

# Чеслав Андрушко

---

## Спор традиций в новелле И. Бабеля "Иисусов грех"

---

Studia Rossica Posnaniensia 27, 103-108

---

1996

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.

## СПОР ТРАДИЦИЙ В НОВЕЛЛЕ И. БАБЕЛЯ *ИИСУСОВ ГРЕХ*

### CLASH OF TRADITIONS IN I. BABEL'S SHORT STORY *JESUS'S SIN*

ЧЕСЛАВ АНДРУШКО

ABSTRACT. This article examines the relationship between religion and literature in Babel's short story and presents an analysis of double-coded parody of Dostoyevsky's „Christian naturalism”.

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

Сказовая новелла *Иисусов грех*, опубликованная в 1924 году, возникла на базе появившейся в печати годом раньше *Сказки про бабу*. В ней в утрированной форме рассказывается о том, как одна и та же „баба” – в первом случае Ксения, во втором Арина – получила от Иисуса Христа „на четыре года в мужья” ангела, которого же в первую брачную ночь и задавила „брюхом раскаленным, шестимесячным”<sup>1</sup>. Рассказы не дифференцируются по содержанию, однако новое заглавие и несколько видоизмененный и развернутый финал придают второму варианту бабелевской „сказки” четко выраженную религиозную направленность.

В творчестве Исаака Бабеля этого периода, когда была уже закончена работа над циклом *Одесских рассказов*, новелла *Иисусов грех* является самым наглядным примером того, как религиозная идея, пройдя через стадию скрытых межфразовых преобразований, выливается в свою открытую „образную” противоположность. В динамичном пространстве бабелевского творчества каждое из отдельных произведений занимает „промежуточное” и только ему присущее место, умножая внутренние циклические связи и образуя „переходы” к интерпретации их смысла в пределах нескольких произведений. Несомненно, *Иисусов грех* своей религиозной проблематикой обязан одесскому циклу, состоящему из четырех рассказов, и четырехкратно повторяющееся в сжатом тексте этого рас-

---

<sup>1</sup> И. Б а б е л ь, *Избранное*, Москва 1964, с. 206. Все последующие цитаты приводятся по этому изданию в тексте, страницы указываются в скобках.

сказа число „четыре” настойчиво эту связь подчеркивает. Рассказ соотносится со своим циклическим первоисточником как внешнее выражение скрытой в нем темы христианства, имеющей, здесь однако, принципиально иную творческую установку и ее мыслительную реализацию. Она начинается уже с заглавия новеллы *Король*, открывающей одесский цикл, которое в сочетании с определением „иудейский”, следующим из контекста, создает емкую исходную метафору образа Иисуса Христа. Но если в *Одесских рассказах* христианство вырастает из сложных противоречий греческо-иудейского симбиоза, показывая собой самую радикальную попытку полного сведения биологических и духовных аспектов бытия, то в рассказе *Иисусов грех* та же проблема представлена уже в многослойном культурном освещении, придающем ей разрушительные апокрифические оттенки.

Писатель Евгений Замятин назвал бабелевский *Иисусов грех* лучшим примером сказа в советской литературе<sup>2</sup>, а Вячеслав Полонский – литературный критик и приятель автора – увидел здесь пародию на Достоевского<sup>3</sup>. Замечания эти сохраняют свою актуальность и вместе с тем требуют существенных модификаций. Особенно следует подчеркнуть, что сказ как характернейшая для русской литературы форма реализации принципа народности лишается в творчестве Бабеля интеллектуального содержания, оставляя от себя лишь чувственно-биологическое, деформированное восприятие бытия. Бабелевский сказ обретает совершенно новое в этой литературе аллегорическое звучание и служит „переходом” к мнемонико-сакральному, жертвенному сознанию, стоящему у начала каждого нового цикла исторического времени. В этом плане сказового изложения также и почвенничество Достоевского, удачно названное „христианским натурализмом”<sup>4</sup>, уходящим в глубь народного духа, в стихию народного религиозного сознания, было возвращением к религиозному пониманию истории. Что же касается самого характера связей Бабеля с Достоевским, то они на много принципиальнее, чем считает В. Полонский, и не имеют ничего общего с мнением о том, что якобы в „Бабеле есть кое-что от Достоевского, от его мучительства, от сладости самоистязания, от безжалостного экспериментаторства над душой человека”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> См.: Е. Замятин, *О сегодняшнем и о современном*. В: Е. Замятин, *Лица*, Нью-Йорк 1955, с. 225.

<sup>3</sup> См.: В. Полонский, *О литературе*, Москва 1988, с. 67.

<sup>4</sup> В. Зеньковский, *История русской философии*, т. I, ч. 2, Ленинград 1991, с. 223.

<sup>5</sup> В. Полонский, *О литературе*, Москва 1988, с. 67.

Линия Достоевского начинается у Бабеля со сказовой новеллы *Письмо* из конармейского цикла, показывающей, что страдания, которым автор *Преступления и наказания* придавал глубокий религиозный смысл, отнюдь не облагораживают человека а, наоборот, делают его безразличным к судьбе ближних. История кровавой семейной распри между отцом и сыновьями стирает границу между палачом и жертвой и вызывает их подмену, смысл которой может интерпретироваться только в категориях Дантова *Ада*. Тот же тип карнавальной безысходности распространяется и на историю „рабы божьей” Арины, не имеющей „ни свету, ни выходу” от того, что ей предписано рожать „за четыре года, мало-мало, а тронх” (204). Повторенная здесь пародия пародией уже не является и становится явлением совершенно противоположным тому, что вызывает смех. Смешным может быть только то, что не нуждается в сочувствии, а страдания бабелевской бабы, чью предначертанность судьбы даже милостивый Бог не был в состоянии облегчить от „серьезности” (205), апеллирует и к пониманию, и к сочувствию. Благодаря своему фантастическому сюжету, показывающему мир перевернутый, реально невозможный, *Иисусов грех* может служить уже только однозначно негативистским комментарием к карнавальному методу Достоевского, способному свободно переосмысливать через биологическое время человека, не считаясь при этом с жесткими требованиями рассудка.

Для Бабеля мир Достоевского полон разрушительных и зияющих противоречий, где столкнувшиеся друг с другом „христианский натурализм” и неверие в „естественную” природу человека в состоянии разрешаться только эсхатологически. Николай Бердяев в изданной в 1923 году книге *Миросозерцание Достоевского*, которая не могла не быть известной Бабелю, увидел в этой апокалиптической несведенности не только главное достоинство всего творчества писателя, но и главную черту русского национального характера. Несколькими годами позже Михаил Бахтин попытался отделить Достоевского-художника от Достоевского-идеолога, предлагая считать обособленным тот факт, что „Достоевский-публицист вовсе не был чужд ни ограниченной и односторонней серьезности, ни догматизму, ни даже эсхатологизму”<sup>6</sup>. Но удар, наносимый *Иисусовым грехом* Достоевскому, более чувствителен и направлен в самое интимное место его записных книжек, не предназначенных для публикации. В частности, пытаюсь хоть в общих чертах определить ту будущую гармонию, к которой столь бес-

---

<sup>6</sup> М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, изд. 3-е, Москва 1972, с. 285.

компромиссно – и через преступление, и через наказание – движутся его герои, Достоевский записал: „Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком (след., и понятия мы не имеем, какими будем мы существами). Эта черта предсказана и предугадана Христом – великим и конечным идеалом развития всего человечества – представшим нам, по закону нашей истории, во плоти.

Эта черта:

„Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы божии” – черта, глубоко знаменательная.

1) Не женятся и не посягают, – ибо не для чего; развиваться, достигать цели, посредством смены поколений уже не надо и

2) Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от всех (мало остается для всех)”<sup>7</sup>.

Уязвимость этой мысли Достоевского, особенно во второй ее части, столь очевидна, что одно ее „повторение” в иносказательной форме *Иисусова греха* было уже созданием развенчающего творческого двойника. На бабелевскую бабу „посягают” все – „хучь еврей, хучь всякий” (205) – и автор посылает ее с теми запросами в духе Достоевского к Иисусу, приятнее которых означало бы для Христа противопоставление своей „плотской” сущности. А как резонно замечает рассказчик по этому поводу – „В ухо себя не поцелуешь, это и богу ведомо” (205). Здесь же и формулируется основной упрек, адресованный Достоевскому, в творчестве которого атрофируется женское начало, и, как уже отмечалось критикой, в его последнем романе „отец вырастает до полнеба, полмира, а мать сведена на нет – в ветошку Елизаветы Смердящей”<sup>8</sup>. Автор *Иисусова греха* гипертрофирует биологическую материнскую функцию бытия в противовес Достоевскому и придает ей аллегорическое значение, предполагающее значимую связь чувственного со сверхчувственным. Без учета этого трансцендентного фактора, изначально заложенного в основу бытия, мышление мира теряет у Бабея свое субстанциональное качество и уходит в фантастическое пространство российских „небылиц” и „перевертышей”.

Конечно, карнавальная фамильярность отношений человека и Бога, распространяющаяся на фантастический сюжет *Иисусова греха* не является простым следствием еврейского происхождения

<sup>7</sup> *Литературное наследство. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860-1881*, т. 83, Москва 1971, с. 173.

<sup>8</sup> Г. Гачев, *Космос у Достоевского*. В: *Проблемы истории и поэтики литературы*, Саранск 1973, с. 113.

его автора, не приемлющего христианства. Рассказ определенно выдержан в духе развенчания-увенчания „короля иудейского“ из канонических евангелий, а автор не выходит за рамки общепринятого фактора, что христианская литература, кроме античной мениппен, подвергалась также прямой карнавализации, вершиной которой стала эпоха европейского Ренессанса. Многообразие воплощенный центрального евангельского образа – от прямых подражаний до противопоставлений – было здесь в первую очередь афирмацией творческой свободы личности. Открытую попытку осмысления этого всеобъемлющего опыта искусства Ренессанса предпринял Бабель в обширном рассказе *Пан Аполек* из конармейского цикла. Амплифицируя ту же возрожденческую традицию на почве русской литературы, *Иисусов грех* с новой остротой и драматичностью ставит проблему отношений искусства и религии, ставшую причиной распада ренессансово-эстетической эстетики. Из русских писателей только Лев Толстой до конца, как кажется, осознал – и творчески, и исторически – внутренний конфликт между культурой и религией. Достоевский же, наоборот, до конца оставался уверенным в возможности их полного слияния. Как бы мимоходом оброненная в романе *Идиот* фраза о том, что „красота спасет мир“, взрывает в бабелевском рассказе эту своеобразную эстетическую утопию Достоевского. Безграничная вера в единство красоты и добра не оставляет места для этического начала, которое у Бабеля ближе всего религиозному чувству человека и от отсутствия которого страдает вся историческая и биологическая сфера его произведений. Достаточно сопоставить свернутое содержание *Иисусова греха* с одной из адских сцен *Конармии*, где пулеметчик Кудря „осторожно“ подрезывает горло старому еврею, чтобы не забрызгаться (91). В этой разрушительной устремленности человеческого духа к запросам эстетики – за пределами этики, установившей моральный порядок бытия, – нельзя не увидеть влияния Фридриха Шиллера с его культом эстетического начала в человеке. Характерное для немецкой культурной традиции имя Альфред, которым наделяет Бабель своего небесного ангела, так и не сумевшего удовлетворить простую русскую бабу, такую непродуктивную „чужеродность“ в русской литературе фиксирует. Тем самым и бунт бабы в финале рассказа, что сродни бунту Ивана Карамазова, не принимающего мир, построенный на слезах и насилии, направлен в сущности не против Бога, как казалось бы на первый взгляд, а против культуры, выдающей свой эстетический идеализм за реальность.

Возможность преодоления конфликта между этикой и эстетикой, возникшего на базе повествовательного искусства, развива-

ется творчеством Исаака Бабеля в двух направлениях. Первое из них связано с французской тематизацией его новеллистики и указывает в целом на романскую литературную традицию, которая пройдя через разрушительный позднеренессансовый раблезианский опыт, показывающий человека как экскремент, научилась не смешивать высокое с низким, чтобы избежать пародии. Видимым показателем такого отношения искусства к жизни является рассказ Бабеля *Гюн де Мопассан*, где биологическое время писателя, отягощенное, как известно, неизлечимой венерической болезнью, отделено от просветленного чувства любви между мужчиной и женщиной из новеллы *Признание*, богато цитируемой в тексте „повторенной“ бабелевской любовной истории. Но более существенным в целом для творческого метода Исаака Бабеля является второе направление, связанное с энергетическим восприятием явлений бытия, трансцендентный смысл которого приближается к метафорической функции поэтически оформленного текста. Сказовые деформации бабелевских новелл нуждаются в процессе „повторенной“ метафоризации, а их разбитое во времени и пространстве содержание требует аллегореза, чтобы мог реализоваться мыслительный „переход“ в глубину скрытых значений. И вся сущность этого творческого движения не сводится к тому, чтобы столкнуть воспринимающее сознание с апокалипсисом, как это делает Достоевский, а, наоборот, позволит ему лишь прикоснуться к вечно живой тайне, скрытой под оболочкой бытия. Глубинная творческая связь человека с Богом является у Бабеля актом одномоментной инициации, непревзойденным поэтическим образцом которой остается для него „сокровенный смысл *Песни песней*“ (344). И это единственный и для Бабеля-прозаика, и для Бабеля-драматурга способ приближения искомого везде и постоянно смысла, дающегося человеку как „легкая молитва, как песня“ (205). С этой точки зрения также и сказовая новелла *Иисусов грех*, представляющая собой „перевернутый“ вариант *Песни песней*, уместается в основном русле бабелевского творческого поиска, поддерживающего неенскаемую „божественную“ энергию бытия.