

## О МОТИВАХ И ТОПОСАХ «КОНАРМИИ» И. Э. БАБЕЛЯ

Феликс Маратович Штейнбук

В статье рассматриваются основы внутреннего единства книги И.Э.Бабеля «Конармия», и в частности характер проявления и взаимодействия с разнообразными топосами одного из краеугольных мотивов книги – мотивы смерти, имеющего непосредственное отношение к указанному единству.

**Ключевые слова:** мотив, внутреннее единство, топос

У статті йдеться про основи внутрішньої єдності книги І. Е. Бабеля «Конармія», і зокрема про характер прояву і взаємодії з різноманітними топосами одного із наріжних мотивів книги – мотиву смерті, який має безпосереднє відношення до вказаної єдності.

**Ключові слова:** мотив, внутрішня єдність, топос

The article considers the base of the inner unity of I.E.Babel's «Konarmia» as well as the character of representation and interaction with various toposes of one of the initial motives of the book – the motive of death having close connection with the mentioned unity in particular.

**Key words:** motive, inner unity, topos

Вопрос о характере внутреннего единства «Конармии» Бабеля остаётся актуальным и поныне. В этой связи, на наш взгляд, представляет несомненный интерес рассмотрение отдельных мотивов и топосов, которые могли бы свидетельствовать о новых, несколько даже неожиданных гранях такого единства книги.

В частности, такая необходимость видится в обращении к одному из наиболее значимых мотивов, имеющих место в «Конармии», – к мотиву смерти.

На наличие данного мотива в «Конармии» указал в работе, посвящённой книге Бабеля, И. Сухих. Он, процитировав, в частности, О. Мандельштама, который в «Стихах о неизвестном солдате» пишет о «миллионах убитых задёшево... [под] небом крупных оптовых смертей», справедливо замечает, что «действие бабелевской книги тоже происходит под этим небом» [5, с. 227]. Но само обоснование указанного мотива носит во многом поверхностный, «инвентаризационный» и беглый характер, в то время как важность, значимость и всеобъемлемость мотива смерти, на наш взгляд, требует более углублённого и пристального внимания.

Мотив смерти обозначается с первых же строк книги – в «Переходе через Збруч»: «...наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях (курсив наш. – Ф. Ш.) Николаем Первым» [1, с. 262]. Таким образом, изначально возникает очевидная соотнесённость современных событий с их исторической и экзистенциальной детерминированностью, что в соединении с другим, не менее важным, мотивом – мотивом пути определяет поливалентный характер мотива смерти. И в последующем текст «Перехода...» предоставляет нам возможность не единожды убедиться в этом.

Так, «оранжевое солнце *катится* (курсив наш. – Ф. Ш.) по небу, как отрубленная голова...», «запах *вчерашней* (курсив наш. – Ф. Ш.) крови и убитых *лошадей* (курсив наш. – Ф. Ш.) каплет в вечернюю прохладу», «кто-то тонет и звонко порочит *Богородицу* (курсив наш. – Ф. Ш.)» [1, с. 262], и «всё *убито тишиной*... (курсив наш. – Ф. Ш.)», и даже во сне, который снится рассказчику, «начдив шесть... *гонится на тяжёлом жеребце* (курсив наш. – Ф. Ш.) за комбригом и всаживает ему две пули в глаза» [1, с. 263].

Но своего апогея это своеобразное «пиршество» небытия достигает всё же в реальности, поскольку разбуженный беременной женщиной рассказчик узнаёт ещё об одной трагедии, разыгравшейся накануне в доме, где он устроился на ночлег: «Пане, – говорит еврейка... – поляки *резали* его, и он *молился* (курсив наш. – Ф. Ш.) им: убейте меня на чёрном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру» [1, с. 263].

Как видно из приведенных примеров, мотив смерти, с одной стороны, связан с топосами реальности – с прошлым, с движением, но и с покоем. А с другой стороны, этот же мотив, что вполне естественно, связан и с миром ирреальным – с топосом мистического и топосом полумистического (сном), которые, впрочем, также неразрывно связаны с реальностью. В свою очередь все эти топосы, обогащаясь, приобретая и привнося дополнительные смыслы, составляют неотъемлемую часть книги Бабеля.

Уже в следующем эпизоде, начиная с самого названия – «Костёл в Новограде», отчётливо проявляется соотнесённость мотива смерти как с топосом прошлого, так и с топосами движения и мистики. «Костёл» – культовый символ – превращается в надгробный памятник старому миру, и

эта его анахроничность подчёркивается соположением с «Новоградом» («новым городом»), а также прямыми ораторскими филиппиками в самом тексте эпизода: «...о Польша... горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивилл, и тебе, князь Сапега, вставшие на час!..» [1, с. 266]

Следующий эпизод, названный «Письмом», также соотносится с прошлым уже только в силу своей семантики – если письма имеют иную временную направленность, то они, как правило, содержат необходимую помету в названии (ср.: «письмо в будущее»), и текст эпизода только подтверждает такое понимание его названия.

Но есть в этом эпизоде и нечто такое, что позволяет соотнести недавнее прошлое с прошлым более отдалённым. Так, выражения типа «рубает подлую шляхту», «треплет шляхту» или «порезали их тыщи и загнали в Чёрное море» [1, с. 269-270], несмотря на отчётливую отнесённость к событиям гражданской и советско-польской войны, тем не менее содержат в себе исторические аллюзии, связанные с национально-освободительной войной украинского народа против Польши.

В этой связи заслуживает внимания упоминание автором письма и того, что в городе Майкопе «повсюду измена и полно жидов, как при старом режиме», которых Семён Курдюков «грозились всех порубать» [1, с. 269] (ср., у Т. Г. Шевченко в его поэме «Гайдамаки»: «Тече кров у воду... / Всі полягли, всі покотом: / Ні душі живої / Шляхетської й жидівської», или «А Галайда, знай, гукає: / «Кари ляхам, кари!» / Мов скажений, мертвих ріже, / Мертвих віша, палить. / «Дайте ляха, дайте жида!.. / Дайте ляха, дайте крові / Наточить з поганих! / Крові море... мало моря...» [7, с. 77]).

Представляет интерес и то, что обозначенная отнесённость мотива смерти к вполне определённым историческим событиям, а не к прошлому вообще находит своё отражение и в последующих эпизодах «Конармии».

В частности, на кладбище в Козине «в стороне, под дубом, разможжённым молнией, стоит склеп рабби Азриила, убитого казаками Богдана Хмельницкого. Четыре поколения лежат в этой усыпальнице... и скрижали... поют о них молитвой...» [1, с. 314]. Неожиданно возникает эта же аллюзия и в рассказе балагура Конкина, который, в частности, делится своими воспоминаниями и о том, как «крошили мы шляхту по-за Белой Церковью. Крошили вдосталь, аж деревьягнулись» [1, с. 318]. Закономерно возникает эта же аллюзия и в эпизоде с ещё одним, не менее, чем «Белая Церковь», красноречивым для знающих украинскую историю названием – в «Берестечко», когда «из-за могильного камня выполз дед с бандурой и детским голосом спел про былую казачью славу» [1, с. 321].

И наконец, возвращаясь к «Письму», следует отметить наличие в нём ещё одного топоса – мистического, но в интерпретации более чем оригинальной, поскольку хоть речь и идёт в нём о «спасителе», но теперь это Курдюков-младший «принимает» от них [от отца – своего, а не небесного!] страдания, как спаситель Иисус Христос» [1, с. 269].

Следующий после «Письма» эпизод, иронически названный «Начальником конзапаса», лишь на первый взгляд составляет благополучное исключение из общей картины разнообразнейших «ликів смерти», представленных и реализованных в «Конармии». Прежде всего, с предыдущим эпизодом он связан топосом национально-освободительной борьбы.

Не менее примечательна также ипостась и фамилия главного героя этого эпизода, подскакавшего к группе совершенно отчаявшихся волыньских крестьян «на огненном англо-арабе», – собственно «начальника конского запаса» Дьякова, «краснорож[его], седоус[ого], в чёрном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар» [1, с. 272]. Появление Дьякова как нельзя более кстати. Не столько потому, что «честным стервам», как называет крестьян Дьяков, понадобилось его «игуменье благословенье» [1, с. 273], сколько потому, что подчёркнуто театральным и, более того, оперный выход этого в прошлом циркового атлета представляет интровертированный в фарс вариант трагедии, вполне, впрочем, в стиле бабелевского дискурса.

Следовательно, мы не без оснований можем утверждать, что контрапункт данного эпизода самым непосредственным образом соотнесен и с предыдущим эпизодом, в котором проникновенная забота младшего Курдюкова о своём коне Стёпке несопоставима с будничностью описания смерти отца и брата. Соотнесён он и с первым эпизодом, в котором в созданной писателем картине не обошлось без «убитых лошадей» [1, с. 271]. Соотнесён он и с последующими эпизодами – с представленным в них образом лошади как персонифицированного топоса движения, на который, в частности, распространяется и через который реализуется искомый мотив смерти.

Но, кроме этого, фарсовый характер эпизода привносит очевидный иронический подтекст в происходящее, и таким образом, в силу сказанного выше, ирония приобретает как прогрессивный, так и регрессивный характер и с той или иной степенью очевидности обозначается во многих эпизодах «Конармии». И следующий эпизод служит лучшим тому подтверждением.

Так, уже только название данного эпизода – «Пан Аполек» – содержит в своей семантике вполне ощутимую долю иронии, поскольку уменьшительно-ласкательный вариант польского имени Аполлинарий в контексте названия должен восприниматься, например, как «господин Шурик». Но эпизод «этот привлёк внимание исследователей прежде всего амбивалентным соединением аполлонического и дионисийского начал (что выражено в самом имени главного героя) и своеобразным русским нищенством» [3, с. 271; см. также: 8, с. 88-97; 9, с. 160-199; 6, с. 228-242].

В частности, «русское нищенство» проявляется, по словам американских исследователей, в «сознательной установке на игру с ролями, на систематическое переворачивание относительно устойчивых социальных знаков». Исходя из данного посыла, эти исследователи также формулируют и «нек[ий] принцип, который обознач[ают] как «евангельский». Принцип этот может быть сформулирован следующим образом: видимость обманчива, никто не является в полной мере самим собой, а потому возможна постоянная ролевая инверсия» [3, с. 271]. И трудно не согласиться с уважаемыми литературоведами в том, что в анализируемом эпизоде действительно представлена «игра с ролями».

Таким образом, мотив смерти, реализующийся в «Пане Аполеке» через топос прошлого – на этот раз библейского прошлого, – также приобретает дополнительный, но, тем не менее, весьма существенный иронический подтекст, что в сочетании с упомянутым выше «ролевым принципом» [3, с. 272] привносит в содержание книги ещё и устойчивые и достаточно чётко различимые черты карнавала с его «ликующим смехом материально-телесного возрождения и обновления» [2, с. 85].

Последний тезис находит подтверждение, в частности, и в тексте «Пана Аполека». Причём ситуация отнюдь не исчерпывается только внешними характеристиками героев, поскольку особенность искусства живописца заключалась в том, что «он произвёл... при жизни в святые [...] он окружил... неизречёнными принадлежностями святыни... трижды впавших в грех послушания, тайных винокуров, безжалостных заимодавцев, делателей фальшивых весов и продавцов невинности собственных дочерей!» [1, с. 277].

Таким образом, эти «навешанные оперно-балетной стихией [предыдущего эпизода – «Начальник конзапаса». – Ф. Ш.] пассажи обретают у Бабеля весь свой смысл лишь в тесном союзе с балаганно-цирковым, лубочным контекстом и формируют вместе с ним единый карнавальный ареал» [4, с. 63]. Однако нам думается, что и этим смысл данного эпизода не исчерпывается.

В своеобразном вступлении к анализируемому эпизоду мы узнаём, что «судьба бросила [рассказчику] под ноги укрытое от мира Евангелие» [1, с. 273]. В дальнейшем и нам становится известным содержание этого апокрифа, авторство которого принадлежит никому иному, как пану Аполеку. Скандальный живописец, как оказывается, подвизается ещё и на ниве словесных мифологических экзерсисов, в результате чего «укрытое от мира Евангелие» перестает быть таковым. Но кощунственная история соития Иисуса «с Деборой, лежавшей в блевотине», кроме того, что эта история иллюстрирует «ролевой принцип», содержит в себе ещё и целый ряд существенных коннотаций.

Прежде всего, речь идёт о «принципе аполекского евангелизма»: «Христу приписывается всё низкое, всё негативное, всё отвратительное – невеста, лежащая в блевотине, оказывается единственно возможной христовой невестой» [3, с. 272]. Но, с другой стороны, «соединение Христа и Деборы, таким образом... отмечает» не только «переворачивание полюсов», но и их «единение» или «воссоединение» [3, с. 273]. А всё это вместе, включая и те аспекты, о которых речь шла выше, оказывается отрефлектированным карнавализованными, по существу, криками костельного служки пана Робацкого, который в отчаянии дважды пророчит пану Аполеку страшную и мучительную смерть: «Тен человек не умрет на своей постели... Того человека забиют людове...» [1, с. 278].

Но при этом служитель церкви кратко, ёмко и многозначительно характеризует ситуацию в целом, как «дурацтво», то есть «глупость, дуракавалание, скоморошество» (такова семантика этого польского слова). И, таким образом, фарс вновь соединяется с трагедией, как возможной, так и уже бывшей: ведь и на теле Иисуса выступила «смертельная испарина» после его соединения с Деборой и перед тем, как он удалился в пустынную страну, ... где ждал его Иоанн» [1, с. 279], и где их обоих ждало неизбежное: Иоанна – обезглавливание, Иисуса – распятие.

Возвращаясь к упоминавшемуся вступлению к данному эпизоду «Конармии», следует обратить внимание и на обет рассказчика «следовать примеру пана Аполека» [1, с. 273]. А поскольку «в жертву новому обету» он принёс «сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения» [1, с. 273] и поскольку в исполнение «нового обета» им используется и «русское нищенство», и «ролевая инверсия», и «евангельский принцип», то, на наш взгляд, этот «пример» мог заключаться именно в

ироническом, фарсовом, гротескно-карнавальном переосмыслении даже самых трагических сторон бытия, вследствие чего мотив смерти, неизменно присутствующий во всех коллизиях текста, приобретает уже не эпизодически, а имманентно амбивалентный характер.

#### Литература:

1. Бабель И. Э. Одесские рассказы: Рассказы. Пьесы. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 450 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965. – 230 с.
3. Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель / Babel. – М.: Cart Blanche, 1994. – 345 с.
4. Коган Э. Смех победителей // Вопросы литературы. – 1998. – № 5.
5. Сухих И. О звездах, крови, людях и лошадях: 1923 – 1925. «Конармия» И. Бабея // Звезда. – 1999. – № 12.
6. Фрейдин Г. Революция как эстетический феномен // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 4.
7. Шевченко Т. Г. Поеми та повісті. – К.: Дніпро, 1978.
8. Mann R. Andrei Bely's Petersburg and the Cult of Dionysus. – Lawrence: Coronado Press, 1986. – 230 с.
9. Falen J. Isaac Babel: Russian Master of the Short Story. – Knoxville: University of Tennessee Press, 1974.