

Чеслав Андрушко

Платонов и Бабель : новые Дон Кихоты

Studia Rossica Posnaniensia 26, 39-44

1995

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.

ПЛАТОНОВ И БАБЕЛЬ – НОВЫЕ ДОН КИХОТЫ

PLATONOV AND BABEL – NEW DON QUIXOTES

ЧЕСЛАВ АНДРУШКО

ABSTRACT. The article concerns the problem of transforming the image of Don Quixote in Isaak Babel's *Cavalry* and Andrey Platonov's *Chevengur* and the attempts of both writers to translate quixotism as a historical phenomenon into ideological language of their revolutionary epoch.

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

Сопоставительный анализ творческих достижений Андрея Платонова и Исаака Бабеля – авторов столь разных по форме произведений, как *Чевенгур* и *Конармия* – может казаться на первый взгляд и сомнительным, и малоперспективным. Этим, вероятно, и следует объяснить тот факт, что современное литературоведение, ссылаясь все чаще на оригинальность, мастерство и языковое своеобразие обоих писателей, позволяющее выражать самые „сокровенные” мысли, вместе с тем не пытается выделить или определить общий знаменатель их прозы, явно создаваемой в стороне от главных направлений советской литературы как 20-х, так и 30-х годов. Ведь в сущности, за исключением этой обособленности от „управляемой” литературы, писатели отличались всем – и социальным происхождением, и творческим темпераментом, и глубиной проникновения в реальность, и, наконец, исходным содержанием своих мировоззренческих позиций. Андрей Платонов, смотрящий на абсурдную советскую реальность с перспективы конца 20-х годов, не переставал связывать свои надежды с „обновленным” народным сознанием, способным восполнить нарастающее „распадение мысли и дела”, о котором уже писал простой народный мыслитель Николай Федоров и на которого ориентируется авторская идея романа *Чевенгур*¹. Для Исаака Бабеля, начавшего свой творческий путь с революцией и прошедшего ее „ускоренный” опыт в *Конармии*, по-

¹ См. М. Геллер, *Об Андрее Платонове*. В: А. Платонов, *Чевенгур*, Paris-11, с. 17. В дальнейшем цитируется это издание, страницы указываются в тексте в скобках.

нятие народа или народности, столь идеализируемое русской традицией, было лишено интеллектуального содержания и преобразовывалось в бесформенную биологическую массу, которая ищет и находит свой предел в разрушительном „пустом” пространстве истории.

Именно творческое стремление понять истинный процесс истории, скрывающийся под поверхностью нового времени, чтобы выявить и связать его первую причину и последнюю цель, и является тем глубинным фактором, который детерминирует родство образных систем *Чевенгура* и *Конармии*. Для этих лучших образцов творческого мышления писателей характерно понимание революции не как восхождения к возвышенной цели, скажем, в духе *Двенадцати* Александра Блока, а как движение к постоянно ускользающему пустому горизонту необъятных российских пространств и падение в пустоту небытия. В этом плане восприятия хаотичного движения исторического времени Бабель и Платонов своеобразно дополняют друг друга, а тем „общим” местом, где их взгляды соприкасаются, скрещиваются и свободно переходят из произведения в произведение, является образ и идея сервантесовского Дон Кихота, подменяющего „повторно” фактическую реальность бытия уже ничем не сдерживаемой, беспредельной фантазией.

Типологические различия между циклической повестью Бабеля и романом-утопией Платонова столь очевидны, что исключают возможность внешних совпадений или прямого „ученичества” Платонова у Бабеля. *Чевенгур* и *Конармия* входят в широкие интертекстуальные связи через внутренний сервантесовский контекст восприятия истории, позволяющий прочесть их заново как кульминацию драмы расподобления и обратного уподобления реальности сознанию. В обоих случаях стирается проложенная Сервантесом творческая граница между возвышенным идеалом и реальностью с ее „низменным и подлым умом”² и осуществляется – в отличие от *Дон Кихота* – характеристическое смещение смысловых семантических планов в сторону убытка, а не прироста бытия. В результате вся представляемая в них реальность обретает резкий эстетический привкус призрачности. Такая однозначная реализация двухдельной сервантесовской метафоры жизни отражала несомненно драму уподобления-расподобления внутри творческого сознания обоих писателей, заставив их обратиться от разрушительного опыта истории к идее о жесткой, предопределенной структуре мира.

² М. Сервантес, *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*, пер. с исп. Н. Любимова, т. I, Москва 1970, с. 454. В дальнейшем цитируется это издание, том и страницы указываются в тексте в скобках.

Обращение к образу Дон Кихота, рожденного европейской традицией и функционирующего в ней как синоним иллюзорного самомнения человека, послужило и Платонову и Бабелю формой выражения кризисного состояния как своего времени, так и своего обособляющегося „по-донкихотски” творческого сознания. Следуя гениальному произведению Сервантеса, оно влекло за собой также и неизвестную в пределах русской традиции трагическую правду о ренессансном „мифе о человеке” и ренессансной „идеи гармонии”, открывшей эсхатологическую перспективу безудержного самоутверждения личности и новое мифотворческое „вневременное знание”³. Свойство одержимости новых исторических Дон Кихотов наследует уже столь разительный разрыв между системами общечеловеческих ценностей и нормами поведения, что самоутверждающие себя герои *Чевенгура* и *Конармии* не только изначально исключают себя из системы ценностей, но и из бытия вообще.

Автор *Конармии* был первым в советской литературе писателем, который Рыцаря Печального образа, не признающего никаких обстоятельств времени и пространства, использовал в качестве исходного составного элемента создаваемой картины времени. Связь исторических повествований *Конармии* с *Дон Кихотом* имеет, однако, скрытый, реализующийся на глубинном уровне смысловой интеракции характер, и, вероятно, поэтому был с самого начала упущен и не отмечался критикой. Дело в том, что историческое повествование *Конармии*, чтобы раскрыть свою творческую целенаправленность, нуждается в сложном приеме „повторенной” метафоризации, в результате которого трансформируется и преобразуется не только ее содержание, но и скрытая в нем форма. Такую мыслительную способность познания вновь познаваемого через уже познанное выявляет бабелевское словосочетание „здравомыслящее безумие”, относящееся к одержимому идеей мировой революции герою рассказа *Солнце Италии*⁴. В нем, как и в миниатюрной форме новеллы, „свернут” художественно-смысловой результат метафоры бытия из *Дон Кихота* как „здравомыслия сумасшедшего или же сумасшествия, переходящего в здравомыслие” (т. 2, с. 127). Сервантесовская развернутость формулы своего заглавного героя показывает ее карнавальную взаимообарачиваемость, позволяет увидеть расподобленные духа и плоти, высшей формы жизни и ее низменного содержания под углом художественного двойничества. Как справедливо подчеркивает современный исследователь, при целостном взгляде на *Дон Кихота* – это „праздник встречи воображения и реальности,

³ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 240.

⁴ И. Бабель, *Избранное*, Москва 1966, с. 47. В дальнейшем цитируется это издание, страницы указываются в тексте в скобках.

карнавальное действо, праздник восполнения бытия, преодоления его раздробленности”⁵. Творческое переосмысление карнавального образа мира по характерному для Бабея принципу „свертывания” смысла, за которым следует и однозначность авторского выбора, снимает в *Конармии* возможность амбивалентного истолкования истории „хитроумного идалго”, оставляя за образом одержимой исторической личности лишь стихийную осознанность не принимать существующей формы жизни.

Схожую целенаправленность, хотя и достигаемую иными творческими путями, обретает образ Дон Кихота в написанном 6 лет спустя после публикации первого рассказа *Конармии* романе Андрея Платонова *Чевенгур*, повествующем открыто о рыцарях идеи, ставших жертвой своего времени. Материализуя в отличие от Бабея сервантесовскую метафору, Платонов преобразует свое подобие Дон Кихота в Копенкина, имя которого напоминает одновременно о копье и о паразитирующем на пнях деревьев опенке-грибке, снабжает его верным конем Пролетарская Сила и безграничным чувством обоних к мертвой Розе Люксембург. Согласно рыцарскому обычаю герои *Чевенгура* ищут места для себя в разрушительном пространстве, но их жертвенный опыт оборачивается не призывом к новой жизни, а ее разрушением, разворачивающим исходное состояние „пустоты”. И Копенкин, и его „двойник” Дванов счастливы лишь тогда, когда по-донкихотски блуждают по пустой степи, и также „пустым” оказывается их реальный эксперимент, предпринятый в городе-Солнце, в котором истребляются люди и уничтожается традиционное расположение улиц домов и вещей ради неопределенного мифического завтра. Платоновское движение в пространстве, где, как правильно отмечается, „нет прочной середины”⁶, уже не только не знает феномена мира, но и в отличие от *Дон Кихота* теряет связь с ноуменами вещей, показывая безотносительную и призрачную историческую реальность.

Ироническое отношение Платонова к своим „одержимым” мечтателям местами переходит в открытый сарказм, раскрывающий гротескную структуру образующегося „антимира”. Разоблачение романтических представлений Дон Кихота о жизни „во вкусе небылиц о странствующем рыцарстве” (т. I, с. 431), находит здесь трагикомическое завершение в *Капитале* Маркса – единственном путеводителе платоновских „рыцарей”, которому они следуют „теоретически буквально” (206). Поверив безоговорочно и до конца, что „все доз-

⁵ Н. Рымарь, *Поэтика романа*, Издательство Саратовского университета 1990, с. 99.

⁶ М. Дрозда, *Художественное пространство прозы А. Платонова*, „Umjetnost Rijeci”, Zagreb 1975, № XIX (2–4), с. 100.

волено” для осуществления идеи земного рая, чевенгурские рыцари вместе с этой идеей убивают также и сервантесовскую веру в то, что мир изначально добр и что даже его „постояльный двор”, в который обратно превращают чевенгурцы свой город-Солнце, может казаться „небом, где предаются забвению и прекращаются все земные страдания” (т. I, с. 374). Осуществленная мечта, в который раз оказывается своей жалкой пародией.

Метафорическая у Бабеля и образная у Платонова трансформация литературной темы одержимости взаимодополняются, углубляя контекст восприятия их произведений и показывая наряду с уподоблениями также и расподобление авторских позиций. Циклическое повествование *Конармии*, состоящее по образцу сервантесовского романа из целого ряда вставных „историй”, в которых герои „выговаривают” себя, конкретизируется в процессе восприятия как разбитая „эманация Дон Кихота во внешней действительности”⁷. Позволило это автору глубже всех проникнуть в сущность своего времени, чтобы предугадать грозные симптомы возвращающегося по кругу мифотворческого сознания, заменяющего каждое действие в сакральную жертвенность. Способ самореализации исторических персонажей конармейского цикла кажется идентичным Дон Кихоту, но его разрушительный „лютовский” опыт не оставляет сомнений в том, что для автора новая эпоха знаменовала собой уже в момент своего рождения утрату тех качеств субстанциальных связей, которые присущи амбивалентному миру Сервантеса. Фантомность времени, обманывающая участников *Конармии*, связывалась с нерасчлененностью мифологического сознания и служила автору главным средством передачи исторического идеализма большевиков, разрушительную сущность которого выявляет также и дематериализация образа мировой литературы, каким был Дон Кихот, помогающий читателю сервантесовского произведения следовать за смыслом „как бы по узкой меже между миром его фантазий и миром реальным”⁸.

Платонов, материализовавший сервантесовскую метафору, вынужден был также поступиться и своей верой в историческое возрождение „дела отцов”, поскольку неожиданно оказалось, что „у революции стало другое выражение лица” (124). Нарастающая миграция платоновских образов в конце 20-х годов четко отражает крушение авторских надежд, возлагаемых на революцию, и если в рассказе *Усомнившийся Макар* давалось лишь предчувствие существования „антимира”, то одновременно в *Чевенгуре* становился он при-

⁷ С. Бочаров, *О композиции „Дон Кихота”*. В: Сервантес и всемирная литература, Москва 1969, с. 96.

⁸ М. Алпатов, *Этюды по истории западноевропейского искусства*, Москва 1966, с. 244.

зрачной реальностью. С мучительным ощущением распадающейся связи времени осуществлялась авторская дизиллюзия собственного „донкихотства“, заставляющая сказать о самом симпатичном своем герое – Саше Дванове, примкнувшем к чевенгурским рыцарям идеи, – „странный человек, как и все коммунисты, как будто ничего человек, а действует против простого народа” (110). Платоновские попытки создать положительного героя, декларирующего оптимальный тип связи с миром, оказались в первую очередь для самого автора несколько непредвиденной утопией, предрешающей спор о реальности идеала, предпринятый гениальным произведением Сервантеса.

Несмотря на все различия, связанные со стилистическими особенностями *Конармии* и *Чевенгура*, их авторов сближает стремление перевести образ Дон Кихота, ставший достоянием мировой культуры, на язык идеологии своего времени. Образный мир их произведений, отторгаясь от своего сервантесовского источника мышления времени из-за своей эстетической и интеллектуальной несовместимости, организовался заново как композиция множественных обратных отражений Дон Кихота. Есть что-то абсурдно родственное уже на первый взгляд между платоновским Пашинцевым, наотрез отказавшимся пахать, и бабелевским Долгушовым, приказавшим долго жить, но лишь сопоставление их на почве сервантесовской поэтики позволяет ухватить всю глубину русской трагедии, переходящей из комедии в драму и из драмы в комедию. Представляемый мир *Конармии* и *Чевенгура* „донкихотизируется” в моменте такого исторического „перехода”, обретая ту мертвенную направленность, на которую указывает и фигура „галичанина, мертвенного и длинного, как Дон-Кихот” (112), мелькнувшая на похоронах „всемирного героя” Трунова, и самоубийственная смерть Саши Дванова – последнего рыцаря идеи, последовавшего за мертвенной тенью своего отца. На трагическом опыте русской истории, доступном лишь творческому сознанию, предпринимали и Платонов и Бабель попытку стянуть к мыслительному центру, лежащему за пределами русской культуры, распадающуюся реальность, чтобы показать ее исходную форму.

Полное возвращение Платонова и Бабеля в литературу лишь начинается и для раскрытия их художественного своеобразия остается сделать еще немало. Стилистический опыт обоих писателей требует особого и только им присущего места в литературе 20-х годов. Оставаясь в стороне от предпринятого ею революционного эксперимента, исследовали они свою эпоху по-донкихотски глубже всех – вплоть до иронического саморазрушения.