

Чеслав Андрушко

Ренессанс в "Конармии" Исаака Бабеля

Studia Rossica Posnaniensia 25, 59-65

1993

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.

РЕНЕССАНС В *КОНАРМИИ* ИСААКА БАБЕЛЯ

THE RENAISSANCE IN *RED CAVALRY* BY ISAAC BABEL

ЧЕСЛАВ АНДРУШКО

ABSTRACT. The cyclical novel *Red Cavalry* by Isaac Babel realizes the cyclical concept of historical time, in which each successive cycle contains remnant forms of previous historical and cultural epochs. In this context function the declining compositional elements of Renaissance poetry and thought. On this basis the reception of the work as an intellectual standpoint between the idea of the world and its image is formed.

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

Циклически построенная повесть Исаака Бабеля подчинена циклической концепции исторического времени, где каждый новый цикл вытекает из предыдущего, извечно колеблясь между стремлением к „полноте” существования и падением в „пустоту” небытия. Такова, сокращенная иногда до мгновенья, распадающаяся форма бытия во времени, оставляющая у бабелевских исторических персонажей чувство опустошенности и то особое, гнетущее состояние пьянящей скуки, которая „сводит с ума” Сидорова из рассказа *Солнце Италии* и заставляет красного генерала Павличенко топтать своих врагов „более часу”¹. Образная система этих рассказов строится с явным расчетом на высказывание римского историка Тацита об истории как повторяющейся драме ужасов², – что следует подчеркнуть с особой выразительностью, поскольку это „римское” направление указывается самим рассказом *Солнце Италии*. Через его сумеречное содержание осуществляется в повести „переход” на творческий уровень восприятия истории как ада, по образцу и аналогии *Божественной комедии* Данте. Поэтому каждое времяпрохождение подобно той бурной реке, захватывающей свои жертвы, с переправы через которую начинается аллегорическое

¹ И. Бабель, *Избранное*, Москва 1966, с. 47, 80. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию в тексте с указанием в скобках страниц.

² М. Барг, *Эпоха и идеи. Становление историзма*, Москва 1987, с. 13.

повествование Дантова *Ада* и бабелевской *Конармии*. Через адскую материальность и телесность истории выражена у Бабея вся „теневая” сторона существования во времени и пространстве как тот же результат разъединения человека с Богом. Но низверженные в хаотичный поток времени герои *Конармии* резче ощущают разрушительное давление истории, ведущее к более последовательным, чем у Данте, провалам во времени. Рассказ о походе красной армии Буденного на Польшу прерывается уже в самом начале invocацией о татарском нашествии, а во внешнем облике одного из красных командиров проскальзывает вдруг „властительное равнодушие татарского хана” (70). „Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волынских степях” (81) и „фигура галичанина, мертвого и длинного, как Дон-Кихот” (112), мелькнувшая на похоронах эскадронного Трунова. Все это – распадающиеся формы времени, далекие проблески мгновений, выхватывающие из настоящего прошлое, всю сложную циклическую текучесть и изменчивость мира.

Остро рисующаяся темпоральность революционной эпохи, исходит в *Конармии* из авторской периодизации истории, по которой лучший ее цикл уже давно пройден – в эпоху Ренессанса, осмысление которой как некоего „остаточного” явления проводится в самом обширном рассказе цикла – *Пан Аполек*. В бабелевском мире распадающихся форм о каких-либо прямых аналогиях нигде не может быть и речи и поэтому темой бродячего живописца преследуется в первую очередь ассоциативная установка на основные принципы Возрожденческой этики и эстетики. Способствует этому и имя главного героя как знак воздействия на изобразительное искусство античного скульптурного мышления, и разговор о святом Франциске Ассизском, сблизившем Бога с природой, и, наконец, упоминание об одном из видных скульпторов раннего Возрождения – Лука делла Роббиа. Ренессансовыми по происхождению являются такие характерные элементы изображения, как замки и развалины в „мягком” освещении, и влекущая в даль открытая перспектива с извилистой трактовкой пейзажа в самом начале повествования. Восстанавливаемая ассоциативно объемная ренессансная модель мира, открытая на все три измерения, служит у Бабея выражением переломного характера эпохи, сблизившей небо и землю, конечное с бесконечным, и радикально преобразившей тем самым мировоззрение человека. Открытию перспективы, роли света, глубины и экспрессии сопутствовали астрономические и географические открытия, что еще резче оттеняет огромную пропасть между биологически замкнутым временем рассказа *Вечер* а ренессансовою открытостью на наследие прошлого, обращенной к светлой античности и ее глубинной философии, к скульптуре человеческого тела и свободе индивидуального

развития. Как отмечает современный исследователь этой лучшей в истории европейской культуры эпохи, – „Возрожденцы удивительным образом умели объединить самые возвышенные, самые духовные, часто даже платонические и неоплатонические идеи с таким жизнерадостным, жизнеутверждающим, веселым и игривым настроением, которое иначе и назвать нельзя, как светским и даже земным”³.

Таким возвышенным радостным ощущением бытия отличается в повести Аполекова живопись. Расписывая костел в Новограде, он в качестве прототипов святых использует местных „грешников” – хромого выкреста Янека и еврейскую девушку Эльку, „мать многих подзаборных детей” (42). В свою очередь, библейская тема воплощается на его полотнах в буйство красок и плоти. Ренессансовая объемность духовного и плотского, воспринимаемая через контекст польской „костельной” культуры, готический стиль польской архитектуры, невозможна для автора без учета еврейской интеллектуальной традиции. Бабелю, как кажется, важно было показать на примере „ренессансового” пана Аполека, что артистически выражающая себя мудрость, приближающая к философскому и религиозному познанию мироустройства, вырастает из структуры иудейско-христианского учения о Едином, создавшем Вселенную и управляющем ею при помощи законов, которые как образцы переносятся на реальность, и поэтому доступны человеческому разуму.

Возрожденческая концепция „аполекова” искусства не случайно сохраняет также некоторые типологические сходства со второй частью *Божественной комедии*, ставшей, согласно единодушному мнению критиков, гениальным образцом „сложного и трудно формулируемого стиля проторенессанса”⁴. Память о *Чистилище* хранит в себе повторяющийся местами „розовый” колорит зарисовки, идущий отсюда к рассказу *Гедали*. Отсутствие других элементов дантовского стиля на этом историко-культурном уровне изложения не менее характерно, чем сконцентрированная до метафоры идея материального и телесного *Ада*. Предельно ограничивая связь своей повести с идеей „чистилища”, растворяя почти полностью один из основных догматов католического вероучения в „пустом” пространстве времени, автор тем самым вступает в прямой идейный спор с дантовым миром „теней”. *Конармией* отрицается возможность существования обособленной от тела „души”, которую столь настойчиво пытается „посмотреть” Павличенко, концентрируя всю свою дьявольскую действенность на этом христианском, внутреннем аспекте искупления. Внутреннее у Бабеля

³ А. Лосев, *Эстетика Возрождения*, Москва 1982, с. 50.

⁴ Там же, с. 204.

оказывается внешним и всегда ведет к реальному ощущению бытия во времени и пространстве. Эпохе Ренессанса удалось определить относительную гармонию между внешним и внутренним аспектами бытия – кровопролитным войнам этого периода и Священной Инквизиции сопутствовали необычно богатые и разнообразные формы проявления духовной жизни. Открытое ренессансовое время, достигнув своего предела в европейском искусстве, вызвало к жизни опасное обожествление всякой красоты, всякого искусства и признание искусства как самодовлеющей области, ни от чего другого не зависимой. Видимым доказательством распада возрожденческой эстетики, выросшей на Дантовом глубинном ощущении Бога, является в *Конармии* образ Дон Кихота, мелькнувший как фигура „галичанина, мертвенного и длинного” (112) на похоронах эскадронного Трунова. Мир у Сервантеса уже раздвоен и переполнен бунтом против объективной реальности, переставшей отвечать человеческой безудержной мечтательности. На этой почве выростала максима исторического мессианства; человек в своих возможностях равен Богу и имеет право сам решать проблемы добра и зла, жизни и смерти. Исторические персонажи *Конармии* уже до конца и по-донкихотски одержимы идеей исправления мира, обретающей характер патологического автоматизма. Финал рассказа *Эскадронный Трунов*, где заглавный герой гибнет в неравном поединке с четырьмя американскими самолетами, с исторической достоверностью повторяет бой „блуждающего рыцаря” с ветряными мельницами, хотя разбитый здесь на составные элементы сервантесовский образ еще резче подчеркивает иллюзорность „пустого” пространства истории, в котором время постоянно смещает пропорции. У Бабеля разрушительным действием обладает не человек, а время, творящий человек в состоянии лишь усилить его разрушительный бег, или же оказать на него „сдерживающее” влияние. Такова в *Конармии* закономерность „перехода” от „возрожденческой” темы искусства к историческому „жизнеописанию” обратно.

Крайне показательна с этой точки зрения трансформация образа Беатриче – верной спутницы дантовских героев по кругам чистилища и рая. Дантовское идеальное сочетание чувства и разума в изображении женщины, которую Петрарка назвал „благородной дамой” а Блок посвятил *Стихи о Прекрасной Даме*, превращается в циклическом повествовании в „сестру милосердия 31-ой дивизии” – неверную спутницу бабелевских „донкихотов” по кругам исторического ада, прозываемую „эскадронной дамой”. Используя и здесь символику чисел, Бабель предельно четко указывает на творческий источник образа – на 31-ую песню *Чистилища*, начиная с которой образ Беатриче начинает конкретизироваться как воплощение божественной мудрости. Обратное

развитие во времени христианского образа „мадонны”, захватывающее также и сервантесовскую разрушительную иронию, полностью атрофирует идеальное звучание образа, оставляя лишь историческую перспективу его развития. Здесь уже полностью выражает себя антивозрожденческая эстетика Франсуа Рабле, показывающая с той же выразительностью далекую от какого-либо артистизма телесность. Лишь внешне образ этот может свидетельствовать об использовании Бабелем принципа карнавализации, так как его развитие строится здесь не на характерологическом стремлении „объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы”⁵, а на разъединении и образном укрупнении ренессансово-антитезы. Образ „эскадронной дамы” полемически направлен против II и III частей *Божественной комедии*, реализующих неоплатонскую концепцию о существовании бессубстанциальных форм и возводящих реальную женщину в идею божественной мудрости и красоты. Возвращая ей через тему Дантова *Ада* всю разрушительную материальность бытия во времени и пространстве, автор вместе с тем захватывал и весь сервантовский „рыцарский” опыт, раздвигая границы разрыва между художественной идеей образа и его историческим содержанием. Двоящаяся система образов выводит в *Конармии* на религиозную идею Мадонны⁶, но в том ее исходном иудейско-христианском двуединии с младенцем, божественный смысл которого был уже утерян литературой Ренессанса. Таков и финальный смысл изложенной Аполеком притчи об „скрытом” от мира первенце Иисуса и Деборы. Отрицая опыт женского образа из *Божественной комедии*, Бабель возвращает понятие „божественности” материнскому началу, причем не подделочному, как в *Соли*, а тому истинному фактору биологического возрождения, который, как в рассказе *Письмо*, оказывается в распадающемся историческом мире героя последней спасительной идеей.

Образно-ассоциативная установка на эпоху Ренессанса преследовала в *Конармии*, кроме изобразительной, также и идейно-творческую установку. Через „еретическую” аполекову живопись, возрождающую в себе также и иудейскую традицию, которую использовали и Данте и Сервантес⁷, Бабель стремился показать, что истинно творческое отношение к жизни вырастает из единого монотеистического учения о мире. Однако само европейское искусство, базирующееся на неоплатонском примате идеи, не в состоянии „изобразить” динамичной сущности соотношений между божественным и человеческим, между

⁵ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972, с. 304.

⁶ М. Хетени, *Эскадронная дама, возведенная в Мадонну*, „Studia Slavica Hungaria” 1985, № 31, с. 161-169.

⁷ См. *Talmud, przełożył i objaśnieniami uzupełnił Izaak Kramstuck*, Warszawa 1869, с. 66.

идеальным и реальным, и в лучшем случае может создать сложную картину мира, состоящую из крайностей. И если до конца осмыслить тот неоспоримый факт, что крайности в *Конармии* наделены имманентным движением к распаду и саморазрушению, то в постоянно образующемся от них „пустом” пространстве обнаруживается интеллектуальная содержательность этой сложной, противоречивой и исчерпавшей себя эпохи. За авторскими поисками объемной формы для распадающегося исторического содержания скрывается теория о „свертывании” Николая Кузанского – по праву считающегося ключевой фигурой и основоположником ренессансовой философской мысли, преодолевшей на уровне слова неоплатоническое учение об экспликации⁸. Кузанский считал, что в понятии Бога как абсолюта свернуто бесконечное множественное, которое человек вынужден развертывать в дискурсивное многообразие – и именно человеческий дух одновременно свертывает и развертывает. Бабель смещает акцент с разделяемого Кузанским христианского понимания духа, приведшего к прямому „обожествлению” художественного творчества, на аристотелевское понятие действенного интеллекта как реализующее себя творческое отношение к миру. То, что разворачивается в мире, человеческий интеллект сворачивает – и обратно. Под влиянием этого универсального принципа пейзажная зарисовка *Перехода через Збруч* почти мгновенно сворачивается в интерьер разбитой еврейской квартиры, а расплывающаяся словесная масса *Письма* – в бесцветный фотографический портрет. Только на таком общем для них основании проявляется до конца причина нарастающего разрыва между исходной идеей мира и его историческим содержанием и формируется творческий метод их автора; сворачивать в точную словесную формулу разворачивающийся в искусстве образ мира, используя при этом художественный опыт Ренессанса, слишком доверившегося зрению. Циклическое чередование свертывания и развертывания служит у Бабеля универсальным проявлением действенного интеллекта, направленным через слово на самого себя, границы которого определяются в *Конармии* с одной стороны содержанием рассказа *Пан Анолек*, а с другой – миниатюрной формой новеллы *Кладбище в Козино*, позволяющей предполагать ассоциативную созвучность ее названия с автором учения о „свертывании” и тем самым метафорическую ренессансовую направленность творческого метода Бабеля. Как результат творческого осмысления распада этой лучшей в истории европейской культуры эпохи фиксируются в *Конармии* динамичные разрывы между художественной формой и историческим содержанием повествовательного цикла,

⁸ См. Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод*, Москва 1988, с. 504.

компенсирующиеся за счет свернутой в ней интеллектуальной энергии как единственной категории, противостоящей распаду и разрушительному давлению времени.

Разбитая в образной структуре *Конармии* форма Ренессанса делает реально ощутимой авторскую идею о том, что даже в лучшей эпохе человечества, стремящейся объединить противоположности, процессы деструкции, отрывающие форму от содержания и идею от образа, преобладают над процессами становления. Искусство, пытающееся идею мира выразить через образ, также подвержено разрушительному действию времени и в первую очередь эту сущность времени выражает. И поэтому Бабель обращается к интеллектуальному воображению как единственной вневременной категории, обладающей промежуточностью и переходностью состояния между идеей и образом, используя при этом развернутый во времени богатый опыт Ренессанса.