

Czesław Andruszko

Аллегорическое содержание "Конармии" И. Бабеля

Studia Rossica Posnaniensia 22, 75-84

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ *КОНАРМИИ* И. БАБЕЛЯ

ALLEGORICAL CONTENTS OF *THE MOUNTED ARMY* BY I. BABEL

CZESŁAW ANDRUSZKO

ABSTRACT. The allegorical form of the skaz which the author uses in *The Mounted Army* and the biological conception of the historical time reveal in the novel unusually extensive and different relationships with *The Divine Comedy* of Dante. Particularly distinctly it has a bearing on the compositional layout of the content and the problems of the work — subject *Hell* giving it in this way a final interpretive sense. It is resolved in Babel's work to the idea of maternity as the only value able to stop the disintegrating reality.

Czesław Andruszko, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska-Poland.

Циклическая повесть Исаака Бабеля *Конармия* — произведение с необычно сложной судьбой, в адрес которого высказывались как самые восторженные похвалы, так и самые резкие осуждения — ушла из поля зрения критики уже в начале 30-х годов. Новая полоса исследований, начавшаяся после реабилитации автора в 1957 году, ничего существенного в раскрытие творческого метода не внесла. В дальнейшем объективно отмечается необычная плотность бабелевской прозы и стилистическое многообразие рассказов, входящих в состав цикла, однако вся идейная проблематика *Конармии*, сложность ее образной системы, отодвигается на задний план, ввиду якобы ее нетипичности. В связи с этим уже отмечалось современными исследователями *Конармии*, что „характерная для русской литературы тема получает здесь не свойственную национальной традиции трактовку”¹ и что творческим стимулом для бабелевского цикла послужил один из романов французского писателя Гастона Видаля².

В свете приводимых высказываний, в которых прослеживается попытка вывести главное бабелевское произведение за пределы литературного процесса 20-х годов, особое значение обретает проблема его творческого контекста и идейной подоплеки. Не подлежит сомнению, что повесть, создаваемая

¹ *Русский советский рассказ. Очерки истории жанра*, под ред. В. Ковалева, Ленинград 1970, с. 148.

² См.: И. Смирин, *У истоков военной темы в творчестве И. Бабеля (И. Бабель и Гастон Видал)*, „Русская литература” 1967, № 1, с. 203 - 204.

на протяжении первой половины 20-х годов, в атмосфере открытой литературной борьбы, прочно связана с основными тенденциями своей литературной и исторической эпохи. Свидетельствует об этом идейная полемика Бабеля с автором поэм *Скифы* и *Двенадцать*, запечатленная в его повести в карнавалльно рисующемся образе Сашки Христа. Отталкиваясь от блоковской концепции исторического процесса как стихийного движения к духовному и возвышенному, автор *Конармии* создает биологическую концепцию исторического времени, где единственным стимулом движения является стремление к распаду и самоуничтожению. Блоковскую тему народа как носителя духовного и исторического Бабель лишает интеллектуального содержания.

Эта характернейшая особенность бабелевской концепции истории органично связана со сказовым планом изложения. Автор обращается к технике сказа ради „чужого” голоса, несущего непосредственный взгляд на события самих участников исторического процесса, используя при этом богатые ресурсы „социального” сказа Лескова и „эстетического” гоголевского сказа. На их основе, однако, Бабель создает совершенно новую форму аллегорического сказа, в пределах которой и реализуется творческий контекст и идейное содержание повествовательного цикла. Аллегоричность звучания рассказов, входящих в состав цикла, достигается путем динамичного несоответствия между формой и содержанием, где форма не в состоянии до конца определиться в „многоголосом” повествовании, между предметной направленностью сказового слова и драматичностью рисующихся событий, между „открытым” звучанием заглавий и „закрытой” формой новеллы. Все эти приемы активизации читательского сознания создают в повести столь сильное поле переменных значений, что адекватное восприятие явлений на том конкретно-историческом уровне, на котором они заявлены, становится невозможным или же вообще лишенным смысла. И лишь аллегорический взгляд с глубины „дна”, скрывающегося за внешней предметной изобразительностью, позволяет рассмотреть внутреннюю творческую планировку бабелевского мира — по принципу и образцу *Божественной комедии* Данте Алигьери.

Аллегорический контекст *Конармии* и авторская творческая установка на *Божественную комедию* Данте раскрываются сложными художественными путями уже в первой новелле — *Переход через Збруч*. Она начинается подчеркнуто „нейтральной” в художественном плане фразой, представляющей собой „сухую” информацию с поля битвы: „Начдив шесть донес о том, что Новоград-Вольнск взят сегодня на рассвете”³. Однако образ „начдива шесть”, появившийся еще раз — несколько абзацев дальше — в кошмарном сновидении „сочинителя” Лютова, возвращает еще раз внимание читателя к началу бабелевского текста и отсюда — к первой строке 34-ой песни дантова „Ада”,

³ И. Бабель, *Избранное*, Москва 1966, с. 27. Все цитаты из *Конармии* приводятся в тексте по этому изданию с указанием в скобках страниц.

где Вергилий к латинским словам католического гимна *Vexilla regis prodeunt* добавляет слово *inferni*, подразумевая под этими „штандартами“ шесть крыльев Люцифера, уже возникшие перед ним и его „спутником“ на дне ада⁴. Художественная энергия, сосредоточенная в двух первых словах повести, распространяется в дальнейшем на образный строй новеллы: начало движения по шоссе „построенному на мужичьих костях Николаем Первым“ органично связано с „сумеречным“ состоянием пейзажа и, как и у Данте, углубляющимися оттенками красного и черного: „Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката реют над нашими головами“ (27).

Итак, историческая тема, открывающая повествование, несет в себе состояние ада, а новелла *Переход через Збруч* представляет аллегорический момент перехода на другую сторону бытия. В сцене переправы отражаются уже почти прямые текстовые и образные аналогии с описанием переправы Вергилия и Поэта через Ахерон — в обществе „лодочника сумрачной реки“, „вкруг очей“ которого „змеился пламень красный“; среди толпы „нагих душ“, выкрикивающих „господу проклятья“ (III, 97, 103). В шести сжатых предложениях Бабель объединяет эту „дантову“ образную систему в художественное целое, создавая предельно концентрированное ощущение преддверия ада: „Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. Мосты разрушены и мы переходим реку вброд. Величавая луна лежит на волнах. Лошади по спину уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звонко порочит богородицу. Река усеяна черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям“ (27).

Характерно, что нисхождение на „дно“ бабелевского ада ведет через рассказ *Костел в Новограде*, в котором красноармейцы ведут обыск. Католическая церковь оказывается приверженной как историческому так и биологическому, о чем свидетельствуют и „груды военного обмундирования“, найденные в квартире бежавшего ксендза, и монах Ромуальд — „гнусавый скопец с телом исполина“, расстрелянный „мимоходом“ за предательство. Еретический взгляд на проблему католической веры и аллегорический „обыск“, проведенный в самом костеле, открывает его участникам и что-то противоположное, — что „храм этот древен и полон тайн“ (31). В противовес первому рассказу, построенному на системе „дьявольского“ числа „шесть“, здесь впервые появляется дантово „божественное“ число „три“: слабый свет свечей выхватывает на миг статуи „святого Петра, святого Франциска, святого Винцента“ (31). И вместе с тем у Бабеля путь от „греховности“ к „святости“

⁴ Данте Алигьери, *Божественная комедия*, перевод с итальянского М. Лозинского, Москва 1967, с. 220. Дальнейшие цитаты приводятся в тексте с указанием в скобках римскими цифрами номера песни и арабскими — номера стиха.

настолько сжат в пределах двух близлежащих коротких новелл, что оба явления могут восприниматься лишь в их органичной взаимообусловленности. Еще резче и контрастнее оттеняется таким образом основная дантовская идея о едином источнике всех явлений, которую автор *Конармии* также закладывает в основу своего художественного произведения.

Движение по кругу бабелевского ада создается восьмью сказовыми новеллами, разбросанными по всему тексту повести, художественная функция которых определяется не столько содержанием — оно в сущности одинаково и рассказывает о смертях, убийствах и насилии, — сколько тоном изложения, принципами введения в лютовское повествование и графического выделения в тексте. Согласно заявленной уже в первом рассказе повести установке на 34-ую песню „Ада” автор оставляет своих героев в девятом круге. Осмысление „дна” исторического бытия начинается сразу же с глубины ада, обнаруживая тип движения противоположный первой части *Божественной комедии*. Однако, как и у Данте — это последний круг ада, разделенный без видимых границ на четыре концентрических пояса, где караются изменники и предатели. Соответственно восемь новелл сказового плана распадаются на два полу-круга, группируя с одной стороны пассивных соучастников исторического процесса, запечатленных в рассказах *Письмо*, *Солнце Италии*, *История одной лошади*, *Продолжение истории одной лошади*, с другой — активную, действенную силу истории, „самопроявление” которой начинается с рассказа *Измена* и ведет через новеллы *Конкин* и *Соль* к *Жизнеописанию Павличенки*, *Матвея Родионича*. Декомпозиция смыслового развития темы по кругу позволила Бабелю свести воедино две основные стихии дантова „Ада” — „огонь” и „воду”, поставить лицом к лицу палача и его жертву, достигая при этом поразительных художественных эффектов.

Отправным моментом в движении по кругу бабелевского ада является новелла *Письмо*, которая, как и все рассказы первой группы, выделена из „лютовского” повествования при помощи кавычек и курсива. В хаотичной форме устного повествования, парадоксально сдвинутой в сторону предметного, излагается Курдюков-младшим история красавца распятого между его отцом и двумя старшими братьями. Звучит в ней отголосок библейской темы Отца принесшего в жертву Сына, однако Курдюков-отец, пожертвовавший своим старшим сыном ради исторической справедливости, гибнет аналогичным образом — от руки собственного сына. Бабель ставит знак равенства между двумя преступлениями, которые в нормах христианской морали расценивались бы по-разному, и помещает всех виновников в первый пояс „дантова” ада, называемый Каинским, где казнятся убийцы и предатели родных. Использует при этом несбыточный художественный прием: показанная Лютову семейная фотография, на которой представлены „недвижный” Курдюков-отец и „застывшие как на ученье два брата Курдюковы”, аллегорически воспроизводит застывшее дно озера Коцит, „где тени в недрах ледяного слоя сквозят глубоко,

как в стекле сучок” (XXXIV, 10). По аналогии „дорисовывается” к этой застывшей группе также и безвольный соучастник обоих преступлений, о чем наглядно свидетельствует тон его рассказа, выявляющий „холодную” безучастность к смерти отца и брата, хотя вместе с тем, он единственный член семьи, сохранивший память о матери. С этой точки зрения весь рассказ раскрывает сложными творческими путями идею о предательстве материнского.

Оставшихся три рассказа первого полукруга развивают „дантову” тему предательства, которую Бабель использует в собственных художественных целях. В сказовой новелле *Солнце Италии* бывший анархист, также в форме письма, адресованного женщине по имени Виктория, выявляет желание заняться террористической деятельностью в Италии, поскольку ему надоела „Конармия и солдатня, пахнувшая сырой кровью и человеческим прахом” (47). В категориях бабелевского мировоззрения, определившегося в рассказе *Письмо*, это уже не столько предательство родины и единсмышленников, сколько измена невесте героя-рассказчика, которая, как он пишет, „никогда не будет женой” (48). Своим решением, если только оно осуществится, герой-рассказчик навсегда перекроет путь ухода от „государственной мудрости”, сводящей его „с ума” (47). Бабелевский герой, поддавшийся историческому движению, попадает в круг столь абсурдных зачастую противоречий, что из них логически нет уже выхода. Наиболее ярким примером могут служить два последних рассказа этой группы, объединенных тематически *Историей одной лошади*. Начдив Савицкий, используя свое положение, отнимает белого жеребца у командира первого эскадрона Хлебникова, за что смещается „в резерв чинов командного запаса” (84). В свою очередь Хлебников, „израненный истиной”, уходит из армии, чтобы стать „председателем уревкома” (124). Порочный круг исторического бытия смещает героев все ниже, но, как и в „Аде” Данте — „взор не замечает воровства” (XXVI, 40).

Поворотным моментом в движении по кругу бабелевского ада является новелла *Измена*, где в эмоционально насыщенном сказовом говорении „дантова” тема начинает проступать на первый план. Три героя этого рассказа, попав после ранений в госпиталь, не в состоянии поверить в относительную благонадежность мира, и один из них, умирая „... без края тревожился об измене, которая вот она мигает нам из окошка, вот она насмешничает над грубым пролетариатом, но пролетариат, товарищи, сам знает, что он грубый, нам больно от этого, душа горит и рвет огнем тюрьму тела...” (137). Поэтому, несмотря на гротескное поведение героев, которые „в отхожее даже место по малой нужде ходили в полной форме, с наганами” (136) — они первые в *Конармии*, почувствовавшие над собой смыкающееся пламя ада.

Тема огня определяет движение по второму полукругу бабелевского ада, на котором полной свободой „самораскрытия” пользуются активные участники истории, осознающие в той или иной степени свою причастность к историческому времени. Чем явственнее однако степень этой осознанности, тем пара-

доксальнее выпячивает заложенная в основу их рассказа ложная идея. Обман, искусно маскирующий перед глазами героев первого полукруга, подтверждается здесь самообманом героя, разрыв между формой и содержанием нигде не обнажается столь отчетливо, как в движении по рассказам второго полукруга, создавая перспективу уже совершенно призрачную. Герой рассказа *Соль*, совершивший убийство „неподобной” женщины, с жаром объясняет свой поступок убежденностью „бойца революции”, хотя логика развития темы ясно показывает, что женщина наказывается за попытку избежать насилия. Одноименный герой рассказа *Конкин*, описывающий в „шутовской” форме свой смертельный бой с отказавшимся сдаться польским генералом, готов умереть „за кислый огурец и мировую революцию” (88). И, наконец, Павличенко, „жизнеописующий” в последнем рассказе круга, вплотную приближается к принципам осмысления жизни, которая „на чертову сторону схилилась”, четко выявляя свою „дьявольскую” измену самой жизни: „Стрельбой, — я так выскажу, — от человека только отделаться можно: стрельба — это ему помилование, а тебе гнусная легкость, стрельбой до души не дойдешь, где она у человека есть и как она показывается. Но я, бывает, себя не жалею, я, бывает, врага час топчу или более часу, мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть...” (80).

Сказовая новелла *Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча* выполняет в *Конармии* сложную завершающую идейную и композиционную функцию. Постепенно нарастающее по мере движения по кругу ощущение „дантова” ада, где „каждый дух затерян, внутри огня, которым он горит” (XXVI, 46), открыто переносится здесь на внутреннее состояние героя, преступившего призрачную границу небытия. Образ „неграмотного до глубины души” горю, которого история выводит из деревенского пастуха в генералы, дав ему ничем уже не ограниченное право „лишать разных людей жизни согласно его усмотрению” (79), аллегорически воплощает тему падшего Люцифера — главного служителя ада в *Божественной комедии*, свергнутого с небес за бунт и непослушание. Дантовский контекст развития образа прочно связывает первую новеллу повести — *Переход через Збруч* — с последним звеном бабелевского круга, создавая из разрозненных элементов цикла то идейное и художественное целое, которое невозможно без учета авторской установки на *Божественную комедию*.

Следует особо отметить, что циклическое движение в *Конармии* не столь универсально, как в произведении гениального флорентийского художника. Прерывистый бабелевский „девятый” круг свободно распадается на отдельные звенья, в результате чего состояние ада, органично связанное с исторической темой, распространяется также на бытовой и „сочинительский” планы изображения, вызывая обратное, карнавальное, искажение перспективы. Взгляд художника на простейшую бытовую деталь, как в *Учение о тачанке*, раскрывает необычную амбивалентную живучесть предметного мира, в свою

очередь возвышенная дантовская идея о единстве любви и смерти, заложенная в основу рассказов *Вдова* и *Чесники*, сводится к простейшей биологической схеме обновления и распада. Попытка взглянуть по-дантовски на реальную жизнь из глубины космического пространства открывает — в более широком масштабе — то же самое, что из глубины ада: „воплъ обозов”, оглашающий вселенную, землю, опоясанную „визгом” (120), измену и предательство „блудного сына”, трагическая история которого расписана на три лирических рассказа: *Гедали*, *Рабби*, *Сын рабби*. Жизнь, реализующаяся в конкретном историческом времени и пространстве, неизбежно влечет за собой универсальный принцип дантова „Ада”, по которому „жив к добру тот, в ком оно мертво” (XX, 28). С этой точки зрения Павличенко, величаемый Матвеем Родионым, не оказывающий малейшего сожаления попавшим в его руки „грешникам”, совершает добро, поскольку безапелляционно доказывает свою и их естественность. Первопричина такого „дьявольского” амбивалентного состояния жизни, к которой безуспешно пытается приблизиться Лютов в рассказах *Мой первый гусь* и *Смерть Долгушева* навсегда упрятана от мира — подобно первенцу Христа в притче о Деборе.

Вместе с тем амбивалентность распространяется также и на творческий метод „сочинителя”, принадлежащего двум мирам сразу. Необузданные „сочинительские” художественные градации, то выносящие лютовское сознание в необъятное пространство дантовских идей, то возвращающиеся обратно на „греховную” землю, позволяют рассмотреть брошенное „под ноги укрытое от мира Евангелие” (39). Из сакрального движения вверх рождается в *Конармии* идея искусства максимально приближающегося к жизни, развиваемая в рассказах *Пан Аполек* и *У святого Валента*. Найти в самых грубых проявлениях жизни святое, не обманув при этом жизни — таков главный девиз бродячего живописца Аполека. Поэтому расписывая костел в Новограде, он в качестве прототипов святых использует местных „грешников”, а религиозная тема под кистью художника перевоплощается в буйство красок и плоти: „двенадцать розовых патеров” качают в люльке „пухлого младенца Христа” (108), бредут „буйволы с истертой кожей”, бегают „собаки с розовыми мордами” (41) и т.д. Концепция аполека искусства обнаруживает общие типологические сходства со второй частью *Божественной комедии*, которые определяются по „розовому” цвету, выступающему в качестве основной цветовой доминанты построения темы „чистилища”. Отсутствие других элементов дантовского стиля на этом уровне повествования является показателем иной авторской идейной установки. Бабель отрицает возможность существования души как обособленной от телесного формы бытия, а тем самым отрицает также и дантов загробный мир „теней”, движение по которому начинается именно со второй части. Материальность и телесность ада *Божественной комедии* автор *Конармии* парадоксально подтверждает и развивает фламандской сочностью изображения собственного варианта „чистилища”,

где, однако, душа и тело, форма и содержание обретают движение к гармонии. Аллегорический образ пана Аполека проникнут духом Ренессанса, усмотревшего возможность идеального также в реальной „греховной” жизни, отрицаемой искусством средневековья. Поэтому бабелевские герои в состоянии сойти на дно ада, умерев еще при жизни, или же подобно Аполеку стать бессмертными еще при жизни, поднявшись до вышин идеального, а решающим „поворотным” моментом в этом движении к свету является очищающая энергия искусства.

Видоизмененная тема чистилища вызывает в *Конармии* наиболее характерную перестановку элементов дантовской по своему происхождению идейной и образной системы. Жизнь как и творчество реализуется у Бабеля как вечное движение между двумя крайностями — между биологическим и духовным, — причем переход на ту или иную сторону, угрожающий однозначностью, вызывает естественное выпадение из движения. В этом плане показательна творческая трансформация Бабелем образа Беатриче — спутницы дантовских героев по кругам чистилища и рая. Идеальное, поэтическое воплощение женщины, которую Петрарка называл „благородной дамой” и которой Блок посвятил *Стихи о Прекрасной Даме*, превращается в *Конармии* в „сестру милосердия 31-ой дивизии”, прозываемую „эскадронной дамой”. Богато используя, как и Данте, символику чисел, Бабель предельно четко указывает здесь на художественный источник образа — на 31-ую песню „Чистилища”, начиная с которой поэтический образ Беатриче конкретизируется — резко снижая при этом и почти полностью гипетрофируя идеальное звучание образа, чтобы показать собственную творческую перспективу решения темы. У Бабеля женщину перед однозначной биологической предопределенностью в состоянии спасти только материнское, — причем не „подложное” как в *Соли*, а то истинное, которое, как в рассказе *Письмо*, может оказаться в распадающемся мире последней спасительной идеей. Становится понятным, почему герой рассказа *Солнце Италии* в сущности лишен возможности вырваться из дьявольского круга, поскольку его „письмо” адресуется женщине, которая „никогда не будет женой”. Аллегорическому раскрытию темы материнского, несущей в себе образ утраченного рая и посвящено бабелевское произведение. Парадоксально, но с наибольшей художественной выразительностью свидетельствует об этом отсутствии в нем образа рая в том освещении, которое придавал ему автор *Божественной комедии*. Сохраняя тот же тип движения к возвышенному, Бабель подводит своего „сочинителя” к ощущению „божественности” Разума, соответствующего по своему заключительному положению „райскому” бытованию души у Данте. Именно интеллектуальная способность человека — бабелевское „место” бытования „души”, унаследованной по „отцовской” линии — и является основным критерием истинного или ложного отношения к жизни. Герои *Конармии* могут „наследовать” ту необычную духовную проницательность, которая помогает усмотреть в каж-

дом элементе мира творческую энергию создателя, или же, не обладая таковой, отпадать от жизни в сторону исторического.

Характерные изменения, которые претерпевает идейная и образная система гениального дантовского произведения, служат в *Конармии* раскрытию авторской „интеллектуальной” позиции. Бабель заявляет о себе как о последователе дуалистической концепции мира, поскольку в основу его мирозрения заложены два начала — биологическое (материнское) и интеллектуальное (отцовское). Установка на *Божественную комедию* подчинена выявлению „божественности” обоих начал. Их синтез, однако, без которого невозможен жизненный процесс, — этот третий элемент миропорядка, без которого у Данте невозможно идеальное — превращается у Бабеля в аллегорический образ „блудного сына”, таящего в себе измену и тайну греховного падения человека. Так рождается в *Конармии* авторская теория познания жизни как „разумного” движения на границе тайны, которое наиболее адекватно „естественной” планировке элементов мира.

В образной системе *Конармии* имеется одна любопытная деталь, разъясняющая „божественное” происхождение разума по характерному для Бабеля принципу обратного. Сохраняя „дантовские” топографические признаки в своем движении по разным уровням исторического бытия, автор вводит в новелле *Берестечко* описание замка графа Рациборского. Если однако аналогичный замок в 4-ой песне „Ада” заполнен древнегреческими мыслителями и философами, то замок Рациборских стоит „опустошенный” (92). Автор называет свою эпоху „неразумной”, отказывая ей в интеллектуальном содержании, и мрачный тон эпохи не столько оттеняет, сколько сглаживает именно авторская ориентация на „светлый” финал дантовой *Комедии*.

В *Конармии* обращает внимание необычное художественное многообразие авторской творческой установки на главное произведение гениального итальянского мастера. Поистине дантовское стремление Бабеля к предельной экономности и концентрированности стиля приводит к поразительному эффекту: творческая энергия *Божественной комедии* постоянно просвечивает через многослойную структуру повести то в форме отдаленных аллегорических отблесков, то в форме ярких вспышек — столь очевидных, что ускользающих вниманию. Этот план восприятия дантовой темы был явственнее обозначен в первом книжном издании 1926 года, включающем 34 рассказа — ровно столько, сколько первая из кантик *Божественной комедии*. Дописывая в начале 30-х годов, явно под нажимом критики, 35-ый рассказ цикла, Бабель предельно шифровал возможность прямой апперцепции творческого контекста произведения. Ни в чем это однако не ослабило главного идейного замысла автора, написавшего художественное произведение на конкретную историческую тему в форме оригинального комментария к *Божественной комедии* и доказывающего тем самым, что проблемы человечества извечны и неразрешимы.

ALLEGORICAL CONTENTS OF *THE MOUNTED ARMY* BY I. BABEL

by

CZESLAW ANDRUSZKO

Summary

The article reveals extensive artistic relationships of the novel cycle by Isaac Babel with the first part of Dante's *The Divine Comedy*. They consist, among other things, in the preservation in the novel of the same kind of the descending movement „downwards”, emphasizing and stressing the material and sensual character of the world presented and the creation of the biological conception of the historical time.