

Болгарский филиал Центра литературоведческих  
исследований Российского православного  
университета

© 2011 Иван Андреевич Есаулов  
© 2011 Университетско-издательство „Св. Климент Охридски“  
ISBN 978-954-07-3269-5

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |
|--|
| Предисловие / 7                                    |
| «Конармия» / 10                                    |
| Новый обет / 13                                    |
| Радостная благодать и «огонь мщения» / 22          |
| Антикрещение: коннотация перехода / 26             |
| «Одесские рассказы» / 39                           |
| Свои, чужие и проблема власти / 41                 |
| Оборотная сторона карнаваллизации / 53             |
| Иступление Молдаванки / 57                         |
| Евангельский сюжет и чаемый мессия / 62            |
| Бешёнство и блаженство как «норма» иступления / 66 |
| Отметки / 70                                       |

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Идея издания этой книги была подсказана мне коллегой Ивайло Петровым во время русско-болгарской конференции летом 2009 года на болгарском берегу Черного моря. Почему я принял его предложение составить небольшую книжку, посвященную именно этому писателю? Дело в том, что мои работы о Бабеле стали появляться с начала 90-х годов прошлого столетия, они печатались и в российских университетских изданиях, в общественно-политических журналах, вроде «Литературного обозрения», но и за пределами России, например, в «Russian Literature». Я был не только автором первой на родине писателя коллективной монографии о «Конармии» (в соавторстве с Галиной Белой и Евгением Добренко), но и составителем и фактическим редактором этой книги. Эта книга, вышедшая в 1993 году, была вообще первой монографией, выпущенной издательством Российского государственного гуманитарного университета, ставшим затем настоящим издательским концерном. Впоследствии мне пришлось и давать интервью, посвященное Бабелю, канадскому изданию «Canadian Slavonic Papers» и консультировать некоторых израильских коллег по отдельным вопросам, связанным с творчеством этого писателя. Так что в этой совсем небольшой книжке соединились мои двадцатилетние наблюдения и размышления над дву-

мя прозаическими бабелевскими циклами – «Конармией» и «Одесскими рассказами».

Хотя в отмеченном уже интервью мне не удалось избежать острых исторических коллизий, в научных трудах я сознательно ограничился интерпретацией творчества Бабеля на уровне его поэтики. Дело в том, что непосредственное сотрудничество Бабеля с советскими карательными органами (например, служба в ЧК), как и его прямое соучастие в идеологических кампаниях, направленных на дискредитацию «врагов» большевистского государства, подготавливавшее прямую ликвидацию этих «врагов», во-первых, не может рассматриваться вне контекста подобного же сотрудничества других советских писателей этого времени. Во-вторых же, мы до сих пор не имеем открытого доступа к соответствующим архивам – и можем только догадываться, какие большевистские тайны скрываются там от граждан нынешней Российской Федерации. В этих условиях многие известные мифы советских «шестидесятников» (вроде «опозиции» интеллигенции и советской власти) обречены на достаточно долгую жизнь. Да и мне никогда не были особо интересны многочисленные факты прямого сотрудничества этой самой интеллигенции с карательными органами, как и откровенное провоцирование ею же репрессий против своих «конкурентов», да и целых социальных групп, а то и прямой призыв к ним. Следует с сожалением отметить и тот факт, до сих пор многие гуманитарные концепции, возникшие в 20–30-е годы в Советском Союзе, так и не были поставлены в надлежащий контекст параллельно проходивших христианских гонений – и настоящего геноцида по отношению не только к верующим, но и к целым социальным слоям – от прежней русской культурной элиты до крестьянства и ка-

зачества. Не будем слишком вдаваться в эту тему, но лишь обозначим ее.

В своей книге я рассматриваю поэтику Бабеля в контексте русской культуры, пытаюсь показать трансформации, метаморфозы и псевдоморфозы, происходившие с этой культурой. Правомерно ли это? Мне представляется, что да. Конечно, существует множество работ, в которых творчество Бабеля рассматривается в контексте еврейской культуры – и более узко – в контексте хасидской культуры. Вовсе не отрицая законность и такой рецепции, я исхожу из того, что Бабель является одним из ведущих *советских* писателей, в творчестве которых прежняя русская культурная традиция была характерным образом переформатирована. И дело здесь, как мне кажется, вовсе не в пресловутом «составе крови». В одной из моих прежних книжек – «Мистика в русской литературе советского периода», вышедшей в Твери в 2002 году, четыре главных «героя»: Блок, Горький, Есенин и Пастернак. Хотя по этническому происхождению трое первых являются русскими, а последний – евреем, я старался там показать, что именно в творчестве Блока и Горького произошла смена культурного кода России, трагически определившая впоследствии саму судьбу Есенина (да и только ли его одного?), а вот у Пастернака, напротив того, мы видим попытку возвращения на магистральный путь русской православной культуры – после символистского и советского беспутья. Вот так и получилось, что единственным «положительным» моим героем, если так можно выразиться, оказался именно Борис Пастернак...

В каком отношении поэтика Бабеля находится к этим разнонаправленным культурным тенденциям? На этот вопрос и призвана ответить предлагаемая книга.

## «КОНАРМИЯ»

Бабелевский цикл «Конармия» – настоящий и бесспорный шедевр *советской культуры* (наряду с произведениями Ильфа и Петрова, Зощенко, Олеси и других выдающихся советских авторов). Сам феномен советской культуры – в частности, в ее отношении к культуре русской, базирующейся на православных христианских ценностях, еще недостаточно изучен. Не очень ясны ориентиры этой культуры, ее нравственные ценности и антиценности, ее отношение к тоталитаризму, ее связи с эстетикой «революционных демократов» XIX века и т.п.<sup>1</sup>

Как известно, «Конармия» сразу же после появления с 1923 г. отдельных рассказов цикла, вызвала ожесточенную политическую полемику. Это произведение, конечно же, не вписывается целиком в ортодоксальный большевизм победившей партийной группировки. Однако же из этого отнюдь не следует, что «Конармия» находится *вне советской культуры*: ведь, например, Лев Троцкий тоже не вписался в советскую действительность конца двадцатых годов, из чего отнюдь не следует, что один из вождей революции – контрреволюционер и безвинно пострадавший «за правду» человеколюбец и гуманист, не имеющий никакого отношения к становлению тоталитаризма.

Для многих поколений советских читателей бабелев-

ская книга, помимо художественного совершенства, имела такое безусловное достоинство, как *шой философский и этический подход к революционному насилию*, нежели у большинства книг других советских авторов. Таким образом, ее ценность *изначально* определялась не только чисто эстетическими критериями. Но, конечно, потому она и находится в духовном поле советской культуры, что ценность Революции (и, соответственно, «защита» Революции) ни на секунду не подвергается сомнению. Это для автора – ценность безусловная.

По-видимому, переоценка «Конармии», иная ее интерпретация, будет связана с переоценкой *всего* советского периода российской истории. К сожалению, несмотря на то, что сейчас такая переоценка возможна и научно корректна, поскольку этот период, по-видимому, все-таки завершился и уже можно его рассматривать как единое целое, а потому как единое целое может быть рассмотрена и *советская культура*, до сих пор – и через двадцать лет после падения советского коммунизма – ни в государственном, ни в общественном сознании именно такая переоценка все еще не произошла.

Несмотря на это, еще двадцать лет назад я уже пытался сконцентрироваться не на *отличиях* этого бабелевского произведения от сопутствующих ему других произведений советской литературы на русском языке, а на *сходстве*, близости бабелевского текста другим текстам советских двадцатых годов. Полемика вокруг «Конармии» в двадцатые годы мне уже тогда представлялась *полемикой в партийном кругу среди «своих»*, как полемика внутри единой советской тоталитарной культуры. Нюансы в оценке революционно-

го насилия, которые порой приходилось оплачивать ценой собственных жизней, когда тоталитарная эпоха завершилась, уже не могут восприниматься как голоса *различных сторон*: это, скорее, голоса, отличающиеся лишь *тембром*, а не существом. Ведь «спорят» между собой *победители*, в значительной мере единомышленники: как в случае споров В.И. Ленина и М. Горького.

Вероятно, что «Конармия» Бабеля уже потеряла к сегодняшнему дню значение как феномен *этического противостояния* советскому режиму и тоталитарной модели культуры (никто же всерьез не может воспринимать сегодня рассуждения «шестидесятников» о противостоянии «хороших» пламенных большевиков ленинского толка «плохому» Сталину), а может рассматриваться как феномен *эстетический, художественный*, как шедевр Мастера, стилиста, который, находясь *внутри* советской культуры и разделяя очень многие советские стереотипы, смог все-таки создать художественную модель раннего советского космоса: особого типа цивилизации, рожденного кровью и завершающейся кровью же – на бескрайних просторах бывшего Советского Союза.

Можно сказать, намеренно контаминировав художественную и нехудожественную реальность, что поход красной Конармии по истерзанной бывшей Российской империи, насильственно превращенной в СССР, продолжавшийся семь десятилетий, наконец, завершен. Завершение смертоносного похода – это разрушение единой страны. Бабель присутствовал в *начале* этого похода, став его гениальным летописцем, мы же присутствуем в *конце* похода – в качестве очевидцев. Будем надеяться на то, что найдется летописец

и этого драматического финала; но для этого недостаточно быть очевидцем, для этого нужно быть мастером слова, кем и являлся Бабель.

### Новый обет

Рассуждая далее о «Конармии», сосредоточимся на ключевом рассказе бабелевского цикла – «Пане Аполеке». Как неоднократно отмечалось, именно этот художественный текст является своего рода «манифестом» творчества Бабеля. Главный герой его занимает совершенно особенное место в цикле «Конармия», что не раз подчеркивалось исследователями. Так, например, для Жужи Хетени пан Аполек «ключевая фигура цикла»<sup>2</sup>.

С другой стороны, рассказ выделяется из ряда других текстов «Конармии» особой значимостью рассказчика. Та же Хетени, всецело придерживаясь бахтинской методологии литературоведческого анализа, незаметно для себя отступает от нее, совершенно отождествляя рассказчика и автора рассматриваемого нами произведения: «Речь здесь (в первой части «Пана Аполека» – *И. Е.*) ведется <...> не от рассказчика <...>, а от самого автора»<sup>3</sup>. Между тем, как известно, М.М. Бахтин настаивал именно на принципиальном разграничении изображенного человека, который находится «внутри» художественного мира, и его создателя: «Автор произведения присутствует только в целом произведения и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого»<sup>4</sup>. Впрочем, подобной точки зрения, согласно которой рассказчик и автор «Пана Аполека» не разграничиваются, придержи-

живался еще в 1928 году А. К. Воронский<sup>5</sup>. Можно предположить, что за теоретическими «ошибками» исследователей скрывается некая существенная особенность единого внутреннего мира не только бабелевского рассказа, но и всего цикла, к интерпретации которого мы переходим.

«Пан Аполек» имеет две части, весьма неравные по объему. Собственно история пана Аполека подана автором на определенном фоне. Это выделенные в отдельную часть *четыре* начальных предложения, согласованные по своему этическому «пафосу» с *четырьмя* предыдущими рассказами «Конармии»: «Переход через Збруч», «Костел в Новограде», «Письмо», «Начальник конзапаса».

Каждое из этих четырех предложений ориентировано на «я» рассказчика. Первое:

«Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино»<sup>6</sup>.

Изначально, как видим, рассказчик предстает не как автор истории Аполека, но как реципиент его жизни. Причем сила воздействия этой чужой жизни акцентируется «физическим» сравнением.

Во втором предложении происходит конкретизация топоса действия:

«В Новоград-Волынске, в наспех смятом городе, среди скрюченных развалин, судьба бросила мне под ноги укрытое от мира *евангелие*».

Характерно, что весть о взятии Новоград-Волыньска открывает собою цикл (рассказ «Переход через Збруч»). Это чужое для рассказчика и конармейцев пространство, освоение которого сопряжено с *разрушением* города. «Евангелие» представляется здесь рассказчику вполне чуждым и внешним

ему атрибутом покоренного города, своего рода «данью» завоевателю, которую «судьба» *вынуждена* ему предоставить: «бросила мне под ноги». Мотив горделивости рассказчика, противопоставления себя миру других уже неявно присутствует: «укрытое от мира» евангелие в результате взятия города раскрывается для него.

Тем парадоксальнее зафиксированная в двух последующих предложениях готовность рассказчика ориентироваться отныне на это «евангелие»:

«Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека. И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения — я принес их в жертву новому обету».

Меняется, прежде всего, кругозор рассказчика: *среди* скрюченных развалин покоренного города он видит себя *окруженным* «простодушным сиянием нимбов». Вокруг него, оказывается, не объекты насилия, как это ранее ему представлялось, а символы святости.

Кардинальное изменение этической позиции рассказчика, связанное с «примером» его героя, является чрезвычайно существенным для внутреннего мира произведения. Речь идет о некой «жертве», принесенной рассказчиком во имя «нового обета». Как мы видим, в соседних предложениях слово «обет» звучит дважды. Об особой значимости «нового обета» говорит и завершение именно этими словами первой части рассказа.

Сама его «новизна» раскрывается уже во второй части текста. В первой же части эксплицируется ядро старого «обета», от которого рассказчик бесповоротно, как ему представ-

ляется, отказывается. Его ключевые слова-символы: «сладость злобы», «горькое презрение», «огонь мщения».

Именно злоба, презрение и мщение, направленное на определенную часть «человечества», символизируют прежнюю жизнь рассказчика (сама она остается «за кадром» изображения), его этические устремления до встречи с Аполеком. В художественном пространстве цикла это одновременно позиция как бойцов Конармии, так и их противников поляков. Это этика, основанная на убеждении в возможности личного самоопределения человека лишь по отношению к какому-то сверхличному лагерю – непременно за счет другого лагеря и других людей.

Перед нами изображение мира, фатально расколотого надвое. Почти все персонажи цикла вольно или невольно втянуты в военные действия. Личный выбор здесь мыслится как выбор одной из противоборствующих сторон. Однако сам механизм взаимодействия личности и бинарно устроенного миропорядка единый: это самозабвенное подчинение личности агрессивной сверхличной силе, нахождение «сладости» и упоения в «злобе» и жажде «мщения» по отношению к другим людям.

Спектр адекватных прочтений этих слов-символов включает в себя и более общее ощущение *избранничества*, доминирующее еще в Ветхом завете, которое разобщает единство человеческого рода. Ветхозаветная мораль непримиримости и составляет глубинное содержание того старого «обета», от которого отрекается рассказчик.

Важнейшими моментами второй части текста являются скрытые сопоставления юродивого художника, его действий и самого его присутствия в Новоград-Волынской с действия-

ми и появлением в этом же топосе Конармии, бойцом которой, напомним, является и рассказчик.

И Конармия и пан Аполек появляются *извне*, из мира с принципиально иным устройством миропорядка. Для бойцов Конармии характерно вечное движение, перемещение в пространстве, но тем сильнее нужда в *доме* для отдыха, тем значительней мотив приема их как гостей, во многих рассказах цикла – враждебный. Последнее совершенно понятно. Ведь Конармия входит в Новоград-Волынский, сея разрушение и смерть: город, как мы помним, предстает «наспех смятым» со «скрюченными развалинами».

Совсем иначе описывается первое появление пана Аполека на границе своего и чужого пространства – у корчмы Шмереля, «что стоит на Ровненском шоссе, в двух верстах от городской черты». Руки Аполека заняты, но в них нет оружия:

«В правой руке у Аполека был ящик с красками, левой он вел слепого гармониста. Певучий шаг их немецких башмаков, окованных гвоздями, звучал спокойствием и надеждой».

В следующем абзаце вновь упоминается о «подкованных немецких башмаках». Такое подчеркнутое акцентирование заставляет вспомнить подкованных лошадей конармейцев (ср. : «От неумереннойковки Аргамак начал засекаяться»). Но «шаг Аргамака» отнюдь не «певучий», а «дьявольский», поскольку «длиннен, растянут, упрямя». Карьер же именно *анти*-«певучий»: «сухой, бешеный, внезапный». Закономерно, что прием немецких гостей принципиально иной, нежели бойцов Конармии. Аполек говорит о «роскошном гостеприимстве» пани Брайны.

Слово «евангелие», упомянутое в первой части по отношению к учению Аполека, позволяет до известной степени понять направление новой ориентации рассказчика – на Новый завет. Однако, одновременно акцентируется и принципиально отличие от его положений «обета» Аполека.

Интересующий нас рассказ – *пятый* в цикле; собственно история Аполека начинается с *пятого* предложения; «укрытое от мира евангелие», евангелие от Аполека, – уже *пятое*, неканоническое – после известных читателю четырех канонических: от Матфея, от Марка, от Луки и от Иоанна.

С другой стороны, имеются текстовые параллели между Аполеком и Создателем. Так, творчество Аполека, как показывает анализ текста, выходит за пределы умения обычного иконописца, являясь воистину творением иного мира, а отнюдь не его искусным «изображением». Изумленный патер «увидал на своем столе горячий пурпур мантий, блеск сапфировых полей и цветистые покрывала, накинутые на равнины Палестины». Как видим, на столе патера оказываются словно не *изображения* мантий, полей, равнин, а *сами* эти реалии. Картины Аполека переходят грань между искусством и жизнью и наделяются, помимо эстетической, вполне жизненной реальностью.

После получения Аполеком заказа на роспись костела «...уже через месяц новый храм был *полон* бляения стад, пыльного золота закатов и палевых коровьих сосцов. Буйволы с истертой кожей влеклись в упряжке, собаки с розовыми мордами бежали впереди отары, и в колыбелях, подвешенных к прямым стволам пальм, качались тучные младенцы».

Перед нами вновь как бы не изображение расписанной

художником церкви, а создание им нового космоса, акт первотворения мира.

Не случайно первым фактом читательского сознания становится деталь не видимого, а *слышимого* космоса: «храм был *полон бляения стад*». Аполек как бы заполняет храм реальными стадами, буйволами, собаками, младенцами. Творения художника оживают, поэтому и акцентируется движение, совершаемое внутри костела: буйволы «влеклись», собаки «бежали», младенцы «качались».

Характерен как вопрос патера, обращенный к Аполеку («из каких *чудесных* областей снизошла к нам ваша столь радостная *благодать?*...»), так и косвенный ответ на него, прозвучавший раньше вопроса: «звуки гейдельбергских песен огласили стены <...> Аполек подпевал слепцу». Гейдельберг – своего рода столица «младших» немецких романтиков с их культом творчества и творимой по законам искусства жизни, культом *жизнетворчества*. Именно здесь истоки «радостной благодати» Аполека. Ниже мы вернемся к этому мотиву.

Здесь же можно указать еще на одно свидетельство возвышения искусства над жизнью, эстетического над этическим в художественном мире рассказа. Аполек является в город с «двенадцатью картинами», которые он демонстрирует новоградскому ксендзу, как Христос с двенадцатью апостолами. И свершается эстетическое преобразование, переосмысление как будто бы совершенно ничтожной и низкой жизни.

Посредством кисти Аполека обыденное существование жителей Новоград-Вольнска сакрализуется, сам город как бы становится Новым Градом, начинается новый виток биб-



лейской истории (поэтому именно «выкрест Янек» превращается в нового апостола Павла, а Элька, «дочь неведомых родителей и мать многих подзаборных детей», – в Марию Магдалину).

Одновременно в «избытке авторского видения» (М. М. Бахтин) члены «комиссии от епископата в Житомире», проявляющие заботу о чистоте «могущественного тела католической церкви», составляют параллель к новозаветным фарисеям.

Писарь-рассказчик, с этой точки зрения, выполняет ту же функцию при Аполеке, что и четыре евангелиста при Христе, – функцию фиксатора-летописца. При этом подчеркивается принципиально *иной* характер небывалого еще завета: «И то, что говорят пану попы и евангелист Марк и евангелист Матфей, – то не есть правда... Но правду можно *открыть* пану писарю...» (ср.: «*укрытое* от мира евангелие»). Таким образом, «правда», зафиксированная в «евангелии», обретает своеобразный онтологический статус, рассказчик лишь *пересказывает* ее.

Тем не менее, сама по себе сакрализация прозаического миропорядка хотя и наличествует в тексте, но не является непосредственной целью космоса Аполека. Это и не средство приближения к Богу. В художественном мире произведения «новый обет» – это эстетическое возвышение каждого отдельного человека над прозаическим жизнеукладом, нахождение святости в каждой человеческой личности, но при полном сохранении людских слабостей и пороков – и даже порой при эстетическом любовании ими. Именно так следует истолковывать слова возмущенного викария, обращенные к заказчикам Аполека: «Он произвел вас при жизни в святые!».

Это мир, в котором все сверхличные этические ценности целиком *подчинены* человеку, а поэтому их «снижение» и даже профанация представляются кощунственными только в малом кругозоре героев-«попов» – новых фарисеев, но отнюдь не в эстетическом целом произведения.

«Новый обет» принимает не только рассказчик, но и некоторые другие герои, стоявшие вначале на совершенно иных позициях. Так, корчмарь Шмерель неправомерно считал себя *обворованным* паном Аполеком. Первая и единственная в тексте фраза, принадлежащая Шмерелю, – «мои деньги!». Герой «схватил палку и пустился за постояльцами в погоню». Мы видим здесь именно «злобу» и «жажду мщения», от которых, как мы отмечали выше, декларативно отказывается рассказчик. Таким образом, исходное мироощущение Шмереля и рассказчика – до знакомства с «обетом» Аполека – совпадают в своей этической ментальности.

Несправедливость намерений корчмаря подчеркивается и тем, что Аполек, будучи гостем его дома, изобразил «красным карандашом, карандашом красным и мягким, как глина» жену Шмереля, а стало быть, одновременно как бы «произвел» ее святые, вылепив иной ее образ (вспомним еще раз фразу разгневанного викария).

В итоге же герой отказывается от агрессивности:

«По дороге Шмерель вспомнил розовое тело Аполека (карандаш художника осмысливается как часть его тела. Таким образом, «благодать» снисходит и на Брайну. – *И. Е.*), залитое водой, и солнце на своем дворике, и тихий звон гармоники. Корчмарь *смутился* духом и, *отложив палку*, вернулся домой».

Выделенные нами слова имеют и «второй смысл», сим-

волизируя путь от раздробленности, неприятия, вражды между людьми к единению, приятию такого жизнеуклада, где каждый является центром мира, осененный нимбом. Это движение от Ветхого завета к Новому, а от него – в «обету» Аполека, где антропоцентризм достигает своего последнего, но потому и этически опасного предела. Однако эта опасность осознается в иной смысловой перспективе, нежели самосознание рассказчика.

Для рассказчика же позиция пана Аполека становится неким нравственным камертоном. С этой точки зрения произведение занимает ключевое место в цикле «Конармия».

#### Радостная благодать и «огонь мщения»

Особая значимость рассказа в структуре цикла как бы провоцирует исследователей на повышение ранга рассказчика, на придание ему авторского статуса. Кажется, что рассказчик уже обрел искомую нравственную позицию, полностью вписывающуюся в «обет» Аполека.

Между тем это далеко не так. Незаконченность «пути» рассказчика к безусловному приятию *другого* человека символически дана в последнем абзаце произведения:

«По городу слонялась бездомная луна. И я шел с ней вместе, отогревая в себе *неисполнимые* мечты и нестройные песни».

«Нестройные песни» – это в художественном целом рассказа *гейдельбергские* (романтические) песни; Аполек, насытившись угощением Брайны, «подпевал слепцу *дребезжащим* голосом». Но для рассказчика приятие нерушимой

святости каждой человеческой жизни – именно «неисполнимые мечты», к которым возможно лишь приблизиться, «отогревая» их «в себе», что, как может убедиться читатель цикла, оказывается далеко не всегда по силам рассказчику в мире «Конармии».

В частности, упоминание рассказчика уже после взятого на себя нового «обета» об «обворованных евреях» возвращает читателя к рассмотренной нами выше фразе корчмаря Шмереля. Вновь намечается мотив поиска виновных, мотив весьма далекий от позиции Аполека.

Следующий же рассказ цикла («Солнце Италии») раскрывает и *корректирует* лапидарную формулу рассказчика.

«За стеной искренне плакала еврейка, ей отвечало стонущее бормотание долговязого мужа. Они вспоминали об ограбленных вещах и *злоствовали* друг на друга за незадачливость».

Непрощенное зло, причиненное героям другими, длящаяся память об этом зле (не «вспомнили», а «вспоминали») неизбежно деформирует и сознание жертв насилия. Злоствоование, направленное на других, неизбежно деформирует и сознание жертв насилия. Злоствоование, направленное на других, жалит самих героев.

В «Пане Аполеке» Шмерель находит все-таки в себе дремлющие духовные силы, чтобы преодолеть жажду к материальному, к деньгам и *простить* «постояльцам» Готфриду и Аполеку неоплаченную ими «изюмную водку и миску зразь»: «<...> *корчмарь* смутился духом». В «Солнце Италии» же понесенный материальный ущерб («вспоминали об ограбленных *вещах*») не завершается лишь злобой «друг на друга», поскольку злоствоование отравляет и еще

не родившуюся жизнь (упоминание о беременности еврейки). К тому же из малого кругозора героев незаметно исчезает (вытесняется «вещами») действительно невосполнимая утрата: убитый поляками отец женщины, о гибели которого читатель узнает уже из первого рассказа цикла.

Незаконченность духовного «пути» рассказчика и непредсказуемость завершения этого пути акцентируется и в рассказе «Рабби», где упоминается ждущая рассказчика «недописанная статья в газету „Красный кавалерист“».

Эта отсылка позволяет нам обратиться как раз к *концовкам* статей Кирилла Лютова (псевдоним Исаака Бабеля) в указанном им же источнике. Приведем лишь несколько показательных примеров, почти не нуждающихся в специальных комментариях.

«Побольше нам Труновых – тогда крышка панам всего мира» – это концовка статьи «Побольше таких Труновых!».

Еще одна концовка (из статьи «Рыцари цивилизации»): «Так погибает шляхта. Так издыхает злобный пес. Добейте его, красные бойцы, добейте его во что бы то ни стало, добейте его сейчас, сегодня! Не теряя ни минуты».

Но особенно характерна статья «Недобитые убийцы», сплошь пронизанная тотальным противопоставлением двух сверхличных сил: «мы» и «они». «Мы предоставили им умереть естественной смертью», а «они» были настолько неблагодарны, что «умереть не захотели». По ходу статьи почти мифологическое сверхличное «они» конкретизируется. Это и «сиятельный Врангель», который «пыжится в Крыму» и «жалкие остатки черносотенных русских деникинских банд», и «польские ясновельможные войска». По сути дела в определение «они» вмещается *весь остальной мир* (за вы-

четом «нас»). И вновь весьма типичная концовка этой *дописанной* Лютовым статьи:

«Недорезанные собаки испустили свой хриплый лай. Недобитые убийцы вылезли из гробов. *Добейте* их, бойцы Конармии! Заколотите крепче приподнявшиеся крышки их смердящих могил!»

За этими фразами стоит мироощущение, не просто отличное от пушкинского («И милость к падшим призывал»), но *прямо противоположное* ему.

Конечно, это отступление, спровоцированное реминисценцией из обманчиво мирного «Рабби» и заставляющее по-иному осмыслить фамилию рассказчика в «Конармии» (наделенного бабелевским псевдонимом *Лютов*), не является решающим аргументом для понимания конечного пункта духовного пути рассказчика. Ведь статья в газету «Красный кавалерист», хотя и ждет Лютова, но дописана она им уже за пределами бабелевского цикла как художественного единства.

Однако и в художественном мире цикла порой слишком разительно несовпадение «радостной *благодати*» Аполека и позиции рассказчика, руководствующегося *законом*. «Троцкий, видно, не для тебя приказы пишет, Павел», – говорит Лютов Трунову, грозя последнему «штабом». В другом месте газета «Красный кавалерист» очень точно характеризуется как «динамитный шнур, подкладываемый под армию».

В рассказе «Их было девять» Голов, убивающий пленного поляка, и рассказчик, осуждающий это убийство, совершенно неожиданно совпадают в жажде возмездия, жажде *мщения*. Фраза рассказчик: «Ты за все ответишь, Голов» – отбрасывает Лютова к уже отвергнутой им ранее «сладо-

злости» и «огню мщения». Используя формулу из другого рассказа цикла, можно сказать, что «таперя каждый каждого судит... И на смерть присуждает» Вряд ли случайно мотив «сладоности» («сладкий взгляд» Лютова и мед, добываемый бойцами Конармии из разоряемых ими ульев) вступает в новое соседство с «огнем» («чадящий факел»).

Первая фраза «Пана Аполека» в контексте всего цикла получает еще одно – «ретроспективное» – прочтение. Духовное воздействие на рассказчика «нового обета» Аполека, эстетически осмысленное через экзальтированно-материальную метафору, неожиданно вбирает в себя и свойственный метафорическому уподоблению изъян: кратковременность и непрочность воздействия. «Опьянение» рассказчика («ударило мне

в голову как старое вино») проходит и трансформируется в горькое «похмелье», совершенно подобно тому, как «огнь мщения» превращается в «чадящий факел».

#### Антикрещение: коннотации перехода

Между тем такое превращение глубоко закономерно. Вторая часть рассказа начинается с подробного описания одной из картин, выполненной Аполеком: «Смерть Крестителя». Не случайно собственно описанию предшествует ее наименование, называние. Тем самым эксплицируется как мотив *смерти*, пропитывающий едва ли не каждую страницу бабелевского цикла, так и переходный, пороговый момент (чрезвычайно важный для Бабеля) – *крещение*, очищение от грехов.

Как известно, крещение означает *освобождение*, коренное изменение жизни. Иоани Креститель проповедовал *покаяние*, обличал ложь, неправду, утвердившиеся в мире ко времени прихода Иисуса Христа. Однако в бабелевском экфрасисе акцентируется как раз не крещение – начальный этап итоговой победы над смертью, именно «смерть Крестителя». Иными словами, подчеркивается сам момент *казни* христианского святого, усекновение его главы.

Художественная логика развертывания сюжета такова, что сразу же за отказом рассказчика от «огня мщения» следует другое *событие*: казнь Иоанна как результат *мщени* Иродиады (выше мы старались показать особый онтологический статус, которым обладают творения Аполека). Причем подчеркивается, что акт отмщения, направляемый Иродиадой и ее дочерью, производится, так сказать, «чужими руками» (выхватывается деталь квартиры – «желтые пальцы война»). Композиционно рассказ построен таким образом, что соединительным звеном между ветхозаветным мироощущением рассказчика и его же описанием «обета» Аполека, то есть установкой на безграничное *обожествле*ние человека, становится казнь одного из самых почитаемых христианских святых – того, кто святил Иисуса.

Из многочисленных картин Аполека *первой* описывается (наиболее детализировано) именно это. По-видимому, для рассказчика переход от одной «верь» к другой все-таки изначально связан с насилием (в том числе и с *насилием* над самим собой).

Отсеченная голова Крестителя, которая «лежала на глиняном блюде», – это как бы ритуальный *дар*, некая драгоценная *жертва*, уже вторая – новозаветная – после жертвы ветхозаветной.

«Она (голова Иоанна. – *И. Е.*) «лежала на глиняном блюде, крепко *взятом* большими желтыми пальцами *воина*».

Древний «воин», упомянутый рассказчиком, и воинство Коармии вступают в очевидное тран историческое соседство, поскольку первая же фраза первого рассказа цикла также говорит о кровавом взятии – только города – красноармейским воинством:

«Начдив шесть донес о том, что Новоград-Волыньск *взят* (как блюдо с головой Иоанна. – *И. Е.*) сегодня на рассвете».

Кроме того, современный «воин» – «начдив шесть» – весть о взятии города «*до-нес*», подобно несущему кровавое «блюдо» своему библейскому предшественнику. Внутренняя форма слова как будто бы приоткрывает некое генетическое родство между двумя воинами.

Любопытно, что в обоих случаях эксплицирован адресант-исполнитель завуалированного приказа, но оставлен в тени, а тем самым словно утаен, адресат. Поэтому фразу рассказчика, говорящую о *тайне* («Предвестие тайны коснулось меня»), следует рассматривать в более широком контексте, нежели контекст рассказа «Пан Аполек». Скажем, «предвестие тайны» уже в том, что первое предложение, открывающее «Коармию», представляет собою не что иное, как *донесение* некоему могущественному, но безличному адресату, оставшемуся неизвестным.

Нелишне заметить, что и пан Ромуальд, с которого Аполеком «списана» голова Иоанна, также погублен красными воинами. Во втором рассказе цикла о нем упоминается как о «расстрелянном *мимоходом*». Напомним, что вторая фраза «Пана Аполека», составляющая параллель к «Костелу в Новограде», говорит о «*наспех* смятом городе».

Акцентируется в равной степени пренебрежительное отношение к человеку и чужому городу, как к прозаическим объектам обыденного насилия, не заслуживающим и толики сожаления, – на пути к какой-то глобальной цели.

В рассматриваемом нами рассказе описанию картины об усекновении главы предшествует упоминание о солнечном луче:

«У подножья картины был положен солнцем прямой луч. В нем роилась блестящая пыль».

Это соседство не случайно. Ведь открывает «Коармию» текст, где «оранжевое солнце катится по небу, как *отрубленная голова*». Таким образом, будучи еще неназванной, голова Иоанна Крестителя «катится» уже с первой страницы бабелевского цикла, чтобы лечь на «глиняное блюдо» (эта деталь картины дважды повторяется) ко времени решения рассказчика принять «обет» пана Аполека.

Кстати, дважды повторенное прилагательное бросает неожиданные зловещие отблески и на мягкий, «как глина», но *красный* карандаш беспечного Аполека.

В то же время упоминание о *блюде*, как и об «*ободранной*» (будто птичьей) шее Иоанна Крестителя, заставляет вспомнить еще одну *голову* и еще одну *жертву* (рассказ «Мой первый гусь»):

«Гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей».

Не случайно затем рассказчик говорит о своем «*обагрённом* убийством» сердце: ведь убийство и в этом случае имеет характер ритуального действия. Поэтому казаки, присутствующие при жертвоприношении, и сравниваются – на

первый взгляд совершенно произвольно – со жрецами соблюдающими определенный ритуал: «Они сидели неподвижно, прямые, как жрецы». Их изображение в это время напоминает изображение застывших сакральных фигур.

Отрубленная голова, катящаяся по небу в пером рассказе и затем лежащая на блюде, теперь уже превращается действительно в блюдо – для убийцы-рассказчика. Сразу после такого превращения, в следующем же рассказе, говорится о статье в газету «Красный кавалерист». Ритуал инициации завершен. «Парень нам подходящий, – сказал обо мне один из них» (казаков-жрецов. – И. Е.).

Важно отметить как бы торжествующее описание самого момента смерти Иоанна. «Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом». Тело, уже обезглавленное, но не успевшее упасть (под ноги воину – вспомним «брошенное мне под ноги <...> евангелие»), то есть еще словно живущее и угрожающее чем-то рассказчику («Прямо на меня из синей глубины ниши спускалась длинная фигура Иоанна»), вызывает у него отвращение своей аскетической худобой и страх – некой неумолимостью движения «прямо на меня» зато

«... капли крови (первый «кадр» изображения, сигнализирующий о смерти Предтечи. – И. Е.) блистали в круглых застежках плаща... Из оскаленного рта его, цветисто сверкая чешуей, свисало крохотное туловище змеи. Ее головка, нежно-розовая, полная оживления, могущественно оттеняла глубокий фон плаща».

Таким образом, описание мертвой части тела Иоанна словно бы живописует победу, одержанную над Крестителем. Мертвый оскал рта побежденного (здесь) Предтечи Христа

совершенно явным образом контрастирует со сравниваемой с языком змей. Но, строго говоря, как раз сравнения либо метафорического уподобления в бабелевском тексте нет. С последовательно эстетической точки зрения происходит очередная метаморфоза: вместо ожидаемого изображения языка Иоанна из мертвых уст его «свисало» туловище живой и словно бы торжествующей, судя по красочному описанию, змеи.

Амбивалентность этого эпизода (и одновременно этическая двусмысленность) в том, что язык Иоанна, обличающий и требующий покаяния, подан как «крохотное туловище змеи». В то же время торжество змеи над «оскаленным ртом» Иоанна, ее могущество («могущественно оттеняла») слишком очевидно, чтобы не вспомнить о символике змеи в Священном писании. В данном случае читатель сталкивается со своего рода усугублением смертного поражения Крестителя. Не случайно рассказчик «подивился <...> мрачной выдумке» Аполека.

Однако и открывающее рассказ слово «прелестная», относимое к жизни художника, может быть осмыслено в значении «прельщающая, обманная»<sup>7</sup>. М. Фасмер приводит пример употребления слова в этом значении из «Горя-Злочastia», весьма уместный и в нашем случае: «речи прелестные». Таковы «речи» Аполека о «соединении» Иисуса с Деборой, «иерусалимской девицей незнатного рода». Прельщение, которому поддается рассказчик, – это вызывающая десакрализация высшей сферы (оборотная сторона сакрализации обыденной жизни), вытекающая из упомянутой нами выше установки на романтическое житнетворчество.

Ведь сверхличное евангельское содержание не просто

отвергается Аполеком во имя нового «обета» и возвышения каждого человека. Сверхличное как раз *используется*, становясь лишь особого рода объектом, – внешним материалом, с которым можно поступать согласно личному произволу и волеизъявлению случайных заказчиков. Ср.:

«Пятнадцать золотых за Богоматерь, двадцать пять золотых за святое семейство и пятьдесят золотых за тайную вечерю с изображением всех родственников заказчика. Враг заказчика может быть изображен в образе Иуды Искарюта, и за это добавляется лишних десять золотых».

Точно таким же образом является для Аполека и жизнь Иисуса. Ж. Хетени, подробно проанализировавшая апокриф Аполека, замечает: «В нем, как в сказках, выражается желание-мечта о том, что Христос не умер, он должен продолжаться духовно, должен действовать и сегодня, среди нас»<sup>8</sup>. Однако Аполек в своем рассказе акцентирует не *духовное* продолжение Христа в настоящем, а именно продолжение физическое, *плотское*, говоря о рождении сына Иисуса и Деборы, которого «*скрыли* попы». В конечном итоге «укрытое от мира евангелие» сводится к этой вести как важнейшей. Тем самым обожествление земного человека. Характерное для икон-картин Аполека, имеет своего рода метафизическое «оправдание»: каждый живущий на земле человек может, с этой точки зрения, оказаться прямым (*кровным*) потомком Христа.

Отметим, что в целостном мире произведения апокрифу Аполека *предшествует* разобранное нами описание картины «Смерть Крестителя», ». Согласно притче художника, после соединения с Деборой Иисус «вышел из пиршественного стола и удалился в пустыню, где ждал его Иоанн». Ж.

Хетени, справедливо полагая, что здесь «речь может идти только об Иоанне Крестителе»<sup>9</sup>, ограничивается лишь констатацией этого факта, но не связывает его с содержанием картины Аполека. Однако сюжетная логика смены эпизодов такова, что встречи Иисуса и Иоанна не происходит. Тем самым крещение Иисуса как бы отменяется. Самой последовательностью событий рассказа Иоанн обезглавлен не после встречи с Иисусом, а – *упреждающе* – до нее.

По крайней мере, упоминаемый в рассказе Аполека путь Иисуса «в пустынную страну <...> где ждал его Иоанн» свидетельствует о том, что главнейшее для художника событие – соединение с Деборой – несомненно происходит *до* предполагаемого крещения Иисуса, то есть *до* явления Иисуса миру как *Христа*, сына Божьего. Ведь именно Крещение Его есть Богоявление.

Далеко не случайно *все* евангелисты повествуют о Крещении Иисуса, и только Матфей и Лука рассказывают о Его рождении. Особенность «евангелия от Аполека» еще и в значимом отсутствии всякого упоминания о Крещении – этом существеннейшем событии земной жизни Спасителя. Тогда как *рождение* Иисуса и все атрибуты Рождества: «колыбель», «толпа волхвов» – изображаются в качестве *состоявшегося* события. Характерно семикратное повторение имени Спасителя в рассказе (разумеется, скрытое священное число, проступающее при подсчете, имеет особые коннотации, как и упоминание о «начдиве *шесть*», обыгрывающее обратную семантику). Однако во всех случаях Он именуется *Иисусом*, но ни разу – *Христом*.

После констатации этой художественной закономерности отмечаемые нами ранее текстовые переключки между рас-

сказами «Пан Аполек» и «Переход через Збруч» предстают в совершенно новом свете. Сразу за неявным упоминанием о казни Крестителя посредством уподобления катящегося солнца отрубленной голове (можно отметить также и другой параллелизм: «запах *вчерашней крови*», которая «*каплет* в вечернюю прохладу», и *капли* крови на плаще Предтечи) *крещение* все-таки происходит. Больше того, именно акту крещения посвящена первая часть цикла, но это крещение – совершенно особого рода.

Как известно, слово «крестить» на древнегреческом языке означает «погружать» в воду. Для красноармейцев функции реки Иордан, где крестил Иоанн, выполняет *Збруч*. Конечно, это крещение – *обратное* евангельскому, а потому, словно отменяющее его.

Попытаемся интерпретировать этот словесно зафиксированный ритуал перехода в антиверу, с которого и *начинается* цикл «Конармия»:

«Почерневший *Збруч* (в предыдущем предложении речь шла о «*вчерашней крови*». – *И. Е.*) шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. Мосты разрушены (вот внешняя мотивировка ритуального погружения в воду. – *И. Е.*), и *мы переезжаем реку вброд*. Величавая луна лежит на волнах».

Глубоко символично, что солнце ко времени погружения в воды *Збруча* уже закатилось (голова уже легла на блюдо, отсюда и замена солнечного света – лунным). Русская религиозно-философская мысль достаточно определенно характеризовала мифологию лунного света. По П. А. Флоренскому, «в ночь лунную – размывается определенность природы... Все призраком готово стать, на деле колыхается фосфоресцирующим облаком. Но вот-вот растворится

в ничто – и враждебная сила подстерегает миг, и вот вот-вот ядовитую ртутную струей прольется в недра твои. Полная луна высасывает душу»<sup>10</sup>.

Для А.Ф. Лосева, продолжающего изыскания Флоренского, «луна – совмещение полного окоченения и смерти с подвижностью, доводящей до исступления, до пляски... Холод и смрад, оборотничество и самоистязание, голубое и черное, гипноза и жизнь, вихрь и тишина, – все слилось в одну <...> галлюцинацию»<sup>11</sup>. При всем резком своеобразии позиции В.В. Розанова, в данном случае и он подтверждает ценностную оппозицию солнца и луны: «Луна и ночь – уединенны... Все это совершенно обратно горячему солнышку... Солнце супружество... Луна – вечное «обещание», греза, томление, ожидание, надежда: что-то совершенно противоположное действительному»<sup>12</sup>. Русская классическая литература подтверждает подобные коннотации лунного света его *не-нейтральность*, противоположность свету солнечному<sup>13</sup>. Достаточно вспомнить, например, «жертв луны» в финале булгаковского романа «Мастер и Маргарита». Можно заметить, что мир «Конармии», где совмещаются «полное окоченение» и «исступление», если вспомнить лосевские определения, уже как бы изначально *задан* символикой лунного света.

«Лошади по спину уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звучно порочит богородицу. Река усеяна черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей (еще одна переключка с картиной Аполека. – *И. Е.*) и сияющих ям».

Ритуал инициации, рассмотренный нами по отношению



к рассказчику, начинается уже здесь. Голова гуся под сапогом Лютова «потекла», «звучные потоки» Збруча «сочатся между сотнями лошадиных ног». Богохульство некоего тонущего конармейца лишь продолжит затем рассказчик: «Господа бога душу мать, – пробормотал я <...> с досадой и толкнул старуху кулаков в грудь».

Между прочим, при сопоставительном анализе рассказов цикла загадочная фигура «начдива шесть» (Савицкого) отчасти проясняется. Его донесение о взятии Новоград-Волынского, заставившее «обоз», в котором находится и рассказчик, совершить inferнальный «переход через Збруч», позволяет считать «начдива шесть» фигурой, этически заменяющей устраняемого Иоанна Крестителя.

Предтеча – лицо пограничное между Ветхим и Новым заветами (и в этом смысле наиболее существенное соединительное звено). Эстетически форсировав его «умаление»<sup>14</sup> еще до прихода Иисуса (закат солнца в самом начале библейского цикла символизирует и наступление нового дня – новой советской эры), гипотетически оказывается возможным аннигилировать неизбежность перехода между двумя Заветами. Тем самым отменяется Богоявление. Онтологическая реальность Иисуса Христа при этом вовсе не подвергается сомнению, но художественно он трансформируется из Мессии в приватное лицо хасидского толка. Поскольку ликвидация Крестителя устраняет мост, связывающий Ветхий завет с Новым, семантическую функцию перехода как соединительного звена между ветхозаветным прошлым и конармейским настоящим и выполняет конный переход через Збруч.

Как уже было отмечено, сакральная сфера становится

для Аполека внешним ему объектом для самовыражения и средством «возвышения» прозаической жизни, но самое любопытное в том, что таким же объектом становится в «избытке авторского видения» и сознание рассказчика: «<...> жизнь пана Аполека ударила мне в голову». Выше уже подчеркивалась неслучайность «физической» природы метафоры. На новом уровне толкования текста «голова» Лютова и голова Иоанна Крестителя являются однопорядковыми объектами прямого воздействия (хотя для непримиримо настроенного Лютова воздействие Аполека явно *благодатно*). Однако рассказчик, будучи «мгновенным гостем» Аполека, оказывается не в силах столь же мгновенно отрешиться от ветхозаветной системы ценностей и перейти – минуя собственно евангельскую – к «обету» продолжателя гейдельбергского романтизма.

Нельзя не обратить внимание, что нарушение рассказчиком принятого им «нового обета» лишь усугубляет ответную неприязнь, презрение и ненависть. Так краткий миг единения, возникший между Лютовым и Адольфом Шультейстером и основанный на простейшем сверхличном начале – угадываемой национальной общности, лишь дублируется автором в апелляции к другому сверхличному – классовой принадлежности. Конармеец Голов «смотрит на свет» «через несчастную нашу рабочую жизнь». Он твердо уверен, что «отвечать» за убийство пленного *будет*, но не Лютову, а «своему брату, сормовскому. Свой брат разберет...». Сверхличные «братства» в мире «Конармии» как раз разделяют, а не единят героев.

Рассказ «Их было десять» завершается ужасом, который испытывает рассказчик: «Я ужаснулся множеству па-

нихид, предстоящих мне». Но эти «панихиды» порождены в немалой степени призывами агитатора Лютова в «Красном кавалеристе» к беспощадности и истреблению. Ведь Голов, убивающий пленного, только воплощает в жизнь «книжный» (газетный) призыв Лютова добить «пана», этого «злобного пса», не когда-нибудь, а «сейчас, сегодня! Не теряя ни минуты».

Стремление рассказчика «без врагов жить», ориентированное на «обет» Аполека, и его же воистину *лютые статьи*, призывающие «красных бойцов» к тотальному уничтожению *врагов*, настолько разнонаправлены, что *этически* не могут быть сведены воедино.

В рассказчике цикла мы видим образец того, как «художник и человек <...> механически соединены в одной личности. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности»<sup>15</sup>. Можно сказать, продолжая бахтинскую мысль, что автор «Конармии» берет на себя ответственность за рассказчика и связанную и с ней вину, *эстетически* оцеляняя два разрозненного лика Лютова.

## «ОДЕССКИЕ РАССКАЗЫ»

Если «Конармия» с момента ее публикации и до последнего времени находилась в центре исследовательского внимания, то «Одесские рассказы», похоже, так и не вышли из тени конармейской книги.

Это представляется сегодня несколько странным, ведь для постсоветской России бабелевские «Одесские рассказы» актуальнее, чем для России советской. В бабелевском цикле целеустремленные его персонажи живут не по закону, а «по понятиям». И если массовое насилие «Конармии» до сих пор все еще шокирует – даже и постсоветского читателя, то параллельный официальному миропорядку мир, типологически близкий художественным реалиям второго бабелевского цикла, для того же читателя стал повседневностью, а отнюдь не маргинальной для большой империи одесской экзотикой. Можно сказать, референтность «Одесских рассказов» неожиданно возросла настолько, что считать цикл своего рода опереточным балаганом сегодня уже вряд ли возможно. Даже некоторую утрированность «лиц и положений» (чего стоят хотя бы малиновые жилеты и рыжие пиджаки одесских налетчиков, ставшие униформой почтенных новорусских бандитов) вполне можно счесть не за бабелевский гротеск, а за «художественную типизацию» или даже вполне реалистическую зарисовку.

С другой стороны, художественная загадка бабелевского цикла еще далека от своего разрешения. Вопрос, сформулированный уже более десятка лет назад Ефраимом Зихером, остается до сих пор актуальным: «какие технические приемы удерживают их (бабелевские рассказы. – И. Е.) вместе и как каждое отдельное произведение оказывается соотношенным с новеллистическим циклом»<sup>16</sup>? Прав исследователь и в том, что «как цикл, „Одесские рассказы“ являют бóльшую проблему (по сравнению с „Конармией“. – И. Е.), поскольку внутренние противоречия между сюжетами разных рассказов более очевидны, чем в „Конармии“»<sup>17</sup>.

Одно из таких лежащих на поверхности противоречий, впервые отмеченное, по-видимому, Г. А. Гуковским, стало уже почти хрестоматийным: «Беня в „Короле“ женится на дочери Эйхбаума, а в „Отце“ на дочери Грача»<sup>18</sup>. На этом основании Гуковский полагал, что «Одесские рассказы» «сюжетно... не вполне циклизированы»<sup>19</sup>.

Действительно, как будто бы Бабель не был озабочен и линейной последовательностью рассказов: в первом из них Беня Крик уже вполне «король», во втором – его только «пробуют», в третьем Беня почти эпизодическое лицо, а в четвертом и вовсе не упоминается. Японский литературовед Тадаси Накамура, усматривая в бабелевском цикле «вакуум ценностей», даже заявил: «...попытки найти смысл „Рассказов“ путем анализа их текста обязательно не смогут не потерпеть логический крах: нельзя найти никакую ценность внутри нуля. Смысл „Одесских рассказов“ находится не внутри, а вне их мира...»<sup>20</sup>.

Памятуя об опасности «логического краха», все-таки попытаемся обнаружить «смысл» как раз *внутри* мира бабелев-

ских произведений, понимая цикл не расширительно (бабелевские тексты, связанные едиными действующими лицами и одесской тематикой – к чему был склонен Е. Зихер<sup>21</sup>), но вполне строго: как состоящее именно из четырех рассказов художественное единство, не случайно развертывающееся в определенной (авторской) последовательности: «Король» – «Как это делалось в Одессе» – «Отец» – «Любка Казак».

Хотя изначально бабелевский цикл публиковался частями («Король» в одесской газете «Моряк» 23 июня 1921 г.; «Как это делалось в Одессе» в «Литературном приложении» к газете «Известия Одесского губисполкома, губкома КП(б)У и губпрофсовета» 5 мая 1923 г.; «Отец» и «Любка Казак» в 5 номере «Красной Нови» за 1924 г.), однако во всех прижизненных изданиях рассказы появляются в одном и том же порядке. По мнению Джеймса Фалена, «эта установленная последовательность не имеет никакой объясняющей функции, поскольку каждый рассказ завершен в себе самом»<sup>22</sup>. Так ли это? Попробуем интерпретировать именно интерпретация «установленную последовательность» как объясняющую, на наш взгляд, нечто весьма важное в возможном авторском замысле цикла. Все-таки далеко не случайно Бабель не счел нужным *расширять* состав цикла написанными позднее другими «одесскими» текстами – такими, как «Конец богадельни» и «Фроим Грач».

### Свой, чужие и проблема власти

Прежде всего зададимся вопросом: нет ли в отмеченной Гуковским «ошибке» Бабея (явной путанице в женах Бени

Крика) некоего ключа к пониманию *смысла* «Одесских рассказов»?

Но еще до проверки этой гипотезы произведем опись населения бабелевского цикла с целью установления возможных статистических закономерностей. Бросается в глаза, что имена главных героев (и производные от них) в каждом из небольших по объему рассказов звучат чрезвычайно часто: около сорока раз. В первом рассказе цикла Беня (Бенчик, Король) упомянут 49 раз, во втором – 41 раз, в третьем Фроим Грач («рыжий вор») упоминается 44 раза; лишь в четвертом рассказе Любка Казак «не дотягивает» до 40: она упоминается «только» 36 раз. Впрочем, с учетом упоминаний ее имени в предыдущем тексте (12 раз), Любка все-таки набирает «свои» четыре десятка, точнее – 48 раз.

Таким образом, основные персонажи цикла – если таковыми считать Бене Крика (в двух первых рассказах), Фроима Грача и Любку Казак (в двух последних) – обязательно «звучат» не менее 40 раз. Казус с Любкой Казак позволяет обнаружить еще одну особенность бабелевских текстов: последний рассказ цикла среди других выделяется еще и тем, что в центре повествования – женщина, а также тем, что в нем отсутствует всякое упоминание о Бене Крике (этот факт неоднократно отмечался в исследовательской литературе). Обратим внимание, что в цикле всячески обыгрывается сама цифра четыре: женский персонаж в цикле из четырех рассказов «не добирает» до «необходимых» мужских четырех десятков именованных как раз четыре упоминания. Это служит дополнительной художественной скрепой для бабелевского цикла.

Можно отметить и еще несколько статистических тен-

денций. От рассказа к рассказу «расстояние» между «первым» и «вторым» номерами по частотности упоминания неуклонно сокращается (за важным исключением в «Фроиме Граче»). Если в «Короле» это соотношение 49/20 (Беня Крик/Сендер Эйхбаум); во втором рассказе уже 41/30 (Беня Крик/Тартаковский); в третьем – 44/23 (Фроим Грач/Баська); в четвертом же – 36/23 (Любка Казак/Цудечкис). Еще одна текстовая закономерность: как минимум, два персонажа, упомянутых в предыдущем рассказе, переходят в последующий. В «Короле» и «Как это делалось в Одессе» – Беня Крик и папаша Крик; в «Как это делалось в Одессе» и «Отце» – это Фроим Грач и оба Крика; в «Отце» и «Любке Казак» – Евзель и главная героиня.

Обратим внимание и на еще один циклообразующий художественный факт: центральный герой последующего текста неизменно упоминается в предыдущем. С Бене Криком это очевидно, но и Фроим Грач, прежде чем перехватить «лидерство» в третьем рассказе, появляется как раз во втором (а не в первом!), Любка Шнейвейс как центральная героиня четвертого рассказа – в соответствии с обнаруженным нами «законом» данного цикла – появляется в третьем рассказе (а не в первом и не во втором). Эта «цепочка» уже свидетельствует о неявном *сюжете* цикла как о неслучайной последовательности бабелевских рассказов (но о его смысле – ниже).

Можно предположить поэтому, что первый рассказ как-то задает направление интерпретации второго, второй – третьего и, наконец, третий – четвертого. Такого рода зависимость позволяет, в частности, понять, почему женитьба Бени Крика на Циле в *первой* новелле и предполагаемая женитьба

на Басе в *третьей* эту «логику» не разрушают: третья новелла определяется не первой, а именно второй.

Есть и еще одно объяснение бабелевской «путаницы». Несмотря на то, что в «Одесских рассказах» упомянуто в общей сложности полсотни имен собственных (если считать прозвища за отдельное имя), однако эти как будто бы совершенно разноплановые персонажи – включая рассказчика – имеют одну важнейшую особенность: почти все они друг другу *свои*. Они, как выражается рассказчик, «наши»: «У Тартаковского душа убийцы, но он наш. Он наша плоть, как будто одна мама нас родила. Пол-Одессы служит в его лавках». Именно поэтому плут Цудечкис – в качестве «нашего» (т.е. «хорошего») плута – и напоминает рассказчику «нашего» же раввина.

Эта важнейшая особенность «Одесских рассказов», в сущности, давно зафиксирована. Так, Н. Л. Степанов прощательно заметил, что «герои Бабеля почти неподвижны, они узнаются из авторской характеристики и важны Бабелю, как речевые маски или рассказчики. Оттого *столь похожи они друг на друга*»<sup>23</sup>. Ф. Левин писал, что бабелевские персонажи – «добрые знакомые, которые знают все друг о друге»<sup>24</sup>. Заметим в связи с этим, что хотя общим местом в бабелеведении стала оценочная констатация как будто бы само собой разумеющегося *разнообразия* бабелевского стиля, однако Т. Накамура совершенно справедливо, на наш взгляд, уточняет и даже подвергает ревизии это расхожее представление: «Отличительная черта бабелевского стиля состоит в сцеплении высоких (святых) элементов с низкими (светскими) на всех уровнях предложения (лексика, синтаксис и т.д.), – в этом исследователи уже достигли согласия...

Следует принять во внимание то, что стиль Бабеля выглядит разнообразным именно потому, что его рассматривают с точки зрения стилистики. Его „разнообразность“ происходит только тогда, когда он разлагается на составные части по стилистическим категориям. Если фиксировать наш взгляд только на самих произведениях Бабеля, то их стиль, объединяющий всякие жанры – от библейского до жаргонного, нам кажется довольно однообразным. По поводу «Одесских рассказов» даже можно сказать, что в них существует *только единственный стиль: между высказываниями в них никакого различия заметить нельзя*. <...> Все высказывания... крайне похожи друг на друга – часто даже буквально» <...> Можно сказать, что Бабель сознательно уклоняется от образования различий и характеристик внутри высказываний „Одесских рассказов“»<sup>25</sup>. Д. Фален еще раньше обратил внимание, что «нарратор вводит диалоги, используя те же самые модуляции, тот же самый ритм стаккато и комические повторы, которые позже появляются в самих диалогах...»<sup>26</sup>.

Итак, бабелевские персонажи и рассказчик не только друг другу *свои*, они даже стилистически говорят на одном и том же языке – и этот язык, с определенной точки зрения, представляется «довольно однообразным», а именно эклектичным. Иногда исследователи связывают патетику И. Бабеля с гоголевской (звучащей, чаще всего, в «Тарасе Бульбе»<sup>27</sup>), но представляется, что уместней было бы сравнение со стилем рассказчика в повести о ссоре двух Иванов. Если в «Тарасе Бульбе» патетически героизируются не только «свои» для повествователя казаки, но и их наиболее достойные, по мысли автора, противники – «ляхи», то миргородский рассказчик уже превозносит своих миргородских

персонажей («честь и украшение Миргорода») лишь за то, что они – «свои». У бабелевского рассказчика та же интенция. Достаточно вспомнить хотя бы его высокопарный стиль в описании никому не известных одесских богатырей: «Три тени загромаждают путь моего воображения. Вот Фроим Грач. Сталь его поступков – разве не выдержит она сравнения с силой Короля? Вот Колька Паковский. Бешенство этого человека содержало в себе все, что нужно для того, чтобы властвовать. И неужели Хаим Дронг не сумел различить блеск новой звезды?».

Вместе с тем следует отметить, что столь же четко и безошибочно, как «свои», в бабелевском мире опознаются «чужие». В первом рассказе в качестве «чужих» выступают «пристав», «городовые» и «пожарные». Поэтому конфликт между Беней и Эйхбаумом – это конфликт между «своими», который неслучайно завершается «по-свойски» свадьбой, а попытка нового пристава восстановить законность завершается поджогом участка и полным поражением «чужого»: «Участок исправно пылал с четырех сторон. Городовые, тряся задами, бегали по задымленным лестницам и выкидывали из окон сундуки. Под шумок разбегались арестованные».

За смехом, сопровождающим столкновение «своего» и «чужого» («молодой человек... захихикал...: „это прямо смешно, участок горит, как свечка...“ Молодого человека... все еще продолжал разбирать смех») скрывается вполне серьезная *проблема власти*. В первом же диалоге цикла обсуждается именно эта проблема (а вовсе не обстоятельства свадьбы, сведшей вместе «налетчика» и «богача»). Суть ее в том, *кто обладает реальной властью*: законный, но чужой «государь император» или теневой, но свой «король»? Пристав,

в начале рассказа убежденный в том, что «там, где есть государь император, там нет короля», в конце его – согласно «внутреннему закону» бабелевского цикла – обязательно должен потерпеть унижительное поражение: «Пристав – та самая метла, что чисто метет, – стоял на противоположном тротуаре и покусывал усы, лезшие ему в рот. Новая метла стояла без движения».

В сущности, речь идет не просто о различии между своим и чужим, но о *войне* между ними. Не случайно Бенья, «проходя мимо пристава, отдал ему честь *по-военному*», словно бы *принимая* это поражение. Это поражение «чужого» и победа «своего» сопровождается глумливым сочувствием налетчика к униженному приставу: «„Доброго здоровьичка, ваше высокоблагородие, – сказал он сочувственно. – Что вы скажете на это несчастье? Это же кошмар...“ Он уставился на горящее здание, покачал головой и почмокал губами: „Ай-ай-ай...“» Плотоядное почмокивание победителя ввиду горящего здания корреспондирует с финальным кадром этого же рассказа, в котором Двойра «плотоядно, как кошка, которая, держа мышь во рту, легонько пробует ее зубами», *смотрит* на свою жертву – мужа («щуплого мальчика, купленного на деньги Эйхбаума»). Но именно так же плотоядно «уставился на горящее здание» Бенья Король.

Во втором рассказе цикла после невольного убийства во время налета своего приказчика Мугинштейна Тартаковский «поднял крик на всю Одессу». Однако это «крик» о той же *власти*: «Где начинается полиция, – вопил он, – и где кончается Бенья?». Рядом с риторическим вопросом героя поставлен и ответ на него: «„Полиция кончается там, где начинается Бенья“, – отвечали резонные люди». «Коронование» Бени,

производимое в финале второго рассказа («„Король“, <...> – сказал шепелявый Мойсейка»), авторской композиционной организацией текста авторитетно подтверждает резонность ответа резонных людей.

В третьем и четвертом рассказах соотношение «своего» и «чужого» перемещается в иную семантическую плоскость. В «Отце» повествуется об остановке в Одессе российских мусульман по возвращении из святых мест. «Татары шли вверх по Дальницкой, татары и турки со своими муллами. Они возвращались с богомолья из Мекки к себе домой в Оренбургские степи и в Закавказье. Пароход привез их в Одессу... Белые полотенца были замотаны вокруг их фесок, и это обозначало человека, поклонившегося праху пророка». Однако и это присутствие чужаков помещено в определенный смеховой контекст: «...сторож Евзель закрыл... ворота и помахал рукой Фроиму Грачу, проходившему мимо... „Почтение, Грач, – сказал он, – если хотите что-нибудь наблюдать из жизни, то зайдите к нам на двор, *есть с чего посмеяться...*“. И сторож повел Грача к стене, где сидели богомольцы, прибывшие накануне. Старый турок в зеленой чалме, старый турок, зеленый и легкий, как лист, лежал на траве. Он был покрыт жемчужным потом, он трудно дышал и ворочал глазами. „Вот, – сказал Евзель... – вот вам жизненная драма из оперы „Турецкая хвороба“. Он кончается, старичок, но к нему нельзя позвать доктора, потому что тот, кто кончается по дороге от бога Мухамеда к себе домой, тот считается у них первый счастливец и богач... Халваш, – закричал Евзель умирающему *и захохотал*, – вот идет доктор лечить тебя...“. Турок посмотрел на сторожа с *детским страхом* и ненавистью и отвернулся. Тогда Евзель,

*довольный собою*, повел Грача на противоположную сторону двора...». Смех над страдающим и умирающим «чужим», соседствующий со словесной издевкой, весьма напоминает глумливое сочувствие Бени приставу и позволяет говорить о какой-то общей парадигме отношения к чужому. Сама же смерть чужака рассказчиком подана в следующем соседстве: «Любкин погреб был закрыт уже, пьяницы валялись во дворе, как сломанная мебель, и старый мулла в зеленой чалме умер к полуночи».

В этом же рассказе во время совокупления Бени с проституткой Катюшей тот же рассказчик повествует, как «Катюша, обстоятельная Катюша все еще накаляла для Бени Крика свой расписной, свой русский и румяный рай». В обоих случаях *чужая* святость дискредитируется – в данном случае на уровне словесной метафоры – профанирующим ее комически нелепым контекстом.

Некоторых читателей бабелевского рассказа удивляла неестественность ситуации: отец невесты приходит договариваться с будущим женихом в публичный дом, «где Бенья Крик лежал с женщиной по имени Катюша», а затем бесконечно долго ждет, когда Крик выйдет к нему: «он погрузился в безмерное ожидание. Он ждал терпеливо, как мужик в канцелярии. За стеной стонала Катюша и заливалась смехом». Однако если считать «чужую» Катюшу – с ее «раем» – фигурой фактически неодушевленной, лишенной всякой личности в глазах Крика и Грача, то шокирующая ситуация перестает быть таковой. По крайней мере, Бенья отказывается признавать Катюшу не только за личность, но и за *товар*: «когда мы молодые, так мы думаем на женщин, что это товар, но это же всего только солома, которая горит ни от

чего...» В словах Бени и выражается его отношение к описываемому рассказчиком *накаляемому* Катюшей «своему расписному, своему русскому и румянному раю»: этот «рай» не способен быть даже «товаром». Таким «товаром» становится дочь Грача Баська, цена на которую («приданое») тщательно оговаривается будущими зятем и тестем сразу же после не имеющего никакого значения для обоих соития Бени с Катюшей.

Следует вместе с тем отметить, что за пренебрежительными репликами о «чужом» и его общей дискредитацией иногда скрывается специфический *комплекс неполноценности*, когда мир этого «чужого» является вождеденной и недоступной для персонажей ослепительной мечтой. Так, Арье-Лейб рисует следующие перспективы для рассказчика: «Вы тигр, вы лев, вы кошка. Вы можете переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется вами довольна. Вам двадцать пять лет. Если бы к небу и к земле были приделаны кольца, вы схватили бы эти кольца и притянули бы небо к земле». Возможность притянуть «небо к земле» и возможность «переночевать с русской женщиной», чтобы она осталась «довольна», поставлены в один мечтательный и невозможный для рассказчика ряд. Эти действия как раз в равной мере *недоступны* персонажу, имеющему «на носу... очки, а в душе осень». Поэтому описание посетительной сцены с Беней Криком является компенсаторским актом для рассказчика в стремлении хотя бы отчасти изжить свои комплексы<sup>28</sup> возможностью «поскандалить» – пусть и за письменным столом.

Его воспламененное письмо отчасти напоминает взгляды родственных рассказчику героев – «сыновей лавочников

и корабельных мастеров», которые вождеденно наблюдают, как «короли Молдаванки» – налетчики – едут в лаковых экипажах «к публичному дому Иоськи Самуэльсона». Ведь, по мнению рассказчика, трудно «отвести глаза от блеска чужой удачи». Но и удачливый Бенья Крик, по мнению ряда исследователей, являлся лишь еврейским эквивалентом столь же колоритного и столь же недостижимого в своем особом блеске казака<sup>29</sup>.

Как замечает Д. Фален, «в Бене Крике Бабель пытался создать фигуру, которая воплотила бы освобождение, которое он сам искал»<sup>30</sup>. Если Бенья лишь *напоминает* казака, то в героине последнего цикла, согласно этой логике, читатель видит уже *осуществление* несбыточной мечты: Любка Шнейвес *стала казаком* – настолько, что ей потребовался уже обманувший ее однажды еврейский управляющий. Но это превращение, осуждаемое Цудечкисом, дается ценой утраты материнского начала. Таким образом, в «Одесских рассказах» наличествует и остраненно-насмешливое отношение к «чужому», и, вместе с тем, затаенная мечта о растворении в этом «чужом». За очевидными личностными переживаниями (забыть себя, свои «очки на носу», преодолеть «осень в душе» превращением хоть в конармейца Лютова, хоть в одесского бандита), вероятно, скрывается страх перед ассимиляцией и, в то же время, стремление к ней.

После русского «рая» для Бени в финале «Отца» вновь появляется «чужое». Дважды упомянуто «русское кладбище», но и оно соседствует с любовной игрой: «парни тащили тогда девушек за ограды, и поцелуи раздавались на могильных плитах».

Наконец, четвертый рассказ цикла начинается с «уго-



щения» Песей-Миндл заезжего помещика, в котором рыба и девушка поставлены в один ряд: «Песя-Миндл дала ему на ужин фаршированную еврейскую рыбу и потом очень хорошую барышню, по имени Настя».

Однако затем изображаются уже вполне симпатичные «чужие», и этим описанием приемлемых «чужих» завершается их сопоставление со «своими»: «мистер Троттибэри, похожий на колонну из рыжего мяса. Мистер Троттибэри был старшим механиком на «Плутархе». Он привез с собой к Любке двух матросов. Один из матросов был англичанином, другой был малайцем». Эти «чужие» прагматически необходимы «своим», поскольку «они втащили во двор контрабанду, привезенную из Порт-Саида». Заметим, что тем самым первый и последний рассказы цикла вполне очевидно образуют композиционную раму.

Сравним восторженное описание рассказчиком еды на свадьбе Двойры Крик: «Все благороднейшее из нашей контрабанды, все, чем славна земля из края в край... Нездешнее вино разогревало желудки... Черный кок с „Плутарха“, прибывшего третьего дня из Порт-Саида, вынес за таможенную черту пузатые бутылки ямайского рома, маслянистую мадеру, сигары с плантации Пирпонта Моргана и апельсины из окрестностей Иерусалима. Вот что выносит на берег пенистый прибой одесского моря, вот что достается иногда одесским нищим на еврейских свадьбах». Порт-Саид и «Плутарх» являются, таким образом, звеньями контрабандной цепи, конец которой мы видим в начале цикла, а начало – в конце.

Почему же конец и начало перевернуты? Одно из возможных объяснений состоит в том, что Бабель демонстрирует оппозицию недолжного и неприемлемого «чужого» и

«чужого» должного и приемлемого. Точнее же, чаемый *переход* одного в другое. «Мистер Троттибэри развернул свои товары. Он вынул из тюка сигары и тонкие шелка, кокаин и напильники, необандероленный табак из штата Виргиния и черное вино, купленное на острове Хиосе. Всякому товару была особая цена, каждую цифру запивали бессарабским вином...» Поэтому дублируется не только описание вещей или упоминание имен собственных, но и начальное для цикла описание веселья на свадьбе «своих» повторяется в финальном танце «чужих»: «И, утвердившись на вздрогнувших ногах, он взял за плечи своих матросов, одного англичанина, другого малайца, и пошел танцевать с ними по заолодевшему двору. Люди с „Плутарха“ – они танцевали в глубокомысленном молчании».

### Оборотная сторона карнавализации

Попрание официального (в данном случае еще и «чужого») миропорядка, официальной же (правда, вновь «чужой») святости, путаница в именах, увенчание Короля, развенчание Каплуна и другие вполне очевидные «карнавальные» признаки позволяют поставить общий вопрос о сущности этой карнавальности в поэтическом мире цикла.

Сразу же обращает на себя внимание, что бабелевский «карнавал» имеет весьма жесткую иерархическую структуру, а потому и не предполагает сколько-нибудь свободного поведения «освобождаемых» от груза официальных путей персонажей. Поэтому вряд ли прав Роберт Манн, который полагает, что «первичные инстинкты управляют жизнью

Молдаванки, а не кодифицированные законы...»<sup>31</sup>. Бабель описывает параллельный официальному «чужому» мир, где действуют иные законы, но именно законы, иные правила поведения, но именно правила, иные наказания для провинившихся, но именно наказания. Возникает модель своеобразного государства в государстве, закономерно имеющего собственного короля.

В сущности, «Одесские рассказы» представляют собой карнавал, основанный на насилии. Как замечает Д. Фален, «хотя в „Одесских рассказах“ на поверхности выведена более широкая комическая авторская интенция, они, подобно конармейским рассказам, имеют своим центром конфликт и насилие. Хотя „Конармия“ изображает солдат, вовлеченных в настоящие сражения, это легализованная война, тогда как одесские персонажи – это преступники, находящиеся в войне с обществом и с собственной судьбой»<sup>32</sup>. Но это насилие поэтизируется автором, поскольку совершается в завораживающих его сознание агрессивных формах. Рассказчик ставит перед Арье-Лейбом прямой вопрос о механизме достижения власти: «почему же один Бенья Крик взобрался на вершину веревочной лестницы, а все остальные повисли внизу на шатких ступенях?»

Ответ достаточно очевиден: Бенья Крик активнее других не желает считаться с правилами (законами) существующего миропорядка. Герой не желает примириться с отведенной ему ролью в социуме и в своем стремлении преступить границы своей роли не останавливается ни перед чем: «Как сделался Бенья Крик, налетчик и сын налетчика, зятем Эйхбаума? <...> Тут все дело в налете»; «Десятый налет на человека, уже похороненного однажды, это был грубый поступок. Бенья... понимал это лучше других. Но он сказал Грачу „да“...»

Однако кругозор рассказчика, отмечающего прежде всего непохожесть своего героя на себя, следует восполнить трансгredientными его сознанию моментами. По мнению рассказчика, «он был страстен, а страсть владычествует над мирами». Но обратим внимание, что в «карнавальном» мире «Одесских рассказов» *страсть* тесно соседствует с вполне рациональным и чрезвычайно точным подсчетом *денег* и скрупулезной оценкой имущества, в том числе и чужого: «как сделался он зятем человека, у которого было шестьдесят дойных коров без одной?» Можно это несколько странное для русской литературы соседство конкретизировать и иначе: о *денежных отношениях* говорится намного чаще, подробнее и с большим знанием дела, чем о владычестве страсти. В отличие от «Конармии», расчет и рассчитывание играют в «Одесских рассказах» огромную роль. В сущности, карнавальность одесского мира лишь внешняя, так как за ней скрывается весьма рациональный подход к «владычеству»: именно *деньги*, а отнюдь не *страсть* на самом деле владычествуют в этом мире.

Превращение Бени Крика в «Короля» начинается с письма Эйхбауму с требованием двадцати тысяч рублей. «„Если у меня не будет денег – у вас не будет коров, мосье Эйхбаум. Это дважды два“. <...> И в помещении они договорились. Зарезанные коровы были поделены пополам». В итоге читатель убеждается в неизбежности победы агрессивной силы, если она к тому же сопряжена с холодным расчетом. Патетическая же риторика рассказчика («И победа Короля стала его поражением») тут же опровергается новой атакой Бени Крика, после которой Эйхбаума «хватил легкий удар»: вряд ли женитьбу на Циле можно оценить как «поражение» героя.

Во втором рассказе Тартаковский получает письмо с требованием денег. Сразу после гибели приказчика Тартаковский и Бенья Крик торгуются по поводу денежной компенсации матери за убитого сына: «Потом они бранились друг с другом... Они сошлись на пяти тысячах наличными и пятидесяти рублях ежемесячно». Поразительна при этом точная оценка человеческой жизни; причем процесс торга также изображается: «Вы имели сердце послать матери нашего покойного Иосифа сто жалких карбованцев... Десять тысяч одновременно... десять тысяч одновременно и пенсию до ее смерти...». В финале вновь поэтизируется сила, победа сильного и расчетливого (Бени Крика) и наказание нерасчетливого, а значит – в этой системе ценностей – слабого (Савки, который изображается как «еврей, похожий на матроса»).

В третьем рассказе «сошлись интересы Бени Крика и кривого Грача... Они сошлись на том, что Баська приносит своему будущему мужу три тысячи рублей приданого... Они сошлись еще на том, что Каплун обязан уплатить две тысячи рублей Бене...» В финале упоминается о «новой истории»: это «история падения дома Каплунов, повесть о медленной его гибели, о поджогах и ночной стрельбе». И здесь читатель обнаруживает победу Фроима Грача и Бени Крика и поражение «дома Каплунов», не желающего *подчиниться* силе.

В четвертом рассказе интрига вновь начинается с неуплаты: «...теперь вынимайте два рубля за закуску и четыре рубля за барышню...». Но Цудечкис не отдал денег. Евзель толкнул его тогда в Любкину комнату и запер на ключ». Герой не платит, поскольку «тертый старик». Но «расплачивается» умением отучить от груди ребенка. Тем самым мож-

но говорить о победе Цудечкиса, не желающего возмещать «законные убытки» постоянного двора.

Умение обойти закон и является главным законом «параллельного» официальному одесского мира. В каждом из рассказов законопослушность терпит поражение и тем самым осмеивается, а нарушение закона поэтизируется и поднимает нарушителя еще на одну ступень той веревочной лестницы, о которой говорит Арье-Лейбу рассказчик. На этом преступлении закона и стоит тот мир, который называется «Одесскими рассказами».

Можно констатировать определенную *традицию*, которой наследуют «страстные» герои и о которой напоминает упирающемуся Эйхбауму сватающийся к его дочери Король: «И вспомните, Эйхбаум, вы ведь тоже не были в молодости раввином. Кто подделал завещание, не будем об этом говорить громко?»

Однако нельзя сводить смысл бабелевского цикла лишь к неподчинению закону и, вместе с тем, выстраиванию параллельных официальным теневых отношений (ключевое слово для этих отношений советскому и постсоветскому читателю хорошо известно, и этим словом отлично владеет Бенья Крик. Это слово – «договориться»).

### Исступление Молдаванки

Миф «Одесских рассказов» состоит, на наш взгляд, в поэтизации мира, который принципиально не вмещается и не может вместиться в определенное для него на земле пространство: физическое, географическое, правовое, половое и нравственное. Стремится исступиться за свои пределы, что

всегда связано с теми или иными пограничными конфликтами. Это бурлящий мир, иступающий из себя; мир, не желающий примириться со своей ролью в социуме. Отсюда и *восстание*, проистекающее из агрессивного преодоления этой «молдаванской» роли, изображаемое в различных вариантах в каждом из четырех рассказов. Однако поскольку подобное *иступление* является не экстремальным состоянием, а нормой этого мира, постольку иногда и складывается ощущение обыденности и даже некой гармоничности такого иступления: *так* «делалось в Одессе» *всегда* (отсюда и *примирительная* фраза Бени о подложном завещании, которую мы цитировали выше).

Укажем на художественные аналоги этого иступления. Как давно замечено, в «Одесских рассказах» изображается не Одесса (и даже не еврейская часть Одессы), но часть части – Молдаванка. Однако это Молдаванка, как бы стремящаяся стать *всей* Одессой, *заместить собой* Одессу, выйти за свои географические и прочие пределы. Хвост из свадебных столов, вылезавший за границы двора в первом же абзаце «Рассказов», – пространственный символ такого иступления. Эта же закономерность проявляется и в именовании героев («полтора жида» называли его потому, что ни один еврей не мог вместить в себя столько дерзости и денег, сколько было у Тартаковского»), и в поразительной частоте самого их *называния*, которую мы уже отмечали.

В этом же ряду – глаза Двойры, вылезавшие из орбит; та же Двойра, проявляющая мужскую активность («подталкивала оробевшего мужа к дверям их брачной комнаты»). Другая женщина – Бася – «исполинского роста», ее толстые ноги читатель видит «обутыми в мужские штиблеты». К

тому же Бася «говорит оглушительным басом», «громовым голосом» и – совершенно по-мужски – увлекается «ножками» Соломончика («у него ножки, как у куколки, я задушила бы такие ножки...»). Двадцатилетняя женщина, «в которой было весу пять пудов и еще несколько фунтов» явно не вмещается в свою женскую роль, потому она и «задушила бы» ножки женоподобного, в свою очередь, Соломончика. Другая бабелевская женщина, которая не только напоминает мужчину (пьет водку стоя, бьет по лицу мужика так, что «струйки крови ползли... между зубов и возле уха»), но и носит мужское прозвище (Любка Казак), вообще тяготеет своей женской природой, будучи не способной накормить ребенка грудью.

В этом же ряду – непризнание общего порядка для всех. В Российской империи – царь (но, согласно бабелевскому мифу, как бы «бессильный» на Молдаванке), здесь же – собственный Король. Поэтому персонажи, пытающиеся *удержать* стабильность социума в этом мире, как правило, проигрывают. Так, мадам Каплун, надеющаяся остаться в отведенной ей ячейке миропорядка («покойный дедушка наш был бакалейщик, и мы должны держаться нашей branży...»), должна пережить непременно «падение». Стремление удержаться в пределах социальной роли, согласно мифу Бабеля, является своего рода «каплунством» – витальным бесплодием.

Единство цикла подчеркивается тем, что свадебное венчание, которое не изображается, но о котором упоминается в первом же предложении цикла, корреспондирует с колыбельной люлькой Давидки, сосущего соску и пускающего блаженные слюни в финале последнего рассказа. Этому одному из циклообразующих моментов отнюдь не противоре-

чит тот факт, что в первом рассказе описывается свадебный пир одних персонажей, а Давидка – ребенок безмужней бой-бабы. В сущности, речь идет о коллективной жизни единого народного тела «наших», единой «плоти», единой «крови». Напомним еще раз: «У Тартаковского душа убийцы, но он наш. Он вышел из нас. Он наша кровь. Он наша плоть, как будто одна мама нас родила». Из этого следует, что Двойра Крик и Любка Казак также вполне «наши». Их единит к тому же и специфическая активность поведения. Поэтому корректно будет рассматривать *свадебный пир* первого рассказа и изображение отлученного от груди и сосущего соску в последнем рассказе цикла *родившегося младенца* как начало и конец единой истории жизни этого единого народного «молдаванского» тела.

Родившийся младенец, который, по-видимому, не случайно наделен «царственным» именем – Давид, как бы увенчивает уже своим именем это всенародное тело и является своего рода *результатирующей* всей его огромной «плоти» и «крови». Вероятно, этот Давидка призван «царствовать», как «королевствовал» его предшественник Бенья Крик, хотя само его «царствование» вынесено за пределы цикла, то есть перенесено в будущее.

Как мы уже отмечали, в последнем рассказе цикла Бенья Крик даже *не упоминается*, словно бы исчерпав свою функцию теневого «короля» к приходу настоящего «царя» (поскольку «государь император» как «чужой» таковым «царем» в этом мире не признается). Однако можно обнаружить и некоторое преемство «власти», на которое намекает рассказчик, проявляющееся в некой соотнесенности между Давидкой, который вполне «законно» – как младенец – «пус-

кал блаженные слюни», и «преждевременно» пускающим слюни Беньей с Катюшей в предшествующем рассказе. Мы уже подчеркивали, что в бабелевском цикле предыдущий рассказ в чем-то существенном, как правило, определяет последующий: «...довольно слюни пускать, – сказала хозяйка молодому человеку, – сначала надо пристроиться к какому-нибудь делу, Бенчик, и потом можно слюни пускать».

Согласно интерпретации Д. Фалена, в «Любке Казак» можно обнаружить религиозную травестию, смысл которой в том, что «основным образом рассказа является мадонна с младенцем. Любка в финале ассоциируется с Богородицей христианской традиции, а ее сын – с Мессией. Постоялый двор, где царствует Любка, является своего рода местом остановки для „пилигримов“, среди которых оказываются и три матроса из дальних мест... Они ассоциируются с библейскими волхвами..., они предлагают табак, кокаин и вино, и оранжевая звезда светит им на краю горизонта. Бабель... в этих аллюзиях приспособливает религиозные формы к современному секулярному использованию»<sup>33</sup>. Если это так, то обращает на себя внимание полное переосмысление – и тем самым прямая «отмена» – собственного смысла его евангельской составляющей и привнесение иного смысла, прямо противоположного уже существующему. Такого рода переосмысление мы называем *псевдоморфозой*.

Тот же Фален указывает на этимологию подлинного имени героини (Шнейвес – это «белоснежка»), справедливо подчеркивая контрастность имени и прозвища<sup>34</sup>. Однако существенно и то, что подразумеваемая «чистота» мадонны-белоснежки не только отвергается автором, но и – в качестве «чужого мифа» – разнообразными художественными средствами дискредитируется.

Фален совершенно прав, называя важное отличие бабелевского мифа от евангельского сюжета: «Как в библейской истории, маленький ребенок представляет надежду, находящуюся под угрозой, но не со стороны Ирода, а со стороны мадонны-матери». Давидка не случайно в финале рассказа отлучается от груди недолжной мадонны: «в этом есть не только символический план, но и актуальный. Только следующее поколение будет действительно эмансипированным поколением...»<sup>35</sup>. «Паскудная» Любка Казак тем самым выполняет функцию, *противоположную* евангельской Богородице. Если же этот образ рассматривать в соотношении с христианской традицией, то перед нами *антибогородица*. Но именно она, тем не менее, является матерью Давидки.

Вряд ли случайно «воспитатель» Давидки Цудечкис уповает на Бога, который «выведет» его из заточения, «как вывел всех евреев – сначала из Египта, а потом из пустыни...». При этом Цудечкис «пробормотал всю утреннюю молитву с прибавлениями и взял потом на руки плачущего младенца». Тем самым впервые в цикле *молитва* и связанный с ней определенный тип религиозности подается как безусловно позитивная ценность и вовсе не дискредитируются смеховым фоном. Очевидно, ребенок на руках «очистившегося» Цудечкиса является действительно совершенно особым символом. Во всяком случае, согласно Ветхому Завету, «Давидом... называется великий *обещанный* Царь, т.е. Мессия»<sup>36</sup>. В книге пророка Иеремии предсказывается грядущее *освобождение* народа «из плена»: «узы твои разо-

рву... Будут служить Господу... и Давиду, царю своему, которого Я *восстановлю* им» (Иер.30:8-9). Согласно с этим пророк Иезекииль от имени Господа обещает: «И поставлю над ними одного пастыря, который будет пасти их, раба Моего Давида... Раб мой Давид будет князем среди них» (Иез.34:23-24). Этим пророчествам вторит пророк Осия: «долгое время сыны Израилевы будут оставаться без царя... После того... взыщут... Давида, царя своего» (Ос.3:4-5). Если, согласно христианской традиции, именно Иисус Христос в определенном смысле наследует Давиду (ср. начало Нового Завета: «Родословие Иисуса Христа, Сына Давидова» (Мф.1:1)), а поэтому приведенные нами выше пророчества *уже исполнены* (оттого Иисус и является Христом, т.е. Мессией), то иудаистская традиция, которой наследует Бабель, уповает на совсем иного мессию, который лишь *должен* прийти. Что же касается последнего рассказа цикла, то обратим внимание на то, что Давидка *уже вывел* из заточения Цудечкиса («Ну, хорошо, – сказала тогда Любка, – *открой Цудечкису дверь...*»), очевидно, он символически призван вывести из заточения и «всех евреев».

По-видимому, размышления о должном и недолжном Мессии постоянно занимали Бабея. Так, в его статье-манифесте «Одесса», как замечает Т. Накамура, «Одесса и Петербург соответственно отражают две несовместимые литературные позиции (и, очевидно, не только литературные. – И. Е.)... У Бабея бывшая литература почти совпадает с мифом Петербурга»<sup>37</sup>. Однако обратим внимание и на момент, упущенный Накамурой в его анализе. Бабелевская статья завершается торжественными фразами об ожидаемом *приходе Мессии* – правда, литературном, – и о необходи-

мом освежении *крови*: «Чувствуют – надо освежить кровь. Становится душно. Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда – из солнечных степей, обтекаемых морем». О неслучайности финального образа говорит и упоминание *предтечи* этого Мессии: «Горький – предтеча и самый сильный в наше время. Но он не певец солнца, а глашатай истины... Горький – предтеча, часто великолепный и могучий, но предтеча». Но только ли *литературный Мессия* ожидается Бабелем? И в каком отношении этот «солнечный» мессия находится к Мессии христианскому?

В пьесе «Закат», по точному определению Г. А. Гуковского, «в заключении введен специальный персонаж, впервые появляющийся в пьесе лишь здесь, в восьмой картине, важное лицо, занимающее главное место в сценической группировке, настоящий *deus ex machina*, раввин Бен-Зхарья, в соответственной речи, многозначительно заканчивающей пьесу, разъясняющий ее „мораль“»<sup>38</sup>. В этой «речи», целиком приводимой Гуковским, мы и находим искомый ответ на наш последний вопрос: «Иисус из Назарета, укравший солнце, был злой безумец». Здесь «солнечный» миф и христианский Спаситель недвусмысленно резко противопоставлены: украденное, по этой логике, солнце необходимо экспроприировать. Приходится сделать вывод, что не только Одесса призвана символически заместить Петербург (тем самым периферия становится центром, а центр – периферией), но и этот ожидаемый солнечный «свой» мессия должен отменить предыдущий приход недолжного, по Бабелю, «чужого» Мессии – Христа. Отсюда и несколько странные в литературной статье строки о том, что должного мессию

«ждут *столь долго* и *столь бесплодно*»: непохоже, чтобы «столь долго» ждали мессию собственно литературного. Другое дело, что приблизить приход этого чаемого мессии сам Бабель может лишь *литературными* средствами – как писатель (хотя, как мы старались показать, в «Одесских рассказах» его занимает, прежде всего, проблема власти).

Поскольку евангельскую историю, очевидно, уже нельзя полностью «отменить» как небывшую, ее можно, однако, кардинально переосмыслив, заместить иной историей. Так в бабелевском мире «свой» мессия и призван, по-видимому, «вернуть» солнце, то есть заместить «чужого» Мессию, не оправдавшего ожиданий, и вывести народ из очередного вавилонского пленения («ада») в некое пространство свободы. Поэтому *оранжевая звезда*, на которую обращает внимание Д. Фален как на подобие евангельской звезды («Оранжевая звезда, скатившись к самому краю горизонта, смотрела на них во все глаза»), является, скорее всего, вовсе не художественным аналогом рождественской звезды, но – даже по цветовому компоненту – *звездой Давида*.

Обратим в этой связи внимание и на то, что «нянька» Цудечкис «пробыл в своей должности (управляющего. – *И. Е.*) пятнадцать лет», иными словами, до *совершеннолетия* Давидки. Также, вероятно, не случайно ничего не говорится о его отце, а его мужеподобная мать определяется как «паскудная», потому и символична последняя сцена отлучения Давидки Цудечкисом от груди недолжной матери, поскольку подлинная мать Давидки четко обозначена в предыдущем тексте цикла в изображении «Молдаванки, *щедрой нашей матери*» (тогда как Любка определяется не только «паскудная», но и «жадная»).

Именно поэтому «путаница», которую позволяет себе Бабель с женами Бени Крика, лишь подчеркивает единство жизни и своего рода *взаимозаменяемость* отдельных ячеек этого коллективного организма. Ясно, что на «чужой» Катюше Бени Крик не женится никогда («закат» жизни Менделя Крика, искалеченного сыновьями, о котором он «орал» в рассказе «Отец», наступил после излишне серьезных его отношений с «чужой» же Марусей Холоденко), а вот «свои» Циля или Бася на самом деле являются его женами – вопрос совершенно факультативный: ведь та и другая в равной степени «наша кровь и плоть». К тому же исступление из рамок миропорядка, которое мы определяли как центральный миф одесского цикла, может проявлять себя и в этой непринципиальной для единства жизни «Молдаванки, щедрой нашей матери», путаницы в именах. Таким образом, эта «путаница», согласно нашему истолкованию, не только не противоречит единству цикла, но это своеобразное единство укрепляет и подчеркивает.

### Бешенство и блаженство как «норма» исступления

Отметим и некоторые другие проявления этого специфического единства «плоти» и «крови». Так, в тексте обнаруживается неявное уподобление *вьющихся*, «как змеи», по двору столов в первом абзаце (которые читатель видит глазами *раввина*: «раввин... увидел столы») и *свитка* Торы из второго абзаца: «восьмидесятилетняя Рейзл, традиционная, как свиток Торы». Рейзл не только «горбатая», но и «крохотная» (как и Цудечкис). Эта «крохотность» героини, сопоставленной с Торой, и «крохотность» Цудечкиса, соотно-

симого с раввином, корреспондируют как друг с другом, так и являются контрастирующим, но дополняющим фоном для тучности (обильности) пиршеств в цикле.

Почти игрушечные герои являются в то же время важнейшими фигурами, связанными с едой и пиршеством: Цудечкис *кормит* Давидку (чего не может сделать его «бешеная» мать), а Рейзл «царит» на свадебной кухне. Таким образом, достигается своего рода равновесие между почти животной стороной жизни Молдаванки<sup>39</sup> и собственно духовными традициями («свиток Торы»). Обратим внимание и на *одушевленность* этих свадебных столов («вились по двору, как змеи»), на их разнообразие (упоминаются скатерти как «заплаты всех цветов» на брюхе этого змея), на то, что эти «заплаты» *поют*: («пели густыми голосами»). Цудечкис также *поет* в последней повести цикла: «А-а-а, *запел он*, – вот всем детям дули, а Давидочке нашему калачи, чтобы он спал и днем и в ночи... А-а-а, вот всем детям кулаки...». Наконец, коллективное тело свадьбы из первого рассказа неявно переходит в характерную деталь детского портрета рассказа четвертого: «Пот..., розовый, как *пена* бешеной собаки, обтекал эти груди разросшегося, сладко воняющего человеческого мяса»; «Давидка... сосал соску и пускал блаженные *слюни*».

«Бешенство» и «блаженство» в бабелевском мире не являются несовместимыми понятиями (точно так же, как «страсть» и педантичный подсчет денег): мать Давидки отличает именно *бешенство*: «Говори, – крикнула она Фроиму и в *бешенстве* скосила глаза». Ее передвижения также имеют что-то общее со страдающей бешенством собакой: «Говори, – закричала Любка, *побежала по всему погребу* и потом вернулась на место»; «Любка *побежала* вперед, а



Фроим поплелся за ней следом»; «Любка... побежала к лестнице». Не случайно у «бешеной» Любки пропадает материнское молоко, хотя Бабель и особо выделяет «чудовищный ее сосок» и грудь: «пьяный малаец, полный удивления, тронул пальцем Любкину грудь. Он тронул ее одним пальцем, потом всеми пальцами по очереди».

Раввин – первый персонаж, о котором упоминается в «Одесских рассказах»; его точка зрения, как мы уже отмечали, использована автором для описания в первом абзаце: «Венчание кончилось, раввин опустился в кресло, потом он вышел из комнаты и увидел столы, поставленные во всю длину двора». Однако нарративная структура цикла такова, что «молдаванский раввин наш» словно присутствует и в финале этих рассказов – хотя, в отличие от финала «Заката», и на чисто словесном уровне *сравнения*: «Он (Цудечкис. – И. Е.) был крохотный, как раввин». Кроме того, именно в последнем рассказе звучит *имя* этого раввина: это все тот же Бен-Зхарья. В рамках отдельного текста (собственно четвертого рассказа) как само упоминание этого имени, так и бабелевское сравнение явно избыточно, ведь оно уже использовалось в самом начале рассказа. Но композиционно (если говорить о композиции цикла) это упоминание художественно оправдано и «работает» на эффект циклизации (возвращения к началу цикла). Это предпоследний абзац «Одесских рассказов».

В последнем абзаце речь идет о продолжении «историй» с Цудечкисом («Он пробыл в своей должности пятнадцать лет, и за это время я узнал о нем множество историй. И, если сумею, я расскажу их все по порядку, потому что это очень интересные истории»). Однако уже прозвучавшее (и, заметим, несколько странное из-за своей настойчивой повторяемости) сравнение с раввином (поскольку Цудечкис «старый

плут» и «тертый калач»: тем самым противопоставление Бени Крика – «вы ведь тоже не были в молодости раввином» – определенным образом корректируется) словно продолжается в этих непрозвучавших, но *обещанных* историях. Того, который «как раввин», словно бы ожидает незавершенное настоящее, некие «очень интересные истории», которые можно будет рассказывать «по порядку».

В то же время «по порядку» располагаются не только истории Цудечкиса, но и рассказы цикла. Ведь рассказчик, лишь обещающий рассказать эти истории, связанные с Цудечкисом, уже рассказал «по порядку» четыре *состоявшихся* рассказа цикла. В последнем же абзаце последнего рассказа, являющегося и последним абзацем цикла, не только эксплицируются некие будущие «истории», но и имплицитно в сознании читателя всплывают те «истории», которые уже услышаны им раньше.

Вместе с тем это упоминание в последнем абзаце цикла об историях, *не вместившихся* в этот цикл, заставляет вспомнить образ первого абзаца повести: свадебные столы, поставленные «во всю длину двора», и *не вмещающиеся в этот двор*: «Их было так много, они высовывали *свой хвост* за ворота на Госпитальную улицу». Истории, героем которых был Цудечкис, и являются таким хвостом, не случайно выходящим за пределы цикла, как и «хвост» свадебных столов. Фраза об этих историях, не вместившихся в цикл, – *последняя фраза* «Одесских рассказов», – таким образом, и подытоживает общую тенденцию исступления за пределы, которая была нами отмечена, и, одновременно, согласуется в структурном отношении с первым абзацем повести, говорящим о той же витальной энергии пре-ступления границ как главном «законе» бабелевского цикла.

- 1 Некоторые аспекты этой проблемы я попытался осветить в книгах «Категория соборности в русской литературе» (Петрозаводск, 1995) и «Пасхальность русской словесности» (Москва, 2004).
- 2 Хетени Жу́жа. Библейские мотивы в «Конармии» Бабеля // *Studia Slavica Hungarica*. 27. Budapest, 1981. С. 238.
- 3 Хетени Жу́жа. Эскадронная дама, возведенная в мадонну (Амбивалентность в «Конармии» Исаака Бабеля) // *Studia Slavica Hungarica*. 31. Budapest, 1985. С. 161.
- 4 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 362.
- 5 Воронский А.К. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 153.
- 6 Тексты Бабеля цитируются по изданию: *Бабель И.Э. Сочинения*: В 2 т. М., 1990.
- 7 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1987. Т. 3. С. 358.
- 8 Хетени Ж. Библейские мотивы в «Конармии» Бабеля. С. 238.
- 9 Хетени Ж. Эскадронная дама, возведенная в мадонну. С. 164.
- 10 Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 18.
- 11 Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 438–439.
- 12 Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 14–15.
- 13 См. подробнее: *Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе*. Петрозаводск, 1995. С. 114–115.
- 14 Как показывает С.С. Аверинцев, «солнце начинает <...> под знаком Иоанна Крестителя „умалиться“» (Аверинцев С. С. *София-Логос*. Словарь. Киев, 2006. С. 216).
- 15 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 5.
- 16 *Sicher E. Style and Structure in the Prose of Isaak Babel*. Columbus, 1986. P. 94.
- 17 *Op. cit.* P. 100.
- 18 *Гуковский Г.А. «Закат» // И.Э.Бабель: Статьи и материалы*. Л., 1928. С. 80.
- 19 Там же.
- 20 *Накамура Т. Одесский миф Исаака Бабеля // Japanese Slavic and East European Studies*. 1998. Vol. 19. P. 64.

- 21 См.: *Sicher E. Style and Structure in the Prose of Isaak Babel*. P. 99–100.
- 22 *Falen J. Isaac Babel: Russian master of the short story*. Knoxville, 1974. P. 113.
- 23 *Степанов Н.* Новелла Бабеля. С. 24.
- 24 *Левин Ф. И.Бабель: Очерк творчества*. М., 1972. С. 33.
- 25 *Накамура Т.* Указ. соч. P. 61. Курсив всюду наш.
- 26 *Falen J.* *Op. cit.* P. 68.
- 27 *Степанов Н.* Указ. соч. С. 20.
- 28 Ср.: «Нарратор... оказывается как бы в невыгодном положении по сравнению с блестяще успешным Бенеи. Этот стеснительный нарратор-рассказчик кажется физически немощным...» (*Hallet R.W. Isaac Babel*. Letchworth, 1972. P. 66).
- 29 Ср.: «Его (Бени Крика. – *И. Е.*) пышная и цветистая одежда достойна Савицкого... Красный автомобиль с сигналом, играющий „Смейся, паяц“, является эквивалентом казацкого коня. Бенея фактически является моторизированным городским казаком» (*Carden P. The Art of Isaac Babel*. Ithaca-London, 1972. P. 114); «как новый идеал, Бабель создает еврейскую версию казака как человека, обученного в насилии, свободного от интеллектуальных и моральных сомнений и открытого всем физическим радостям и вызовам жизни» (*Falen J. Op. cit.* P. 62).
- 30 *Op. cit.* P. 112.
- 31 *Matt R. The Dionysian art of Isaac Babel*. Oakland, 1994. P. 73.
- 32 *Falen J. Op. cit.* P. 59.
- 33 *Falen J. Op. cit.* P. 112.
- 34 См.: *Ibid.* P. 111.
- 35 *Op. cit.* P. 112.
- 36 *Нюстрем Э.* Библейский словарь. Торонто, 1989. С. 96.
- 37 *Накамура Т.* Указ. соч. С. 52.
- 38 *Гуковский Г.А.* Указ. соч. С. 90.
- 39 «Стихийность» этой жизни Р.Мани пытался объяснить «дioniсийством» (См.: *Matt R. Op. cit.* P. 46–73).

**И. А. Есаулов**

**КУЛЬТУРНЫЕ ПОДТЕКСТЫ ПОЭТИКИ  
ИСААКА БАБЕЛЯ**

Първо издание

Научен редактор *Г. Л. Стольников*

Худ. на корицата *Б. Драголов*

Предпечат *Мая Попчева*

Формат 60x84/16

Печ. коли 4,5

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“