



ROMAN KATSMAN

Bar-Ilan University (Ramat Gan, Israel)



ORCID 0000-0003-0607-8047

За завесой бытия.

К вопросу о природе смеха в рассказах Исаака Бабеля

Za zasłoną bytu: O charakterze śmiechu w opowiadaniach Izaaka Babla

Streszczenie: W artykule poddany zostaje reinterpretacji motyw śmiechu w twórczości Izaaka Babla. Autor podkreśla jego złożony i jednocześnie dynamiczny charakter i przede wszystkim podaje w wątpliwość jego przynależność do kultury karnawalizacji. Na materiale opowiadań Babla prezentuje przejście od myślenia w duchu symboliki karnawałowej do filozofii możliwego.

Słowa kluczowe: Izaak Babel, śmiech w literaturze, humor, karnawał, filozofia możliwego

Beyond the Veil of Being: To the Question of the Nature of Laughter in Isaac Babel's Stories

Summary: The article reconsiders the problem of the character of I. Babel's laughter and leads to the conclusion about its complex dynamic nature. Particularly, its belonging to the carnival culture is being questioned. On the basis of a few texts the transition is observed from the carnival consciousness to the historical tragic bewilderment and to the possibilistic thinking.

Keywords: Isaac Babel, laughter in literature, humor, carnival, philosophy of the possible

Бабелевский смех представляет собой сложную конфигурацию различных реакций на историю и на усилие исторического воспоминания, анамнеза¹, что свидетельствует в пользу мнения о глубокой укорененности писателя в традиционалистском² и историческом сознании³. Вопрос о смехе и юморе в творче-

¹ Подробнее об этих понятиях см. P. Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, перевод К. Blamey, D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 2004, с. 382–389; J.-F. Lyotard, *Heidegger and «the jews»*, перевод A. Michel, M. Roberts, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1997, с. 16–20.

² См. М. Вайскопф, *Между огненных стен. Книга об Исааке Бабеле*, Книжники, Москва 2017; E. Sicher, *Jews in Russian Literature after the October Revolution*, University Press, Cambridge 1995; E. Sicher, *Babel' in Context: A Study in Cultural Identity*, Academic Studies Press, Boston 2012; A.S. Nakhimovsky, *Russian-Jewish Literature and Identity*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1992.

³ См. Д. Соболев, *Евреи и Европа*, Текст, Москва 2008, с. 206–207. Существует также промежуточная точка зрения о двойственных идентичности и мировоззрении Бабеля. См. С. Маркиш, *Бабель и другие*, Геша-

стве Исаака Бабеля рассматривался преимущественно в ключе понятий Михаила Бахтина о карнавале и менипее⁴. Такой подход отчасти согласуется с мнением об отрицании истории у Бабеля и его отрыве от культурно-национальной традиции⁵. Однако, как будет показано ниже, изменение подхода к вопросу о природе смеха влечет за собой также переосмысление его роли в формировании культурной идентичности автора. Независимо от того, рассматривается ли он в контексте еврейской или русской культуры⁶, или как смешение иудаизма с эллинизмом или христианством⁷, его смех, который ниже будет назван смехом возможного или магическим смехом, служит культурообразующей силой, преодолевающей замкнутые циклы «ахронного» мышления⁸, размыкающей любые тотальные идеологии. Смех у Бабеля создает ту стрелу времени, ту хаотически необратимую направленность, которая ведет к источнику, к изначальной сцене порождения и столкновения культур.

Юмористический дискурс Бабеля не исчерпывается ни карнавальными, ни риторическими (ирония, гротеск), ни жанровыми (сатира, пародия) формами. Будучи тесно сплетен с трагическим переживанием бытия и истории, прошлого и будущего, он требует рассмотрения в сложной системе координат трех кантовских модальностей мышления и дискурса: существующее, должное, возможное⁹. В модальности

рим, Иерусалим–Москва 1997; Z. Hetényi, *In a Maelstrom: The History of Russian-Jewish Prose (1860–1940)*, Central European University Press, Budapest–New York 2008.

⁴ См. Ж. Хетени, *Библейские мотивы в «Конармии» Бабеля* // «Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae» 1981, № 27; V. Peppard, *Babel's Fantastic Tales in the Tradition of Menippean Satire*, «Canadian Slavonic Papers» 2007, March–June, № 49 (1/2), с. 69–86; E. Sicher, *The Cultural Identity of Babel* // H. Weiss, R. Katsman, B. Kotlerman B. (ред.), *Around the Point: Studies in Jewish Literature and Culture in Multiple Languages*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2013, с. 492–513. О смехе и юморе у Бабеля см. также: Э. Коган, *Смех победителей: на грани трагического и гомерического*, «Вопросы литературы» 1998, № 5, с. 55–92; М. Соколянский, *Гротеск в прозе Бабеля*, «Известия Академии наук: литература и язык» 2006, № 65 (4), с. 48–52; J. G. Tucker, *Skaz and Oral Usage as Satirical Devices in Isaak Babel's Red Cavalry* // J.G. Tucker (ред.), *Against the Grain: Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature*, Slavica, Bloomington 2002.

⁵ См. J. E. Falen, *Isaac Babel: Russian Master of the Short Story*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1974, с. 176, 184–185, 191, 199.

⁶ См. соответственно E. Sicher, *Babel' in Context...*; И. Есаулов, *Культурные подтексты поэтики Исаака Бабеля*, Св. Климент Охридский, София 2011.

⁷ См. Г. Фрейдин, *Сидели два нищих, или как делалась русская еврейская литература: Бабель и Мандельштам* // Е. Погорельская (ред.), *Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век*, Книжники, Москва 2016, с. 421.

⁸ См. М. Вайскопф, *Убегающий Христос: Иудаизм и христианство в системе мотивных координат Бабеля*, «Новое литературное обозрение» 2015, № 1 (131), <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/1/131v.html> [1.08.2019].

⁹ Подробное рассмотрение вопроса и, в особенности, обсуждение модальности возможного см. М. Эпштейн, *Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре*, Алетейя, Санкт-Петербург 2001, с. 29–30, 283–232.

существования рождается карнавальнй смех, который полагает бытие как данное и очевидное, а его действие состоит в переворачивании существующего с целью его же обновленного утверждения. Недоуменный смех, то есть смех, вызванный трагическим недоумением перед лицом истории¹⁰, отвечает модальности должного, этическому мышлению: должное не выполняется, но лишь для того, чтобы в конце концов утвердиться с новой силой¹¹. Модальность возможного¹² привносит в смех качественно иное измерение. Противоположностью возможного является не невозможное, но чистая возможность, сингулярность взрыва нереализованных и нереализуемых возможностей¹³. Рожденный в этой модальности смех можно назвать «магическим смехом». В нем творится новая идентичность, новая личность и ее миф, в отличие от двух других модальностей, в которых происходит лишь символический обмен идентичностями, их исчезновение, удвоение или замена, забывание в переодевании или воспоминание в репрезентации. Различия между тремя модальностями смеха проявляются не столько в языковых и поэтических средствах, сколько в стоящих за ними историко-культурных интенциях, которые и предстоит выявить анализу. Главное из этих различий — это различие между смехом как забвением и смехом как анамнезом, между а-историческим и телеологическим мировоззрениями. Именно модальность возможного, а не карнавал несет ответственность за телеологическую заданность, открытость, незавершенность в истории и культуре¹⁴. Магический смех, этот, в антрополо-

¹⁰ О понятии трагического недоумения см. М. Каган, *Недоуменные мотивы в творчестве Пушкина* // В.Л. Махлин (ред.), *О ходе истории*, Издательство гуманитарной литературы, Москва 2004, с. 593–628. Подробное обсуждение см. R. Katsman, *Love and Bewilderment: Matvei Kagan's Literary Critical Concepts*, «Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas» 2013, № 11 (1), с. 9–28. Это выражение использует и Михаил Вайскопф, говоря об отношении Бабеля к «чекистско-палаческой среде». См. М. Вайскопф, *Убегающий Христос: Иудаизм и христианство в системе мотивных координат Бабеля*, «Новое литературное обозрение» 2015, № 1.

¹¹ Зачастую, это осуществляется путем «эстетического оцельнения» персонажа, см. И. Есаулов, *Категория соборности в русской литературе*, Издательство ПГУ, Петрозаводск 1995 (Глава 9. *Этическое и эстетическое в поэтике И.Э. Бабеля*).

¹² См. также J. Morreall, *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, с. 128.

¹³ О теории смыслопорождения как взрыва возможностей см. Ю. Лотман, *Семiosфера*, Искусство-СПб, Санкт-Петербург 2000, с. 101–123.

¹⁴ Теория карнавала Михаила Бахтина неоднократно подвергалась критике. См. С. Аверинцев, *Бахтин и русское отношение к смеху* // С.Н. Новик (ред.), *От мифа к литературе*, РГГУ, Москва 1993, с. 341–345; A. Gurevich, *Medieval Popular Culture*, перевод J.M. Bak, P.A. Hollingsworth, Cambridge University Press, Cambridge 1988, с. 176–183; Y. Mazour-Matusevich, *Some Aspects of Aron Gurevich's Dialogue with Mikhail Bakhtin on Medieval Popular Culture* // Y. Mazour-Matusevich, A. Schecket Korros (ред.),

гическом смысле, «дар богов», «священный смех»¹⁵ созидания истории и культуры¹⁶, если не анти-карнавален, то, по крайней мере, а-карнавален, несмотря на его (и вообще бабелевской «текстовой игры») глубокую укорененность в телесном¹⁷.

Бабель продолжает а-карнавальные культурные и литературные традиции, как библейские (в особенности, в книгах Иова, Есфирь, Екклесиаста), так и греческие (в особенности, платоновские), в которых рождается новый культурный герой — праведник и мудрец, смехом обличающий прошлое и освещающий настоящее, с тем, чтобы создать новые возможности для будущего. Между ним и бабелевскими персонажами — длинная и непрерывная цепь, состоящая из схоластического юмора мидрашей и Талмуда, средневековых пародийных проповедей и макам, ренессансной схоластической и пуриимской пародии, хасидской псевдо-народной прозы, романтической и просвещенческой сатиры. Все эти традиции объединяет особый характер приключения героя: уникальная смесь философско-лирического созерцания и активной практической вовлеченности, трагического недоумения перед лицом существующего порядка вещей и ощущения своего превосходства над ним, неизменно вызывающего приступы смеха – скрытого или явного. Магический смех — это наиболее явный признак а-карнавальной традиции в рассказах Бабея. Алиса Нахимовская дала персонажам *Одесских рассказов* определение «комико-героических», еврейскому миру в них – определение комического, а персонажи, близкие, по ее словам, к автору, такие как пан Аполек и Ди Грассо, были названы художниками «магически вульгарного»¹⁸. И однако подлинное единство героического и комического, схоластического и творческого, национального и универсального, насильственного и художественного не может быть достигнуто в вульгарном, в народной карнавальной стихии смеха. В попытке примирить карнавальное и магическое в литературе,

Saluting Aron Gurevich: Essays in History, Literature and Other Related Subjects, Brill Academic Pub, Leiden 2010, с. 247–276; Л. Карасев, *Философия смеха*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва 1996; M. Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, с. 177–191; K. Hirschkop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1999; М. Рюмина, *Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность*, Книжный дом «Либроком», Москва 2010; В. Зазыкин, *О природе смеха*, Ладомир, Москва 2007.

¹⁵ См. F. Buckley, *The Morality of Laughter*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008, с. 196. Бакли упоминает там же о священном смехе в «Божественной комедии» Данте («Рай», песнь 21).

¹⁶ См. M. Apte, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, Cornell University Press, Ithaca–London 1985, с. 151–176, 235–236; P.L. Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, Walter De Gruyter, Berlin 1997, с. 187.

¹⁷ См. А.К. Жолковский, М.Б. Ямпольский, *Бабель/Babel*, Carte Blanche, Москва 1994.

¹⁸ A.S. Nakhimovskiy, *Russian-Jewish Literature...*

Дэвид Дэноу различает смех магического реализма (по его словам, в духе подлинно карнавального обновления жизни) и смех разрушительного гротескного реализма¹⁹. Александр Козинцев выводит насильственные последствия карнавала за пределы самого карнавала и смеха вообще²⁰.

И все же тексты Бабеля свидетельствуют о том, что подобные разграничения не вполне эффективны, и что границы между различными смеховыми началами проходят по иным силовым линиям, что я и попытаюсь показать ниже в три этапа. Во-первых, я представлю общую картину динамики переходов между всеми тремя модальностями смеха; во-вторых, проанализирую примеры, в которых доминирует недоумение, что позволит выделить различные его типы; и в-третьих, я сосредоточусь на наиболее сложной модальности — на магическом смехе или смехе чистой возможности, который представляет собой квинтэссенцию бабелевского восприятия бытия и истории, комичного и серьезного, культуры и идентичности.

*

Приключение бабелевского смеющегося философа воплощает самую суть смеха-анамнезы: он возвращается к самому себе, к своим самым болезненным воспоминаниям как к той точке бифуркации, из которой он отправляется к созданию новых миров, к новым возможностям существования. Именно это имеет в виду рабби Моталэ в рассказе *Рабби*, когда говорит, что «мудрец раздирает смехом завесу бытия»²¹. Смех этот связан с насилием и болью обнаружения истины, с усилием познания себя и созданием нового себя. Риторика магического смеха направлена на открытие завесы бытия, за которой он может увидеть только лишь новые возможности бытия — невидимые, нереализованные, нереализуемые. Рабби Моталэ встречает повествователя странным предложением угощения: «пусть он пьет вино, если ему дадут вина».²² Рядом с праведником находится его карнавальный, на первый взгляд, двойник — Мордхэ, чье имя, как и имя Моталэ, про-

¹⁹ D. K. Danow, *The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque*, The University Press of Kentucky, Lexington 1995, с. 119.

²⁰ A. Kozintsev, *The Mirror of Laughter*, перевод R.P. Martin, Transaction Publishers, New Brunswick–London 2010, с. 176–192.

²¹ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы*, Эксмо, Москва 2010, с. 60.

²² Там же.

исходит от библейского Мардохея, в чем содержится намек на карнавальный переворот Пурима и на его победительный смех. Мордхэ представлен как «давнишний шут с вывороченными веками, горбатый старикашка, ростом не выше десятилетнего мальчика»²³. Однако в его словах возможность питья вина превращается в нереализованную не-возможность: «садитесь же за стол, молодой человек, и пейте вино, которого вам не дадут»²⁴. Слишком кричащее раблезианское шутовство этого персонажа не может исчерпывать всю его суть. Мордхэ — классический, шекспировский придворный шут, и поэтому может рассматриваться, в рамках данной традиции, как смеющийся философ, плетуший и расплетающий новые возможности существования и мышления. Он — пророк-мудрец, страдающий-смеющийся и всезнающий, Екклесиаст в одеждах Рабле: «Ах, сколько богатых дураков знал я в Одессе, сколько нищих мудрецов знал я в Одессе!»²⁵.

Питие вина, как на празднике Пурим, должно было бы стереть различия между персонажами, и поэтому не-питие, нереализация этой возможности стирает неразличимость, ибо в действительности вино так и не было подано. Вместо этого, «мы уселись все рядом — бесноватые, лжецы и ротозеи. В углу стонали над молитвенниками плечистые евреи, похожие на рыбаков и на апостолов»²⁶. Сравнение это не иронично и не цинично, но невозможно также воспринимать его без улыбки. Евреи, сидящие в комнате, напоминают картинных апостолов и одесских рыбаков, и обе аналогии сливаются в евангельском контексте²⁷. Несмотря на явную десакрализацию, эта картина не видится карнавальной. Создается она историческим сознанием повествователя. И все же одной иудео-христианской исторической памяти не достаточно, чтобы превратить житомирских евреев в рыбаков и апостолов: для этого требуется магия юмора — сила видеть то, чего нет. Магический смех вызывает к жизни новые возможности реального, всегда не реализованные. Смех порождается тем, что невозможное становится возможным; возможным, но не реализованным, потенциально вечным, бесконечно упрямым и настойчивым и потому особенно смешным.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ О динамике еврейских и христианских мотивов у Бабея см. М. Вайскопф, *Убегающий Христос. О библейских мотивах в «Юнармии»*; см. также С. Хетени, *Библейские мотивы. О мотивах Мидраша и Талмуда у Бабея*; E. Sicher, *Babel' in Context...*, с. 129–150.

Процитированная выше фраза, «пейте вино, которого вам не дадут», во многом парадигматична. Когда возможность ее прочтения как выражения карнавального смеха или сарказма блокируется сближением Мордхэ и рабби Моталэ, и их обоих — с Мардохеем из книги Есфирь и контекстом Пурима, открывается возможность ее прочтения как выражения этического недоумения в виду переворачивания того, что должно быть (на субботнем столе должно быть вино, принято угощать гостя вином). Однако такая возможность не объясняет источника смеха, вызываемого этой фразой. Остается последнее: это магия, в которой невозможное становится возможным или, иначе говоря, когда первое уже неотличимо от второго. В этом суть Пурима, она не карнавальна, а «магична»: невозможное возможно, есть возможность пить вино, которого нет. Бабель — изобретатель возможного. Читая эту фразу, мы смеемся не над заключенным в ней абсурдом, не над героями рассказа и не над собой. Нами движет неожиданная радость, свойственная чувству силы и жизненной энергии, ощущению гармонии, переполняющей нас лишь на одно мгновение среди мрака грусти и отчаяния. Это сила, связывающая воедино прошлое, будущее и настоящее, то, что есть и то, что может быть, память и пророчество. И если смех — это щекотка ума, то здесь нас щекочет мимолетное осознание того, что на один миг все возможно.

Рабби и Гедали — это субботние рассказы; описанные в них события происходят в Житомире и связаны с образом Гедали. Память исторической катастрофы заключена в имени Гедали: Гедалия сын Ахикама был вавилонским наместником в Иудее после разрушения первого Храма (2 Царств 2:25)²⁸. Однако слова Гедали, и возвышенные, и остроумные, указывают на неисчерпаемые источники возможностей существования и творчества. Его слова, которыми начинается рассказ *Рабби*, могут служить эпиграфом к философии возможного Бабея:

Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание, которое никто еще не решился осквернить. Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан питает реки, рассекающие вселенную²⁹.

Непосредственный сюжетный контекст этих слов прояснится в дальнейшем, когда обнаружится глубокая близость Ильи,

²⁸ По словам Григория Фрейдина, вся «Конармия» «вышита» по «мифической канве» «метафоры и легенды о разрушении и осквернении Иерусалимского храма». Г. Фрейдин, *Сидели два нищих, или как делалась русская еврейская литература...*

²⁹ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 59.

сына рабби, к его больной матери. В символическом плане вечное материнство представляет собой единый источник множественности возможностей³⁰. И наоборот, отсюда логически следует, что каждая отдельная возможность ведет к познанию единственного и единого (метафизического) источника. И, кроме того, это познание есть не что иное, как память. Каждое определение, каждая отдельная реализация, каждая бифуркация возможностей становления вызывает воспоминание об одном/едином и тем самым устанавливает «внутри нас» единое как вечное задание (заданность). Единое как заданность приобретает форму «сострадания». Философия возможного Бабеля обнаруживает черты еврейского гуманизма, близкого к философии Германа Когена, в центре которой находится понятие источника (*Ursprung*). Каждый знак проявляется как воспоминание о вечном одном. Страдание и сострадание — родовые муки существования, того, что есть или может быть. Но единое никогда не воплощается, его откровение — это чудо, оно — то, чего быть не может. И когда свершается чудо, оно наполняет его свидетелей чувством, описанным выше: все возможно. Это чудо, глубоко укорененное в памяти знаков, движет людьми и народами, религиями и странами, наполняет их силой, ведет их к самореализации.

Любая реализация одной возможности неизбежно связана с отталкиванием других возможностей и забвением единого источника. Это падение, отражение единого в осколках разбитого зеркала, создает комический эффект. Его причина в бесконечной пропасти, отделяющей нереализованное возможное и существующее, идеальное и реальное. В этом комизм мимезиса как такового, шутовство передразнивания, спрятанное в любом подражании. И если познание мира состоит в познании мимезиса, то любое познание есть познание комизма³¹. Таким образом, текст Бабеля приводит к заключению, что если все смертно и вечная жизнь суждена только матери, то мир комичен по определению; и наоборот: комизм мира, разбито-

³⁰ Материнство и женственность составляют многогранную тему в творчестве Бабеля: святое/профанное зачатие («Иисусов грех»), роды и вскармливание («Любка Казак»), святость матери («Сашка Христос»), праведная блудница («Эля Исаакович и Маргарита Прокофьевна»). См. Z. Hetényi, «Up» and «down», *Madonna and Prostitute: the Role of Ambivalence in «Red Cavalry» by Isaac Babel*, «Acta Literaria Acad. Sci» 1990, XXXII/3–4; М. Вайскопф, *Убегающий Христос...* О связи этой темы с низким, отвратительным и комичным см. Ю. Кристева, *Силы ужаса: эссе об отвращении*, перевод А. Костинова, Алетейя, Санкт-Петербург 2003.

³¹ А. Жолковский, *Белая кляча судьбы, рыцарь Галеот и наука страсти нежной (Еще раз об интертекстах к «Гюи де Мопассану» И. Бабеля) // Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век*. Под ред. Е. Погорельской. Книжники, Москва 2016, с. 204–231; с. 231.

го на множество преходящих возможностей, указывает на их единый «материнский» источник.

Слова самого Гедали не составляют исключения. Их произнесение снижает идею и обнажает экзистенциальный смех, заключенный в них. Повествователь легко касается этого комизма тонким жестом приязненной иронии: «слова эти принадлежали Гедали. Он произнес их с важностью»³². Этот смех виднее в рассказе *Гедали*, где герой позволяет себе юмористическую риторику. В этом случае комизм возвращается от множественности возможностей к источнику и единству. Вместе же два этих хода составляют философию возможного Бабеля.

Гедали начинается памятью и заканчивается видением. Эта структура определяет не только нарративную направленность, не только придает рассказу оттенок лиризма в соединении с философской притчей, но и формирует сцену для реализации мышления возможного как комизма. Между памятью (то, что есть) и видением (то, что должно быть) находится бесконечное пространство того, что может и не может быть — пространство трагического недоумения перед лицом истории. Рассказ начинается воспоминанием: «В субботние кануны меня томит густая печаль воспоминаний. Когда-то в эти вечера мой дед поглаживал желтой бородой томы Ибн-Эзра. Старуха в кружевной наkolке ворожила узловатыми пальцами над субботней свечой и сладко рыдала. Детское сердце раскачивалось в эти вечера, как кораблик на заколдованных волнах»³³. И вот финал рассказа: «Наступает суббота. Гедали — основатель несбыточного Интернационала — ушел в синагогу молиться»³⁴. Ни прошлое, ни будущее не дают ответа, между ними недоумение:

Кто же скажет Гедали, где революция и где контрреволюция? Я учил когда-то талмуд, я люблю комментарии Раши и книги Маймонида. И еще другие понимающие люди есть в Житомире. И вот мы все, ученые люди, мы падаем на лицо и кричим на-голос: горе нам, где сладкая революция? [...] И я хочу Интернационала добрых людей³⁵.

Ядро комизма этих хорошо известных строк — не в карнавальном перевороте и несовпадении, не в гротеске и иронии, но в переходе от трагического недоумения Гедали к магическому смеху самого повествователя. «Магия», скрытая

³² И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 59.

³³ Там же, с. 52.

³⁴ Там же, с. 54.

³⁵ Там же.

в начальных строках рассказа, и далее — в библейской молитвенной позе («мы падаем на лицо»), реализуется в образе «основателя несбыточного Интернационала». Нереализованный интернационал — основан. Невозможное существует, и не в далеком будущем, а здесь и сейчас. Самим своим недоумением, воплем к небесам, самой своей речью Гедали создает нечто из ничего и реализует невозможную возможность. Это чудо, подобное добыванию воды из камня, переходу через Черное море или падению стен иерихонских. Разница, однако, в том, что Гедали не знает этого, только повествователь и читатели становятся свидетелями чуда. Это дистанцирование от «чудотворца», принятие внешней точки зрения необходимо для создания магического смеха. Дистанцирование здесь — не ирония или скепсис, напротив: Бабель смеется для того, чтобы создать «интернационал добрых людей», а не для того, чтобы осквернить идеал. Итак, воспоминание необходимо, чтобы вызвать недоумение, последнее конструирует идеал, а смех чистой возможности его реализует.

*

Недоумение, характерное для *Одесских рассказов*, имеет латентное историческое измерение, в особенности если рассматривать его в контексте дискуссии об «одесском языке» и «портовой литературы»³⁶. Однако оно не является изначально трагическим (как в *Конармии*)³⁷, но обретает трагическое звучание, принимая форму «типичных» еврейских вопросов-восклицаний-вздохов. Недоумение это в виде вопросов, задаваемых героями, открывает и заключает рассказ, создавая жесткую рамку. Рассказ «Как это делалось в Одессе» начинается недоумением повествователя по поводу Бени (как случилось, что только Бенья стал королем?) и заканчивается недоумением собеседника повествователя, Арье-Лейба, по поводу недоумения самого повествователя, его близорукости и непонятливости (неужели вы не понимаете, да и сможете ли понять когда-ни-

³⁶ См. Л. Кацис, Лютов «Конармии» Исаака Бабеля и Лютов «Жизни Клима Самгина» Максима Горького, или Горький, Жаботинский, Бабель, Маяковский: К постановке проблемы // Е. Погорельская (ред.), *Исаак Бабель в историческом и литературном контексте...*, с. 275–310, с. 278–284; Л. Кацис, *Одесская ветвь русско-еврейской литературы как «Port-Jews Literature»* // О.В. Будницкий (ред.), *Русско-еврейская культура*, РОССПЭН, Москва 2006, с. 106–116.

³⁷ В определенном смысле, одесский цикл, и в особенности «Закат», все же может рассматриваться как «трагический фарс об Эдипе из Одессы». Г. Фрейдин, *Сидели два нищих, или как делалась русская еврейская литература...*, с. 438.

будь, если «на носу у вас очки, а в душе осень»³⁸. Этот переход к недоумению второго порядка составляет основу рассказа. Структура недоумения противостоит здесь, как и всегда, всплескам карнавальной, раблезианской культуры, заполняющей пустоты между стропилами структуры. Системное непонимание, имманентный мыслительный провал, эпистемологическая ошибка — таково смысловое ядро этого рассказа. В центре его, между началом и концом — самоироничное недоумение Бени по поводу ошибки Бога (он сравнивает ее с ошибкой, из-за которой во время ограбления погиб Мугинштейн):

Разве со стороны бога не было ошибкой поселить евреев в России, чтобы они мучались, как в аду? И чем было бы плохо, если бы евреи жили в Швейцарии, где их окружали бы первоклассные озера, гористый воздух и сплошные французы? Ошибаются все, даже бог³⁹.

Это недоумение Бени является историческим и трагическим, и, как таковое, оно резко выделяется на фоне рассказа. Кроме того, клаксон автомобиля Бени играет мелодию «Смейся, паяц» Леонкавалло, и этим жестом как бы стирается карнавальное. Не только шутовство превращается в трагическое недоумение, но и совершается следующий шаг: в юмористической, пародийной проповеди Бени, недоумение превращается в магический смех чистой возможности. Процитированные выше вопросы Бени имеют форму условного нереалистического наклонения, на которой основано мышление исторической альтернативности, вместе с жанрами, вырастающими из него. Суть альтернативной истории – в воспроизведении (воображении, создании) исторической возможности, которая не была реализована и уже не может быть реализована, ибо она относится к прошлому и противоречит актуальному, реализованному будущему этого прошлого. Другими словами, альтернативная история создает чистые возможности в условном пространстве-времени свободы выбора⁴⁰. В этом жанре написана и проповедь Бени. Источник смеха, который она вызывает, не в иронии, цинизме или сарказме, а также не в гротеске или абсурде. Ее остроумность заключена не только в технике конденсации, замены и выражения вытесненного, по теории остроумия Фрейда⁴¹, но также в дискурсивной реализации невозможной возможности,

³⁸ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 176.

³⁹ Там же, с. 182.

⁴⁰ Подробнее см. R. Katsman, *Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2013, с. 83–103.

⁴¹ З. Фрейд, *Остроумие и его отношение к бессознательному*, перевод Р. Додельцев, Азбука, Москва 2015.

в магическом развертывании исторической, но нереализованной реальности.

Эта философия возможного объясняет недоумение повествователя и, тем самым, его письмо. Есть веская причина тому, что он не знает и не понимает: в Бене Крике есть тайна, у которой нет и не может быть смысла, вечный источник недоумения. Бенья — невозможный образ, воплощение чистой возможности и, при этом, абсолютно подлинный. Это единство подлинной личности, исторического недоумения и чистой возможности и есть миф. Только в этом, а не в фольклорном смысле Бенья Крик может считаться мифическим героем. Действительно, в его мифе есть этиологический элемент, история происхождения и становления героя: как и почему «король» стал «королем». Однако в этом плане миф оборачивается исключительно пародией, тем более что это прозвище дает ему Мойсейка, карнавальный двойник библейского Моисея. Таким образом, в этом плане героическая энигматичность Бени не может быть объяснена.

Бенья — мифический герой, и поэтому он становится темой беседы повествователя и Арье-Лейба, темой обновляющегося мифотворчества. И все же в центре рассказа находится образ повествователя, его сознание и незнание, которое не может удовлетвориться мифотворчеством. Ни знание, ни творчество не в силах изменить экзистенциального состояния человека, отсюда и отсылка к книге Екклесиаста: «вы знаете все. Но что пользы»⁴² — «что пользы человеку от всех трудов его» (Екклесиаст 1:3), «что пользы работающему от того, над чем он трудится?» (3:9), «и предал я сердце мое тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость: узнал, что и это — томление духа; потому что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (1:17–18). Правда, последнему стиху противостоит другой стих: «превосходство знания в том, что мудрость дает жизнь владеющему ею» (7:12), но именно в этом недостаток бабелевского повествователя: его мудрость не дает ему жизнь, по крайней мере, по мнению Арье-Лейба.

Но почему? Только в начале рассказа его недоумение окрашено в цвета незнания и непонимания. Финал рассказа по-новому освещает то недоумение, которое двигало им изначально. Недоумение повествователя необходимо для проявления реализующейся-не-реализующейся мифической энигматич-

⁴² И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 185.

ности Бени, оно неотделимо от произведения искусства и от творчества вообще. Там, где одни видят незнание и миф, другие, и среди них Бабель и его повествователь, видят бесконечное задание творчества, в котором миф служит лишь промежуточным этапом или средством. Письмо начинается с исторического недоумения (неужели «король» и вправду король?), проходит через миф, в котором сознание схватывает «эпизоды» (в терминах Матвея Кагана) исторической целесообразности, и завершается в закрытой цельности произведения искусства, воплощающего историческую целесообразность во всей ее полноте⁴³. Писатель не меняется (очки на носу его и осень в душе его, как и прежде), поскольку он есть не что иное, как чистая возможность, источник всех возможностей, воплощенных и невоплощенных. Историческое трагическое недоумение – неужели цари и Царь царей могут ошибаться? — разрешается в комическом и романтическом образе очкастого художника: художник не ошибается.

В некоторых случаях недоумение охватывает и поглощает все модальности смеха, само превращается в их носителя. Тогда оно распадается на три состояния: карнавальное, этическое и трагическое, а рассказ предстает как динамическая система переходов между этими состояниями. В качестве примера разберем рассказ *Старый Шлойме*, повествующий о еврейской семье, решившейся на крещение, с тем чтобы предотвратить переселение за черту оседлости. Старый Шлойме, о существовании которого все почти уже забыли, и который кажется другим лишь бездушным куском плоти, не принимает позиции сына. В финале он вешается на пороге дома. Физически низкое, нелепое, смешное и отвратительное превращается в этический парадокс, нонсенс, абсурд, и в конце концов все эти состояния «разрешаются» в последнем состоянии, воплощающем главную мысль рассказа в виде трагического недоумения.

В начале рассказа, в образе Шлойме собраны некоторые характеристики раблезианского смеха: чрезмерное и искаженное принятие пищи, искривленное и приниженное тело, а также утрата человеческого лика. Здесь недоумение относится к самому Шлойме: как возможен такой человек, такая жизнь, такое падение? Но неожиданно один драматичный исторический поворот меняет все: переселение евреев за черту оседлости. На этом этапе карнавальное недоумение подспудно, но

⁴³ М. Каган, *Два устремления искусства* // В.Л. Махлин (ред.), *О ходе истории...*, с. 451–466.

решительно и необратимо превращается в этическое недоумение, относящееся уже не к Шлойме, а к его сыну, к семье, к следующему поколению и ко всему народу. Недоуменный вопрос озвучен в тексте внутренним голосом Шлойме: «Но уйти, совсем, навсегда уйти от своего бога, бога униженного и страдающего народа — этого он не понимал»⁴⁴. Важно подчеркнуть, что это уже недоумение не по отношению к Шлойме, а его собственное недоумение. Вместе с ним рождается вопрос идентификации: до какой степени это также недоумение читателя? Идентификация же зависит от того, насколько верна интуиция Шлойме, то есть насколько предательство своего народа и Бога есть поступок не только низкий и, с точки зрения Шлойме, нелогичный, но и безнравственный, трансгрессивный.

Вера, пробуждающаяся у Шлойме, принадлежит к племенному, даже тотемному сознанию, но именно она лежит в этической основе рассказа. Читатель вдруг обнаруживает, что он сочувствует недоумению персонажа, который и сам всего несколько строк тому назад вызывал в нем недоумение. Теперь недоумевает и он: как возможна история, в которой ради выживания люди вынуждены покинуть свои дома, в которой приходится выбирать между своей родиной и своим племенем? Однако еще большее недоумение (а также растерянность и невеселую усмешку) вызывает сам переход от недоумения по поводу Шлойме к недоумению вместе с ним, с его точки зрения. Это недоумение второго порядка: оно относится к тому, чем или кем вызвано недоумение.

Следующий переход связан с тем, что Шлойме принимает вдруг крайнее и бескомпромиссное решение. Финал, в котором он отправляется к Богу, в которого не верит, чтобы пожаловаться ему на свои страдания, воплощает совсем иной тип недоумения. Действительно, и в последнем поступке Шлойме находит выражение «примитивный», наивно-архаичный тип сознания и веры, но основанное на нем недоумение представляет собой пример трагического недоумения, наиболее возвышенного: в чем суть истории, если в ней человек вынужден умереть, чтобы сохранить свое наследие и оставить такую память, которая позволит предотвратить крах исторического нарратива, его связности? Мученическая смерть Шлойме призвана создать и сохранить историю, память. Религиозный поступок его служит риторическим со-

⁴⁴ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 207.

бытием-образом⁴⁵: образ повешенного тела Шлойме навсегда останется фактором учреждения сознания, идентичности и памяти в жизни его сына и семьи, даже если они пройдут крещение.

Сходную динамику мы обнаруживаем в рассказе *Сын Рабби*. На первый взгляд, он повествует об уходе сына из дома, уходе от традиции, от отца. Однако можно убедиться, что его основу составляет динамика переходов между различными модальностями смеха и состояниями недоумения. Трагическое недоумение — это тот ментальный механизм, который скрепляет различные обрывки истории, культуры и смысла, как, например, в данном случае портреты Маймонида и Ленина. И в начале рассказа, и в конце недоумение имеет карнавальный оттенок: переворот (курение в субботу), неподходящая одежда как своего рода карнавальный костюм, обнажающий низкое, половое, запретное и постыдное. Как и в *Старом Шлойме*, недоумение вращается вокруг вопроса, как возможен столь нелепый человек. Но в то же время, поднимается этическое недоумение, когда выясняется, что молодой человек был привязан к своей больной матери: возможно ли, что молодой человек забыл, что он «последний принц в династии»⁴⁶, наследник духовного престола, и что мы должны простить его за эту измену своему предназначению в виду его заботы о матери? Более того, мы недоумеваем и о себе: как мы могли подозревать сына рабби в отрыве от пуповины династии и культурного наследия? Напротив, эта связь оказалась еще более прочна, в соответствии с идеей материнства и рождения, одной из основных в творчестве Бабея.

В *Сыне Рабби* недоумение достигает своего предела, когда повествователь находит в вещах Ильи Брацлавского страницы Песни песней рядом с патронами, строками еврейской поэзии на полях листовок коммунистической пропаганды. Соединение несоединимого, сосуществование непереводаемых друг на друга культурных языков и кодов — такова суть не карнавала, а недоумения. Оно имеет форму неудачной метафоры, такой, что не сумела создать новый смысл из обломков старых значений. Это недоумение уже не карнавально и не этично, а исторично и, в виду судьбы Ильи, трагично. Не сама эта смерть (лишь одна из многих), но сосуществование

⁴⁵ О понятии события-образа см. G. Yanoshevsky, *The Possibility and Actuality of Image Events: Framing Image Events in the Press and on the Internet* // «Enculturation: A Journal of Rhetoric, Writing, and Culture» 2009, № 6.2, <http://enculturation.gmu.edu/6.2/yanoshevsky> [30.07.2019].

⁴⁶ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 158.

Маймонида и Ленина — это развал исторического нарратива, хотя и сам этот развал также включен в историю как одно из ее состояний. В этой борьбе творчества и разрухи, этики и террора ни одна из сторон не может победить. Военная сумка сына рабби остается нонсенсом, и любая историцистская попытка объяснить или оправдать его — не более, чем иллюзия и самообман. Переход к трагическому недоумению составляет суть становления исторической памяти в этом рассказе и главное его событие.

*

Кладбище в Козине — это миниатюрный рассказ, этюд, эпитафия. Но даже в его немногих строках мысль автора проходит весь путь от раблезианского карнавала до магического смеха, а между этими краями, как и ожидалось, находится историческое трагическое недоумение. Нить мысли начинается со смешного и абсурдного, абсолютно чудовищного соединения Ассирии и Волыни. Эта географическая гетеротопия отражает парадигматическую гетеротопию жизни и смерти, кладбища. Как известно, такие сочетания еврейского и нееврейского характерны для Бабеля, особенно для *Одесских рассказов*, в которых комический эффект заметней, чем в *Конармии*. Восточная, библейская образность в еврейских персонажах весьма распространена в произведениях писателя. Однако в кладбище в Козине восток воплощен не в еврейских ликах, а даже, скорее, в антиеврейских — в ликах языческих бородатых скульптур Ассирии. В этом ассоциативном смешении лиц раввинов и ликов ассирийских царей, еврейской молитвы и бедуинской песни Бабель перешел невидимую границу между исторической памятью и маскарадом.

Однако этот маскарад тут же оборачивается трагедией и трагическим недоумением, личным и национальным: убийство рабби Азриила казаками во время погромов Хмельницкого. Недоумение касается самой сути философии истории — вопроса об исторической причинности: неужели чудовищное, невозможное существование евреев, детей востока, на Волыни стало причиной чудовищных конвульсий в 1648 году? Как вообще возможен штетл? Как возможна история, в которой «молитва бедуина» слышна из уст «раввинов в меховых шапках»? Как возможен дискурс «Азриила, сына Анания, уст Еговы» в краю казаков? Географическая и метафизическая гетерото-

пия раскрывается как гетеротопия дискурсивная, возможно, самая непереносимая для чувствительного слуха писателя. Еврейская иконография, позволяющая повествователю сравнить, в духе Освальда Шпенглера, евреев, с одной стороны, и бедуинов и ассирийцев, с другой, комична. Но само ее существование в местечке на Волыни вызывает недоумение.

В последней строке древней эпитафии, она же последняя строка рассказа, карнавальное испаряется окончательно, и недоумение поднимается на наиболее абстрактную и универсальную ступень его трагизма: «О смерть, о корыстолюбец, о жадный вор, отчего ты не пожалел нас, хотя бы однажды?»⁴⁷. В тот же миг, оно становится актуальным, словно относится уже не к столетнему надгробному камню, а к речи повествователя. Читатель легко узнает в этом предложении знаменитый стиль Бабеля. Дискурсивная гетеротопия доходит до предела своих возможностей: все голоса сливаются в один — ассирийский, бедуинский, еврейский, одесский и, конечно, голос конармейца в очках.

И однако именно в этот момент, когда недоумение разворачивается в полную мощь, оно вдруг словно освобождается от своего содержания и меняет форму и суть. Причина этого в том, что последнее предложение — это риторический вопрос, а он не предназначен для выражения подлинного недоумения, его цель состоит только в указании на факт, на данность. Новая форма уже не является простым вопросом, а основывается на гипотетическом предположении невозможного. После карнавального смеха и нонсенса, вызывающего недоумение, это предположение не может звучать слишком серьезно и пафосно, в особенности, если различить в нем голос одесского Бабеля. Оно и в самом деле вызывает смех — смех реализации невозможной, неисполнимой мечты. С легкой, не ироничной и не саркастичной, улыбкой на губах, Бабель создает видение конца времен. Это игра мифотворчества, воплощенная уже в самом невозможном диалоге со смертью, выгравированном на надгробьях, в самом существовании кладбищенской гетеротопии. В самом деле, кладбище комично воплощением невозможного диалога со смертью, тем комизмом, который Жорж Батай видел в ритуале жертвоприношения и смерти⁴⁸, или той серьезностью, которая связывает, согласно Ольге

⁴⁷ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы*. . . , с. 84.

⁴⁸ Ж. Батай, *Гегель, смерть и жертвоприношение* // С. Фокин (составление, перевод, комментарий), *Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, Мифрил, Санкт-Петербург 1994.

Фрейденберг, священное и смешное⁴⁹. Этот комизм смешан с радостью силы и с торжеством преодоления границ законного, дозволенного и возможного, с запретной радостью нарушения табу. В таком качестве он также означает взрыв творческих сил, что характерно для лиминальных состояний, для гетеротопий и для топики вообще, для мифотворчества как новой и невозможной теогонии, космогонии и антропогонии. В то же время нарушение табу обнажает скрытую десублимацию в авторском дискурсе, которая выражается в болезненной, тотальной тяге к смерти.

Пан Аполек — один из рассказов чистой возможности. История польского художника, писавшего евангельские портреты с жителей Новоград-Волынского, заканчивается следующими словами: «По городу слонялась бездомная луна. И я шел с ней вместе, отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни»⁵⁰. Неисполнимые мечты повествователя, их трансцендентность имеют статус вечного задания, заданности, целесообразности. Очевидно, что эти мечты будят в герое желания, далекие от целей большевистской революции и гражданской войны. Образ невозможного воина, бредущего, словно лунатик, по улицам растерзанного города и повествующего об иконописце, охваченном безумием вдохновения — это комично-барочный образ⁵¹, вызывающий магический смех. Его комизм, проявляющийся только в последних предложениях, окрашивает весь рассказ в оттенок чистого возможного: все возможно, все может быть, а особенно то, что невозможно и не может быть, как, например, превращение грешников и блаженных в богов, святых и апостолов. «Магический смех» также придает раблезианским образам, наполняющим рассказ, оттенок чуда, а самому рассказу — оттенок юмористической агиографии. Эта агиография не сатирична, не соответствует духу Рабле, но и не религиозна в полном смысле слова: она, скорее, мифична⁵². Вызываемый ею смех имеет барочный характер, такой, посредством которого игра света и тени создает новый мир из воспоминаний мира старого. Повествователь только

⁴⁹ О. Фрейденберг, *Происхождение пародии // Труды по знаковым системам*, т. 6, Издательство Тартуского университета, Тарту 1973, с. 490–497.

⁵⁰ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 47.

⁵¹ О барочных элементах у Бабея см. например L. Iribarne, *Babel's Red Cavalry as a Baroque Novel*, «Contemporary Literature» 1973, № 14:1, с. 58–77.

⁵² См. понятие мифа Алексея Лосева как чудесной личностной истории, данной в слове, где чудом называется реализация трансцендентальной цели личности в эмпирической истории. А. Лосев, *Диалектика мифа // Тот же, Философия. Мифология. Культура*, Политиздат, Москва 1991, с. 21–186, с. 169.

«отогревает» мечты: они застыли, уснули в нем; нынче они «неисполнимы», но воспоминание о них – комичное, лунатичное, бредовое — может превратить повествователя в другого человека, реализовать его трансцендентальное, мифическое предназначение.

Этому чуду в рассказе предшествует ряд преобразований смеха. В начале рассказа барочные образы все еще связаны с раблезианским смехом и менипеей, трепет тайны смешан с клоунскими конвульсиями, высокое — с низким:

Предвестие тайны коснулось меня. На глиняном блюде лежала мертвая голова, списанная с пана Ромуальда, помощника бежавшего ксендза. [...] Мясистый лик Богоматери — это был портрет с пани Элизы. [...] был ли юродивым пан Аполек, населивший ангелами пригородные села и произведший в святые хромого выкреста Янека?⁵³.

Карнавальные элементы легко различимы в этом тексте, вплоть до явной жанровой аллюзии: «художник размотал свой шарф, нескончаемый, как лента ярмарочного фокусника»⁵⁴. Однако эта избыточность – признак двусмысленности. И действительно, уже на этом этапе за карнавальным смехом, якобы отмахивающимся от святости, скрывается недоумение: а был ли юродивым пан Аполек? Этим вопросом исчерпывается недоумение и предваряется нечто, преодолевающее как карнавал, так и недоумение, нечто обретающее форму магического смеха в последних строках рассказа. Пока же, в фазе недоумения, вопрос повествователя остается висеть в воздухе, хотя это вовсе не риторический вопрос. К кому он обращен? Война между художником и священниками — это война за истину, историю и искусство. Ее суть выражена в словах, причудливо соединяющих карнавал и недоумение:

Ваше священство, — сказал тогда викарию колченогий Витольд, скупщик краденого и кладбищенский сторож, — в чем видит правду всемилобивейший пан Бог, кто скажет об этом темному народу? И не больше ли истины в картинах пана Аполека, угодившего нашей гордости, чем в ваших словах, полных хулы и барского гнева⁵⁵.

Здесь все еще заметны намеки на гордую карнавальную народность, отзвуки многолетней войны между церковью и языческими народными верованиями, между каноническим христианским нарративом и апокрифическими маргинальн-

⁵³ И. Бабель, *Конармия. Одесские рассказы...*, с. 40–41.

⁵⁴ Там же, с. 41.

⁵⁵ Там же, с. 44.

ми нарративами. И все же основной акцент уже смещен в сторону трагического недоумения, исторического по сути: неужели святость покинула мир? Неужели Янек — действительно апостол Павел? Неужели подлинный миф — не тот, что создан в древних книгах, а чудо воплощения, свершающееся здесь и сейчас, когда пани Элиза превращается в Богоматерь?

В этом мифотворчестве есть место и для самого рассказчика — в образе святого Франциска. В конце рассказа он видит сон о своем превращении. И теперь, наконец, он отвечает на поставленный прежде вопрос: нет, Аполек не был сумасшедшим, он был подлинным художником, создателем мифов — невозможных, неисполнимых мечтаний. Образ Лютова как Франциска, созданный Аполеком, только на первый взгляд гротесков и насмешлив. Уже на второй взгляд он вызывает недоумение — «неужели?», а на третий — вызывает ощущение точной магической идентификации, одновременно убедительной и комичной, как хорошая шутка: «да, это он!». Если это безумие, то священное безумие вдохновения, заражающее повествователя к концу рассказа, превращающее его в лунатика, в слепого мага. Только магический смех, с его творческим потенциалом, может разрешить трагическое недоумение перед лицом искаженной, чудовищной, гротескной реальности. Магический смех — воспоминание о сновидящем святом внутри себя — это ответ на ужасы карнавала истории.

*

Из приведенных выше мастер-текстов можно сделать вывод, что полезно говорить о смехе как сложной конфигурации карнавальной культуры, исторического трагического недоумения и мышления возможного. Частью этой сложной динамики является воспоминание исторического, а также мифопоэтическая реализация личности, благодаря чему смех в произведениях Бабеля может рассматриваться как механизм самосохранения, самоосмысления и саморазвития культурной идентичности. Смех Бабеля имеет не карнавальную природу, свойственную закрытому, ахронному и а-историчному мышлению, а представляет собой переход от карнавальной модальности к модальности возможного, конституирующей источник и телос культуры и личности, как это свойственно традиционалистскому мышлению. Бабелевский смех — это своего рода ментальная лаборатория по созданию и испы-

танию возможных идентичностей, одинаково временных и условных, одновременно реализованных и нереализуемых, но необратимо меняющих весь ход и порядок исторических и поэтических нарративов.