

# Чеслав Андрушко

---

## "Песнь песней" в структуре "конармейского" цикла Исаака Бабеля

---

Studia Rossica Posnaniensia 29, 77-82

---

2001

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ В СТРУКТУРЕ „КОНАРМЕЙСКОГО” ЦИКЛА ИСААКА БАБЕЛЯ

### THE SONG OF SONGS IN THE STRUCTURE OF ISAAC BABEL'S CAVALRY CYCLE

ЧЕСЛАВ АНДРУШКО

ABSTRACT. This paper deals with using biblical parallel antitheses by Babel in *Cavalry*.

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

Мир *Конармии*, написанной под влиянием событий польско-большевистской войны 1920 года, до сих пор притягателен разнообразием мотивов и одновременной концентрированностью описаний. Отсутствие в нем прямо выраженной еврейской темы, ограниченной в сущности тремя новеллами – *Гедали*, *Рабби*, *Сын рабби*, – привело к тому, что знаменитый бабелевский цикл воспринимался критикой как нееврейский и по форме, и по содержанию. В лучшем случае считается, что Бабель – писатель советский и еврейский одновременно и что главной особенностью его творческого мироощущения является двойственность, определившая „трагедию «нераздельности и неслиянности»”<sup>1</sup>. Удельный вес еврейской тематики в военном сюжете *Конармии* в дальнейшем считается небольшим, а исследовательский поиск ведется на уровне некоего особого бабелевского гуманизма. „В системе его художественного мышления, – пишут авторы новейшего исследования о Бабеле, – «революционный гуманизм», но в о н о м гуманизм был естественным продолжением мировой гуманистической традиции, наследником ценностей общечеловеческой культуры”<sup>2</sup>.

Такое прочтение конармейского цикла „с первого взгляда” ошибочно, как вообще ошибочно у Бабеля каждое первое впечатление. В том, вероятно, и заключается притягательная сила *Конармии*, что все в ней на первый взгляд сомнительно. Логика циклического повествования заставляет постоянно воз-

---

<sup>1</sup> Г. Б е л а я, *Трагедия Исаака Бабеля*. В: И. Б а б е л ь, *Сочинения*, т. I, Москва 1991, с. 13.

<sup>2</sup> Г. Б е л а я, Е. Д о б р е н к о, И. Е с а у л о в, „*Конармия*” Исаака Бабеля, Москва 1993, с. 98.

вращаться к уже пройденному, сравнивать и очищать от налета времени явления, чтобы открыть их глубинную перспективу. Абсурдным, на первый взгляд, кажется поведение героев новеллы *Измена*, которые, попав после ранения в госпиталь, не в состоянии поверить в относительную хотя бы безопасность – „и в отхожее по малой нужде ходили в полной форме, с наганами”<sup>3</sup>. Их поведение явно гротескно, но если присмотреться к нему всерьез, то можно найти отражение бесчеловечного состояния античного мира, где войны были нормой, а короткие передышки между ними – исключением. В самой обширной новелле цикла, озаглавленной *Пан Аполек*, воспроизведена главная тенденция европейского Ренессанса, стремящегося на базе искусства объединить христианство с античностью. Но циклическое повествование показывает, что это лишь искаженное во времени „повторение” показательной в этом отношении иудейско-эллинистической традиции, принесшей и перевод на греческий и новые толкования Ветхого Завета. Циклически повторяющийся мир *Конармиш*, развернутый во времени как явление, оказывается вторичным по отношению к своему первоисточнику, причем первоисточник этот, так или иначе, сопрячен здесь иудейству.

Принцип мышления через „обратное” чередующихся новелл цикла является бабелевской творческой разновидностью библейского антитетического параллелизма, где в один ряд ставятся два элемента, причем второй элемент несет в себе содержание, противостоящее первому. Таким образом, создается мыслительное целое, позволяющее судить о том, чем данная вещь является, а чем не является, чем должна быть, а чем не должна<sup>4</sup>. Прием антитетического параллелизма характеризует творческий метод автора повести в целом, но наиболее полно проявляется в способе функционирования в военном сюжете цикла возвышенной любовной тематики *Песни песней*. Указание на этот источник библейской мудрости появляется лишь в конце цикла – в предфинальной новелле *Сын рабби*, описывающей смерть Ильи Брацлавского, примкнувшего к революции. В оставшемся от „исчавшего семита” вещевом мешке „все было свалено вместе – мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прясть женских волос была заложена в книжку постановлений Шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов. Печальным и скупым огнем падали они на меня – страницы *Песни песней* и револьверные патроны” (с. 129).

Критика длительное время использовала эту впечатляющую зарисовку как „видимое” доказательство растерянности ее автора перед абсурдной действительностью, где „все свалено вместе”. Для него якобы в одинаковой степени

<sup>3</sup> И. Б а б е л ь, *Сочинения*, т. I, Москва 1991, с. 116. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию, страницы указаны в тексте в скобках.

<sup>4</sup> См. об этом: *Wstęp do Starego Testamentu*, red. ks. L. Stachowiak, Poznań 1990, с. 350.

притягательны и средневековый еврейский философ, и современный вождь мирового пролетариата, любовь к женщине и к войне и насилию. Но это лишь первое и притом чисто внешнее впечатление от видимого. Бинарное распределение „узловых” элементов текста не только указывает на его внутреннюю смысловую организацию, но и служит раскрытию существенных значений антитетизма. Маймонид открыл „блудность” материи, уподобив ее притчевой неверной жене, меняющей без разбора любовников, Ленин же воплотил идею блудного материализма в мировоззренческую и общественную систему, чего, понятно, не решился бы сделать, располагая истинным философским знанием. Нужно ли особо доказывать, чьи взгляды разделяет автор *Конармии* и что если и был он связан со своей революционной эпохой, то главным связующим звеном была здесь ирония? Блудному историческому материализму своей эпохи противопоставил Бабель *Песнь песней*, воспевающую верность, преданность и постоянство, которые придают стабильность человеческому бытию. Наличие на ее страницах револьверных патронов казалось бы закономерно, ибо сказано в ней, что „крепка, как смерть, любовь” (Книга *Песни песней* Соломона 8, 6). Однако отмечаемое в этом сравнении относительное равновесие мира, некий заложенный в его основу баланс между становлением и распадом как раз револьверными патронами – знаменем исторической эпохи – и нарушается, обнаруживая мир как хаос и деструкцию. Таким разрушительным содержанием наделяется вся военная тема *Конармии*, припоминающая в бабелевском опосредованном изложении – в основном через Данте – состояние ада<sup>5</sup>.

Трагический контекст восприятия *Песни песней* реализуется в связи с рассказанной на две новеллы историей Ильи Брацлавского. Этот „непокорный” сын рабби, „с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы” (с. 36), является и отражением, и повторением тех отступлений от еврейской традиции, которые многих русских евреев подтолкнули к участию в революции. Упоминаемый двукратно в новелле *Рабби Барух Спиноза* был изгнан амстердамской еврейской общиной за то, что в своей философской системе отождествлял Бога с видимым миром, сочетая при этом пантеизм с релятивизмом в отношении категорий добра и зла. Спиноза считал, что мышление истинно свободного человека должно быть свободным от религии, место которой должно занять непосредственное усмотрение истины. Спинозианский пантеистический богомир прочно вошел в хасидизм, утверждающий единство божественного и человеческого начал и испытавший сильное влияние христианства. Особенно неприемлемым для традиционного еврейства оказался Спиноза своим отношением к смерти. В его этике смерть предопределена и неизбежна, и поэтому мудрый человек никогда не будет утруждать себя мышлением о неизбежном. Философ писал: „Человек свободный ни о чем так мало

<sup>5</sup> См. об этом подробнее: Cz. A n d r u s z k o, *Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануэловича*, Poznań 1993, с. 12–29.

не думает, как о смерти, и его мудрость состоит в размышлении не о смерти, а о жизни”<sup>6</sup>. Спиноза не только гласил свои идеи, но и пытался воплотить их на личном опыте в жизнь. Отсюда был уже только шаг к рационализму и материалистскому миропониманию, и сделавший этот шаг главный еврейский персонаж *Конармии*, забывший, как и большинство ее героев, о смерти, платит за свою ошибку смертью. На фоне его трагической участи по-настоящему мудр старый еврей Гедали, сказавший всему историческому противостоянию мира „нет” и совершивший божественный „уход в себя”.

Божественный смысл *Песни песней*, заставляющий мыслить любовь и смерть в их двуединии, восстанавливается за пределами исторического времени *Конармии*. Включение иудеями в список священных книг лирико-драматического произведения, описывающего страстную любовь пастушки Суламифь к царю Соломону, было продиктовано чисто религиозными соображениями, поскольку в нем открыт развернутый поэтический комментарий канонического текста Первой книги Моисеевой, где сказано: „Потому оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть” (*Бытие* 2, 24). В супружеской любви мужчины и женщины реализовалась исходная двуединная сущность мира и намечался выход из биологической предопределенности человека на высший уровень бытия. Их брачный союз является тем единственным конструктивным элементом мира, которому нет аналогии во всей атрибутике человеческого бытия. Еврейская экзегетика противопоставлялась натуралистическому и историческому прочтению *Песни песней*, поскольку в ней усматривалась аллегорическая форма общения человека с Высшим.

Указание Бабеля на *Песню песней* в самом конце повествовательного цикла, состоящего в окончательном варианте из 35 новелл, бросает аллегорический отсвет на все содержание *Конармии*, тем резче оттеняя ее натуралистичность. Через все повествование проходит тема любви человека к лошади как проявление любви к своей животной сущности. Из-за лошади убивает, как в рассказе *Конкин*, по лошади убиваются, как в расписанной на две коротенькие новеллы истории „одной лошади”, в начале которой и герой и рассказчик смотрят на мир, „как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони” (с. 65). Поэтический в начале образ работает, однако, на прямую аналогию, а не на поэтическое сравнение, как в *Песни песней*, где говорится: „Кобылице моей в колеснице фараоновой я уподобил тебя, возлюбленная моя” (*Книга Песни песней* Соломона I, 8). Наравне с лошадейю стоит в *Конармии* любовь к женщине – медсестре Сашке, прозываемой из-за развратного поведения „эскадронной дамой”. Сашка из рассказа *Чесники*, спаривающая свою кобылу на фоне только что разыгравшейся битвы, и Сашка из рассказа *Вдова*, спаривающаяся в кустах рядом с телом умирающего мужа, – это два полюса перевернутого поэтического мира *Песни*

---

<sup>6</sup> Б. Спиноза, *Этика*, пер. В. Модестова, Санкт-Петербург 1892, с. 205.

песней, где от возвышенного и вечного осталось лишь биологическое и смертное.

Историческим воплощением такого „остаточного” состояния мира является в *Конармии* новелла *Песня*. Уже в первом слове обращает внимание отсутствие высшей степени, характеризующей заглавие *Песни песней*, а само исходное слово дано в сниженной, бытовой форме. И сама история, составляющая содержание *Песни*, также проста и бесхитростна: рассказчик становится свидетелем того, как бывший пастух Сашка Коняев, прозываемый за свой незлобивый характер Христом, „оказал внимание” старушке-вдове и „лег с ней на тряпичную постель” (с. 127). Связь с опозитизированным образом Возлюбленного из *Песни песней* сохраняется здесь по ассоциативно-контрастному принципу: у Сашки также „прекрасные его ноги”, но они „в растоптанных сапогах” (с. 125). И от всего рассказа веет такой „изношенностью” любви и тоской по настоящему и несбыточному, по любви страстной и крепкой, которая сравнима разве что со смертью. Об этом уже отдаленно напоминает Сашкина походная песня: „Звезда полей, – пел он, – звезда полей над отчим домом, и матери моей печальная рука...” (с. 126).

Связь с утерянной мистерией любви восстанавливается в *Конармии* путем притчевого параллельного антитетизма, благодаря которому развернутый во времени мир является и порождением и противопоставлением своего поэтического первоисточника. Через ее плотное, насыщенное до предела разрушительной образностью повествование лишь единожды прорывается как память о вечном *Песнь песней*, припоминая красочным языком своих сравнений о любви вечной, как смерть. Любовь и смерть – две разные формы приобщения к вечности, и бабелевские револьверные патроны, ставшие аллегорией смерти, драматично оттеняют значение любви. В этом была своя мысль, своя цель и свой удельный вес еврейской темы в нееврейском историческом повествовании о войне и революции. Эту мысль наиболее сжато выразил Василий Розанов, процитировав в своем *Апокалипсисе нашего времени* слова одного восточного мудреца о том, что „все стояние мира недостойно того дня, в который была создана *Песнь Песней*”<sup>7</sup>.

Восстанавливаемая по принципу „обратного” аллегорическая форма и тема *Песни песней* сигнализирует об отсутствии поэзии в эротике и вместе с тем драматично подчеркивает необходимость такого присутствия. Отсутствующая связь между ними становится знаком той высшей любви, которая пронизывает все сферы человеческой деятельности. Конармейский опыт Лютова показывает лишь бытовой уровень эротике, утратившей свою „царскую” обрядовую праздничность. Проблема ее поэтического первоисточника, на который „отдаленно” ориентируется циклическое повествование *Конармии*, выявляется через неудавшуюся попытку бабелевского рассказчика ухватить и до конца прочувствовать свое „здесь и теперь”. Отсутствие поэзии в эротике

---

<sup>7</sup> Цит. по: А. Н и к о л о у к и н, *Голгофа Василия Розанова*, Москва 1998, с. 464.

объясняется разрушительным ходом истории, вытесняющей поэзию из отведенного ей иудейской традицией сакрального пространства. В сознании Лютова такое единство поэтической формы и эротического содержания, о котором говорится в *Песне песней*, остается „мечтой”. Бабелевская *Песня* несет в себе „притчевую” рефлексию над сущностью времени, разрушающего возможность такого единства. Здесь уже явно звучит отголосок идей средневекового еврейского поэта и философа Соломона ибн Габириля, ставшего известным в Европе под именем Авицеброн, который еще в начале этого тысячелетия сетовал:

Как петь мне, когда песня ныне –  
умом убогих достоянье!  
Ее в лохмотья нарядили,  
Соврав царичи одеянье<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Соломон ибн Габириль, *О том, как на пиру у некоего Моисея кончилось вино и гостям пришлось довольствоваться водой*. В: *Тридцать три века еврейской поэзии. Краткая антология в переводах с иврита*, Екатеринбург–Каменск–Уральский 1997, с. 133.