнеописание красного генерала Матвея Павличенки» (76). Это введение внушает — пусть иронично, но все-таки, — что история жизни Павличенки должен служить примером. Слово *жизнеописание* из церковного языка, применялось в биографии святых или в религиозно поучительных историях. Рассказ ведется от первого лица, но в начале сказитель говорит о себе в третьем лице, как это принято для возвышения рассказчика, к примеру, в начале апостольских посланий в Новом Завете. В первом абзаце еще симптоматично повторение местоимения 1 лица множественного числа «мы», «наш», которые усиливаются во втором абзаце словами «во всем мире» и «небеса» (76). Это «революционное множественное» было освоено казаками быстрее всего, соответственно и примеров немало. «Все мы горели способствовать общему делу . . .» (94), «тебя возвысили как трудящуюся мать в республике» (96), «я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики» (97), «А вам, товарищ Савицкий, как всемирному герою, трудящаяся масса Витебщины . . . шлет пролетарский клич — „Даёшь мировую революцию“!» (124). Пафос новых «спасителей» мира отражается в их обвинительных речах, оформленных в риторических конструкциях, во множестве оборотов, параллелей, повторений, риторических вопросов и метафор (96, 119, 135).¹⁹

Бабель осторожно, но все-таки вставляет прямые смешения образов в речь казаков для иллюстрации дезориентации в ценностях и взглядах, и тем более в стиле. «Лизуны из штаба удил жареных куриц в улыбках командарма» (84), «наше международное положение» (135), «Опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели» (94), «Я ношу номер двадцать четыре два нуля на конце моего зрячего штыка» (134), «затемнил глаза собственной шкурой» (124).

Это патетическое множественное особенно диссонирует при определении им одного человека — оказывается, мышление в классах и категориях делает невозможным внимание к индивидууму. «Один только женский пол остался в окрестностях» (95), «несметная сила женского полу» (94), «обезоружили милицию в составе одного человека» (137), «издевательство беспартийной массы» (136). Массовое самосознание красноармейцев, как было указано, синтаксически отражено в сказуемых с глагольной частью *есть*, внушающих категоричность, безапелляционность.

В многоцветном хаосе словаря казаков еще можно обнаружить термины гражданской войны («ликвидировал лошадку» (89), «аннулировал ты коня» (153). Казак казаку — крестьянин крестьянину говорит: «Рабочий ты

¹⁹ Риторические перифразы Балмашева, Акинфисва и Балмашева опять. См. еще риторические вопросы (34, 47, 135).

если — так сполняй свое дело» (115), где налицо пустота этой фразы. Стремление к позициям социального верха отражают книжно-устарелые формы *сей, таковой* и *иметь*.

При исследовании революционных элементов в сказовых текстах Бабеля поражает отсутствие в агитационных речах риторического футурума, более того, его заменяют категорические заявления, лозунговое оформление фраз (напр., обороты с «есть»). Здесь как нельзя ярче обнаруживает себя позиция автора, пусть подсознательная, пусть амбивалентная, но конкретная, ибо нарративные уровни текста безусловно определены авторской аксиологией.²⁰ Фигуры, возвышенные в сюжете и описаниях до мифических богатырей в роли апостолов новой веры, «возвышенные по своей некультурности»,²¹ в языке своем выдают необоснованную самоуверенность, смешение ценностей и дезориентацию, которые, несмотря на комические эффекты, внушают страх и ужас.

²⁰ «expliziert lexiko-syntaktische, axiologische Erzählperspekt». SCHMID W. Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung»: Wiener Slawistischer Almanach 9 (1982) 97.

²¹ Бочаров С. Вещество существования. В кн.: *его же*. О художественных мирах. Москва 1985. 285.

Лавка вечности

(К мотивной структуре рассказа «Гедали» И. Бабеля)¹

ЖУЖА ХЕТЕНИ

(HETÉNYI Zsuzsa, ELTE BTK Orosz Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364)

Рассказ «Гедали» несомненно является одним из самых впечатляющих, самых веских и самых закодированных рассказов «Конармии», тем не менее, насколько мне известно, критическая литература освещала лишь его отдельные моменты, лишь частично.

Не забывая, что это — рассказ в цикле, я считаю, что для начала целесообразно исходить из маленьких единиц, ибо анализ мотивной структуры — что является темой настоящей статьи, — весьма облегчает временное, но неизбежное отвлечение от проблематики части в целом. Линейный разбор, чуть ли не *close reading* поможет определить, вдоль каких силовых линий располагаются мотивы смысловой структуры, почти без исключения построенной Бабелем с математической систематичностью.

Оказывается, что в первых трех абзацах первой (описательной) половины рассказа доминирует понятие смерти, тления, печали.² Здесь и воспоминания об умершем дедушке, и смерть базара, и отвлеченная смерть, как элемент сравнения — «гранит мостовой чист, как лысина мертвеца».³ Подчинена этому общему тону и предметная среда: евреи продают мел, синьку, фитиль. Мел — это белый цвет мертвеца и народного траура, синька связана и с белым (белить бельё) и с небесным голубым, цветом святости — стоит только посмотреть на такие слова в окружении как звезда, пророк, синагога, а дальше, в рассказе «Сын рабби» «голубой шелк Торы» (149); а фитиль ассоциирует временно горящее пламя жизни, кроме того перекликается со субботней свечой в первом абзаце.

Дважды упомянутая робкая звезда предвосхищает ту первую вечернюю звезду, которая появляется в середине второй (диалогической) половины рассказа. Понятие звезды в рамках этого рассказа прочно связано с еврейским ритуалом. Несмотря на то, что выражения «удача пришла ко мне позже», «она

¹ Текст доклада, прочитанного на Первых Бабелевских Чтениях в Одессе (19–21 апреля 1989 г.).

² «О, истлевшие Талмуды моего детства! О, густая печаль воспоминаний!» см.: И. Бабель, *Детство и другие рассказы*, 125. Библиотека Алия, 1979.

³ И. Бабель, *Избранное*. Москва 1966. 50. В дальнейшем отрывки цитируются по этому изданию, с указанием страниц в тексте в скобках.

мигает и гаснет» (50) в контексте явно отсылают к таким фразеологизмам, как звезда удачи и путеводная звезда, все-таки звезда во второй части вливается в женский образ невесты-королевы: «И вот она взошла на свое кресло из синей тьмы, юная суббота» (52) — и здесь еще раз встречаем небесный синий цвет. (Метафоричная фигура невесты-королевы взята из еврейской молитвы, читаемой накануне субботы.)

Поэтические средства, сами собою, приводят нас к очень важному аспекту рассказа. Дело в том, что при появлении этой первой звезды наступает еврейская суббота, ибо еврейский день начинается с вечера, что и является поворотным пунктом в этом рассказе. Радостное ожидание дня, начала, которое в поэзии и вообще в европейском восприятии прикреплено к рассвету, по еврейскому временному аспекту связано с закатом. Этот вопрос встанет очень остро, если посмотрим на конфликт Гедали и рассказчика. «Заходит суббота» — говорит Гедали. «Сегодня пятница» — отвечает рассказчик (52). Они по-разному смотрят на время, следовательно и на мир. Напряжение усиливается по принципу *дихотомии* в тексте: внутреннее раздвоение рассказчика отражено так, что вслух он произносит выше цитированную фразу, а в описательных частях, причем в таких ключевых позициях, как первое и предпоследнее предложение, пишется: «в субботные кануны. . .» (50), «наступает суббота» (52). В описаниях заката зато доминирует смерть и конец (европейский временной аспект) см. «нежная кровь», «опрокинутая бутылка», «запах тления» (51), и это опять уравнивается метафорой юной субботы — значит, дихотомия как принцип продолжает действовать в течении всего рассказа. Не менее проблематично представлен этот вопрос в следующем сочетании: «И вот она взошла на свое кресло из синей тьмы, юная суббота.

— Гедали, — говорю я, — сегодня пятница. . .» (52)

Не имея возможности здесь более подробно развернуть проблематику рассказчика,⁴ отмечу только, что в этом месте наблюдается, во-первых, конфликт Гедали и рассказчика, во-вторых, внутренний конфликт рассказчика, во-третьих, конфронтация нарраторского текста и текста рассказчика, во-четвертых, противопоставление рассказчика как одного из ипостасей тогдашнего автора и писателя, смотрящего назад.

В момент появления первой звезды, как было сказано, в еврейских домах зажигаются субботние свечи. В рассказе наблюдается своеобразная *градиация света*. Свеча выступает в картине ушедшего детства, домашнего уюта. Звезда вбирает в себя более обобщенные сферы религии и веры. Самый яркий свет излучает солнце: «В закрывшиеся глаза не входит солнце — отвечаю я старику, — но мы распорем закрывшиеся глаза. . .» (51) В этой метафоре революция связана с насилием и со слепящим ярким светом. Такое значение этого мотива

⁴ См. Ж. Хетени, Носил ли Лютов очки? Проблема многоликого рассказчика в «Конармии» Бабея: *Dissertationes Slavicae* 19 (Szeged 1988) 107—123.

подтверждается в конце рассказа «Рабби», где рассказчик возвращается в агитпоезд и его ждет «сияние сотен огней, волшебный блеск радиостанции». Этот слепящий свет противопоставляется полутемному, закатному миру еврейской среды.

Эту среду как нельзя лучше передает каталог вещей Гадали, симметрично расположенный в 4-м и 6-м абзацах.

лавка древностей	пуговицы
золоченые туфли	мертвая бабочка
корабельные канаты	глобус
старинный компас	череп
чучело орла	мертвые цветы
охотничий винчестер 1810	пестрая метелка из петушиных перьев
сломанная кастрюля	умершие цветы

Легко дается первый вывод: лавка древности, чучело орла, охотничий винчестер, сломанная кастрюля, мертвая бабочка, мертвые цветы и череп присоединяются к уже заданному в первых абзацах тону смерти, в ее тихой и нестрашной форме. Вторая группа слов вырисовывается следующим образом: корабельные канаты, старинный компас, глобус; они восходят опять к первому абзацу, к образу корабля. («Детское сердце раскачивалось в эти вечера, как кораблик на заколдованных волнах. . .») Корабль воплощает волны воспоминаний и мечтаний детского мира. Эти две группы слов сцеплены одним звеном: глобус и череп, рядом стоящие в тексте, соединяют своим фактурным совпадением (шарообразностью) общее с единичным, космическое с личным, человеческим. Скоро будет показано, что такое соединение чрезвычайно важно.

Поразительно, что вне этой системы, на периферии каталога находятся именно те предметы, которые описаны в Дневнике Бабея как реалии при встрече с маленьким еврейским философом, имя которого не упомянуто. Запись от 3.6.1920: «Базар в Житомире. . . здания синагог, старинная архитектура, как все это берет меня за душу. — Стекло к часам 1200 р. Рынок. Маленький философ. Невообразимая лавка. — Диккенс, *метлы и золотые туфли*. Его философия — все говорят, что они воюют за правду, и все грабят. Если бы хоть какое-нибудь правительство было доброе. Замечательные слова. Бороденка, разговариваем, чай и три пирожка с яблоками — 750 р.»⁵

Золотые туфли в тексте цикла стали золочеными, как бы подчеркивая суету сует этого мира, а петушиные перья могут присоединиться к чучелу.

⁵ Литературное наследство, 74 (1965) 490.

Внешность Гедали оформлена по тому же двойному принципу, по которому строится каталог вещей. Мотив детства, или здесь правильное будет говорить: мотив детскости передают уменьшительные формы: ручки, бороденка, его цилиндр как башенка; эпитеты — маленький (3 раза), крохотный, мальчик; и предметы вокруг — коробочка, водица. С другой стороны из этого мальчика может выйти профессор. Этот контрапунктирующий мотив закодирован прежде всего в имени старого Гедали, означающего на иврите Большой (ср. напр. «маленький хозяин Гедали»). Его сюртук до полу (с тремя костяными пуговицами, внушающими смерть), черный цилиндр, дымчатые очки показывают фигуру, по полному праву владеющую выше описанными предметами. Это, может быть, волшебник, или мудрец из другого века, знающий тайны смерти и располагающий властью над ней. Глаза Гедали ворожащие — эту волшебную силу мы уже встретили в первом абзаце («бабушка ворожила узловатыми пальцами», «как кораблик на заколдованных волнах»). Если же взглянуть еще раз на предметы Гедали в свете его фигуры, оказывается, что их первая группа представляет собой не просто смерть, а тление вообще. Здесь нет ничего страшного, кровь нежно льется, запах тления легок, пустота вечера розовая. Гедали воспринимается существом, стоящим выше смерти, *живущим вне мира сего, в сфере вечности, вневременности*. Бабочки, цветы, перья, птицы с одной стороны, конечно, относятся к миру детства, мальчика ботаника, но с другой стороны они *вырванные из самой природы элементы красоты, перенесенные на хранение в вечность*.

Ощущение этой атмосферы вечного усиливает соединение в фигуре Гедали полюсов бинарной оппозиции «ребенок — старик», более того, «младенец — старик» (ср. «белые ручки», «мягкие ладони»). Это соединение по праву отсылает нас к мифическим фигурам вроде беременной старухи, упомянутой Бахтиным как пример вечного циклического повторения в гротескном изображении.⁶ Оттенок гротеска налицо и в изображении Гедали: стоит только обратить внимание на петушиные перья, на парадокс выражения «основатель несбыточного Интернационала», а дальше, в рассказе «Рабби» на сравнение «как пестрая птичка»; в рассказе «Сын рабби» — «смешной Гедали раскачивал петушиные перышки своего цилиндра» (149). Эта последняя фраза, слиянием фактов гиперболизирующая фигуру Гедали (ведь перья были не на цилиндре) показывает, насколько условны описания Бабея.

Какова же функция этой равновысокости двух тем, темы детского и темы вечного-мудрого кроме выше указанных?

Гедали «потирает белые ручки, он щиплет сивую бороденку и, склонив голову, слушает *невидимые* голоса, слетевшиеся к нему» (50; разрядка моя.— Ж. Х.). Поглаживание бороды уже в первом абзаце было обозначено как жест

⁶ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва 1965, 25.

молитвы, углубления в святыя тексты, и здесь этот жест адекватен потому, что невидимый голос, слетевшийся сверху может принадлежать богу. А божий голос слышат только избранные, пророки и апостолы (ср. Мф 17:5, Мк 9:7, Лк 9:35, Деян 9:5). Апостольские ассоциации придают его философии универсальное значение — это не трогательная теория чудака, а философия веры, которая — по словам Библии, «есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр 11:1). Идеи Гедали снова весьма амбивалентны. Осуществление мира красоты и добра может задумать либо по-детски чистая, ничего не знающая душа, либо мудрец, всё переживший, живущий уже вне времени. Здесь и наивность, и высокие стремления человечества; здесь и чудачество, и святость.

В одной из аксиом Гедали повторяет «да» и «нет», он требует однозначности. Проблематика «да-нет», «или-или», волнующая человечество уже много веков, опять-таки коренится в Библии (и, между прочим, особое место занимает в философии гностиков, в их учении о Логосе): (ср. Мф 5:37, 2 Кор 1:18—19, Иак 5:12, аналогично Откр 3:15—16).

Гедали делает акцент на Интернационале *добрых* людей, сладкой революции, как на хорошем деле хороших людей. (Отметим, насколько отличается эта формулировка от текста дневника, в котором говорится о добром *правительстве*.) Этот принцип со своей отвлеченностью и ударением на моральной эсхатологии соответствует библейскому миропониманию, прекрасно описанному в гимне апостола Павла о долготерпящей, милосердной любви (1 Кор 13), в конце которого прославляется как раз детская чистота. «Когда я был младенцем, то по младенчески говорил, по младенчески мыслил, по младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу, теперь знаю я отчасти. . .» Гедали видит всё лицом к лицу и по-детски рассуждает: прямолинейно следуют друг за другом тезисы и выводы, и эти логически чисто построенные ряды являются одновременно изречениями мудреца о желанном порядке мира.

Гедали возвышен в этом рассказе как апостол мессианской революции, которая накормит каждую душу, и здесь подразумевается не значение «лицо» и «паек» в буквальном смысле, а именно душа человека, которая от этой сладкой революции должен получить в первую очередь удовольствие, вероятнее всего духовное удовольствие, т. е. веру.

Земная радость и вера в правильность земной жизни стояли в центре идеологии мессианского движения еврейской религии, хасидизма, основанного в XVIII в. Это движение, которое, по словам Гедали «все еще стоит не перекрестке ветров истории» (57), за два века истории потеряло свои свободные черты, перестало быть свободным, открытым, толерантным, но по-прежнему проповедовало мессианскую веру в спасение всего человечества (и не только избранного народа, и не только верующих). За эти идеи погибает сын рабби, за

осуществление земной радости, за спасение человечества, ибо для него эти идеи воплощает революция. Он, собственно говоря, исполняет свой долг на земле как «последний принц хасидской династии». Его бунт против застывшей религии отца прекрасно отражается в каталоге его вещей. Мученичество Ильи и ассоциация со спасением мира подчеркнуты дважды: во-первых, его имя отсылает к пророку Илии, эсхатологической фигуре; во-вторых описание его жалкого тела перекликается с изображениями снятия Христа с креста. Подчеркнута также его физическая слабость, противопоставленная силе казаков, характерная и для Гедали, и для рассказчика и еще для определенного круга героев (данная проблематика освещена мною в статье «Носил ли Лютов очки?»)⁷ Чистая духовность Ильи показана жестом, когда он один протягивает руку за листовкой.

С Илей читатель знакомится в рассказе «Рабби».⁸ Смещение картин еврейской культуры с христианской тропикой — нередко встречающийся прием в «Конармии» — однозначно присваивает Илье и Гедали звание «апостолов» (58), и близость слов «рыбак» и «апостол» ставит на этом особое ударение. Дважды упомянут Спиноза, что выделяет бунт Ильи против еврейского общества (Спиноза был отлучен от еврейской общины), а эпитет «монахиня» свидетельствует о том, что он всю жизнь свою посвятил службе одной идее.

В то время как Аполек является художником жизни, Сидоров — лишь террористом-политиком, Галин всего лишь агитатором, Гедали является единственным философом в цикле. Он не дает никакой политической программы, лишь показывает вечные, не зависящие от времени ценности человечества: доброту, мир и радость, о чем и мы можем до сих пор вместе с ним вздыхать: «Ай, в нашем городе не достача, ай, не достача!» (52).

1985—88

⁷ См. примечание 4.

⁸ «В углу стонали над молитвенниками плечистые евреи, похожие на рыбаков и апостолов. Гедали в зеленом сюртуке дремал у стены, как пестрая птичка. И вдруг я увидел юношу за спиной Гедали, юношу с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы, с чахлым лицом монахини. Он курил и вздрагивал, как беглец, приведенный в тюрьму после погони» (58).

ИДЕЯ В ОБРАЗАХ, АБСТРАКТНОЕ В ВИЗУАЛЬНОМ. ФИГУРЫ-ОБРАЗЫ ИСААКА БАБЕЛЯ

ZSUZSA HETÉNYI

Размышляя о роли визуальности в литературе, я обращаюсь к двум совершенно различным материалам. Первый – видение Бабеля. Второй – комиксы, имеющие мало отношения к русистике, зато крайне интересные в психологическом и жанровом отношении. (Недавно, правда, вышел комикс, где профессор Аполлон [!] Набоков, рассеянный знаток бабочек, со своей помощницей Лолитой, характерной американкой, весьма зрелой и женственной, зато напичканной сухими научными знаниями, попадают в джунгли в девятой книге серии Марсупилами, под названием *Бабочки утесов*). Чем именно заинтересовали меня комиксы? Тем, что в них текст и картина представлены параллельно. Правда, в их тексте отсутствуют, как правило, какие бы то ни было формы метафор-сравнений, т. е. образов, зато в них налицо тот визуальный элемент, который – казалось бы – нас здесь интересует. Сопоставляя комикс с художественным текстом, мы убеждаемся, что комикс, представляющий собой эллиптический текст, преимущественно содержащий глаголы, множество графостилистических приемов и раздробленный на слабо друг с другом связанные предложения (плюс схематические рисунки, чаще всего утрированные, как фигуры мультфильмов) исполняет скорее функции средства массовой информации, чем литературы. Значит, визуальный мир комиксов – совсем не тот, о котором мы здесь говорим, ибо словесное выражение визуального ощущения имеет целью не только, а иногда и вовсе не описание или изображение. Возьмем

еще пример: любая экранизация, любые иллюстрации к книге делают конкретными такие обстоятельства как, например, внешность героев, их окружение или пейзаж, и оттесняют ту картину, которая возникла при чтении.¹

На мой взгляд, визуальность, или точнее визуализация в литературе – это прием, при помощи которого слово теряет свое поле однозначности, выступает за пределы непосредственного понимания, прием сотворения виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов, заимствованных из первой действительности. Но эта новая действительность не будет обладать чувственными импульсами. Рассматривая визуальный аспект литературных текстов, можем ли мы так же рассматривать его вкусовые, осязательные и обонятельные аспекты? (Изобрели, конечно, уже книги с запахом, где на картинках башмаки, бананы и сыр пахнут свойственным им запахом, но не о них речь.) Слуховой, т. е. акустический аспект мы исследуем, хотя слух этот по преимуществу внутренний: текст редко облекается в звуки. Любопытно в этом отношении читать один из вопросов Замятина, заданных в письмах, которые он разослал в 1928 году, организуя сборник *Как мы пишем*. Среди вопросов о прототипах героев, наркотиках во время работы и работе над рукописью есть такие вопросы: “На каких восприятиях чаще всего строятся образы (зрительных, слуховых, осязательных и т. д.). Проверяется ли работа чтением вслух...” (Замятин 1988: 573). В ‘Комментариях’ Марсилио Фичино к Платону выделяются шесть познавательных функций души: ум и пять чувств. Из них три, а именно ум, зрение и слух, Марсилио Фичино связывает с духовным миром, ибо слух распознает дальние вещи, зрение еще более дальние и быстрее, чем слух, а разум способен постичь дела в прошлом и в будущем, и даже “над небесами” (Ficino 1956; Беседа пятая, гл. 2). Именно эти три функции активизированы при чтении – но не в своей чувственной конкретности.

Психология упорно старается понять процессы, которые происходят при эстетическом восприятии текста. Смена разных школ и мод в литературоведении стала учащаться – все они внесли свою полезную лепту в общее дело, ибо есть в их разных подходах что-то общее: никакой анализ не может обойтись без категорий семантического порядка. Чтение есть понимание, механизм которого изучает психология искусства.

Психологию литературы волновал вопрос о возникновении впечатления “красоты”, об эмоциональном переживании, возникающем при чтении. Ассоциативная школа находила источник этих эмоций в приятных ассоциациях из прошлого читателя (Delacroix 1927), считая, что картины в памяти – в отличие от картин действитель-

ности – окружены некоторой сияющей сферой, которая придает этим картинам экспрессивность и силу (Santayana 1896; Ziehen 1925). Из теории ассоциаций кажется плодотворной одна деталь. Изучая конкретный и основной элемент художественных текстов, метафоры, они находили, что эффект метафоры создается как раз благодаря тому, что две картины (два понятия) возникают попеременно, и эта осцилляция порождает напряжение в эстетическом переживании.

Теория эмпатии (Einfühlung) пользуется древнейшим из терминов эстетики, эмпатией, чтобы объяснить обмен энергий между внешним (действительным) и внутренним (душевным) миром при чтении (Vischer 1922). Изучение психического процесса эмпатии дало ряд работ в области экспериментальной психологии вплоть до середины века (Dymond 1950). Проблема в том, что импульсы из внешнего мира действительности вызывают совершенно другие “ответы” в воспринимающем, чем импульсы художественного произведения. Художественное произведение порождает “центральные чувства” в читателе, проникает в центр его личности и там переобразуется в картины, что и дает энергии фантазии в сознании (Выготский 1965).

Сторонники теории “гештальт” в начале века доказывали, что любые импульсы, поступающие в поле ощущения или в поле сознания в организме человека и даже некоторых животных, автоматически собираются и упорядочиваются в закрытые системы (гештальт, фигура, конфигурация, формация) и именно в этих формациях расшифровываются (например, в симметрии, в аналогиях, в группах, в повторениях и т. п.; Ehrenfels 1890; Bühler 1913; Sterzinger 1938). Экспериментальная эстетика уже в прошлом веке обнаружила, что одновременное влияние двух импульсов не равняется сумме их влияния. Видеть одновременно зеленый и красный цвета не то же самое, что видеть эти два цвета один за другим, их контраст дает “своеобразный и самостоятельный” импульс (Fechner 1890). Это явление теория гештальта называет “сверхсуммативностью”, (Übersummativität, перевод мой – З.Н.). Очевидно, что этот термин, определяющий, что целое есть другое качество, чем сумма деталей, оказался плодотворным для структуралистов. Следовательно, в эстетическом и психологическом восприятии первостепенную важность имеет та целостность, которая обладает значением, т. е. интеллектуально доступна. При помощи некоторых тезисов этих теорий психологии можно приблизиться к пониманию строения художественного текста, а именно его образов, его топики.

При описаниях, при восприятии топики в читателе действует вовсе не его визуальная “аппаратура”, не его физические рецепторы, а внутреннее зрение, т. е. проводится интеллектуальная работа

создания внутреннего образа. Если проследить четыре фазы в мозге от визуальной перцепции (1) через распознавание картины (2) и поиски подходящей словоформы (3) до произнесения слова (4), находим, что при чтении происходит что-то другое: как будто здесь только две фазы, 2 и 3, работают, и даже они в обратном порядке.

Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее, встет в него органически. Здесь – путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя. (Замятин 1988: 470)

– вот как определяет этот процесс Замятин в *Закулисах*.

“Если есть звуковые лейтмотивы, должны быть и лейтмотивы зрительные” – свидетельствует писатель о другой стороне, о своей работе (Замятин 1988: 469). Особенно наглядно показывает эту сторону проблемы, “изображение изображения” писателем, Ольга Фрейденберг на примере гомеровской экфразы, в которой она видит источник современной метафоры. Экфраза описывает произведение пластического искусства. “Передача зрительной иллюзии” основана не на зрительных импульсах, а сделана по правилам мимезиса, “вторично воссоздавая ‘словно’ настоящее”, “правдообразное несущее” (Фрейденберг 1978: 190-191, 202).

При чтении метафоры Бабеля “деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги” (Бабель 1966: 132), мы видим две картины, возникающие попеременно – деревья и мертвецов (см. школу ассоциативной теории). Но совершенно очевидно, что важно и то впечатление, которое – независимо от возможных визуальных переживаний в воображении (на основе картин в памяти, разных у каждого читателя) – вызвали именно эти слова, т. е. то, что автором поставлено “что-то из природы” и “что-то из смерти человека”. (В метафоре поставлены рядом два семантических поля.) Если обязательно нужно перевести эту метафору на язык повседневности, то среди прочего она говорит и о том, что повсюду видна только смерть человека, даже в природе, как будто и она, вечная мать жизни, участвует в этом грустном хаосе. Эта ассоциация рождается благодаря интеллектуальной работе, которая ищет и находит связи, работе, которая и дает радость чтения. Не случайно этот процесс в психологии называется элаборацией; она является способом снятия внутреннего напряжения. Отмечу кстати, что в отличие от чтения, сопровождаемого таким мыслительным процессом, постоянное нахождение в рамках визуальной коммуникации, например, у телеви-

зора, накапливает эмоции, вызывает напряжение, которое приводит к агрессивности. По современным исследованиям этот механизм, а не дурное содержание фильмов рождает поток агрессивных эмоций. Накопление исключительно визуальных впечатлений от телевизора может развить психическую болезнь. Таких больных лечат релаксацией, в состоянии которой снова начинается создание внутренних образов, в том числе снов (Vekerdy 1995; в психологии искусства отдельную ветвь означает изучение сходных черт снов и художественных произведений; см. Caudwell 1947). В топике литературного текста именно визуальная упорядоченность способна передать логическое-идейное-интеллектуальное содержание. Ибо описания (образы, фигуры, нередко выходящие за рамки предложения и фразы, часто длиной в абзац или два абзаца) являются единицами художественного видения и передают внутренние картины, т. е. не только картины, но и мысли, которые сами по себе предполагают присутствие упорядоченности. Когда мы обращаемся к связи идеи и образа, следует помнить о том, что слова “идея” и “образ” (эйдос) в греческом языке происходят из одного корня глагола “видеть” (ср. глагол “эйденай” со значением “знать”, и слова “теория”, “теорейн”, что первоначально означало “рассматривать”). “Знать” у Платона и для Платона означает жить так, чтобы наш разум всегда глядел на божественный объект. Этимологическая связь этих слов дала богатый материал для исследований концепций Платона, Аристотеля и философии искусства в целом (см. Brommer 1940).

В моих примерах из Бабеля я постараюсь показать равновесие и равноценность интеллектуальных и визуальных элементов, то, как Бабель строит свои описания на понятийных формациях. В этом один из ключей его видения мира и философии творчества: он строит из визуальных элементов отвлеченную идею.

К вопросу неконкретности, независимости от реально увиденного в картинах Бабеля интересный пример дает сопоставление текста дневника с перечислением предметов в лавке Гедали. Среди этих предметов есть два действительно увиденных: “метлы и золотые туфли” (Бабель 1990: 362), но и они превращены в рассказе в “пеструю метелку из петушиных перьев” и в “золоченные туфли” (Бабель 1966: 51). Кроме них, в чудесном описании лавки Гедали перечислено множество предметов, легко распределяющихся по двум семантическим сферам. Первая группа присоединяется к миру детства из первого абзаца, а вторая – к миру смерти, вневременности. Две сферы связаны двумя предметами, стоящими рядом: глобусом и черепом, двумя шарообразными предметами, вбирающими в себя бесконечные ассоциации и ставящими рядом универсальное и единичное, космическое и человеческое. В этой дуполярности

знаменательно то, что она всегда (как только появляется в тексте новый элемент перечисления) дает новую почву для ассоциаций, и отвлеченная логика снова и снова оказывается поколебленной. Возможно, что для Бабеля характерны такие конструкции, где описания выстроены в понятийные ряды и выражают идеи ясностью схемы, или модели. Естественно, этот термин здесь не соответствует тому, как его употребляет Юрий Лотман (1972: 119-126).

“Модельность” является постоянным элементом бабелевского пространства. Уже в раннем, полупублицистическом рассказе, ‘Концерт в Катериненштадте’ (1918), лексический материал состоит из двух, явно противостоящих групп, иллюстрируя смену старого мира религии новым миром коммунизма. Звону колоколов отвечает Интернационал, Евангелиям – Дом Советов, клуб Маркса – в одном конце площади, церковь – в другом.

Бабель часто прибегает к геометрическим формациям, к вертикально-горизонтальным конструкциям. Противопоставление замка на горе удушливой атмосфере еврейского местечка внизу (катакомбы, подвал); высоко поставленные казаки (“бойцы дремали в высоких седлах”, “бурка Павличенки веяла над штабом”, “вышка Хмельницкого” – рассказ ‘Берестечко’, Бабель 1966: 91) – и рассказчик, которого они выводят из подвала; заблудившийся рассказчик ночует в оврагах и ямах (рассказы ‘Аргамак’ и ‘Замостье’). Три направления – верх и низ вертикали и горизонталь – определяют картины Бабеля, т. е. *они действительно картины, ибо они почти плоскостные, в них нет трех измерений.*

Тела санитарок торчали под телегами, несмелая заря билась над солдатскими овчинами. Сапоги спящих были брошены врозь, зрачки заведены к небу, черные ямы ртов перекошены. (Бабель 1966: 128; выделено мной – Z.H.)

Барин и его палач Павличенко перед казнью обходят три уровня дома. Этот катабасис и анабасис отражает и сюжетно-ценностные отношения, которые отражены и в лексико-ценностном оформлении: в погребѣ при мотивах предательства и Иуды произнесены ругательства, а наверху, в зале – слова высокого стиля.

Другая особенность описаний Бабеля в том, что он использует постоянный и всегда тот же повторяющийся материал для элементов картины, его внимание сосредоточено на постоянном наборе понятий.

Белые костелы блеснули вдали, как гречишные поля. Орудийное колесо простонало за углом. Две беременные хохлушки вышли из ворот [...]. Робкая звезда зажглась в оранжевых

боях заката, и покой, субботний покой сел на кривые крыши
житомирского гетто. (Бабель 1966: 57)

В не очень значительном абзаце собраны все пласты *Конармии*: католичество, плодородие природы, война, женское плодородие, небесные светила, оттенки красного цвета и еврейский мир составляют частицы этого целого.

Описание сада костела в Новограде (в одноименном рассказе) наполнено метафорами и строится по уже знакомому нам геометрическому принципу, как впрочем и другое описание этого же сада в рассказе 'Пан Аполек'. Аллея, дорога, раздетый труп, мертвые ноги, торчащие врозь – горизонтальные линии; а молнии в куполах, колонны – вертикаль. В то же время сосуществуют две группы понятий: слова, ассоциирующие смерть (черное небо, тьма, ночь, окоченел сад) и слова, связанные с женственностью (страсть неба, жаждущие розы, луна, светящиеся плоды, запах лилий и все слова, выражающие влажность: поток, струится, льется, переливается).

Тема женственности как жизнеутверждающей силы проходит по всей *Конармии*: и довольно конкретно – в фигуре эскадронной дамы, в ее вечно женственной плотской фигуре, и абстрактно – в изображении возрождающих природных сил в противопоставлении со смертью (см. Хетени 1985). Именно горизонтальное положение тел подчеркивает карнавальное единство умирающего Шевелева и его женщины, Сашки, лежащей вместе с кучером в ложбинке. По вертикальной линии опять находим верхние точки (луна, звезды) и низкое место (ложбинку).

Те же элементы определяют начало странного рассказа 'Замостье'. Читая фразы: "Я лег в яму, полную воды. Размокшая земля открыла мне успокоительные объятия могилы" (Бабель 1966: 130), мы видим, что в этом нижнем локусе соединены мотивы женственности (влага, объятия) и смерти, и эта оппозиция проходит по всему сну, описание которого эти фразы предвещают. Действие сна – рассказчику снится, что он умирает – полностью пропитано эротическими мотивами. Элементы фольклорно-мифических образов плодородия природы (сено, молотья, пшеница, ласка сена) служат только фоном для эротического описания, в котором влага снова играет исключительно важную роль.

Женщина, одетая для бала, приблизилась ко мне. Она вынула грудь из черных кружев корсажа и понесла ее мне с осторожностью, как кормилица пищу. Она приложила свою грудь к моей. Томительная теплота потрясла основы моей души, и капли пота, живого, движущегося пота, закипели между нашими сосками. (Бабель 1966: 130)

Этот смысл сна скоро дополняется метафорой утра как хлороформа (снова значение перехода между жизнью и смертью) и молока (тоже жидкого и белого, символа жизни).

Поразительное сходство такого видения мира можно увидеть в структуре метафор Андрея Платонова, в том, как он укладывает своих героев в природу, как ее, природы, частицы. Особенно наглядно это совпадение с описанием сна Захара Павловича: “будто умирает его отец, и мать поливает его молоком из своей груди, чтобы он ожил” (Платонов 1988: 198; см. Хетени 1994). Для Бабеля природа и женственность связаны крепко и внедрены в основу его видения. “Вечер завернул меня в живительную влагу сумеречных своих простынь, вечер приложил материнские ладони к пылающему моему лбу” (Бабель 1966: 56), “Ночь утешала нас в наших печалях, легкий ветер обвеивал нас, как юбка матери, а травы внизу блестели свежестью и влагой” (99), “Земля лежала в апрельской сырости [...] от земли пахло кисло, как от солдатки на рассвете. Первые стада стекали с курганов” (72). Все метафоры влаги-жизни-матери-смерти сведены к одному общему знаменателю в словах Гедали, которые определяют животворную первоначальную стихию воды как источник жизни, как влагу, обеспечивающую плодородие.

[...] Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. [...] Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан питает реки, рассекающие вселенную. (Бабель 1966: 57)

Именно вода играет очень важную роль в первом рассказе, ‘Переход через Збруч’. Как многие исследователи отмечали, здесь подняты темы инициации, трансформации, перехода через реку как через Лету. И нужно добавить: тема возрождения в женских элементах описания. Пейзаж при переходе снова создан из тех же трех элементов – верха (луна), горизонтали (река) и низа (яма), а соединение смерти и жизни в образе реки во второй части рассказа подчеркивается фигурами беременной женщины и трупа ее отца.

Выводы: поэтические образы Бабеля и их лексический материал в большинстве случаев выстраиваются в логически воспринимаемые схемы. В них налицо и геометрическая схема изображения, и понятийные сферы лексического материала, во многом определяющие представление читателя о мире Бабеля, т. е. видение мира автором. Идейная (смысловая) конструкция не исчерпывает осмысление мотивов Бабеля, но в значительной мере определяет его; чувственные и интеллектуальные процессы восприятия не отделимы друг от дру-

га. Независимо от принадлежности к разным школам литературоведения, при анализе литературного текста от семантических конструкций отказаться нельзя. Создание формаций-структур-соотношений является, с одной стороны, инстинктивным стремлением сознания к порядку, к системе, а с другой стороны стремлением интеллекта к пониманию, осмыслению мира. Кажется, создание внутренних картин, необходимых при эстетическом восприятии – одна из функций “душевно нормальной” психики.

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ Вспомним древний запрет иудаизма, основанный на второй из десяти заповедей (Исход 20, 4): “Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли.” Нельзя, естественно, забыть о продолжении: “Не поклоняйся и не служи им...”, но ведь запрет изображения касается всего, культов иудаизма и мира вообще. Тем важнее в культуре иудаизма значение Слова, его роль в традиции, его изучение и осмысление. Текст, книга никакого визуального соответствия не требуют. Известно, например, что названия цветов в Библии иудаизма весьма скудны: их всего четыре или пять, и все они носят символическое значение (см. Scholem 1970).

ЛИТЕРАТУРА

- Бабель, И.
 1966 *Избранное*. Москва.
 1990 *Дневник 1920 г. В: Сочинения 1-2, т. 1*. Москва.
 Выготский, Л. С.
 1965 *Психология искусства*. Москва.
 Замятин, Е.
 1988 *Сочинения*. Москва.
 Лотман, Ю.
 1972 *Анализ поэтического текста*. Ленинград.

-
- Платонов, А.
1988 *Ювенильное море*. Москва.
- Фрейденберг, О.
1978 *Миф и литература древности*. Москва.
- Хетени, Ж.
1985 'Эскадронная дама, возведенная в Мадонну'. *Studia Slavica Hungarica*, 31, 161-169.
1994 "'На берегу небесного озера". Метафоры убежища в снах героев А. Платонова'. *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды симпозиума, Лозанна 1992* (сост. Л. Геллер). Москва, 101-110.
- Brommer, P.
1940 *Eidos et idea. Etude sémantique et chronologique des oeuvres de Platon*. Assen.
- Bühler, K.
1913 *Die Gestaltwahrnehmungen: experimentelle Untersuchungen zur psychologischen und ästhetischen Analyse der Raum und Zeitan-schauung*. Stuttgart.
- Caudwell, Ch.
1950 *Illusion and Reality*. London.
- Delacroix, H.
1927 *Psychologie de l'Art. Essai sur l'activité artistique*. Paris.
- Dymond, E.T.
1950 *Personality and Empathy*.
- Ehrenfels, Ch.
1890 'Über "Gestaltqualitäten"'. *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14. Wien.
- Fechner, Th.
1890 *Vorschule der Ästhetik*, 1-2. Leipzig.
- Ficino, M.
1956 'Commentarium Marsilii Ficini florentini in Convivium Platonis de amore'. Marsile Ficini, *Commentaire sur le Banquet de Platon* (trad. par R. Marcel). Paris.
- Santayana, G.
1955 *The Sense of Beauty*. New York.
- Scholem, G.
1970 'Farben und ihre Symbolik in der jüdischen Überlieferung und Mystik'. *Judaica*, 3. *Studien zur jüdischen Mystik*. Frankfurt a/M., 98-151.
- Sterzinger, O.
1938 *Grundlinien der Kunstpsychologie*, 1-2. Graz.
- Vekerdý, T.
1995 'Hányszor sír Nemecek?'. *Kritika* 1995, 4, 15. Budapest.

Vischer, R.

1922

‘Das optische Formgefühl’. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. München.

Ziehen, T.

1925

Vorlesungen über Ästhetik, 1-2. Halle.