

---

Ребекка СТЭНТОН

### ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ В ПОДВАЛЕ: БАБЕЛЬ И ШЕКСПИР

В рассказе «В подвале», опубликованном в журнале «Новый мир» в 1931 году, Исаак Бабель возвращается к теме, занимавшей важное место в его «Конармии» и в других его рассказах 1920-х годов, — взаимосвязи искусства и жизни. Многие исследователи творчества Бабеля обращались к этой проблеме.

Так, Виктор Эрлих, опираясь на ранний рассказ Бабеля «Линия и цвет» (1923), утверждает, что цвет представляет красоту и свободу искусства, в то время как линия означает принципы, согласно которым искусство представляет собой путь к спасению<sup>1</sup>. Михаил Ямпольский предлагает рассматривать перевод как метафору бабелевского метода посредничества между двумя полюсами<sup>2</sup>; Элиф Батуман в статье о произведении Бабеля как форме двойной бухгалтерии предполагает, что Бабель в своей прозе устраивает конкурс между *imitatio*, т. е. взаимодей-

---

<sup>1</sup> Erlich V. Color and Line: The Art of Isaac Babel // Erlich V. Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1987. Здесь и далее перевод мой. — P. C.

<sup>2</sup> Ямпольский М. Б. Творчество и перевод, I: Мессиада // Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель / Babel. М.: Carte blanche, 1994.

ствием литературных моделей, и мимезисом, то есть зеркальным отражением жизни<sup>3</sup>.

Бабель вводит вопрос о соответствии между литературой и жизнью в первых предложениях рассказа: «Я был лживый мальчик. Это происходило от чтения». Отношение рассказчика к реальности обусловлено воздействием литературы. Мальчик, неисправимо приукрашивает действительность. Блестящее воображение стоит ему плохих оценок от учителей, вероятно, колеблющихся между наказанием мальчика за вранье и наградой за творческую деятельность, но восхищает одного школьного товарища, некоего Марка Боргмана, также поклонника Спинозы. Боргман, сын директора банка, в отличие от молодого Бабеля, богат, но беден литературным талантом. Примечательно, что рассказчик описывает боргмановскую версию биографии Спинозы как «ученое бормотание», добавляя, что «в словах Боргмана не было поэзии».

В противоположность Боргману, рассказчика не смущают анахронизмы: «Воображение мое усиливало драматические сцены, переиначивало концы, таинственнее завязывало начала <...> Сюда же я припутал Рубенса. Мне казалось, что Рубенс стоял у изголовья Спинозы и снимал маску с мертвеца».

Этот мотив художественного творчества, связанный со смертью человека, вернется в рассказ позднее, когда юный герой будет декламировать монолог Марка Антония из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», который тот произносит над трупом Цезаря. И в более абстрактном плане — когда, после своей собственной неудачной попытки утопиться в кадке с водой, он видит «мир слез», который «был так огромен и прекрасен, что все, кроме слез, ушло из моих глаз»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Batuman E.* Pan Pizar: Clerkship in Babel's First-Person Narration // *The Enigma of Isaac Babel: Biography, History, Context* / Ed. by G. Freidin. Stanford: Stanford U. P, 2009.

<sup>4</sup> Ямпольский замечает, что «мотив смерти в новелле ведется с начала и до конца» (*Ямпольский М. Б.* Указ. соч. С. 204). Как я утверждаю, этот мотив смерти неразрывно связан с мотивом художественного творчества, или перевода жизни в искусство.

Начало рассказа, таким образом, вводит те темы, которые будут важны для повествования в целом: склонность к «лживости», то есть к приукрашиванию реальных событий; метафорическое предпочтение «поэзии», то есть искусства, «прозе», то есть реальности (метафорическое, потому что Бабель сам пишет прозу); творческое использование анахронизма или, по словам рассказчика, его «особенность перевернуть все вещи в мире». Именно эта особенность привлекает «трезвого и сдержанного» Боргмана в новом друге.

Дружба между двумя мальчиками развивается, и маленький Бабель идет в гости к Боргманам, где он знакомится с папой Марка, старым англофилом, который читает газету «Manchester Guardian», собирается переселить семью в Лондон и избегает говорить по-русски, предпочитая объясняться «на грубоватом обрывистом языке ливерпульских капитанов». Чтобы «отплатить за непрерывное <...> великолепие» настоящей и будущей жизни Боргманов, маленький герой рассказывает небывлицы о чудных приключениях своих родственников — опять-таки мотивы фальсифицированной биографии и поэтические приукрашивания выходят на первый план — и приглашает Марка к себе на следующей неделе. Но с приближением рокового дня рассказчик должен подготовиться к тому, что «назавтра должен был прийти в гости маленький Боргман. Ничего из того, что я рассказал ему, — не существовало»<sup>5</sup>. Поэтому он делает все, чтобы на время визита спрятать смущающих его родственников, но огорчение из-за их раннего возвращения доводит рассказчика до вышеназванной попытки самоубийства.

В кульминационный момент злополучного чаепития — и всего рассказа — рассказчик становится в позу и начина-

<sup>5</sup> Рассказчик добавляет: «Существовало другое, много удивительнее, чем то, что я придумал, но двенадцати лет отроду я совсем еще не знал, как мне быть с правдой в этом мире». Это значительно, потому что «правда», которую он собирается обнаружить (то есть «реальные» биографии Бабеля в рассказе, который мы читаем) должна быть лучше, чем версия, которую он придумал в двенадцать лет; но конечно это все-таки беллетризованная версия; только Бабель научился лучше вкладывать «в [свои] слова <...> поэзи[ю]».

ет «декламировать строфы, больше которых <...> ничего не любил в жизни». Любимые стихи становятся для него своего рода убежищем — он продолжает декламировать в тот момент, когда его пьяный дядя бьет тетю, а дедушка безумно пилит на скрипке. Эти строфы принадлежат речи Марка Антония на похоронах Цезаря из пьесы Шекспира — вполне подходящий текст для мальчика, озабоченного вымышленными версиями истории и способностью «поэзии» усовершенствовать реальность. Эрлих отмечает, что в контексте шекспировской пьесы знаменитая речь Антония является шедевром манипулятивной риторики. Но, продолжает исследователь, для любителя поэзии, очарованного сплошным благозвучием бессмертных стихов Шекспира, эти стихи непременно обретут существование сами по себе, выходя за пределы условных притязаний спорящих сторон и затмевая реальность. Это действительно очень по вкусу нашему рассказчику. Есть только одна проблема: «сплошного благозвучия» бессмертных стихов Шекспира нельзя найти в тексте Бабеля: любимые рассказчиком строфы появляются не в шекспировском оригинале, а в русском переводе П. Козлова<sup>6</sup>.

В свете интереса Бабеля к переводу, и особенно в свете параллелей, указанных Ямпольским, между этим рассказом и «Гюи де Мопассаном» (где перевод является центром сюжета), любопытно, что данный текст, символ преданности рассказчика той «поэзии», которая превосходит саму жизнь, оказывается переводом, а не оригиналом. (Вспомним, что в подобный момент декламационного безумия в «Истории моей голубятни» рассказчик прибегает к стихам Пушкина.) На первый взгляд, выбор английского поэта имеет здесь смысл как отражение англофилии отца Боргмана: если богатые Боргманы говорят «на <...> языке ливерпульских капитанов», то поэт Бабель выражается изящным языком Шекспира. Согласно Ямпольскому, символическую смерть рассказчика и его воскресение в тексте

<sup>6</sup> Перевод Козлова издавался в 1880 и в 1902 годах.

Шекспира можно понимать как «идеальную стадию перевода, когда актер или переводчик умирают в воспроизводимом ими тексте»<sup>7</sup>. Маленький Бабель не переводчик Шекспира, и в самом рассказе нет никаких указаний, что он когда-либо видел оригинальный шекспировский текст. На мой взгляд, напрашивается вывод о том, что выбранный здесь интертекст значителен по какой-то иной причине, нежели благозвучие языка или формальные качества стихов. Если поэтика в данном случае не дает объяснений, то, возможно, их даст политика?

История Юлия Цезаря, или, более конкретно, его убийства и гражданской войны в Риме, является, безусловно, политической историей; к тому же, это революционная история, которую часто использовали писатели, чтобы прокомментировать революционную ситуацию своей эпохи. Как отмечает Джеймс Шапиро в своей книге «1599: Один год из жизни Уильяма Шекспира», одно из проявлений шекспировского гения в трагедии «Юлий Цезарь» заключалось в обнаружении в старой истории Плутарха линии разлома своей среды<sup>8</sup>.

Англия в 1599 году была полна слухами о заговорах с целью убийства монарха и установления католицизма; реформы включали введение нового (григорианского) календаря, уже действовавшего в континентальной Европе<sup>9</sup>. Все это, за исключением религиозного момента, было знакомо любому русскому, пережившему 1917 год<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Ямпольский М. Б. Указ. соч. С. 205.

<sup>8</sup> Shapiro J. 1599: A Year in the Life of William Shakespeare. N. Y.: Harper Collins, 2005. P. 139.

<sup>9</sup> Шапиро отмечает: «В месяцы перед созданием “Юлия Цезаря” прошла череда покушений на жизнь Елизаветы. Правительство охотно предавало их огласке, нанося пропагандистский удар по ненавистному внутреннему врагу, неутомимым и постоянно гонимым английским иезуитам» (Shapiro J. Op. cit. P. 142).

<sup>10</sup> И в самом деле, даже чувство религиозной исключительности, которое лежит в основе сохранения юлианского календаря, в елизаветинской Англии созвучно дореволюционной России. Именно этой настрой побуждает Москву назначить себя «третьим Римом».

Шекспир использует римский сценарий, чтобы изучить последствия этих революционных заговоров. Его персонажи постоянно ошибаются во времени суток, в месяце и даже годе. Трибуны спрашивают друг друга: «Это праздник?» Брут спрашивает своего слугу: «Не завтра ли, мальчик, первое марта?» но, кажется, не удивляется, когда ему сообщают, что он промахнулся на целых две недели<sup>#11</sup>. Путаницу можно объяснить недавним введением Цезарем нового юлианского календаря, пресловутой реформы, которая усугубляла негодование против Цезаря, так как «римские консерваторы считали это произвольным и тираническим вмешательством в закон природы»<sup>#12</sup>.

Хронологическая дезориентация героев Шекспира должна была найти отклик у елизаветинских зрителей, которые еще придерживались юлианского календаря, в то время как большинство в Европе уже давно приняли григорианский. То есть «в шекспировской Европе существовала ситуация совершенно аналогичная той, что была в Риме в 44 году до н.э., — время путаницы и неопределенности, когда основная категория, в соответствии с которой люди формируют свой опыт, казалась нестабильной и ненадежной, подверженной произвольной политической манипуляции»<sup>#13</sup>.

Это описание еще более подходит к ситуации 1931 года, в которую попали Бабель и его современники, потрясенные двойным ударом — новым календарем и головокружительной риторикой первой пятилетки.

С. Буркхардт также отмечает, что пьеса разделяет публику на два политических лагеря: на «республиканских критиков, которые считают, что политические симпатии Шекспира на стороне Брута» и на «монархических

критиков, которые утверждают, что в эпоху Шекспира Цезарь считался основателем монархического строя в Риме, а Брут, несмотря на все его прекрасные речи, не больше чем царевубийцей»<sup>#14</sup>. При этом не только Шекспир и его зрители увидели в истории Юлия Цезаря аллюзию на современную политическую ситуацию. Не кто иной, как Карл Маркс, писал в своей работе «18 брюмера Луи Бонапарта»:

Как герои, так и партии, и народные массы старой французской революции осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени. <...> Но как только новая общественная формация сложилась, исчезли <...> все эти Бруты, Гракхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам Цезарь.

Именно эта сознательная инсценировка римских мотивов французскими революционерами вызывает знаменитое замечание Маркса: «Гегель где-то отмечает, что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса». Бабель, как будто по рецепту Маркса (да и какой может быть более подходящий пример для советского автора?), берет самую известную сцену из шекспировской «Трагедии о Юлии Цезаре» и повторяет ее в виде фарса. Как и Антоний, наш рассказчик изначально берет слово с явным намерением затмить предшественника<sup>#15</sup>. (Мне кажется,

<sup>11</sup> К сожалению, все русские переводы, включая перевод П. Козлова, «исправляют» эту строчку, создавая впечатление, что в шекспировской сцене Брут на самом деле спрашивает про мартовские иды.

<sup>12</sup> *Burckhardt S. Shakespearean Meanings. Princeton: Princeton U. P., 1968. P. 6.*

<sup>13</sup> *Burckhardt S. Op. cit. P. 6.*

<sup>14</sup> *Burckhardt S. Shakespearean Meanings. P. 3.* Согласно Дж. Шапиро, монархические настроения в елизаветинской Англии часто выражались в том, что Карл Маркс называл «воскресшей из мертвых римской стариной»: архитектура и обстановка королевских дворцов часто включали римские элементы, и утверждалось, что Лондонский Тауэр был построен самым Цезарем. *Shapiro J. Op. cit. P. 160.*

<sup>15</sup> Здесь важно и то, что Антоний выражается стихами, а Брут — прозой; Бабель создает параллельный контраст между рассказчиком и Боргманом (в словах которого «не было поэзии»).

что Марк Боргман не случайно имеет то же имя и те же инициалы, что и Марк Брут<sup>16</sup>.)

В тех местах, где Антоний неоднократно перебивает сам себя, чтобы подавить эмоциональные всплески его слушателей, которые сам же и провоцирует, — маленький Бабель старается перекричать своих буйных родственников. Но ставки в фарсе, конечно, ниже, чем в трагедии: смерть Спинозы, в отличие от смерти Цезаря, не имела серьезных последствий для стабильности мира, в котором живут эти два соревнующихся оратора.

Как же тогда надо понимать использование Бабелем этого революционного текста и явную идентификацию его рассказчика с шекспировским Марком Антонием? Мы могли бы сопоставить политику Юлия Цезаря с политической революционной Россией в разных отношениях. Культ личности Цезаря, который беспокоит убежденных республиканцев настолько, что они решают убить его, можно сравнить с культом Сталина: в этом случае интерпретация действий Брута и Антония зависела бы от нашего мнения об этих культах. При другом подходе Цезарь может восприниматься не как конкретный человек, но как сама идея революции, принесшая с собой новый календарь и новую форму управления: в этом случае Брут и его сообщники выглядят как контрреволюционеры, старающиеся восстановить старый стиль. Согласно Буркхардту, это и есть суть пьесы с литературной точки зрения: Брут считает, что он ставит классическую трагедию, в которой благородный герой переступает границу и должен пожертвовать своей жизнью, чтобы восстановить правильный порядок. Антоний же понимает, что зрители этой драмы — и римские, и

<sup>16</sup> В данном случае не соглашусь с интерпретацией Ямпольского, который пишет, что «имя Боргмана — Марк — иронически переключается с именем Марка Антония» (*Ямпольский М. Б. Творчество и перевод. I: Мессиада. С. 204*). По-моему, аналогия между Боргманом и Брутом более убедительна. Но, конечно, также интересно (и сам Шекспир несомненно это заметил с удовольствием), что у двух антагонистов в пьесе — одно имя.

елизаветинские — идут в ногу со временем и уже требуют кровавой трагедии в стиле Томаса Кида.

Такая интерпретация позволяет видеть в авторе-Бабеле — по аналогии с Антонием — врага контрреволюционеров и провозвестника новой литературы, а вместе с тем, — устанавливает своего рода источник, к которому восходит известное увлечение Бабеля сценами насилия.

Возможна и иная трактовка — при сопоставлении сюжета «Юлия Цезаря» с более ранним рассказом Бабеля «Линия и цвет», где речь идет также о взаимоотношениях между искусством и жизнью. Этот рассказ кончается политическим митингом, где два оратора, как Брут и Антоний, выступают перед возбужденной толпой. Дата митинга — 18 июня 1917 года, а два оратора — Керенский и Троцкий. Керенский, как Брут, произносит патриотическую речь. Керенский также предпочитает прекрасный мир «цвета» жестокому миру «линии». Он знает, что «весь мир <...> гигантский театр», но не хочет в нем видеть «фальшивой бороды». Между тем фальшивая борода может означать следующего за ним выступающего — Троцкого, который, как Антоний, говорит «голосом, не оставившим никакой надежды».

В этой интерпретации убийство Цезаря, чье имя, напоминаем, является однокоренным слову «царь», — действительно означает царубийство, и благородный республиканизм Брута/Керенского можно рассматривать как краткое междуцарствие до прихода нового, более жестокого режима. Устаревшая брезгливость Брута/Керенского уступает жгучей риторике Антония/Троцкого. Параллели с пьесой Шекспира также предвещают грядущее: как Антоний, Троцкий является и оратором, умеющим волновать слушателей, и способным военным стратегом, но, как Антоний, он уступит место новой имперской власти (Сталина/Октавиана Августа). Мы не должны забывать, что роковая речь Антония имеет страшные последствия и для литературы: она развязывает непреодолимую волну насилия, первой жертвой которой — уже в следующей сцене — является Цинна — поэт. Обвиняемый как политический заговорщик, Цинна настаивает на своей безобидной профессии поэта, но толпа его все-таки убивает, крича: «Рви-

те его на части за его дурные стихи!». Этот результат тоже мог быть знаком всем участникам советских литературных споров в 1920 и 1930-е годы. Через три года после опубликования рассказа «В подвале» Бабель, в свою очередь, выступил со знаменитой речью, в которой он прямо признал враждебное отношение революционного общества к «дурным стихам»:

Все нам дано партией и правительством и отнято только одно право — плохо писать.

Товарищи, не будем скрывать. Это было очень важное право, и отнимают у нас немало (смех). Это была привилегия, которой мы широко пользовались.

Так вот, товарищи, давайте на писательском съезде отдадим эту привилегию, и да поможет нам бог.

Мы можем полагать, что автор рассказа «В подвале» прекрасно понимал урок для писателей, закодированный в шекспировской трагедии. Но логику революционного нарратива изменить невозможно. К сожалению, судьба великого советского прозаика в конечном счете оказалась не очень отличной от судьбы его литературного предшественника, несчастного римского поэта.