

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ТВОРЧЕСТВО
Андрея
Платонова

ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ

КНИГА 4



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»
2008

УДК 82(091)

ББК 83.3(2Рос-Рус)

T28

Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4 / Отв. ред. Е. И. Колесникова; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 2008. — 320 с.

ISBN 978-5-02-026517-2

Книга продолжает серию изданий Пушкинского Дома о творчестве выдающегося писателя XX в. Андрея Платонова. Основу четвертого выпуска составляют материалы международного семинара «Платонов в контексте мировой культуры», представляющие современный взгляд ведущих отечественных и зарубежных исследователей русской литературы на феномен художественного мира писателя. Статьи сочетают теоретический подход с традиционным для данной серии текстологическим анализом. Представлены также новые материалы международного характера.

Сборник адресован исследователям, преподавателям, а также широкому кругу читателей.

Ответственный редактор

Е. И. КОЛЕСНИКОВА

Рецензенты:

Н. Ю. ГРЯКАЛОВА, В. В. ПЕРХИН

ТП 2008-I-192

ISBN 978-5-02-026517-2

© Коллектив авторов, 2008

© Редакционно-издательское оформление. Издательство «Наука», 2008

В. Ю. Вьюгин

**«СЮР-РЕАЛИИ» ПЛАТОНОВА:
ОТ БРЕТОНА ДО БРОДСКОГО**

(К проблеме эстетической идентификации писателя)

Одним из аспектов, важных для исследования творчества любого писателя, является поиск его места среди исторически определенных эстетических парадигм. Сопоставление творчества Платонова с сюрреализмом, которому и посвящена предлагаемая работа, — очередной шаг в последовательном переборе уже поставленных вопросов: Платонов авангардист? модернист? соцреалист? символист? магический реалист?..

«Сюрреализм» Платонова проблематичен. С одной стороны, в критике уже сложилось и поддерживается мнение о причастности русского писателя к инокультурному явлению. С другой — связь эта не представляется очевидной. Описать и проанализировать те реалии платоновского текста, которые позволили бы четко определить схождения между Платоновым и сюрреализмом, оказывается сложнее, чем их уловить. Сам факт, что рецепция платоновского творчества в сюрреалистическом измерении довольно устойчива, позволяет говорить о наличии некоторых структур, которые производят на читателя эффект «сюрреальности». Однако дает ли возможность существование таких «сюр-реалий» включить Платонова в разряд сюрреалистов?

Сюрреалистическая перспектива Платонова была обозначена Бродским, который, как выясняется из элементарного обзора литературы, если не повлиял на многие более поздние критические оценки в этом направлении исследований, то предвосхитил их. И тот же Бродский противопоставил «серьезный» сюрреализм Платонова некоему существовавшему прежде «несерьезному». Хоть и не именованный, круг Бретона и его последователей узнать в «несерьезном» сюрреализме нетрудно. Мы оттолкнемся от высказывания Бродского, проследив отзвук или повторение его идей в поздних критических репликах по поводу сюрреализма Платонова, а затем коснемся эстетических отношений между Платоновым и классическим сюрреализмом, избрав для этого, правда, очень локальный матери-

ал — манифест А. Бретона 1924 г. Понятно, что в силу наложенных ограничений наши размышления могут носить лишь предварительный характер. Их цель — не исчерпать проблему, но обозначить один из возможных подходов к ее решению.

Бродский, как известно, определил свой подход к «платоновскому сюрреализму» следующим образом: «Если за стихи капитана Лебядкина о таракане Достоевского можно считать первым писателем абсурда, то Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в „Котловане“ следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом».¹ Для более поздних попыток эстетической идентификации Платонова подобные сближения не редкость. М. Геллер отметил сюрреализм в «Мусорном ветре», а «14 Красных Избушек» назвал сюрреалистической сатирой.² Т. Сифрид упоминает о сюрреализме Платонова в связи с переломом, произошедшим в творчестве писателя после 1934 г.: «Из поздних вещей Платонова исчезли все следы сатиры, гротеска и сюрреализм, так же как и вопиющая деформация языка, которая стала эмблемой его литературного стиля».³

Вслед за Бродским Т. Сифрид ставит Платонова в один ряд с Кафкой, Джойсом, Музилем и Беккетом, помещая его сюрреализм в единый синонимический континуум с сатирой, гротеском и снова — с деформацией языка. М. Кох-Любушкина, кажется, первый исследователь, предложивший более или менее целостный поэтический анализ одного из платоновских произведений в перспективе сюрреализма, пишет о «14 Красных Избушках» как о «комедии с трагическими обертонными или, скорее, трагедии, в которой используются комические приемы, заимствованные у сюрреализма».⁴ Исследователь указывает на платоновское «особое письмо, безусловно сходное с тем, что на Западе связывается с сюрреализмом», и в то же время говорит, что «Платонов, будучи независимым от какой бы то ни было литературной школы, безусловно экспериментировал над жанрами и языком».⁵ Техника письма, сам прием, но не мировоззренческая общность, согласно М. Кох-Любушкиной, в первую очередь сближает Платонова с сюрреалистами. Е. Ябло-

¹ Бродский И. Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994. С. 154.

² Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Paris : YMCA-Press, 1982. С. 402.

³ Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit. Cambridge, 1992. P. 12.

⁴ Koch-Lubouchkine M. The Concept of Emptiness in Platonov's Fourteen Little Red Huts and Dzhán // A Hundred Years of Andrei Platonov: Platonov Special Issue: In 2 Vol. Vol. 1: Essays in Poetics (Journal of the British Neo-Formalist Circle). 2001. Vol. 26. P. 82.

⁵ Любушкина М. Платонов-сюрреалист («14 Красных Избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 114.

ков, устанавливая платоновскую эстетическую идентичность, замечает: «Платонов — ярчайший представитель сюрреалистического „барокко“ 20-х годов».⁶ При этом подчеркивается все та же антиномия «мировоззрение—стиль»: «Сквозь сюрреалистический стиль „просвечивает“ глубочайшая философская проблема: дихотомия человека и бытия, фатальная „нецельность“ Универсума...».⁷ Взаимозависимость аграмматичности языка и философии также подчеркивалась Бродским, ведь «сюрреализм серьезный» — «форма философского бешенства, продукт психологии тупика».⁸ Однако Е. Яблоков пишет, и вполне справедливо, о систематичности в философии Платонова. Р. Чандлер в предисловии к сборнику платоновских рассказов замечает, что «его сюрреализм имеет мало общего с гиперинтеллектуальным французским направлением».⁹ В высказывании Р. Чандлера слово «сюрреализм» представляет тему — то, что уже известно и не требует проблематизации; ремой выглядит у него несходство платоновской разновидности сюрреализма с французской. Нечто похожее опять-таки имел в виду Бродский, разделяя «серьезный» и «несерьезный» сюрреализм.

Думается, приведенных мнений достаточно, чтобы представить грани платоновского «сюрреализма»: платоновский сюрреализм есть поэтическая форма (сюрреализм Платонова связан особым языком и поэтической техникой); платоновский сюрреализм не есть содержание (мировоззренчески Платонов мыслится независимым от сюрреализма); платоновский сюрреализм не есть классический сюрреализм.

М. Кох-Любушкина приводит соображение, которое нарушает цельность данной схемы, при всех несомненных нюансах все же объединяющей упомянутые подходы. Исследовательница размышляет об «автоматическом письме» у Платонова, имеющем, как известно, непосредственное отношение именно к несерьезному, т. е. «классическому», сюрреализму: «Большинство его (одного из платоновских героев. — В. В.) высказываний (более шестидесяти) заканчивается восклицательным знаком — свидетельством политико-риторического преувеличения и сюрреалистского „автоматического языка“».¹⁰

⁶ Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 10. Попутно, в связи с этим тезисом Е. А. Яблокова, спросим: подразумевает ли сказанное, что в России широко был представлен сюрреализм или же Платонов был каким-то образом в национальном одиночестве связан с зарубежным направлением?

⁷ Там же. С. 12.

⁸ Бродский И. Предисловие к повести «Котлован». С. 155.

⁹ Chandler R. The Return and Other Stories // Platonov A. The Return. London, 1999. P. XII.

¹⁰ Koch-Lubouchkine M. The Concept of Emptiness in Platonov's Fourteen Little Red Huts and Dzhan. P. 86.

В последнее время тема «автоматического языка» у Платонова напоминает о себе все чаще;¹¹ желаем мы выбрать отрицательную позицию в ее решении или же положительную, она проста лишь на первый взгляд.

Уточнение проблематики

Как уже говорилось, мы рассмотрим отношение Платонова к «классическому» французскому реализму. Принятое ограничение вызвано несколькими причинами, среди которых невозможность охватить весь материал стоит отнюдь не на первом месте. Проводить сравнение уместно лишь с явлениями, в достаточной степени определенными, — что в случае с сюрреализмом далеко не очевидно. Если подходить к сюрреализму как к закрепленному конкретной историко-культурной ситуацией эстетическому направлению, то проблема его границ неизменно заставит вспомнить и о его началах — о ряде принципов и образцов, следуя которым или расшатывая которые основатели и adeпты направления осуществляли свою эстетическую практику. Это первое, что обусловило выбор.

Теоретически парадигма направления может складываться продолжительное время, и тогда рассуждения о его начале будут затруднены. В случае с сюрреализмом дело обстоит иначе. Начало сюрреализма фиксируется сравнительно легко. Если не вдаваться в детали с выявлением предшественников и предыстории направления, оно увязывается с выходом «Манифеста сюрреализма» 1924 г. А. Бретона. Бретон осмысляет собственную совсем недавнюю сюрреалистическую практику и задает в соответствии с жанром перспективу нового направления. Текст Бретона вполне аналитичен, что не всегда характерно для манифестов. В нем опознаются тезисы, которые опять-таки проецируются на артистическую деятельность Бретона и ряда его сподвижников: связь между декларацией и художественной практикой в самом деле существует, хотя бы в некотором временном отрезке. Манифест поэтому удобно рассматривать как отправную точку для сравнения. Последнее при таком решительном ограничении будет, разумеется, не полным, но оно позволит уловить некоторые, безусловно существенные, тенденции.

С Платоновым в отношении поэтических деклараций дело обстоит сложнее. Платонов манифестов, подобных бретоновскому, не писал, а его «программные статьи», если таковые и есть, далеко не упрощают задачу. Платоновская эстетическая «доктрина» изначально в гораздо большей степени, чем бретоновская, требу-

¹¹ См. статью Л. Шеквист в наст. сборнике.

ет восстановления, и обойти это риторически незащищенное место в границах данной работы практически невозможно.¹²

При поиске общих оснований для проведения параллелей актуальна синхронность явлений: становление Платонова как писателя со своим особым «платоновским» идиостилем приходится как раз на середину 20-х гг. В то же время о его прямых связях с сюрреалистами ничего не известно. Единственное, что можно предположить и в чем, пожалуй, можно быть уверенным — в общей атмосфере модернистского и авангардного искусства, которой, естественно, Платонов чужд не был.

Отталкиваясь от манифеста Бретона, попытаемся отыскать некоторые соответствия его идеям у Платонова. Творчество Платонова предстанет при этом как некий гипертекст в простейшем смысле слова: как набор текстов, между которыми легко установить смысловые референции (структурная, принципиальная поэтическая эволюция Платонова несомненна, однако столь же убедительно мнение о его тематическом постоянстве). Вначале нас будет интересовать самый простой мотивный анализ.

Воображение и детство

Бретон начинает свои размышления с ряда психологических и психоаналитических метафор, логика сцепления которых позволяет ему выстроить цепочку взаимосвязанных категорий «детство—воображение—свобода». Эти качества типичны и очень скоро утрачиваются человеком на жизненном пути.

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée. A nous de ne pas en mésuser gravement. Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice supérieure.¹³

[Слово «свобода» — все, что меня еще возбуждает. Я уверен, что оно способно передать, неопределенно, древний людской фанатизм. Оно,

¹² Это вынуждает меня сослаться на собственные работы: *Вьюгин В. Ю.* 1) Андрей Платонов: Поэтика загадки : (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004; 2) Между двух молчаний: Об иносказании А. Платонова // Русская литература. 2004. № 4.

¹³ *Breton A.* Manifeste du surréalisme; Poisson soluble. Paris: Éditions du Sagittaire, 1924. P. 9. В русском переводе манифест Бретона появился поздно: *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост. Л. Г. Андреев и др.; Коммент Г. К. Косикова и др. М., 1986.

без сомнений, отвечает моему единственному законному стремлению. Все же следует признать, что помимо немилостей, которые мы получаем в наследство, нам оставлена и *величайшая свобода духа*. Нам надлежит не употребить ее во зло. Сводить воображение к рабству, даже если оно грубо будет называться счастьем, означает прятаться от того, что по своей сути оказывается высшим судом.]

Человек изначально, фило- и этногенетически, обладает духовной свободой. Свобода является в воображении. Но воображение подчиняется *счастью*, которое оказывается вещью прагматической и в этом смысле лишь *благополучием*, и поэтому наделяется автором отрицательными коннотациями.

Детство, что довольно типично, должно трактоваться не как сугубо возрастная категория. Это, скорее, представление об утраченном изначально душевном состоянии, которое сохраняется на протяжении жизни лишь избранными и которое стоит того, чтобы попробовать его удержать или к нему вернуться.

Не думается, что признание такого *детства* значимым для платоновского художественного мира концептом вызовет много нареканий. В данном отношении «Знаки „покинутого детства”» Л. Карасева показательны:

Детское начало, являющееся на глубинном уровне стержневым у Платонова, проступает в сотнях деталей, эпизодов, оно содержится в них как подтекст, который при обычном чтении кажется эстетической странностью, а при чтении аналитическом становится оправданным и органичным.¹⁴

С этим тезисом о подспудной тотальности детской перспективы у Платонова хотелось бы согласиться. Тогда, в частности, открылась бы и возможность протянуть нить к манифесту Бретона. Однако, к сожалению, у Платонова *взрослость* часто занимает место *детского*. Так, в «Чевенгуре»:

Поганкин встретил Дванова неласково — он скучал от бедности. Дети его за годы голода постарели и, как большие, думали только о добыче хлеба. Две девочки ходили уже на баб: они носили длинные материны юбки, кофты, имели шпильки в волосах и сплетничали. Странно было видеть маленьких умных озабоченных женщин, действующих вполне целесообразно, но еще не имеющих чувства размножения. Это упущение делало девочек в глазах Дванова какими-то тягостными, стыдными существами.¹⁵

Или в «Записных книжках»:

В сущности нет ни детей, ни взрослых — есть одинаковые люди. Взрослый ни дороже, ни дешевле ребенка.

¹⁴ Карасев Л. Знаки «покинутого детства»: Анализ «постоянного» у А. Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. С. 112.

¹⁵ Платонов А. П. Чевенгур. М., 1988. С. 99—100.

Дети — все [взрослые] разумные люди. Великая ложь — смотреть на них сверху; они хитроумный удивительный и наблюдательный народ.¹⁶

Рассматривая ситуацию в целом, можно говорить о взаимобратимости двух начал, детского и взрослого, или о стирании границ между ними, характерном для художественного мира Платонова. Существование обратной направленности в перенесении «психологий» решительно ставит под сомнение гипотетическую транзакцию «Бретон — детство — Платонов». Последняя может быть принята лишь с серьезными оговорками.

Безумие и воображение

Бретон связывает детство с воображением. Свободой воображения и поэтому свободой духа среди взрослых обладают лишь сумасшедшие или безумные. Для Платонова эта связь тоже актуальна. По крайней мере один из его центральных «взрослых» героев, ироническое отношение к которому было выработано автором не сразу, без-умен: Копенкин, особенно в «Строителях страны», отдается на волю «общей жизни», никак не включая собственное персональное сознание вещей.¹⁷ Данное обстоятельство и делает его успешным: бандит Грошиков не может поймать Копенкина, так как тот сам не знает, куда отправится. Иррациональное поведение героя находится в прямой зависимости от одержимости любовью к умершей женщине; это составляет существо персонажа и определяет его остальные качества.¹⁸

Способность к созидательному воображению отличает Александра Дванова, имеющего «новый свет» «в своем ясном чувстве», умеющего выдумывать истину и одаривать ею других людей. Действие на грани галлюцинаций становится для него определяющей чертой (сцены с «евнухом души»). Крайне показателен и хрестоматийный эпизод, где Дванов видит два пространства:

Дванов опустил голову, *его сознание уменьшалось* от однообразного движения по ровному месту. И то, что Дванов ощущал сейчас как свое

¹⁶ Платонов А. П. Записные книжки: Материалы к биографии / Публ. М. А. Платоновой; Сост., подгот., предисл. и примеч. Н. В. Корниенко. М., 2000. С. 21.

¹⁷ «Копенкин же действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы» (Платонов А. П. Чевенгур. С. 120—121).

¹⁸ «Но если вынуть из Копенкина Розу Люксембург, Копенкин на другой день уехал бы крестьянствовать, копить скотину и ненавидеть советскую власть» (Платонов А. П. Строители страны // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб., 1995. С. 384).

сердце, было постоянно содрогающейся плотиной от напора вздымающегося *озера чувств*. Чувства высоко поднимались сердцем и падали по другую сторону его, уже превращенные в *поток облегчающей мысли*. Но над плотиной всегда горел дежурный огонь того сторожа, который не принимает участия в человеке, а лишь подремывает в нем за дешевое жалованье. Этот огонь позволял иногда Дванову *видеть оба пространства* — вслушающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли (курсив мой. — В. В.).¹⁹

Эта способность вполне сопоставима с известным тезисом бретоновского проекта:

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession.²⁰

[Я верю в будущее разрешение этих двух по видимости взаимопроверчающих состояний, каковыми являются сон и реальность, в некую абсолютную реальность, *сюрреальность*, если так можно выразиться. Именно ее я отправляюсь завоевывать, уверенный в неудаче, но слишком беззаботный в отношении своей смерти, чтобы не рассчитывать хотя бы на какую-то толику радостей от такой одержимости].

Герой Платонова иногда способен объединять чувства и мысли, обычно разъединенные. Если принять, что чувство у Платонова противостоит рассудку, так же как и сон у Бретона, и что при этом герой Платонова явно пребывает в «особом состоянии», то сходство, безусловно, есть, хотя и не полное.

Платонов	Связка	Бретон
Чувство	Иррациональное	Сон
Мысль	Рациональное	Реальность
Уменьшение сознания	Особое состояние сознания, «попытка сюрреальности»	Психический автоматизм

Средняя колонка показывает, на чем основано тождество. Крайние — фиксируют различия. Несмотря на разницу между чисто фикциональной и «спекулятивно-герменевтической» системами (Дванов — элемент первой, а Бретон интерпретирует собственный психический опыт), концептуальное поле остается для них единым. Бретон и Платонов оперируют одними и теми же идеями и, что не менее важно, во многом близкими способами их сочетания. К тому же понятно, что Бретон не только в манифесте, но и в художественных текстах использовал схожую модель описания или наррации.

¹⁹ Платонов А. П. Чевенгур. С. 161.

²⁰ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 23—24.

И у раннего, и у зрелого Платонова без труда можно найти героев, тяготеющих к упомянутому типу. Некоторые буквально всю жизнь пребывают в измененном состоянии с полным преобладанием иллюзии:

Сидел согнутый в три погибели, не двигался и не говорил — не то дремал, не то думал.

Но Протегален не думал, не дремал, а переселился в другие края, себе по душе.²¹

Галлюцинации и иллюзии — то отнюдь не пустячное дело, которым Бретон рекомендовал не пренебрегать:

Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc. ne sont pas une source de jouissance négligeable.

[И в самом деле, галлюцинации, иллюзии и т. д. не есть источник удовольствия, которым можно пренебречь (т. е. не источник удовольствия, а серьезное дело. — В. В.)]²²

Впрочем, данное совпадение не делает ситуацию уникальной. Следует учитывать, что Бретон и Платонов не были единственными критиками расщепленного мироустройства. Первый попавшийся пример — осмысление антиномии «рацио и иррацио» у Мережковского в «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», где присутствует и образ плотины (словно заимствованный Платоновым), и разрыв веры и науки, непознаваемого и познаваемого — с апелляцией к Канту.²³ Иными словами, рефлексия по поводу иррациональности характерна и для сюрреализма, и для Платонова, но это не позволяет видеть между ними прямую связь.

Каждый из рассмотренных концептов, взятых из манифеста Бретона и, безусловно, для него ключевых, имеет значимые параллели у Платонова. Однако, как мы видели, отношение к ним, их трактовка и включение в контексты, отнюдь не тождественны. Несомненна общность «идеосферы», своеобразного понятийного лексикона эпохи, из которого черпают Платонов и Бретон. Но при этом крайне важно, что не только они: модернизм вообще во всей пестроте своих поэтических форм, от символизма, включая «заумный» авангард, и до «неореализма» (к примеру, Зощенко), ее не обходит. Говоря о предполагаемом сюрреализме Платонова, вопрос, вероятно, следует ставить так: что объединяет сюрреалистов (в частности, Бретона) и имеющего свое «направление» Платонова, при этом обязательно выделяя их из континуума остальных модернистских направлений?

²¹ Платонов А. П. Сочинения. М., 2004. Т. 1, кн. 1. С. 220—221.

²² Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 10.

²³ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 38.

Сон о сне: от гносеологии к поэтике

Расправляясь с материализмом и реализмом в философии, Бретон запрещает роман:

Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, n'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. (...) Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas : la *clarté* confinant à la sottise (...).²⁴

[Зато установка реалистическая, вдохновляемая позитивизмом от Фомы Аквинского до Анатоля Франса, совершенно враждебна всякому интеллектуальному или моральному взлету. (...) Она беспрестанно укрепляется в прессе и, потакая мнению самого невысокого вкуса, пагубно влияет на науку, искусство: *ясность*, граничащая с глупостью (...).]

Реалистическая установка, по Тэню, которому следует Бретон, порождает универсалии, типы, и именно их, находя оправдание в тэновской логике, Бретон не терпит.

Бретон критикует прозрачность, свойственную роману, и сам роман как средоточие банальностей. Среди подобного рода текстов оказывается и «Преступление и наказание». Это интересно еще и потому, что не так давно до Бретона Достоевский во Франции воспринимался как явление вполне модернистского характера.²⁵ Иными словами, оценка Бретона выражает в значительной степени все ту же читательскую усталость и требование принципиальной эстетической новизны. Его оговорка:

Et comprenez bien que je n'incrimine pas le manque d'originalité pour le manque d'originalité. Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels —²⁶

[И поймите правильно, я не осуждаю отсутствие оригинальности как отсутствие оригинальности. Я говорю только, что не принимаю во внимание пустые для моей жизни моменты, что в отношении любого человека недостойно кристаллизации то, что оказывается таковым.]

означает лишь, что оригинальность или ее отсутствие связаны для него с проблемой информации. *Ясность* не оригинальна и перестает быть информативной для Бретона-читателя.

Схожим образом Бретон подводит черту под психологизмом литературы: анализ характера героя, попытка объяснить, типизируя уникальное, предстают в его трактовке пустой риторикой. В духе самого радикального позитивизма Бретон отвергает

²⁴ Breton A. Manifeste du surréalisme. С. 12.

²⁵ Этот факт отмечает в связи с поиском различий между реалистическим и модернистским повествованием Роберт Ходель, ссылаясь, в частности, на мнение Вогюэ (Е.-М. de Vogüé).

²⁶ Breton A. Manifeste du surréalisme. Р. 14.

«общие идеи» и логику, оставляя место лишь ощущениям и одновременно фрейдовскому бессознательному и возвращаясь при этом к воображению и сну. Можно спорить, насколько такие переходы последовательны, но в целом логика, с помощью которой Бретон связывает некие актуальные для него и его времени концепты, заимствуя их из довольно разнородных систем, понятна.

Сон, бред, полусон, полуявь — все эти характеристики используются при рассмотрении созданной Платоновым поэтической реальности. Они не просто тема, но техника представления других мотивов. Они дают законный повод видеть в платоновском повествовании не реальность, а по меньшей мере квази- или псевдореальность как предмет повествования, однако и тут есть свои нюансы, о которых лучше не забывать. Так, Е. Яблоков, дающий, разумеется, вполне репрезентативное прочтение Платонова и, как мы помним, причисляющий его к «сюрреалистическому „барокко“ 20-х гг.», отказывает платоновской поэтической реальности в причастности к тотальной сомнологии: «...все моменты активизации подсознания героя (бред, сон и т. п.) в романе оговариваются повествователем и довольно четко отграничены от „яви“»,²⁷ — что соответствует поэтике того же «традиционного» романа (сны Веры Павловны). Одна из важнейших установок сюрреализма выбрасывается из разряда черт, связывающих два эстетических явления, что вызывает ожидаемый вопрос: а в чем же тогда сюрреализм Платонова?

Бретон ставит Фрейда знаменем нового искусства, его гносеологическим основанием. Параллели Фрейду (характер их появления спорен) могут быть обнаружены и у Платонова. Но играют ли они столь же существенную роль? Целый спектр других «влияний», дискурсов и интертекстуальных зависимостей теснит Фрейда, причем все они идеологически сильны: Н. Федоров, марксизм, Богданов и пролеткульт, Шпенглер, Пушкин... Все это входит в комбинаторику платоновского текста. А целый ряд других, в том числе и И. Тэн, столь дорогой Бретону, отсутствуют.

Понятно, что и эстетика сюрреализма много богаче и шире фрейдистской ориентации. Речь лишь идет о том, что «поэтика сновидения» сама по себе не дает возможности увязать Платонова с сюрреализмом.

Уход в мир сна, грезы — лишь одна из стратегий человека в этом мире, по Платонову. Его герои могут пребывать в состоянии отрешенности — например, тот же Протегален. Но это лишь один из героев, одна из идей, которая осмысливается и подвергается у Платонова критике как возможность среди других

²⁷ Яблоков Е. А. На берегу неба. С. 56.

возможностей. Общая же направленность платоновского видения — поиск истины в творчестве, предполагающий разные пути, не сводящийся к одному и тем более не исходящий из единственного доминантного, к тому же заимствованного (как Фрейд у Бретона) принципа. У Платонова такого принципа нет. Гносеологические основания его эстетики другие, ближе к скептицизму.²⁸

Надо сказать, что попытки размышлять об искусстве в терминах сна, наблюдаются и у Платонова, причем очень раннего. В 1918 г. он, в частности, пишет: «Искусство — это дивный сон разума...».²⁹ Однако такая формула помещена им в контекст, решительно противопоставленный бретоновскому. Платонов здесь следует, хотя и внося ряд ревизий, гегелевской схематике. Он говорит об искусстве как о том, что есть «дух наш, созерцающий себя в космосе».³⁰ Он четко при этом разграничивает смену дня и ночи, стадии будничной жизни и покоя в «пламенном постигательном труде разума».

Искусство метафорически отождествляется со сном как средством увидеть идеал, гармонию и совершенство, которые в реальности еще далеки:

Искусство — это дивный сон разума, *будто* (курсив мой. — В. В.) он уже постиг все, восцарствовал над всем — и гармония, совершенство, истина — есть все... Искусство — это идеал моего я, осуществленный в безграничном хаосе того, что называют миром.³¹

Для нас сейчас главное в том, что Платонов никоим образом не собирается смешивать одно и другое, не собирается сливать в единую сюрреальность дневную жизнь разума и его отдохновение. Сон и явь для Платонова, если уж следовать терминологии Гегеля, не переход, как к тому стремится Бретон, а отношение. В эстетическом проекте Платонова они действительно сосуществуют как отдельности.

Платонов не следует, не полемизирует, не пародирует и вообще не учитывает логику сочетания идей, которая представлена у Бретона. Он просто мыслит предмет по-другому. Герменевтика понятий у Платонова и Бретона имеют различные векторы.

²⁸ Не для доказательства, но для пояснения того, что имеется в виду: «Дванов еще не имел брони над сердцем — ни веры в бога, ни другого умственного покоя; он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни...» (Платонов А. П. Чевенгур. С. 71). Так и Платонов не верит постулатам, идеологическим пресуппозициям эпохи, но подвергает их радикальному сомнению в художественной практике.

²⁹ Платонов А. П. Соч. М., 2004. Т. 1, кн. 2. С. 7.

³⁰ Там же. С. 7.

³¹ Там же.

Алогизм и примитивы поэтики

Следуя документу Бретона, мы выяснили некоторые точки соприкосновения двух эстетик.³² При этом каждая попытка сближения сопровождалась неким возражением по принципу *похож, но и не похож одновременно*, когда второе означает даже не нетождественность, а разнородность.

Безусловный фактор, который заставляет видеть сходство между сюрреализмом любого толка и платоновским творчеством, схематично вполне выражается префиксом *a-*, *ab-*: аграмматизм, алогичность, абсурд.³³ В принципе уже на этом можно было бы остановиться. Действительно, и у Платонова, и у Кафки, и у Бретона «эстетическое *a-*», т. е. отсутствие ожидаемых эстетических качеств, включая сюжетную мотивированность и понятность, занимает важнейшее место. Но достаточно ли этого, чтобы сводить упомянутые фигуры в одно направление? Редукция всей совокупности сюжетов к нескольким инвариантам, обнаружение общности поэтического приема для многих явлений не устранил их историко-культурной разности — лишь приведет к ее игнорированию.³⁴ В самом деле, алогичная, рваная речь характерна для Платонова, и это еще один повод, чтобы сблизить его с авангардом и сюрреализмом. Однако такая общность может объясняться закономерностями эстетики модернизма в целом. Из этих закономерностей наипростейшая и столь же фундаментальная — остранение, необходимость новизны для истинного искусства. Вопрос о том, насколько остранение универсально, может быть, и спорен (Д. С. Лихачев отрицает то, что оно работает в древнерусской литературе),³⁵ но по крайней мере для новой литературы оно действительно. Бретон, как мы видели, апеллирует к нему в своем манифесте. А Платонов уж точно следует ему, отыскивая свое место в

³² Без труда найдем и другие. Например, в той же причастности и сюрреализма, и Платонова к марксизму, ко вполне еретическому его прочтению. Но докажет ли это их эстетическую родственность?

³³ Отдавая себе отчет в этиологической непроясненности последнего слова, воспримем его метафорически, как сочетание двух смысловых планов: отсутствие смысла и молчание, глухота, т. е. опять-таки недоступность смысла.

³⁴ То, что возведение абсурда в разряд общего основания позволяет свести к тождеству все что угодно, убедительно показывает исследование О. Д. Бурениной (*Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. СПб., 2005).

³⁵ Суждение странное, но оно имеет место: «Отмечу, что явление „остранения“ (т. е. изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма» (*Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре*. СПб., 2006. С. 400).

литературе («к какому направлению принадлежите — имею свое»). У Бретона и у Платонова могут быть свои причины отвергнуть традиционную литературу. Бретон, как мы видели, объясняет это стремлением к свободе воображения и отказом от общих идей, а Платонов — упомянем лишь одно из авторских толкований — связывает такую необходимость с идеей нового социального порядка: «Пролетариат, сжигая на костре революции труп буржуазии, сжигает и ее мертвое искусство».³⁶ Но, несмотря ни на что, оппозиция «ясное—затемненное» в отношении к стилю и поэтике сохраняется в эстетике и того, и другого. Какими бы ни были индивидуальные мотивации и как бы они ни осмыслились самими художниками, но по сути именно эффект от закономерности общего эстетического порядка заставляет и Бретона, и Платонова оттолкнуться от надоевшей понятности.

«Поэтику затемненного» нужно рассматривать как эстетический примитив, за которым не стоит никакой добавочной объяснительно-мотивирующей или психологической модели — только форма, а именно непонятная художественная речь. Этот примитив, правда, закреплен конкретной историко-культурной ситуацией — положением, сложившимся в европейском искусстве в конце XIX—начале XX в. Вопрос о том, изобретается ли «*poetica obscuritatis*»³⁷ или же открывается, результат ли это диффузии или эволюции, влияния или типологии, для анализируемого случая вряд ли может быть до конца прояснен. Но нужно обязательно учесть, что факты, свидетельствующие о прямом и существенном интересе Платонова к сюрреализму, пока неизвестны.

В родословной сюрреализма ясна зависимость от дадаизма с его столь характерным небрежением смыслом. В России сходным явлением оказывается футуризм, а в крайности — заумь. Платонов же лишь приближается к бессмыслию, со всей серьезностью играет им, использует эту игру как прием, но не переходит границы, которая полностью бы разрушила повествование как таковое в отличие, к примеру, от Хармса, Кручных и т. д. Его тексты не герметичны. При всей их алогичности, и тематической, и концептуальной, читатель чаще всего способен очертить для себя те семантические поля, которые писатель в эту игру вовлекает. Такая противоречивая комбинация и позволяет видеть его творчество в русле *общей* для европейского искусства конца XIX—начала XX в. (а не принадле-

³⁶ Платонов А. П. Соч. Т. 1, кн. 2. С. 8.

³⁷ Может быть, даже приближаясь к тому смыслу, который вкладывает в подобное выражение Дж. Т. Гамильтон, пробуя проследить данную традицию от Пиндара (*Hamilton J. T. Soliciting Darkness: Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition // Harvard Studies in Comparative Literature* 47. Cambridge (Mass.), 2003).

жащей только сюрреализму) «*poetica obscuritatis*», что и приводит к сходствам на уровне поэтического результата с тем же сюрреализмом. Но можно ли считать сходство на стадии результата, когда поэтический продукт уже произведен, достаточным для окончательных решений в вопросе об эстетической идентификации и типизации по принципу принадлежности эстетическому направлению?

Результат и процесс: автоматическое письмо

Автоматическое письмо остается эмблемой классического сюрреализма, несмотря на всю проблематичность этого понятия. В связи с нашей темой его противоречивость имеет смысл рассматривать в двух аспектах, которые достаточно лишь обозначить. Первый касается самого сюрреализма и сводится к вопросу о том, насколько были честны сюрреалисты в исполнении собственной программы, не является ли их автоматизм всего лишь имитацией. Второй — более общий, ведь одним из самых распространенных кредо поэта как раз и считается умение достичь измененного сознания, когда «минута — и стихи свободно потекут».

Если сюрреалисты выдают общее для поэтического творчества качество, известное в том числе и под именем вдохновения, за свою новацию, любая спецификация отношений теряет смысл: тогда все равно сюрреализму. Эмулировал или симулировал Платонов иррациональное, сказать не менее трудно. Но в любом случае это далеко не исчерпывает его интенций. Мало ли кто тематизировал иррациональное или использовал его как перспективу в литературе? В лучшем случае такое качество снова возвращает и Бретона, и Платонова в общее поле модернизма, не более.

Наконец, может быть, Платонов и в самом деле практиковал психический автоматизм в том смысле, как его представляет Бретон?

*Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*³⁸

[Диктовка мысли, диктовка без всякого контроля, осуществляемого разумом, диктовка вне заботы об эстетике и морали.]

Существо сюрреалистической техники заключается в говорении или писании без критики, без рефлексии. Так ли писал Платонов?

Часть «Секреты магического сюрреалистического искусства» в книге Бретона «Манифест сюрреализма» имеет подзаго-

³⁸ *Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 42.*

ловок: «Письменное сюрреалистическое сочинение, или Первый и последний черновик». Черновик невозможен для чистого сюрреализма, поскольку не нужен. В текстологии Платонова есть прецедент, когда результат творчества рассматривается как единство черновика и беловика. Так подошел к «Котловану» И. Долгов.³⁹ Но даже в этом, казалось бы претендующем на автоматичность тексте, столько правки, столько остановок, поворотов, рефлексий (разумеется, наряду с импровизациями, экспромтами и т. п.), что говорить о парадигме сюрреалистической техники просто не приходится.

Работа Платонова представляет собой сознательное овладение ресурсами естественного и художественного языка, в том смысле, что Платонов над ними кропотливо работает: он буквально *вырабатывает* свой стиль. В этом смысле он традиционен и даже консервативен.

Есть еще один момент, на котором следует остановить внимание. Само по себе автоматическое письмо не тождественно алогичности, которая стала отправной точкой наших наблюдений. Понятно, что образ пушкинского поэта-импровизатора всего лишь фикция, но она напоминает о принципиальной возможности связного творчества неотрефлексированного говорения — или, по Бретону, говорения со скоростью мысли. Можно, кстати, сказать, что на том же основана внятность многих сюрреалистических текстов. Как же все-таки позиционируется алогичность в приложении к сюрреализму?

В «Манифесте» Бретона есть фрагмент, где детально описывается способ создания поэтического текста, предшествовавший «сюрреалистическому периоду» его творчества. В центре — стихотворение „Forêt-Noire”:

La vertu de la parole (de l'écriture : bien davantage) me paraissait tenir à la faculté de raccourcir de façon saisissante l'exposé (puisque exposé il y avait) d'un petit nombre de faits, poétiques ou autres, dont je me faisais la substance. (...) Je composais, avec un souci de variété qui méritait mieux, les derniers poèmes de MONT DE PIÉTÉ, c'est-à-dire que j'arrivais à tirer des lignes blanches de ce livre un parti incroyable. Ces lignes étaient l'œil fermé sur des opérations de pensée que je croyais devoir dérober au lecteur. Ce n'était pas tricherie de ma part, mais amour de brusquer. J'obtenais l'illusion d'une complicité possible, dont je me passais de moins en moins. Je m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. Le poème FORÊT-NOIRE relève exactement de cet état d'esprit. J'ai mis six mois à l'écrire et l'on peut croire que je ne me suis pas

³⁹ «Ставшее уже традиционным определение (...) рукописи „Котлован” как „черновик” повести представляется (...) не только недостаточным, но и в известной степени неверным. Равным образом эту рукопись можно воспринимать и как „беловик”...» (Долгов И. И. Динамическая транскрипция рукописи «Котлован» // Платонов А. П. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 165).

reposé un seul jour. (...) Je me doutais, d'ailleurs, qu'au point de vue poétique je faisais fausse route...⁴⁰

[Мне казалось, что достоинство речи (а тем более письма) состоит в способности самым решительным образом *сокращать* изложение (раз изложение имело место) до малого количества фактов, поэтических или иных, которые становились для меня субстанцией. (...) С заботой о разнообразии, которое заслуживает лучшего, я сочинял последние поэмы «Mont de Piété», т. е. я ухитрился извлечь из чистых строк этой книги невероятную прибыль. Эти строки были оком, закрытым на те *операции мысли, которые, как я считал, должны быть утаены от читателя*. Это не было плутовством с моей стороны, но дерзостью. Я добивался иллюзии возможного соучастия, без которой я обходился все меньше и меньше. Я стал чрезмерно культивировать слова ради пробелов, которые были вокруг них, ради того, что соединяло другие бесчисленные слова, которые я не произносил. Стихотворение «Черный лес» точно отразило это состояние духа. Я потратил шесть месяцев на написание и, уверяю, не отдыхал ни дня. (...) К тому же я догадывался, что с поэтической точки зрения я шел неправильным путем.]

Дело в том, и здесь снова приходится сослаться на опыт собственного исследования,⁴¹ что, судя по всему, платоновский способ работы над текстами был близок к описанному выше бретоновскому предсюрреалистическому. Возникшее по аналогии с кинопроизводством слово «монтаж»,⁴² используемое для характеристики целого ряда модернистских текстов, включая Платонова, на самом деле к Платонову имеет лишь частичное отношение. Платонов действительно комбинировал текстовые фрагменты для создания нарратива. Однако этот процесс сопровождался существенным сокращением текста. Наряду с лексико-грамматической трансформацией он именно *сокращал изложение, заставляя выброшенные строки работать на продуцирование смысла*. Правда, для него этот процесс не завершился столь радикальным результатом, как у Бретона.

Получается, что с точки зрения создания текста и поэтической устремленности — какую форму получить в итоге — Платонов ближе к Бретону досюрреалистического периода. По крайней мере Бретон пишет, что он от этого пути отказался ради сюрреалистического письма.

Сюрреальность contra сюрреальность

Вероятно, следует учитывать то обстоятельство, что первый манифест Бретона, рассматриваемый как некое «ядро» сюрреализма, навеян ему чтением И. Тэна. Тэновский контекст

⁴⁰ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 32—33.

⁴¹ Вьюгин В. В. Андрей Платонов: Поэтика загадки. С. 188 и далее.

⁴² Монтаж — как рекомбинация фрагментов без существенного их изменения.

позволяет заполнить многие смысловые лакуны и парадоксы, которые образуются при чтении манифеста. Но самое главное, он дает возможность установить не особо употребительный смысл важнейших для него понятий, а именно заимствованный у Тэна. Галлюцинация у Тэна — основа познания. Это означает лишь то, что для работы сознания не обязательны действительные реальные объекты. Галлюцинация (все упрощая) — первый шаг в познании, а второй — заключается в ее исправлении. В конце концов мы сами создаем связи между внешними нам вещами. В этом смысле для Бретона важно сумасшествие и связанная с ним свобода. В нем нет ограничений исправлениями. Таким образом, в самом манифесте Бретона гораздо меньше вызова, чем может показаться. Он эксплуатирует вполне приемлемые теории, используя их терминологию. Восстает он прежде всего не против реализма как эстетического явления, а против реализма философского, означающего реальность универсалий. В частности, и такой, как «я». «Я», некая личностная интеграция, отрицается как реальность. Герой типизируемый есть лишь фикция нашего ума, универсалия, которая рождается нами. В избранном нами аспекте важно следующее. Алогичность, анарративность не вытекают из этих положений. Опыт автоматического письма сам по себе не означает с необходимостью ломки нарратива, хотя и такое возможно. Усиление этой потенции проистекает из обыденного («привычно-читательского») представления о бессознательности как о бессвязности. Но мы помним, что стадия сознательного «сгущения мысли» была пройдена Бретоном до манифеста. Так что Бретон открывает для себя заново дорогу к логике.

Если искать некий общий принцип, который отличал бы Платонова от классического сюрреализма и прежде всего от Бретона, то, может быть, им бы оказалась очень простая вещь. Платонов и сюрреализм сходны, потому что они абсурдны с точки зрения нарратива, связности текста и готовности читателя увидеть невозможность того, о чем пишется. Но они различны в отношении к истоку этого невозможного. Для Бретона изначально важна была *внутренняя несвязность* и грамматичность отпускаемой из-под контроля мысли: или в истинном виде, или в виде имитации процесса. Отвергая психологизм, свойственный реализму, он был предельно психологичен, но только по-новому, в перспективе сверхнатуральности с ее попыткой уйти от любого рода генерализации. Но не это определяло алогизм Платонова. Его искания лежат совсем в ином измерении.

В качестве основы для сравнения нами был избран авторитетный текст сюрреализма — некая единичность. И это важно. Когда сопоставление проводится в два или более этапов (сна-

чала осуществляем типизацию, выделяя принципы, общие для всех сюрреалистов, а потом применяем их к творчеству еще одного художника), устанавливаемое тождество оказывается слишком абстрактным: похож на всех, но ни на одного в отдельности. Прямое, персональное сравнение всегда должно (при условии, что мы следуем логике, предъявленной в данной работе) корректировать подобную схему.

И Платонов, и Бретон близки, благодаря тому что черпают идеи из общего идеологического поля эпохи. Однако эстетические комбинации идей и их трактовки похожи лишь отчасти, а во многих случаях даже не имеют общего основания для сравнения. Формальные и в то же время провоцирующие мысль об эстетическом родстве подобия — абсурд, затемненность — определены не исключительным тождеством между Платоновым и Бретоном, а опять-таки причастностью обоих к широчайшему потоку «*poetica obscuritatis*».

Можно ли считать Платонова сюрреалистом? Почему нет, если допустимо объединить под этим словом Кафку, Джойса, Беккета etc.? Однако при этом нужно помнить, что включение в отряд сюрреалистов будет релевантным лишь для того этапа развития самого сюрреализма (пусть даже логического, а не временного), когда сюрреализм утрачивает свою четкую идентичность, растекается за пределы собственной галактики, превращаясь в некую туманность со все меньшим значением для него первичного идеолого-эстетического ядра.

С. А. Ипатова

«МУРАВЕЙНИК» В СОЦИАЛЬНОЙ ПРОГНОСТИКЕ ПЛАТОНОВА И ДОСТОЕВСКОГО*

Если социальная футурология Достоевского достаточно ясна, то социальные проекции Платонова, внимательного читателя Достоевского, не всегда поддаются непосредственному осмыслению, поэтому концептуализация историко-литературного контекста творчества Платонова, относящегося к литературе XIX в., может оказаться продуктивной.

Относительно редкие высказывания Платонова о Достоевском, рассеянные в его публицистике, содержат полемическое осмысление им социальной прогностики писателя, который, как полагал Платонов, «не мог предугадать главного и решающего — пролетарской революции и коммунизма; а то что Достоевский понимал под именем социализма, на самом деле не имеет с ним ничего общего». Писатель «показал разложение душ „бедных людей” под влиянием истощающего насилия „господ” всех рангов; он пытался доказать, что дело с человеческой жизнью на земле не получится: если она и была когда-то, при Иисусе Христе, то теперь пришел в мир Инквизитор, и его не выживет отсюда никто {...} здесь глубокое предчувствие Достоевским фашизма».¹ Упреки писателю звучат и в другой статье Платонова:

...особенно далеко отошел от Пушкина и впал в мучительное заблуждение Достоевский; он предельно надавил на жалобность, на фатальное несчастье, тщетность, бессилие человека, на мышиную возню всего человечества, на страдание всякого разума.

Какой можно сделать вывод из некоторых, главнейших работ Достоевского? Вывод такой, что человек — это ничтожество, урод, дурак,

* Часть статьи прозвучала в качестве доклада на конгрессе по Достоевскому в Женеве, опубликованные тезисы см.: *Ipatova S. A. «Муравейник» в социальной прогностике Достоевского и А. Платонова // XII Symposium International Dostoïevski. 1—5 sept. 2004 (Abstracts). Geneve, 2004. P. 154—156.*

¹ *Платонов А. Пушкин и Горький (1937) // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 2. С. 310.*

тшетное, лживое, преступное существо, губящее природу и себя. А дальше что, если судить по Достоевскому?

А дальше, — так бей же, уничтожай этого смешного негодяя, опоганившего землю! Человек же ничто, это «существо несуществующее»! Нам кажется, Пушкин бы ужаснулся конечному результату кое-каких сочинений своих последователей, продолжателей дела русской литературы.²

Насколько обоснованы эти публицистические высказывания, произнесенные в 1937 г. по поводу «архискверного» Достоевского (Ленин), в разгар и в русле борьбы с писателем, точно и детально предсказавшего в «Бесах» черты русской революции и потому за излишнюю актуальность изъятого из читательского обихода как «буржуазного»,³ судить трудно, как и ответить на вопрос, осознавал ли Платонов наступившую актуальность художественного открытия «бесовщины». Художественное творчество самого Платонова свидетельствует о заинтересованном чтении и глубинном толковании Достоевского, а также об устойчивом «присутствии» мыслей и образов писателя в платоновских текстах, особенно когда речь идет о конструировании собственной социальной прогностики.⁴ Очевидно одно — отношение Платонова к Достоевскому многопланово и неоднородно. Явственно это обнаруживается в «Чевенгуре», где имя Достоевского, хотя и в комическом контексте, вводится прямо в текст.

Одним из концептов, по которому сталкиваются их социальные представления, является концепт «муравейника». В истории мировой культуры существуют семантические расслоения внутри «муравьиной» философии, где провозглашаются как биологические, так и социальные коннотации. При этом вектор мыслительного движения направлен от биологических, которые редуцируются, к социальным, которые актуализируются в различные исторические эпохи.

В самом движении топосов «муравья» и «муравейника» в русской литературе XIX в. прослеживается семантическая раз-

² Платонов А. Пушкин — наш товарищ (1937) // Там же. С. 298—299.

³ Приведу, к примеру, высказывание Л. Троцкого 1923 г.: «Уже в благочестивых и покорных фигурах Достоевского была фальшь, и чувствовалось, что они чужды автору и сделаны им как антитеза — в значительной мере по отношению к себе самому, ибо Достоевский был страстным и злобным во всем, в том числе и в вероломном своем христианстве» (Троцкий Л. Литературные попутчики революции // Троцкий Л. Литература и революция (1923). М., 1991. С. 95; см. также с. 175.

⁴ В связи с этим платоновская детская тема демонстрирует прямую зависимость от концепции Достоевского. См.: Ипатова С. А. «Крохотное создательство» у Достоевского и Платонова, или Прием «ложной этической оценки» // «Педагогика» Ф. М. Достоевского: Сб. статей. Коломна, 2003. С. 92—100.

ноголосица. Их функционирование установилось по двум диаметрально противоположным направлениям, обнаружив следующие полярные корреляции:

коллективизм — социальный инстинкт, анонимная массовость;

самопожертвование — бездушная рациональность;

братство — субординация, кастовость, тоталитарность;

дисциплинированность — машинальность, абсолютное повинование;

согласная работоспособность — рабочий инстинкт, и т. д.

Социальные инстинкты муравьев представлялись более мудрыми, нежели у *homo sapiens*. Исходя из этого, «муравьиное» братство расценивалось в русской и зарубежной литературе XIX—XX вв. как символ утопии (природное воплощение «земного рая»). Вместе с тем не замечалось, что «муравьиный» инстинкт легко может замениться бездумной стадностью и рабским подчинением (к примеру, шигалевщина), и на этом основании «муравьиное братство» становится символом также и антиутопии (образец тоталитарной «кучи-государства»).

Социальная футурология Платонова, трагической фигуры советской литературы, имплицитна, но отчетливо демонстрирует свою зависимость от художественных поисков русской литературы XIX в., обнаруживая — в плане повествовательной стратегии — сложный конгломерат своего и чужого слова.

В указанном аспекте необходим сопоставительный анализ произведений Платонова, где репрезентируется топос «муравейника» («Чевенгур», 1927—1928; «Среди животных и растений», 1936; «О „ликвидации человечества” (По поводу романа К. Чапека «Война с саламандрами»)), 1938; рецензия на повесть М. М. Пришвина «Неодетая весна», 1940, и др.), и художественных и публицистических произведений Достоевского, в которых «муравьиная» тема, одна из константных в его творчестве, использована исключительно в применении к «идеальному» обществу социалистов неизменно с отрицательной коннотацией («Опять „Молодое перо”», 1863; «Зимние заметки о летних впечатлениях», 1864; «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах», 1864; «Записки из подполья», 1864; «Преступление и наказание», 1866; «Бесы», 1871; «Дневник писателя»; «Записные тетради», 1865 и 1875—1876; «Братья Карамазовы», 1881, и др.).

В самое начало романа «Чевенгур» введен текст: «...далеко человеку до умельца-муравья». Если предположить, что этот фрагмент — цитата, имеющая своим истоком «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского, то приведенный текст выполняет одну из ключевых семантических функций «Чевенгура» и является смыслонесущим элементом его дискурса. Интертекстуальные связи платоновского отрывка прослежены в

основательных комментариях к роману, где, однако, эта цитата не атрибутирована.⁵

Приведу контекст цитаты, никак не маркированной Достоевскому: Захар Павлович «видел на почве уютные леса, где трава была деревьями: целый маленький жилой мир со своими дорогами, своим теплом и полным оборудованием для ежедневных нужд мелких озабоченных тварей. (...) „Дать бы нам муравьиный или комариный разум — враз бы можно жизнь безбедно наладить: эта мелочь — великие мастера дружной жизни; *далеко человеку до умельца-муравья*” (курсив мой. — С. И.)».⁶

В «муравейниках» социалистов, иронически описанных Достоевским в «Зимних заметках...», за земные блага потребуют с человека «только самую капельку его личной свободы» — бессловесность и подчиненность, разумеется, для «общего блага». «Нет, не хочет жить человек и на этих расчетах, ему и капелька тяжела. Ему все кажется сдуру, что это острог и что самому по себе лучше, потому — полная воля. (...) Разумеется, социалисту приходится плюнуть и сказать ему, что он дурак, не дорос, что муравей какой-нибудь бессловесный, ничтожный муравей, его умнее, потому что в муравейнике всё так хорошо, всё так разлиновано, все сыты, счастливы, каждый знает свое дело, одним словом: *далеко еще человеку до муравейника!* (курсив мой. — С. И.)».⁷ С гигантским «муравейником» сравнивает Достоевский «кристальный дворец», увиденный им на Всемирной лондонской выставке и описанный как окончательное устройство и полное торжество Ваала: «...хоть как-нибудь составить общину и устроиться в одном муравейнике (...) кристальный дворец, всемирная выставка... (...) Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира, в едино стадо; (...) вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто. (...) Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? (...) Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно (...) толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете (...) это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса» (5, 69—70). Тем же «муравейником», устроенным по лондонской модели, социалистическим «чугунно-хрустальным дворцом Чернышевского, предстает «хрустальный дворец», населенный «органными штифтиками» в

⁵ См.: Яблоков Е. На берегу неба: (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001. С. 74—77.

⁶ Платонов А. Чевенгур. М., 1981. С. 33. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 81. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

«Записках из подполья». Зданием «навечно нерушимым» называет подпольный парадоксалист и «муравейник», и «хрустальный дворец», так как само их устройство грозит человеку потерей свободного хотения, будь то просто каприз или желание пострадать (см.: 5, 118, 120).

В статье «Опять „Молодое перо”» Достоевский называет революционно-демократическую прессу, и в частности редакцию «Современника», развороченным «муравейником», в котором «копшатся» «трудолюбивые муравьи», т. е. «прогрессисты», «волочащие великую идею по улице» (20, 94—95). Карикатурный герой, носитель революционно-демократической идеологии из памфлета «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах», восклицает: «...брюхо — это всё. (...) Муравьи, ничтожные муравьи, соединясь для самосохранения, то есть для брюха, к стыду людей, умели изобрести муравейник, то есть самый высочайший идеал социального устройства. (...) Напротив, что сделали люди? Девять десятых людей на всем земном шаре постоянно ходят не сытые! (...) Оттого, что люди глупы (...) живут сами по себе наобум, по своей воле, а не по умным книжкам и, таким образом, бедны, разъединены и не умеют ничего предпринять» (20, 110).

За полгода до смерти писатель вновь вернется к этому образу в «Дневнике писателя» за 1880 г.: «Муравейник, давно уже созидавшийся» в Европе «без церкви и без Христа», «с расшатанным до основания нравственным началом, утратившим всё, всё общее и всё абсолютное, — этот созидавшийся муравейник, говорю я, весь подкопан (...) всё это рухнет в один миг и бесследно» (26, 167—168).

Идея «муравейника» как идеального устройства человеческого общества имеет давнюю литературную традицию, начиная с Платона, объяснявшего кастовое деление людей на примере муравейника, Плиния, похвально отзывавшегося о республиканских достоинствах муравьев, правда в пределах одного сословия, Г. Э. Лессинга, Ч. Дарвина, Ж. Мишле, чья книга о насекомых, и в частности о муравьях, в русском переводе была весьма популярна в начале 1860-х гг., и др. Обратимся к упоминаемому Достоевским по другим поводам французскому историку Мишле: «Общества существуют только у людей и у насекомых. (...) Самое высокое произведение на земном шаре, самая высокая цель, к которой стремятся его обитатели, без сомнения, — общество; и, без сомнения, насекомое достигло этой цели. Никакое другое животное, кроме человека, не достигло его».⁸ Конечно, эта метафора могла быть почерпнута Достоевским из других источников, среди которых

⁸ Мишле Ж. Царство насекомых: Общепонятное чтение для всех сословий и возрастов. СПб., 1863. С. 239 (Гл. «Муравьи» — С. 162—192).

в первую очередь следует назвать «Микромегас» Вольтера, где «муравейником» названо все человеческое общество; «Систему логики» Дж. Стюарта Милля, которая в пересказе И. Тэна публиковалась в журнале братьев Достоевских «Время» (1861).⁹ Наконец, в этом кругу мог быть и обширный очерк Чернышевского «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (1856), который, вне сомнения, располагал теми же источниками, что и Достоевский.

Прецедентный для Платонова текст из Достоевского по одной детали (муравьиный топос) становится фактом свертывания дискурса «Чевенгура». Накопленный этой цитатой опыт повествовательно разворачивается перед читателем, обнаруживая присутствие иных культурных кодов и семантическую многоплановость; таким образом, цитату из Достоевского следует расценивать как один из ключей к прочтению «Чевенгура». Эта «подсказка» позволяет читателю реконструировать цепь вложенных и заключенных в ней преемственных текстов. Процесс этот является обратным процессу редуцирования дискурса.

Мы вправе предположить, что для Платонова предметом концептуального осмысления становится не только цитата из Достоевского, но и неизбежно объективируемая ею известная полемика писателя прежде всего с Чернышевским о возможности построения идеального человеческого общества на «разумном основании».

Цитата закономерно должна была извлечь и конкретные рассуждения из второго диалога сочинения Лессинга «Эрнст и Фальк. Разговоры для масонов» («Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer», 1778—1780), приведенного Чернышевским в его работе «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность», где муравейник представляется идеальной общностью, в которой каждый занят полезной деятельностью, «тащит, пристраивает что-нибудь», при этом муравьи не только не мешают друг другу, но даже помогают, и на этом основании муравейник противопоставляется человеческому обществу.

Косвенно в пользу того, что Достоевский в следующих своих рассуждениях о «муравейнике» социалистов отталкивался именно от этой работы Чернышевского, говорит цитата из «Записной тетради» 1875—1876 гг., где муравейник упоминается

⁹ «Если бы муравей мог делать наблюдения, он дошел бы до идеи физического закона, живой формы, представительного ощущения, отвлеченной мысли, потому что все это заключается в клочке земли, на котором помещается мыслящее существо. (...) Если бы муравей мог рассуждать, то мог бы построить арифметику, алгебру, геометрию, механику, потому что движение на протяжении полувершка уже содержит в ракурсе время, пространство, число и силу, все материалы для математики. (...) Если бы муравей философствовал, он мог бы найти идею бытия, ничто и вообще все материалы метафизики, потому что их представляет всякое явление внешнее или внутреннее» (Время. 1861. № 6. С. 389—390).

им в связи с масонами: «Где примирение. Было в вере, но вера утрачена, в чем же, где этот муравейник? Не у масонов ли? Право, мне мерещилось всегда, что у них какая-то тайна, адово разумение, тайна муравья. Но такая тайна равносильна обращению человека в муравья, коли дан разум. Да и человек не захочет муравьиного гнезда. Предположится наукой найденный муравейник. Потребуется лишения, условия, ограничения личности. (...) Я хочу не такого общества научного, где бы я не мог делать зла, а такого именно, чтоб я мог делать всякое зло, но не хотел его делать сам» (24, 162).

Эрнст и Фальк разглядывают муравейник и рассуждают о проблемах борьбы за власть и руководство масонскими ложами:

Э(эрнст). Жизнь и хлопоты в этом муравейнике. Какая деятельность и какой порядок! (...)

Ф(альк). Муравьи живут обществом, как пчелы.

Э(эрнст). И общество их еще удивительнее, нежели улей. Потому что у них нет никакого общего управления.

Ф(альк). Стало быть, порядок может быть и без управления?

Э(эрнст). Конечно, если каждый умеет управлять самим собою.

Ф(альк). Будет ли так когда-нибудь с людьми?

Э(эрнст). Едва ли!

Ф(альк). Жаль.

Э(эрнст). Разумеется, жаль».¹⁰

Тема масонства, как пишет Р. Ю. Данилевский, «не очень, по-видимому, занимала Чернышевского. В диалоге Лессинга он уловил более широкое социальное содержание», здесь «идеальное человеческое общество было уподоблено муравейнику, — разумеется, не реальному сообществу насекомых, а как символу целесообразно организованной коллективной жизни». Эрнст усомнился в возможности взаимопонимания между людьми, а тем более в том, что возможно создать равноправие в отдельно взятой стране или в человеческом обществе в целом. Чернышевский, как подметил Данилевский, отнесся к муравьиной метафоре «серьезнее», не уловив «иронию подлинника». Картина муравейника, по мысли революционного демократа, русифицирующего мысль Лессинга, «должна была ассоциироваться у читателей с картиной идеального человеческого общества».¹¹ Нельзя не сказать об одной особенности русского отношения к религиозным взглядам Лессинга, который, несомненно, был религиозным вольнодумцем; однако русская революционная мысль старалась сделать его более радикальным, — едва ли не

¹⁰ Чернышевский Н. Г. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность (1856) // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 4. С. 210.

¹¹ Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия: Из истории русско-европейской культурной общности. СПб., 2006. С. 81, 83. См. также: Фридендер Г. М. Лессинг: Очерк творчества. М., 1957. С. 201—206.

атеистом. Взгляды Лессинга на религию наиболее отчетливо выражены в его философско-историческом сочинении «Воспитание человеческого рода» (1777—1780), где он утверждает, что высшей ступенью развития человечества явится ступень, «на которой люди будут любить добро во имя самого добра. Когда человечество поднимется на эту ступень, его не надо будет пугать сказками об адских мучениях и соблазнять мечтой о райском блаженстве {...} на этой высшей ступени общественного развития потребность человечества в религии отпадет так же, как и потребность во всяком другом внешнем побуждении».¹² Эта мысль Лессинга созвучна взглядам скорее Достоевского, нежели его оппонента.

Художественная реализация этой «муравьиной», адаптированной к русским нуждам философии была представлена Чернышевским в четвертом сне Веры Павловны в романе «Что делать?» (1863), где повествуется о будущем «всемирном братстве» людей, проживающих в хрустально-чугунных дворцах с белыми колоннами (реальным прототипом которых было здание Всемирной лондонской выставки) как олицетворении воплощенного идеала, гармонического царства будущего. «Громадное здание» стоит среди «изобильных нив»; люди весело убирают хлеб и поют, а здание — «чугун и стекло, чугун и стекло. {...} Но кто же живет в этом доме, который великолепнее дворцов? „Здесь живет много, очень много {...} везде мужчины и женщины, старики, молодые и дети вместе”, — отвечает «невеста своих женихов».¹³

Основным аспектом полемики Достоевского с Чернышевским, очевидно, известной Платонову, была тема утраты нравственности в братстве «хрустального дворца», «устрашающего окончательного устройства» общества наподобие «гигантского муравейника» (5, 69—70), исключая братскую любовь и в целом метафизический регистр. «Великое дело любви и настоящего просвещения. Вот моя утопия!» (24, 195) — таково нравственное credo Достоевского. Он полагал, что нельзя уговорить человека на братство, завлекая его выгодой сытой разливной жизни, полученной в обмен на свободу. Идеал писателя — «русский социализм» как «всемирная и вселенская церковь» (27, 19). Устами Зосимы Достоевский говорит: «*Были бы братья, будет и братство*» (15, 243, 248). «Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братства», — говорит Зосиме Таинственный посетитель (14, 275). Однако эти экзотические предощущения мировой гармонии не

¹² Фридендер Г. М. Лессинг: Очерк творчества. С. 195.

¹³ Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939. С. 277—278. Подробнее об утопии в романе см.: Геллер Л., Нике М. Утопия в России. СПб., 2003. С. 131—136.

давали конкретных рекомендаций, как организовать государственное устройство (и экономически, и нравственно), при котором, как говорит Смешной человек, «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле», «главное люби других, как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться» (25, 119).

По мнению В. В. Розанова, при чтении сочинений Достоевского необходимо постоянно помнить «три формулы», «три образных выражения идеи всемирного соединения людей и их успокоения»; это — «Курятник», «Хрустальный дворец» и «Муравейник». Эти три модуса человеческой жизни, «зданий судьбы человеческой» развернуто обсуждаются у Достоевского в «Записках из подполья». «„Курятник“, — пишет Розанов, — это бедная и неудобная действительность, которая, однако, предпочтительнее всего другого, потому что она хрупка, всегда может быть разрушена и изменена и, следовательно, не отвечает второстепенным требованиям человеческой природы, отвечает главной и самой существенной ее особенности — свободной воле, прихотливому желанию, которое не погашается в индивидууме. „Хрустальный дворец“ — это искусственное, возведенное на началах разума и искусства здание человеческой жизни, которое хуже всякой действительности, потому что, удовлетворяя всем человеческим нуждам и потребностям, не отвечает одной и главной — потребности индивидуального, особенного желания; оно подавляет личность». В «Записках из подполья», утверждает Розанов, отвергается вторая формула («Хрустальный дворец») и оставляется первая («Курятник»), так как нет для человека третьей — «Муравейника».

Что имеет в виду Достоевский, задается вопросом Розанов, под этим модусом человеческой жизни? «Под этим названием разумеется всеобщее и согласное соединение живых существ какого-либо вида, основанное на присутствии в них одного общего и безошибочного инстинкта построения общего жилища. Таким инстинктом наделены все живущие общества животные (муравьи), но его лишен человек; поэтому, в то время, когда они строят всегда одинаково, повсюду одно и постоянно мирно, человек строит повсюду различное, вечно трансформируется в своих желаниях и понятиях; и едва приступит к построению всеобщего — разойдется в представителях своих, единичных личностях, и притом со смертельною враждою и ненавистью. Эти три формулы необходимо постоянно помнить при чтении сочинений Достоевского».¹⁴

¹⁴ Розанов В. В. О легенде «Великий Инквизитор» // Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 87—88, 120—121.

Метафора «муравейника» на протяжении всего творчества Достоевского претерпевала изменения, наполняясь конкретными смыслами, однако неизменно ассоциировалась с социалистическим (коммунистическим) устройством общества как тоталитарная модель социума. В «Записной тетради» 1865 г. (конспект неосуществленной статьи «Социализм и христианство») говорится: «...будущее основание и норму социального муравейника социализм полагает в цели — в сытом брюхе, а для этого в беспрекословных муравьиных обязанностях» (20, 193). В «Преступлении и наказании» Раскольников, оказавшись в тупике собственной идеи, в объяснении с Соней протестует против «муравьиной» философии жизни: «Сломать, что надо, раз и навсегда, да и только: и страдание взять на себя! Что? Не понимаешь? После поймешь... Свободу и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель! Помни это! Это мое тебе напутствие!» (6, 253; см. также: 7, 387).

Так, в «Бесах» не ошибающийся инстинкт муравьев оборачивается непрекословным повиновением рабского, тупого стада («одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми» — механизм будущего тоталитарного общества из проекта Шигалева). В «Братьях Карамазовых», последнем романе Достоевского, возникает зловещий образ Великого инквизитора: «...всё, чего ищет человек на земле: (...) пред кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник (...) великая потребность человечества ко всемирному и всеобщему единению. (...) кому же владеть людьми как не тем, которые владеют их совестью и в чьих руках хлеба их. (...) О, мы убедим их, что они тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы своей для нас и нам покорятся» (14, 234—235).

Объясняя «муравьиную» метафору Достоевского, Вл. Соловьев пишет во «Второй речи»: «Мир не должен быть спасен насильно. Задача не в простом соединении всех частей человечества и всех дел человеческих в одно общее дело. Можно себе представить, что люди работают вместе над какой-нибудь великой задачей (...) но если эта задача им навязана, если она для них есть нечто роковое и неотступное, если они соединены слепым инстинктом или внешним принуждением, то хотя бы такое единство распространялось на все человечество, это не будет истинным всечеловечеством, а только огромным „муравейником“. Образчики таких муравейников были, мы знаем, в восточных деспотиях — в Китае, в Египте (...) коммунисты в Северной Америке. Против такого муравейника со всей силой восставал Достоевский, видя в нем прямую противоположность своему общественному идеалу. Его идеал требует не только

единения всех людей и всех дел человеческих, но главное — человеческого их единения. Дело не в единстве, а в свободном согласии на единство. Дело не в великости и важности общей задачи, а в добровольном ее признании».¹⁵ Ручательство того, что люди свободно придут к единению, Достоевский и Соловьев видели в вере в бесконечность души человеческой, данной христианством.

Следует заметить, что в первые послереволюционные годы идея коммунистического парадиза устойчиво и не случайно сопрягалась с рационально организованным человечеством по примеру «муравьиного братства» и в этом смысле активно пропагандировалась многими. К примеру, А. Форель, известный в 1920-е гг. психолог и энтомолог, писал: «Социализм муравейника несравнимо выше в отношении к устройству всех наших государств <...> поскольку дело касается единоклюнной общественной работы, единства действий и самопожертвования личности на благо общества»; необходимо изыскать «возможное решение человеческого социального вопроса» на основании «научных рассуждений»: «что же мы можем сделать, чтобы стать более похожими на муравьев, оставаясь в то же время людьми?».¹⁶ В книге Р. Фюлоп-Миллера «Дух и лицо большевизма» (1926) русская революция глазами очевидца виделась как попытка смоделировать коллективного человека, действующего автоматически.¹⁷ В эпоху нивелирующего нормативного большевистского коллективизма магистральная установка, естественно, была задана партией, позиционирующей себя как целокупный организм, составленный из бесчисленных адептов: «Пролетарий — ничто, — писал В. И. Ленин в статье «Шаг вперед, два шага назад», — пока он остается изолированным индивидуумом. <...> Он чувствует себя великим и сильным, когда он составляет часть великого и сильного организма. Этот организм для него — все, отдельный же индивидуум значит, по сравнению с ним, очень мало».¹⁸ Или его же восторженная характеристика социализма как такого социального устройства, при котором все трудоспособные члены общества будут наемными рабочими у одного единственного хозяина — социалистического государства. Трудящийся абсолютно лишался выбора. В русле этих умонастроений высказывался и Платонов в ранней статье «Нормализованный работник» (1920): «Дело со-

¹⁵ Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского. 1881—1883 (Вторая речь) // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов: Сб. статей. М., 1990. С. 44—45.

¹⁶ Форель А. Человек и муравей : Очерк о наследственности и эволюции. М.; Л., 1924. С. 26—27.

¹⁷ Fülöp-Miller R. Geist und Geschichte des Bolschevismus. Zürich, 1926.

¹⁸ Ленин В. И. Избр. произведения: В 3 т. М., 1975. Т. 1. С. 337.

циальной коммунистической революции уничтожить личность и родить их смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив, единый организм земной поверхности». ¹⁹

Закономерно, что в творчестве Платонова присутствует образ «муравейника». Так, в рассказе «Среди животных и растений» («Жизнь в семействе», 1936), в котором ставится тема распада семьи, этот образ оказывается далеко не случайным: в лесу охотник Сергей Семенович Пучков «слышал тонкий, разноречивый гул жизни мошек, мелких птиц, червей, муравьев и шорох земли, которую мучило и шевелило это население, чтобы питаться и действовать. Лес походил на многолюдный город»; под ним «ползали усердные, обремененные хозяйственными тягестями муравьи, как маленькие добропорядочные люди: гнусная тварь с кулацким характером — всю жизнь они тащат добро в свое царство, эксплуатируют всех мелких и крупных одиноких животных, с какими только сладят, не знают всемирного интереса и живут ради своего жадного, сосредоточенного благополучия. Сейчас, например, муравьи растаскивали тело старого скончавшегося червя; мало того, что они тлю доят и молоко пьют, они и чужую говядину любят. Однажды охотнику пришлось видеть, как два муравья волокли от железной дороги железную стружку. Им и железо, оказывается, нужно. Они весь мир собирают себе по крошке, чтобы получилась одна куча». ²⁰

В статье «О ликвидации человечества» (1938) — рецензии на роман К. Чапека «Война с саламандрами» Платонов предлагает иной финал романа:

Итак, идет мировая война саламандр: история человечества продолжается «руками» животных. Саламандры (...) близки если не к полному исчезновению, то к оцепенению, к обратному превращению в беспомощных животных со смутным разумом (...). Тогда на сцену истории появляются, допустим, деловитые муравьи (вот кому к лицу «цивилизация», если понимать ее по Чапеку), и эти муравьи поедают миллиарды саламандр (...) объедая их до скелетов и растаскивая кости их по частям в свои «кучи-государства». (...) Муравьи наследуют эпоху «саламандризма» и, через нее, человечества. Такой конец романа не противоречил бы духу романа Чапека. (...) Продолжим еще немного наш вариант окончания чужого произведения (...) муравьи стали тучными и поверглись в

¹⁹ Платонов А. Цветок на земле: Повести, рассказы, сказки, статьи. М., 1983. С. 13.

²⁰ Платонов А. Среди животных и растений // Платонов А. Течение времени: Повести и рассказы. М., 1971. С. 369—370. По мнению И. Спиридоновой, этот муравьиный эпизод «отсылает к роману И. Гончарова „Обломов“, к картинам жизни в Обломовке. Война, которую Пучков объявил муравейнику, заставляет вспомнить роман Достоевского „Преступление и наказание“» (Спиридонова И. Тема семьи в рассказах Платонова 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 286).

долгое дремотное состояние «блаженства» (...) их умертвили травяные вши — гли, — которые, как известно, служат для муравьев дойными ковами и отчасти рабами. (...) И далее автор попал бы в бесконечное коловращение обмена веществ в природе (...) роман бы не мог быть закончен.²¹

У Пришвина, пишет Платонов в рецензии на «Неодетую весну», «описывается наступление муравьев, из которого явствует лишь, что муравьи суть существа „тоталитарные“, усердные и бездушно-отважные, что известно, однако, уже давно».²²

Но завершенную и объемную фабульно-сюжетную реализацию «муравьиная» философия Платонова получила в романе «Чевенгур» (1927—1928), весь текст которого скреплен зоологическим кодом. Коммунистический город, реализованный как возможная модель общественного развития, предстает в виде муравьиной «кучи-государства», восставшей словно из многочисленных зловещих предсказаний Достоевского, где оставшиеся коммунисты, обустроив наконец «идеальное» общество, начинают бессмысленно сталкивать сады и дома в центр Чевенгура, образуя словно муравьиную кучу: «...мы дома потесней перенесем, чтобы ближе жить друг к другу» (с. 293). Дома, настолько уменьшаются в размере, что заносятся зарослями бурьяна, который «сплошной гущей обложил весь Чевенгур тесной защитой» (с. 246); «будто ветер гнал сюда траву, чтобы завалить ею на зиму дома и создать в них укрытое тепло» (с. 335). Чевенгурцы питаются травой, в ней же по вечерам и засыпают (с. 287, 297, 310). Гопнер «видел — город сметен субботниками в одну кучу, но жизнь в нем находится в разложении на мелочи, и каждая мелочь не знает, с чем ей сцепиться, чтобы удержаться» (с. 329). В отличие от трудолюбивых муравьев социалистических утопий в патологической плоскости романа чевенгурцы не работают, считая, что труд — это проклятое наследие буржуазии. Платонов «сдвигает» идею Достоевского («далеко еще человеку до муравейника!») в сторону недостижимости для человека трудовых инстинктов муравьев («далеко человеку до умельца-муравья»). «Доблестный» труд в «Котловане» (1929—1930) направлен на бессмысленное углубление фундамента дворца будущего во имя бесчеловечной идеи и лишь уподоблен трудовому инстинкту муравьев, оказавшись

²¹ Платонов А. О «ликвидации человечества»: (По поводу романа К. Чапека «Война с саламандрами») (1938) // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 477—478. Подробнее о рецензии см.: Евдокимов А. Опыт интерпретации мира антиутопии Андрея Платонова в статье «О „ликвидации человечества“» // Начало: Сб. работ молодых ученых. М., 1998. Вып. 4. С. 160—183.

²² Платонов А. «Неодетая весна» // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 402.

созиданием социалистического муравейника в духе представленной Достоевского.

Словно муравьиной маткой становится в организованном муравьином братстве Клобздюша, которая «хранилась в особом доме, как сырье общей радости» (с. 253), и Чепурный уважал ее «за товарищеское утешение всех одиноких коммунистов» (с. 246); вместо красной «невесты» Розы (читай: идея революции; напомним «Что делать?» заканчивается стихотворением Т. Гуда «Стансы»: «Запах тленья все слабей, / Запах розы все слышней». Чернышевский вкладывал в эти строки революционный смысл), упорно, но тщетно взыскуемой идеальным рыцарем Мировой Революции Копенкиным, в бредовой чевенгурской действительности возобладала сластолюбивая и жадная Клобздюша, которая, как «похочет» вместе с Прошкой, так коммунизму и быть в Чевенгуре. «Отпускать» же коммунизм массам Прошка будет «частичными порциями» «по мере классово-надобности» (с. 325). Иными словами, произошла подмена идеала. «Горе человека вел(икого) врем(ени) в том, что пролетариат завоевал власть (частично, смешанно, но едко, отравлено) для оригинальной, удивител(ельной) формации буржуазно-аппаратной демократии. Он увидел в революции чистый свет мира, превращенный в бред. И человек — в бреду».²³

Платонов экспериментирует с высокой идеей Достоевского о христианском братстве как залоге будущего гармонического социального устройства, снижая ее пафос до карикатуры. «Не в коммунизме, — пишет Достоевский, — не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов *всесветным единением во имя Христово*. Вот наш русский социализм!» (27, 19). Жутковатым образом платоновский герой является патологическим аналогом своего образца: «Достоевский (Игнатий Мошонков. — С. И.) думал о социализме как об обществе хороших людей. Вещей и сооружений он не знал» (с. 130); он вообразил «социализм» «окончательно»: «...ветер коллективно чуть ворошит сытые озера угодий, жизнь настолько счастлива, что — бесшумна. Осталось установить только советский смысл жизни. Для этого дела единогласно избран Достоевский» (с. 131); он думал, «что такое душа — жалобное сердце или ум в голове» (с. 134). Чевенгурцы, погруженные в бурьян, начинают испытывать единственное чувство — «бесцельную привязанность один к другому» (с. 277); их «основной профессией» становится «душа», а «продукт ее — дружба и товарищество!» (с. 221); вместо имущества чевенгурцы «могли приобретать лишь одних друзей» (с. 312). Чепурный надеялся, что пролетариат «разбе-

²³ Платонов А. Деревянное растение: Из записных книжек. М., 1990. С. 18.

рет дома на части и будет жить без прикрытия, согревая друг друга своим теплом» (с. 296); «пролетарии и прочие служили друг для друга единственным имуществом и достоянием жизни, вот почему они так бережно глядели один на другого, плохо замечая Чевенгур и тщательно охраняя товарищей от мух» (с. 280). Однако обещанная Достоевским гармония как результат братской любви воплощаться в Чевенгуре не желает.

Присутствие в творческом сознании Платонова конца 1920-х гг. художественного кода, отсылающего в полемическом регистре к роману Чернышевского «Что делать?» (в 1928 г. широко отмечался столетний юбилей Чернышевского), подтверждает и образ города в рассказе «Лунная бомба» (1926): «Город не имел никакой связи с природой: это был бетонно-металлический оазис, замкнутый в себе, совершенно изолированный и одинокий в пучине мира»;²⁴ и образ строящегося в Москве «вечного» здания «из железа, бетона, стали и светлого стекла» в «вредном», по мнению Сталина, рассказе «Усомнившийся Макар» (1929), где Макар видит во сне мертвого «умнейшего человека» с «толстым, громадным телом», величественно стоящего «на горе, или возвышенности»; «миллионы живых жизней отражались в его мертвых очах», а лицо «было освещено заревом дальней массовой жизни», в то время как «один отдельный человек» лежит рядом «и мучается без помощи». ²⁵ Есть упоминание о «бетонно-металлическом» социализме и в стихотворении Платонова «Вождю оппозиции» (1928): «А где ж металл и механизмы, / Где прочность революции — бетон? / Какие тут в траве социализмы?! / По зипуну не скроишь мировой фансон». ²⁶

Для Платонова в «Чевенгуре» важно не только противостояние позиций Чернышевского и Достоевского как двух пророков, предрекавших будущую революцию по двум диаметрально противоположным направлениям, но и конфликт между их абстракциями идеального общества и живым человеком социалистической реальности конца 1920-х гг. Сопоставляя такое соседство различных мировоззренческих установок, Платонов деконструирует высокие образцы, травестируя их. Роман «Чевенгур» экспериментирует с идеями, сюжетно, эмпирически испытывает гипотезы и Чернышевского, и Достоевского. Развернутая метафора «муравейника» выполняет в романе сюжетообразующую функцию и аккумулирует в себе те семантические составляющие, которыми характеризуются социальные проекции Достоевского и Чернышевского. Таким образом, становится

²⁴ Платонов А. Лунная бомба // Платонов А. Избранные произведения. Рассказы. Повести. М., 1983. С. 19.

²⁵ Платонов А. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск, 1990. С. 110, 115—116.

²⁶ Октябрь. 1999. № 2. С. 142.

возможной реконструкция генетического пространства платоновского «муравьиного» концепта, в пределах которого вектор этого построения в «Чевенгуре» направлен на одновременное соприсутствие и отталкивание от полярных установок Достоевского, с его гуманистической утопией в виде христианского братства людей, и Чернышевского, с его идеей «Хрустального дворца» — искусственно возведенного здания абсолютно нивелированной судьбы человеческой, всенародного множества, стандартизирующего личность, и идеалом унификации, наподобие «муравейника» из четвертого сна Веры Павловны. Платонов повествовательно-эмпирически выявляет несостоятельность их социальных прогнозов для конкретной советской действительности конца 1920-х гг. «Чевенгур» — это разговор об идеях и путях превращения теории в практику, идеи в реальность, о теориях, не воплотившихся в действительность, и о несбывшихся пророчествах.²⁷ Трагический конец коммуны оказывается следствием механической реализации идеи коммунизма. Патологическая реальность коммунистического Чевенгура объективируется, согласно тому, «что было выдуманно <...> умнейшими людьми» в «чужом записанном смысле», «осталось лишь плавно исполнять свою жизнь по чужому записанному смыслу» (с. 293, 274). Для чевенгурских коммунистов «все слова» из Маркса, проверенные жизнью, обернулись «бредом одного человека, а не массовым делом» (с. 250). Это хорошо почувствовал Г. З. Литвин-Молотов, прочитавший «Чевенгур» в рукописи: «Впечатление такое, — писал он Платонову в конце 1927 г., — что будто автор задался целью в художественных образах и картинах показать несостоятельность идеи возможности построения социализма в одной стране».²⁸

Позже, в статье «Пушкин и Горький» (1938), Платонов писал:

Пушкин бы нас, рядовой народ, не оставил. Но вот его многие последователи и ученики иногда оставляли нас одних искать выход из исторической беды, словно народ — по мнению Инквизитора из легенды

²⁷ Позже в очерке «Кухонный мужик Советского Союза» (1931, опубликован в 1997 г.) Платонов, критически относившийся к социальной prognostике Достоевского в отношении исторической роли русского мужика, снижает идею Достоевского о «предызыбранном назначении русского народа в судьбах всего человечества» (21, 59), полагая, что предсказания великого учителя и пророка не выдержали проверку временем и историческая миссия русского мужика не оправдалась в условиях победившего социализма. Подробнее об этом см.: *Ипатов С. А.* «Кухонный мужик Советского Союза»: (К истолкованию заглавия очерка) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2004. Кн. 3. С. 186—193.

²⁸ *Литвин-Молотов Г. З.* <Письмо А. П. Платонову> // Андрей Платонов. Воспоминания современников: Материалы к биографии. М., 1994. С. 219.

Достоевского — нуждается, как животное, лишь в покое и хлебе насущном; точно одним этим хлебным клейстером элементарной нужды можно склеить всемирное счастье.²⁹

Не случайно в своих записных книжках 1928—1930 гг. Платонов вполне в духе Достоевского пишет: «Человек не перестает жить потому, что у него нет пищи, одежды, жилища. Дайте ему! — он перестанет».³⁰

²⁹ Платонов А. Пушкин и Горький (1937) // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 311.

³⁰ Платонов А. Деревянное растение: Из записных книжек. С. 16.

А. В. Кеба

**ИГРА В ПОЭТИКЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
И ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА
(ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Концептуальные поля игры в огромном богатстве и разнообразии ее проявлений в последнее время привлекают все большее внимание исследователей. Во введении к книге, имеющей значение предварительных итогов в изучении данного феномена, Н. Д. Арутюнова, опираясь на концепцию Л. Витгенштейна языка как деятельности, справедливо отмечает, что все формы речевой деятельности так или иначе связаны с игрой, через которую специфически актуализируются неэксплицированные смыслы высказывания.¹ В этом отношении игра в пространстве художественного текста обладает потенциалом поистине безграничной многоплановости и многофункциональности. Трудно найти писателя, для которого игра была бы чуждой сферой. В мировой литературе, однако, не так много авторов сделали нарушение правил (а игра — это всегда нарушение правил, отклонение от стандарта)² основой своей художественной системы. К числу таковых, несомненно, относятся Андрей Платонов и Джеймс Джойс.

Общеизвестно, что Джойс был приверженцем литературно-словесной эксцентрики, получившей крайнее выражение в романе «Поминки по Финнегану», написанном на несуществующем языке-конгломерате множества национальных языков и даже диалектов. Свой стиль писатель неоднократно определял словом *jocosegious* (встречаем его и в романе «Улисс»,³ которое можно перевести как «шутко- или шутейно-серьезный»)⁴. Проза

¹ Арутюнова Н. Д. Виды игровых действий // Логический анализ языка: Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 7.

² Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 27.

³ Joyce J. *Ulysses*. New York, 1961. P. 677.

⁴ Хоружий С. С. «Улисс»: Комментарии // Джойс Дж. Избранное: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 189—346.

Платонова лишена подобного рода эксцентричности. Она производит впечатление серьезной и строгой. Очевидно, такое впечатление дало основание С. Бочарову говорить о том, что Платонову чуждо игровое отношение к жизни.⁵ Это справедливо только в том смысле, что Платонов действительно не признавал «несерьезного» отношения к жизни. «Игровое» же далеко не всегда означает «несерьезное». У Платонова находим массу проявлений художественной игры, выражающие важнейшие обертоны его мироотношения. Стиль Платонова в целом можно оценить как игровой, поскольку его определяющим началом является именно языковая аномалия, понятая как всевозможные отступления от грамматических норм. Иллюстрацией таких отступлений может быть практически любая платоновская фраза (достаточно, например, вспомнить начало повести «Котлован»). Именно языковую аномалию, неоднократно становившуюся предметом научных описаний и интерпретаций (Ю. Левин, М. Дмитриевская, И. Кобозева и Н. Лауфер, В. Буйлов и др.), следует признать важнейшей формой языковой игры у Платонова.

Джойс в этом отношении на первый взгляд совсем не похож на Платонова. Для него наиболее характерны словотворчество (по преимуществу методом контаминации) и игра стилями. Последний прием особенно наглядно реализован в «Улиссе». Здесь все главы выдержаны в разных стилиевых ключах, которые в свою очередь в рамках глав отличаются исключительной многовариативностью. Так, в эпизоде 14 («Быки Солнца») более чем в 30 стилиевых моделях передана история развития английского литературного языка от средневековья до начала XX в., а в эпизоде 15 («Цирцея») создан целый калейдоскоп всевозможных превращений, приобретающих соответствующее языковое выражение.

Для Платонова такая форма языковой игры в целом не характерна. Однако примечательно, что уже в самых ранних произведениях (например, в рассказе «Володькин муж») он пытается совмещать различные стилиевые модели, а в известной повести «Епифанские шлюзы» создает яркую стилизацию, написав произведение, как он сам выражался, «славянской вязью — тягучим слогом».⁶ В дальнейшем Платонов отказывается от игры стилями, отдавая предпочтение менее очевидным формам языковой игры (паронимия, сквозная аллитерация фразовых единств и т. п.).

Прибегая к отличающимся доминантным формам языковой игры, Платонов и Джойс тем не менее близко сходятся во мно-

⁵ Платонов А. П. Чевенгур. М., 1991. С. 457.

⁶ Платонов А. П. «Живя главной жизнью...» / Сост., послесл., примеч. В. В. Васильева. М., 1989. С. 389.

гих отдельных ее проявлениях. Рассмотрим наиболее значительные из них — параномазию, каламбур, оксюморон, звукопись, реализацию метафоры.

Ярким примером параномазии в «Улиссе» является обыгрывание главного лейтмотивного слова романа, воплощающего идею всеобщей трансформации, — *metempsychosis* (перевоплощение душ). В устах Мэрион, непонимающей его значения, оно превращается в «*met him pikehoses*»⁷ (в русском переводе-интерпретации: «метим псу хвост») и так сопровождает героев на протяжении всего романа. Подобно тому как центральное слово романа искажается, превращается в абракадабру, так и многочисленные метаморфозы в романе взаимоотражаются и взаимозаменяются. Так, Блум предстает в романе Одиссеем, Адамом, Моисеем, Вечным Жидом, Христом и т. д. Стивен Дедал в свою очередь трансформируется в Гамлета, Пикко дела Мирандоллу, Люцифера.

В «Чевенгуре» сокровенные мысли автора также нередко акцентируются при помощи параномазии. В одном из эпизодов романа два его главных персонажа ведут многозначительный разговор:

— Как такие слова называются, которые непонятны? — скромно спросил Копенкин. — Тернии иль нет?

— Термины, — кратко ответил Дванов.⁸

Это — своеобразная иллюстрация того, как в «терниях терминов» бьются герои Платонова, будучи не в состоянии выйти за рамки утопически-мифологических представлений о мире.

Самой явной и распространенной формой параномазии в «Улиссе» является каламбур, нередко возникающий в связи с эротическими и скатологическими мотивами романа. Так, слово *cock* (мужской половой орган) присутствует в имени автора любимых книг Мэрион — Поля де Кока; в описании то ли прилива, то ли мочеиспускания Стивена Дедала («*In long lassoes from the Cock lake the water flowed full...*»⁹ — «Длинными упругими петлями струился поток из озера Кок»; здесь игра слов строится с учетом названия реального озера Кок); в трансформации имени Леопольда Блума — *Poldy Kock* (Польди — сокращенное от Леопольд). В связи с палестинскими фантазиями Блума возникает и каламбурное слово *Bloousalem* (по аналогии с Иерусалимом). Обыгрывается даже имя Шекспира: *Shakespeare* — *shakescene*¹⁰ (потрясай копьём — потрясай сценой). Постоянны каламбуры во внутренних монологах Стивена, где они

⁷ *Joyce J. Ulysses*. P. 154.

⁸ Платонов А. П. Чевенгур. С. 145.

⁹ *Joyce J. Ulysses*. P. 49.

¹⁰ *Ibid.* P. 210.

часто строятся на обгрыбывании всевозможных догматов из богословских сочинений. Так, С. Хоружий переводит каламбур «Warring his life long on the contrasmagnificandjewbangtanti-ality»¹¹ вполне в духе Джойса: «Всю жизнь провоевал против единосверхвеликоеврейскотрахбабахсуция».¹² Целый ряд смыслов, в том числе с аллюзиями на философские концепции «воли» в сочинениях А. Шопенгауэра, М. Хайдеггера, А. Бергсона, возникает в «Улиссе» во время разговора Стивена, Бака Малигана и Джона Эллингтона, когда имя Вилл смешивается с понятиями «воля» и «завещание» (английское слово «will» содержит все эти значения).¹³

Постоянно использует каламбурную игру слов и Платонов, но не столь вызывающе и практически никогда самоцельно. Когда один из героев «Чевенгура» говорит: «Был просто внезапный случай, по распоряженью обычаики», а другой его поправляет: «чрезвычайки»,¹⁴ то здесь за речевой оговоркой стоит тот жизненный абсурд, который учреждается в городе-«коммунизме»: «внезапный случай» происходит по «распоряжению», а чрезвычайное и обычное оказываются взаимозаменяемыми. Обращают на себя внимание и такие платоновские каламбуры: «живу как дубъект»,¹⁵ констервация, сеять зою.¹⁶

Важной особенностью художественных приемов Платонова и Джойса является их амбивалентность. Непосредственным выражением этого становится широкое использование оксюморонных выражений. У Джойса: *Darkness shining in brightness* («тьма в свете светит»); «*cruel to be kind*» («из жалости жестокость проявляя»); «*Your strength our weakness*» («ваша сила в нашей слабости»); «*neverchanging everchanging water*» («изменчивой неизменной воде»)¹⁷ У Платонова: «вспоминал одни забвенные бесполезные события»; «в общей обоюдности»; «богатством его скудости»;¹⁸ «не в силах устать; спастись... в пропасти».¹⁹

Особой формой языковой игры является звукопись. Если в поэзии звуковая организация речи — ее неотъемлемое свойство, то возникновение в прозаической речи акцентированных звукописных фрагментов говорит о стремлении автора не через речь, а самой речью выражать существенные смыслы. Как Пла-

¹¹ Ibid. P. 38.

¹² *Джойс Дж. Улисс // Джойс Дж. Избранное: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 37.*

¹³ *Joyce J. Ulysses. P. 192.*

¹⁴ *Платонов А. П. Чевенгур. С. 209.*

¹⁵ Там же. С. 213.

¹⁶ *Платонов А. П. Котлован. М., 1988. С. 44, 71.*

¹⁷ *Joyce J. Ulysses. P. 28, 364, 554, 673.*

¹⁸ *Платонов А. П. Чевенгур. С. 215, 273, 365.*

¹⁹ *Платонов А. П. Котлован. С. 97.*

тонов, так и Джойс насыщают речь созвучиями, которые словно выводят на поверхность текста принципиально важные мысли авторов.

На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности. Вошеву дали лопату, он с жесткостью отчаяния своей жизни сжал ее руками, точно хотел добыть истину из земного праха...²⁰

В этом фрагменте из «Котлована» нагнетание шипящих, соединяясь с выразительными звуко сочетаниями *-ст-, -ск-*, передает атмосферу не просто тяжелой работы, но действия предельно значимого, действия, в котором решается проблема смысла жизни. Аналогичного рода примеры без труда обнаруживаем в джойсовском «Улиссе». «Dead breaths I living breath, tread dead dust...»²¹ («Дыханьями мертвых дышу я живой, ступаю по праху мертвых...»), — в этом предложении в «шутко-серьезной» форме, уснащая речь сквозными аллитерациями и ассонансами, Джойс эксплицитно выражает одну из сокровенных мыслей своего романа — о вечном круговороте и взаимосвязи всего сущего в мире.

Характер языковой игры носит у Платонова и Джойса работа с метафорой. Так, у Платонова широко употребляемая языковая метафора «жизненный путь», «жизненная дорога» благодаря контексту насыщается конкретной предметностью, наглядностью и тем самым тяготеет не к переносному, но к прямому значению:

Дванов вышел из дома новым летом: воздух он ощутил тяжелым, как воду, солнце — шумящим от горения огня и весь мир свежим, едким, опьяняющим для его слабости. Жизнь снова заблестела перед Двановым...²²

В таком же ключе развернуты представления Захара Павловича о пространстве своей «прошлой» и «будущей» жизни:

Сколько ни жил Захар Павлович, он с удивлением видел, что он не меняется и не умнеет — остается ровно таким же, каким был в десять или пятнадцать лет. Лишь некоторые его прежние предчувствия теперь стали обыкновенными мыслями, но от этого ничего к лучшему не изменилось. Свою будущую жизнь он раньше представлял синим глубоким пространством — таким далеким, что почти не существующим. Захар Павлович знал вперед, что, чем дальше он будет жить, тем это пространство непережитой жизни будет уменьшаться, а позади — удлиняться мертвая растоптанная дорога. И он обманулся: жизнь росла и накоплялась, а будущее впереди тоже росло и простиралось — глубже и таинственней, чем в юности, словно Захар Павлович отступал от конца своей жизни либо увеличивал свои надежды и веру в нее.²³

²⁰ Там же. С. 24.

²¹ *Joseph J. Ulysses*. P. 50.

²² Платонов А. П. Чевенгур. С. 90.

²³ Там же. С. 57.

Интересно отметить, что этот момент понимания прошедшего времени как отрезка жизни видимого, находящегося перед глазами, т. е. впереди, а будущего как невидимого, находящегося сзади, является одним из существенных свойств мифологического мышления. Платоновские герои воплощают такое представление в парадоксальных выражениях: «помнил о дальнейшем», «в память будущего»²⁴ и др.

Помимо явления деметафоризации, которое очень точно описал С. Бочаров,²⁵ существенным представляется также то, что Платонов прибегает к приему реализации метафоры, т. е. когда переносному значению того иного выражения придается буквальный смысл.

Значимость реализации метафоры в поэтике Платонова зафиксирована во многих современных исследованиях творчества писателя. Отмечается, что реализация метафоры выполняет в его сочинениях главным образом сюжетобразующую роль,²⁶ способствуя при этом пародийному снижению идеологических абстракций,²⁷ развенчанию утопических проектов героев писателя.²⁸

В самом деле, идеологические метафоры-клише занимают в текстах Платонова очень много места. В силу того что лозунги и призывы, внушаемые платоновским «строителям нового мира», являются для них прямым руководством к действию, их речь обильно уснащается всевозможными социально-политическими формулами и закланиями. В результате сплошь и рядом происходит их самопародирование, разоблачение доводимых до абсурда идеологических штампов. Даже и как будто понятные чевенгурцам «термины» ими буквализируются и утрируются. Так происходит, например, с выражениями «путь к социализму», «железная поступь»: «Какой же тебе путь, когда мы дошли... Теперь, братец ты мой, путей нету. Люди доехали»; «Нам нужна железная поступь пролетарских батальонов. {...} Какая же тебе поступь у босого человека!».²⁹

Уже из этих примеров видно, что рассматриваемую особенность поэтики Платонова нельзя свести к иронически-пародий-

²⁴ Там же. С. 29, 186.

²⁵ Там же. С. 460, 463.

²⁶ *Малыгина Н. М.* Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920—1930-х гг.: Автореф. дис.... д-ра филол. наук. М., 1992. С. 9.

²⁷ *Маркштайн Э.* Язык утопии и мифологическое мышление: Переводим ли Андрей Платонов? // Воронежский край и Зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и др. в культуре XX в. Воронеж, 1992. С. 27.

²⁸ *Новикова Т.* Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) // Вопросы литературы. 1998. № 4. С. 200.

²⁹ *Платонов А. П.* Чевенгур. С. 207, 285.

ной игре. На мой взгляд, реализация метафоры, и шире — буквализация тропов, у Платонова выходит за рамки отдельного стилистического приема, распространяясь на все уровни художественного мира и выражая наиболее существенные стороны его философии мира и человека.

Хорошо известно, что основу платоновской художественной концепции составляет идея единства, целостности мира, амбивалентной взаимосвязанности противоположных жизненных начал и устремлений. Стиль Платонова в целом удивительно изоморфен этой идее. И реализации метафоры отводится ключевая роль в достижении подобного рода гомологии.

В отличие от авангардистов и абсурдистов, с которыми автор Чевенгура, безусловно, сопоставим именно в аспекте обыгрывания реализованных метафор, главная его цель — не абсурдизация мира, но его одухотворение и гармонизация. Всеобщая, универсальная одухотворенность бытия в представлении Платонова делает возможной метаморфизацию, своеобразную протеистичность любого проявления жизни. Это наглядно прослеживается в характере работы Платонова с традиционными, общеупотребительными, так называемыми языковыми метафорами. В приводимом ниже фрагменте метафорические выражения «вынести всё», «лежать в обмороке» применяются по отношению к машине, вследствие чего описанию придается ярко выраженная антропоморфность: «Всё видели и всё вынесли паровозы и теперь залегли в смертном обмороке в деревенские травы, неуместные рядом с машиной».³⁰

Первичность слова, актуализация его «внутренней формы», достигаемая во многом именно благодаря предельной буквализации речи и опредмечиванию описаний, создает эффект изоморфности текста «прафеномену жизни», так называемому дологическому, синкретическому ее восприятию, в котором отсутствует различие по принципу живое/неживое, тело/дух, субъект/объект, закон/явление, мысль/чувство, имя/знак, сущность/существование.

В связи с этим представляется интересным соотнести реализацию метафоры у Платонова с мифопоэтическими аспектами художественного творчества в целом, и в частности со специфическим платоновским мифологизмом. Возьмем, к примеру, фразу, которая обычно, и даже в поэтическом выражении, воспринимается не более как метафора — «возвращение в утробу». В «Чевенгуре» в описании смерти «машиниста-наставника» эта метафора и реализуется, и становится своего рода кодом для расшифровки рассыпанного по всему тексту мотива:

...никакой смерти он не чувствовал — прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал (...) Все это уже случалось

³⁰ Там же. С. 352.

с ним, но очень давно, и где — нельзя вспомнить. (...) Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста... (ср. в другом месте романа: «У меня тут их целый склад: сам от детонации обратно в мать полезешь!»).³¹

Совершенно очевидна мифологическая интерпретация данного мотива. Многими этнографами и исследователями мирового религий мотив возвращения в чрево (утробу) («*Regressus ad uterum*») описан в связи с обрядами посвящения, где он имеет значение «второго рождения».³² В трансформированном виде этот мотив вошел и в христианскую мифологию. Достаточно наглядно его иллюстрирует евангельский эпизод беседы Иисуса с фарисеем Никодимом: «Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться? Иисус отвечал: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие» [Ин. III: 4—5].

Через реализацию метафоры «смерть—воскресение» Платонов стремится утвердить мысль о «неокончателности» смерти. В эпизоде ранения Александра Дванова в «Чевенгуре», который (эпизод) в контексте предшествующих и сопутствующих ему обстоятельств может быть интерпретирован как оригинальная версия мифа об умирающем и воскресающем боге, вышеуказанная метафора дополняется буквальным разворачиванием тропов «слияние с землей», «забвение страсти», «птица бес-смертия».³³

Подобного рода работу с метафорой, которая тяготеет к своему буквальному значению, обнаруживаем и в «Улиссе». Так, о купленных «с рук» (*secondhand*) брюках Стивена Дедала Маллиган говорит: «с ног» («*secondleg they should be*»)³⁴ И у Платонова, и у Джойса реализованными метафорами становятся целые сюжетные эпизоды их произведений. Известный лозунг Маркса и Энгельса «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» в «Чевенгуре» приобретает наглядность в «соединившихся вплотную» чевенгурских пролетариях, когда они сидят, прижавшись друг к другу, и ожидают наступления нового дня коммунизма. В «Котловане» еще одна идеологическая метафора советского времени — «классовое чутье» — получает реализацию в действиях медведя, раскулачивающего зажиточных кре-

³¹ Там же. С. 68, 150.

³² *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окултьтизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ, 2001. С. 100—105.

³³ Платонов А. П. Чевенгур. С. 104.

³⁴ *Joyce J.* Ulysses. P. 6.

стьян. В «Улиссе» в эпизоде «Цирцея» видим сюжетные ситуации, в которых «разворачиваются» метафоры и фразеологизмы:³⁵ «corpus delicti» («состав преступления»); «From the sublime to the ridiculous is but a step» («От великого до смешного один шаг»); «the sins of the past» («грехи прошлого»), и др.

Известно, что Платонов очень строго и избирательно относился к так называемым образным средствам художественной речи. Как видно из приведенных выше примеров, где обыгрываются всевозможные языковые клише, Платонов, чтобы подчеркнуть их автоматизм и безжизненность, шел по пути сатиры, хотя в целом роману «Чевенгур» такая направленность авторского пафоса не свойственна. Джойс также не признавал избитых, ходовых метафор, в особенности когда они касались изображения интимной стороны человеческих взаимоотношений. В одном из эпизодов «Улисса» он высмеивает штампы массовой любовной литературы, перенасыщая все повествование характерными для этой литературы метафорами. Приведем русские эквиваленты, находящиеся только на одной странице: «разбудила в нем дьявола»; «глаза метнули холодную молнию»; «сверлили ее своими безжалостными глазами»; «рыдания подступили к горлу»; «наградила таким взглядом»; «просто лопнуть от злости»; «навек чужая на этом празднике жизни»; «она пошла бы за своей любовью...».³⁶

Как видим, формы и способы реализации игровой поэтики в текстах Платонова и Джойса исключительно многообразны, что позволяет считать ее важной и типологически родственной сферой их творчества.

³⁵ Ibid. P. 459, 515, 537.

³⁶ Джойс Дж. Улисс. Т. 1. С. 283.

Р. Ходель

**ПЛАТОНОВ—КАФКА—ВАЛЬЗЕР:
ОПЫТ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

При чтении текстов Платонова уже с первых предложений читатель попадает в совершенно особый, необычный мир, который нельзя воспринимать ни как реальный, ни как фантастический.

Этот мир странным образом соотнесен с тем миром, который мы привыкли называть повседневным, но сам он не представляет собой ни конкретно-историческое, ни символически-абстрактное знакомое нам по сказкам, мифам и легендам пространство. Скорее, этот мир можно сравнить с тем, который возникает в воображении человека в состоянии сна или бреда: обладая какими-то признаками мира реального, внешнего, он все же ощущается как несуществующий.

Между тем в немецкой литературе нечто подобное происходит в текстах Франца Кафки и Роберта Вальзера. В их произведениях читатель тоже попадает в мир, который не поддается привычному традиционному восприятию и требует иной, нетрадиционной герменевтики, и уже в одном этом отношении Кафку и Вальзера можно признать немецкоязычными писателями, наиболее близкими к Платонову.

Для того чтобы еще более убедиться в их близости, можно сравнить известные высказывания о них и характеристики их творчества, данные в разное время разными людьми.

Так, Пазолини писал о Платонове:

Платоновский стиль сочетает «эффект присутствия» и «остранения».¹

Но эти слова вполне можно применить для описания стиля Кафки и Вальзера.

Адорно определил мир Кафки оксюмороном «беспространственное пространство» и объяснил это выражение так:

¹ Пазолини П. П. «Чевенгур» Платонова: Путешествие в Россию двадцатых годов // Иностранная литература. 1989. № 6. С. 219.

Все, что описывает Кафка, выстроено в одном и том же порядке. Все его сюжеты разыгрываются в одних и тех же беспристрастных пространствах, которые столь основательно подогнаны друг к другу, что вас передергивает, когда в тексте упоминается нечто — Испания, замок в Южной Франции или целая Америка — что не входит в этот порядок и не вмещается в это пространство.²

Но эта характеристика вполне применима к диалогам Серибинова и Софьи Александровны в «Чевенгуре», которые на фоне общего безъязычия героев романа выглядят как яркий пример классической риторики.

Наконец, Гренц, касаясь прозы Роберта Вальзера, подчеркивал:

Созданная чувством и фантазией действительность возникает как сон или сказка, мечтательная, мечтаемая или нереальная.³

И это высказывание еще более удивительное в свете того, что из всех трех авторов именно Вальзер в своей поэтике был наиболее близок к поэтике миметической, как нельзя лучше подходит к описанию стиля всех трех авторов, о которых идет речь.

Все это дает основание для проведения сравнительного исследования текстов этих трех авторов, но сразу же возникает вопрос: по каким конкретным параметрам следует их сравнивать?

Платонов не знал ни Вальзера, ни Кафки. Вальзер, первые произведения которого появились одновременно с последними рассказами Чехова и который давно считается германистами «великим писателем не для широкой публики», только сейчас начинает становиться известным в России.⁴ Кафка, чьи тексты были известны русской читающей публике в самиздате, начал официально издаваться на русском языке только в эпоху перестройки. Поэтому говорить о прямом влиянии этих писателей на Платонова не приходится,⁵ и сравнительный анализ текстов Платонова, Кафки и Вальзера должен преследовать иные цели.

² Adorno T. W. Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a./M., 1987. S. 264.

³ Grenz D. Die Romane Robert Walsers. München, 1974. S. 163.

⁴ На русском языке опубликованы три книги избранной прозы Вальзера: Помощник. Яков фон Гунтен. Миниатюры (М., 1987); «Ровным счетом ничего»: Избранное (М., 2004) и Разбойник (Тверь, 2005).

⁵ Разумеется, можно говорить о влиянии Вальзера на Кафку. Макс Брод так описал реакцию Кафки на Вальзера: «Иногда он неожиданно просто врывался ко мне домой только потому, что он нашел вдруг что-то новое и прекрасное. Так было с романом Вальзера „Яков фон Гунтен“ или с его рассказами, которые Кафка очень любил» (Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern / Hrsg. E. Fröhlich, P. Hamm. Frankfurt a./M., 1980. S. 140).

Во-первых, необходимо найти то, что можно было бы назвать духом времени, или, точнее, некие специфические черты литературы модерна в широком смысле этого слова, и, во-вторых, реализовать эвристический метод — сопоставление сходных структур, которое позволяет лучше понять их как по отдельности, так и в целом.

Настоящее исследование основано на анализе трех романов «Котлован» (1930) Платонова, «Процесс» (1914) Кафки и «Помощник» (1908) Вальзера.

В качестве главной особенности, присущей поэтическим системам всех трех авторов, можно отметить прежде всего потерю аукториальной речью ее главенствующего положения в речевой иерархии и, как следствие этого, разрушение системы точек зрения. Но прежде чем приступить к рассмотрению этого тезиса, подтверждаемого стилистическим анализом первых абзацев трех романов, следует кратко сформулировать, какие общие признаки Платонова, Кафки и Вальзера можно выделить на основе уже существующих литературоведческих исследований о них. Признаки эти выглядят следующим образом.

Все три автора являются представителями литературы, стоящей в оппозиции к литературному канону, понимаемому в соответствии с греческим понятием *классическое*.

Ни один из трех писателей не добился подлинного признания при жизни. Основные произведения каждого из них были опубликованы посмертно, причем их публикация потребовала большой редакционной работы.

Все три писателя происходили из местности, периферийной по отношению к ареалу распространения литературной нормы языка, на котором они писали (Воронеж, Прага, немецкоязычная Швейцария).

Главные герои всех трех авторов — неудачники, аутсайдеры, люди, никогда не занимающие высокого положения или потерпевшие поражение в борьбе за него. Отсюда присущий всем трем авторам культ «маленького человека», поэтизация скромности, самодостаточности, а также отчасти связанное с этим повышенное внимание к бытовым мелочам.

Язык прозы всех трех авторов не воспринимается ни как нейтральный, ориентированный на стилистическую норму язык реализма, ни как язык модернизма, становящийся результатом демиургического акта. Это язык референциально подчеркнутый, но в то же время в рамках текста он становится собственно тематическим, так как производит (и даже конструирует) живую речь, нарушая правила грамматики.

Имитация живой речи основана прежде всего на использовании бюрократического языка, чье господство

щее положение в языковой ситуации отражает господствующее положение бюрократии в ситуации политической. Тем самым выражается как открытая, так и скрытая критика такого положения.

Изменения в языке и стиле, а также соединение различных частей в одно произведение вызывают ряд проблем при издании текстов.

В текстах основных произведений всех трех авторов можно обнаружить размывание границ между точками зрения. Порой в них трудно понять, какая именно нарративная инстанция ведет повествование.

Для нас из всех этих общих признаков самым важным является последний. Именно он и связан с основной темой статьи.

Но прежде чем перейти к непосредственному анализу текстов, обратим внимание на еще одну общую черту в нарративном методе всех трех авторов, для характеристики которой как нельзя лучше подходит введенное О. Меерсон понятие «поэтика неостранения». Сама О. Меерсон объясняет это так:

Неостранение — это не отсутствие литературного приема, не «прозаизм», а нарочитый отказ от приема остранения, описанного Шкловским. Если остранение показывает обыденное, как незнакомое, заново, то неостранение — это отказ признать, что незнакомое или новое необыкновенно, причем сам этот отказ признать необыкновенность часто приобретает вопиющие формы и уж во всяком случае никогда не бывает эстетически нейтрален.⁶

У Платонова этот отказ признать незнакомое как необыкновенное, показ «необычного как обычного» проявляется на уровне макроструктуры текста. «Необычное как обычное» возникает, например, в сценах насилия или в описании поведения Медведя-молотобойца как человека. При этом необычными оказываются не столько поступки, сколько их мотивировки.

Тот, кто применяет насилие, часто не испытывает никакой личной ненависти, насилие механистично и в качестве его мотива достаточно спонтанно-плакатного отношения к «идеологическому врагу». (Вошев просто-напросто следует призыву Чиклина «Дай ему!» и просто делает то, что от него требуется: «Вошев подошел к подкулачнику и сделал удар в его лицо».)⁷

Тот факт, что медведь работает в кузнице, никак не объяснен: нет ни упоминаний о том, что медведь этот был специаль-

⁶ Меерсон О. «Свободная вещь»: Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Беркли, 1997. С. 10.

⁷ Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 76. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.

но выдрессирован, ни каких-то указаний на подобную практику в России вообще.

Зато в случае с медведем сразу возникает ассоциация с рассказом Кафки «Превращение», на которую уже неоднократно указывалось исследователями.⁸ Но и сцены насилия тоже корреспондируются с Кафкой: вспоминается рассказ «В исправительной колонии», в котором описывается, как на теле заключенного иглами вырезается приговор с единственной целью объяснить посетителям устройство соответствующего механизма, или эпизоды с поркой в подсобном помещении банка в романе «Процесс». Есть подобные места и в романе Вальзера «Помощник»: так, читатель воспринимает, например, жестокое обращение служанки со страдающей энурезом девочкой как совершенно нормальное и даже в известной степени разделяет отвращение этой служанки к больному ребенку.

Во всех этих случаях трезвая объективность повествования не соответствует очевидной бесчеловечности повествуемого.

Недостаточная мотивированность необычных ситуаций и действий проявляется, однако, не только на уровне макроструктуры, но и на уровне микроструктуры текста, где ее эффект достигается чисто языковыми средствами. И как раз на лексико-стилистическом уровне и происходит в первую очередь создание уже упоминавшегося ирреального смещения мира. Рассмотрим теперь, как же это происходит конкретно.

А. Платонов. «Котлован».

В день тридцатилетия личной жизни Вошеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда. Вошев взял на квартире вещи в мешок и вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях и скучно лежала пыль на безлюдной дороге — в природе было тихое положение. Вошев не знал, куда его влечет, и облокотился в конце города на низкую ограду одной усадьбы, в которой приучали бессемейных детей к труду и пользе (с. 21).

В первых предложениях романа бросается в глаза соединение элементов совершенно разных и с нормативной точки зрения не соответствующих друг другу стилей. Это канцеляризмы (*В день тридцатилетия, устраняется с производства вследствие роста слабосильности*), элементы нейтрально-научного

⁸ См., например: Кеба А. В. А. Платонов и Ф. Кафка: К проблеме типологии художественных форм в литературе XX века // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век / Под ред. Е. Г. Мущенко. Воронеж, 2001. С. 229—239.

стиля (*средства для своего существования*), язык марксистской политэкономии (*среди общего темпа труда*), элементы классического «высокого» стиля (*куда его влечет*), а также обороты и выражения, свойственные местному говору (*взял на квартире вещи в мешок*).

Такое смешение стилей приводит к характерному платоновскому «косноязычию», или, по терминологии Е. В. Падучевой, к стилистическим и семантическим аномалиям.⁹ Исходя из положений традиционной герменевтики, есть несколько возможностей объяснить эти аномалии как результат реализации различных повествовательных инстанций или — по терминологии Успенского — точек зрения.

Во-первых, можно предположить, что повествование ведется неким близким к автору повествователем, который в иронической манере сатирически остраивает язык революции и марксистской политэкономии. Но хотя такое предположение и подтверждается рядом мест в тексте и хотя очевидная субстанция языка большевистской бюрократии содержит в себе имплицитно подразумеваемую иронию, оно явно не исчерпывает природы явления, о котором идет речь, хотя бы потому, что герои романа гораздо меньше дистанцированы от автора, чем в обычной классической сатире.

Во-вторых, можно предположить, что повествователь романа Платонова представляет собой один из вариантов повествователя сказа, которого отличает низкий уровень образованности и культуры и который дискредитируется посредством его ненормативного языка. Это предположение также отчасти подтверждается характером языковых аномалий в тексте, но определяется отсутствием в нем собственно субъективного повествователя: читатель склонен относить языковые нелепости не столько на счет повествователя, сколько — как это происходит при аукториальном повествовании от третьего лица — на счет описываемых персонажей.

В действительности феномен повествования Платонова связан с проблемой персонификации аукториального языка. При традиционном повествовании языковые аномалии характеризуют субъективное сознание, которое выражает себя в формах несобственно-прямой речи (НПР) и внутреннего монолога (ВМ) и которое подчиняется сознанию аукториальности, выражающему себя с помощью языка более или менее нормативного. У Платонова же необычным становится то, что как раз аукториальная речь попадает под влияние этих НПР и ВМ, а не наоборот, причем влияние это возникает уже в самых первых предложениях и распространяется затем практически на весь текст.

⁹ Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996. С. 237.

Проследим теперь, как осуществляется это влияние.

В первом же предложении романа бросается в глаза подчеркнуто искусственная конструкция *В день тридцатилетия личной жизни*.

Редунтантный эпитет *личная* вызывает здесь неизбежную ассоциацию со своим антонимом *общественная*, и, как это вскоре станет ясно из дальнейшего повествования, именно стремление войти в «общественную жизнь» и является главным стремлением Вощева. Стало быть, уже в четвертом слове текста отражается субъективное сознание Вощева и создается впечатление, что с точки зрения самого персонажа он до дня своего тридцатилетия жил только личной, но никак не общественной (*план общей жизни* — с. 172) жизнью.

Подобным образом может быть мотивировано и выражение *рост слабосильности в нем и задумчивости*: Вощев как бы ощущает поставленные ему в вину негативные качества как действительную причину своих несчастий. Но в таком случае повествователь, сообщая о причинах увольнения Вощева, использует стилистику внутренней речи персонажа и тем самым не просто сообщает факты, но и изображает рефлектирующее сознание героя.

Если в первом абзаце романа восприятие Вощева представлено еще все же очень смутно, то во втором абзаце оно предстает намного яснее. Предложение *Взял на квартире вещи в мешок* уже в большей степени (причем отчасти в результате отсутствия определения *свои*) напоминает внутренний монолог (*возьми на квартирне свои вещи*), а маркированное выражение *вышел наружу* совершенно очевидно передает ощущение Вощева, которому тесно в его квартире и хочется на свежий воздух (*хочу наружу*). Заключительное предложение этой синтаксической конструкции (*чтобы лучше понять свое будущее*; в одном из ранних вариантов текста вместо слова *будущее* было употреблено слово *положение* (с. 169)) окончательно выстраивает всю нарративную комбинацию контекстных действий (*взял вещи, вышел*) и абстрактных намерений в соответствии с законами несобственно-прямой речи.

При этом важно подчеркнуть, что речь идет не столько о воссоздании собственно НПР, сколько о создании эффекта созвучия с ней. Именно это созвучие позволяет лучше представить последовательность происходящего и не воспринимать его как статическую ситуацию.

В то же время это созвучие вызывает другой, иного рода, эффект. Этот эффект состоит в стирании границы между ауториальной речью и речью персонажа, что в свою очередь ведет к тому, что ни одна из этих инстанций не дискредитируется аномальностью языка. Ведь передается не столько сама речь, которая может свидетельствовать о языковой (не)ком-

петентности ее носителя, сколько форма восприятия и мышления.

В следующем предложении ожидания Вощева оказываются обманутыми: *Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге...*

Антропоморфизм природы (*пуст, неподвижные, скучно*) явно относится к сфере восприятия и к сознанию персонажа. На ее фоне странно выделяется слово *бережно*, передающее субъективное ощущение неги и уюта, которые жара находит в листьях, — понятия, в революционную эпоху воспринимавшиеся негативно, но о них постоянно вспоминает в романе Настя.

В следующем предложении мы опять сталкиваемся с обусловленным переходом из мира внешнего в мир внутренних, причем здесь этот переход уже прямо связан с той недостаточной мотивированностью необычного, о которой шла речь выше: *Вощев не знал, куда его влечет, и облокотился в конце города....* Предложение начинается с описания внутреннего мира героя, и если бы после слова *влечет* стояла точка, можно было бы понять это слово в переносном значении. Тем не менее благодаря продолжению *и облокотился в конце города* слово это приобретает вполне конкретный смысл. Читатель неожиданно поставлен перед тем фактом, что Вощев вдруг оказался в конце города. Неожиданность происшедшего соответствует, однако, восприятию самого Вощева. И по мере того как внутри предложения проявляется способ мышления персонажа, мотивированность его перемещения в пространстве становится яснее (*Я не знал, куда меня влечет, и облокотился в конце города...*).

Фактически весь эпизод с Вощевым можно, заменив имена собственные и местоимения третьего лица на различные формы местоимения *я*, изложить как повествование от первого лица. Граница возможности такого изложения будет пролегать там, где речь пойдет о других персонажах. Но и за этой границей «косноязычие» стиля сохранится, так как сознание этих других персонажей определено тем же способом мышления, что и сознание Вощева. А поскольку языковые аномалии отражают этот способ мышления, то они свойственны всем персонажам романа в целом. Как бы рикошетом проникают они и в речь близкого к автору повествователя и подчиняют его себе.

И в этом смысле приобретают новое значение слова И. Бродского, из предисловия к американскому изданию Платонова: «(...) Платонов (...) подчинился языку эпохи (...)».¹⁰

¹⁰ Бродский И. Предисловие // Платонов А. Котлован. Ann Arbor, 1973. С. 5—7.

Ф. Кафка. «Процесс».

Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehen. K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau, die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er. Sofort klopfte es und ein Mann, den er in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte, trat ein.¹¹

Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест. Кухарка его квартирной хозяйки, фрау Грубах, ежедневно приносившая ему завтрак около восьми, на этот раз не явилась. Такого случая еще не бывало. К. немного подождал, поглядел с кровати на старуху, живущую напротив, — она смотрела из окна с каким-то необычным для нее любопытством — и потом, чувствуя и голод, и некоторое недоумение, позвонил. Тотчас же раздался стук, и в комнату вошел какой-то человек (перевод Р. Райт-Ковалевой).

По сравнению с языком Платонова и Вальзера язык Кафки в «Процессе» гораздо более нейтрален и гораздо ближе к литературной норме, но и в нем тем не менее можно увидеть столкновение различных стилей.

В первом абзаце романа синтаксические конструкции типа *Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn...* (Кто-то должен был оклеветать Йозефа К., ведь), или *dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er* (но потом, недоуменный и голодный, позвонил), или особенно такие как *infolgedessen* (вследствие чего) и *dass er dadurch gewissermaßen ein Beaufsichtigungsrecht des Fremden anerkannte* (будто этими словами он в какой-то мере признает за незнакомцем право надзора) носят подчеркнуто стилистически нормативный характер. Вместе с тем некоторые слова и выражения являются явно разговорными. Это, например, наречие *diesmal* (на этот раз) в предложении *Frau Grubach... kam diesmal nicht* (на этот раз не двигалась) или уменьшительное существительное *Weilchen*, которое можно наиболее близко к оригиналу перевести как *минуточка*. Стилистически выделяется оборот *die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete* (которая следила за ним с каким-то необычным любопытством), даже по строгим нормам выглядящий слишком обстоятельным и канцелярским. Интересно, что в известном русском переводе Райт-Ковалевой *an ihr* (на ней) заменено на более нейтральное *für sie* (для нее). Стилистически неуклюже звучит также оборот *sah von der neuen Bekanntschaft zu dem mit Franz Benannten* (буквально: смотрел с нового знакомства на с [именем] Франц названного), который

¹¹ Кафка Ф. Der Prozess / Hrsg. M. Brod. Frankfurt a./M., 1982. S. 7.

в переводе Райт-Ковалевой выглядит еще более стилистически пригласенным (*переводя взгляд с нового посетителя на того, кого называли Франц*).

Функция использования канцелярского языка у Кафки сравнима с функцией использования марксистского политэкономического жаргона у Платонова. Разумеется, так же как и у Платонова, она предполагает имплицитную критику системы, но для нас в первую очередь важно, что эта функция и у Кафки, и у Платонова осуществляется при помощи языковых аномалий, которые у обоих писателей мотивированы сменой точек зрения.

Как и в «Котловане», аукториальная речь в «Процессе» оказывается пропущенной через сознание описываемого персонажа. Ключевым в этом отношении становится уже в первом предложении слово *Böses* (буквально зло, которое в русском переводе передано как *дурное*). Понятие зло, совершение зла относится к этико-религиозной сфере и не предполагает *Verhaftung* (*ареста*), так как не содержит вины в юридическом смысле, т. е. чего-то такого, за что человек мог бы быть обвинен перед судом. Это стилистическое несоответствие читатель может преодолеть опять-таки, как и в случае с Платоновым, при помощи реконструкции латентного внутреннего монолога от первого лица: *Ich habe doch nichts Böses getan!* (*Я не совершил никакого зла*) — мог бы думать Йозеф К. И подобно тому как в романе Платонова с помощью выражения *личная жизнь* вводится тематически важная дихотомия личного и общественного, слово *Böses* обозначает центральную тему романа Кафки — противоречие между внешней (юридически наказуемой) и внутренней (моральной) виной человека.

Разговорные обороты расшифровывают сознание персонажа. Если применить к тексту Кафки тот же прием, который мы уже применили к тексту Платонова, и преобразовать повествование от третьего лица в повествование от первого лица, эти обороты выступят более очевидно: *Die Köchin der Frau Grubach, meiner Zimmervermieterin, die mir jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch nie geschehen. Ich wartete noch ein Weilchen, sah von meinem Kopfkissen aus die alte Frau...* (*Кухарка моей квартирной хозяйки, фрау Грубах, ежедневно приносившая мне завтрак около восьми, на этот раз не двигалась. Такого еще не бывало. Я подождал еще минуточку, увидел с подушки старуху...*).

Деиктическое выражение *на этот раз* легко соотносится с положением «здесь и сейчас» повествующего «я», а уменьшительное существительное *минуточка* подразумевает желание Йозефа сгладить ситуацию. Русский перевод, который не передает ни слова *Weilchen*, ни слова *noch* (*еще*), в этом месте заметно редуцирует степень персонифицированности языка.

Отметим попутно, что для создания эффекта странно смещенного мира не меньшую роль играет непонятная и необъяснимая манера поведения персонажей, которая проявляется на уровне микроструктуры текста. Никак не объясняется, например, почему представители органов, пришедшие арестовать К., ждут в передней, пока он позвонит принести ему завтрак. Читатель должен принять их ожидание как само собой разумеющееся, как вполне нормальное в мире, в котором происходит действие, и как одну из составляющих *default*, т. е. нейтрального отправного пункта развития событий. Так же как вскоре он должен будет принять как нормальное явление то, что охранники не имеют ордера на арест, хотя съесть его завтрак и сбить с рук его одежду, за что будут выпороты в подсобке банка, в котором работает К.

Р. Вальзер. «Помощник».

Eines Morgens um acht Uhr stand ein junger Mann vor der Türe eines alleinstehenden, anscheinend schmucken Hauses. Es regnete. «Es wundert mich beinahe», dachte der Dastehende, «dass ich einen Schirm bei mir habe». Er besaß nämlich in seinen früheren Jahren nie einen Regenschirm. In der einen nach unten grad ausgestreckten Hand hielt er einen braunen Koffer, einen von den ganz billigen. Vor den Augen des scheinbar von einer Reise herkommenden Mannes war auf einem Emailleschild zu lesen: C. Tobler, technisches Bureau. Er wartete noch einen Moment, wie um über irgend etwas gewiss sehr Belangloses nachzudenken, dann drückte er auf den Knopf der elektrischen Klingel, worauf eine Person kam, allem Anschein nach eine Magd, um ihn eintreten zu lassen.¹²

Однажды утром в восемь часов перед дверью одинокого и нарядного на вид дома стоял молодой человек. Шел дождь. «Меня чуть не удивляет, что у меня с собой зонтик», — подумал стоящий тут. Он ведь в его прежние годы никогда не имел зонтика. В одной оттянутой прямо вниз руке он держал коричневый чемодан, такой — из самых дешевых. Перед глазами прибывшего, казалось из путешествия, человека можно было читать на эмалированной табличке: К. Тоблер, техническое бюро. Он подождал еще момент, как бы задумавшись, верно о чем-то вполне незначительном, потом нажал кнопку электрического звонка, отчего вышла его впустить какая-то особа, по всей видимости служанка (перевод мой. — Р. Х.).

Эффект создания «нереальной реальности» происходит и в тексте Вальзера. Так же как у Платонова и Кафки, он связан здесь с языковыми аномалиями, которые на этот раз объясняются имплицитной ориентацией не только на внутренний монолог, но — и это обстоятельство сближает Вальзера прежде всего с Платоновым — еще и на диалектный строй речи. Рассмотрим подробнее, что мы имеем в виду.

Указанием на неопределенное время начала действия — «Однажды утром...» — автор, с одной стороны, создает види-

¹² *Walser R. Der Gehülfe / Hrsg. C. Seelig. Frankfurt a./M., 1982. S. 15.*

мость классического начала повествования, а с другой — тут же разрушает его, указывая точное время дня. Тем самым он как бы маскирует перенос действия в абстрактно-эпическое пространство. Эффект разрушения усиливается уже в первом предложении благодаря слову *anscheinend* (*на вид*), которое создает нарративную аномалию. Если бы роман начинался словами: *Eines frühen Morgens stand ein junger Mann vor der Türe eines alleinstehenden, schmucken Hauses* (*Однажды ранним утром перед дверью одинокого и нарядного дома стоял молодой человек*), перед нами была бы стереотипная «идиллическая» ситуация, знакомая по массовой литературе (которой, впрочем, мало соответствует дождь). Лексема же *anscheinend* (*на вид*) придает всей ситуации двойственность, так как из-за нее становится неясно, во-первых, действительно ли дом был нарядным и, во-вторых, кто именно может сомневаться в его нарядности. Неясным становится, хочет ли повествователь сказать, что дом *очевидно* (*offenbar*) наряден или что он наряден *мнимо* (*scheinbar*), как впоследствии в тексте и оказывается.

Происхождение этой двойственности объясняется следующим образом. Как мы уже говорили, Вальзер, так же как Платонов и Кафка, был представителем языковой периферии, в данном случае немецкоязычной Швейцарии. И приведенный отрывок как раз и показывает, что, создавая текст на литературном немецком языке, он в известном смысле следовал логическому строю бернского диалекта. В предисловии *Vor den Augen des scheinbar von einer Reise herkommenden Mannes...* (*Перед глазами прибывшего, казалось из путешествия, человека...* вместо слова *scheinbar* (*мнимо*) тоже следовало бы употребить *anscheinend* (*на вид*). Возможно, Вальзер выбрал *scheinbar*, чтобы просто избежать повтора. Но если вспомнить, что слово *schiiinbar* из бернского диалекта семантически соответствует *anscheinend* (*на вид*) в литературном немецком языке (но никак не *scheinbar* (*мнимо*)), можно прийти к определенным выводам в области языковой генетики.

Отзвук швейцарского немецкого звучит также во фразе *Es wundert mich beinahe* (*Меня чуть не удивляет*). Фраза *Es wundert mi fascht* возможна в бернском диалекте, хотя ее точный перевод на литературный немецкий выглядит как нелепость: совершенно непонятно, действительно ли удивлен субъект. В широком контексте становится, однако, ясно, что подобная двойственность высказывания, формальным выражением которой оказываются такие модальные вставки, как *anscheinend* (*на вид*), *scheinbar* (*мнимо*) или *allem Anschein nach* (*по всей видимости*), типична для героя Вальзера Йозефа и характеризует его как неуверенного в себе и склонного к рефлексии человека.

Стилистически маркированная субстантивация *dachte der Dastehende* (*подумал стоящий тут*) также мотивирована сме-

ной точек зрения: Йозеф ощущает себя в экзистенциально пограничной ситуации — он должен доказать себе свою способность выступить против произвола начальства и ощущает, что именно стоит на границе между «за дверью» и «внутри», т. е. между аутсайдерством и материально обеспеченной жизнью.¹³

В результате этих наблюдений и можно выявить неожиданную близость Вальзера к Платонову, который тоже использует диалектный строй, в его случае — строй воронежского диалекта русского языка. Сама же аномалия возникает как у Вальзера, так и у Платонова в результате того, что читатель воспринимает язык произведения на основе литературного языка, но никак не воронежского диалекта или швейцарского немецкого.

Стирание границы между речью повествователя и речью персонажа в инквизиторных формах, которые традиционно свойственны только аукториальной речи, также сближает Вальзера с Платоновым (ср.: *Кто жить тогда будет? — задумчиво сомневался Воцев на своем ходу* (с. 176); *Мы же всем организациям существование даем! — ответил низкий человек из своего высохшего рта, около которого от измождения слабо росла борода* (с. 177)).

Тенденция к экзистенциализации проявляется в употреблении причастия настоящего времени (*der von einer Reise herkommende Mann* (прибывший (дословно: прибывающий) из путешествия человек)). Йозеф не просто прибывший из путешествия, он есть некто, для кого путешествие заканчивается здесь, перед этой дверью. Это положение становится ясным с его собственной точки зрения, которая — так же как и у Платонова — выражается прежде всего на уровне восприятия. На уровне же языка возникает некое равновесие ненормативности: языковые аномалии могут быть в равной степени приписаны как повествователю, так и персонажу или не приписаны ни одному из них. Поэтому ни повествователь, ни Йозеф не воспринимаются как инстанции, не владеющие литературным языком. В таких внешне неуклюжих фразах и оборотах, как *In der einen nach unten grad ausgestreckten Hand* (В одной оттянутой прямо вниз руке), ощущение тяжести чемодана, оттягивающей руку Йозефа вниз, становится явственнее. Наиболее же ясно проявляется персонифицированность речи в таких разговорных выражениях, как *Er besaß nämlich in seinen früheren Jahren* (Он ведь в его прежние годы) или *einen von den ganz billigen* (такой — из самых дешевых).

Если перевести повествование Вальзера в повествование от первого лица, подобные разговорные выражения оказались бы еще более подходящими к нему: *Ich besaß nämlich in meinen*

¹³ Начало нового периода в жизни героя подчеркивается выражением *в его прежние годы*.

früheren Jahren nie einen Regenschirm. In der einen nach unten grad ausgestreckten Hand hielt ich einen braunen Koffer, einen von den ganz billigen (Я ведь в прежние годы никогда не имел зонтика. В одной оттянутой прямо вниз руке я держал коричневый чемодан, такой — из самых дешевых).

Первый отрывок заканчивается придаточным предложением следствия, которое создает впечатление, будто Йозеф впервые открыл для себя каузальную структуру «позвонить — кто-то откроет»: *dann drückte er auf den Knopf der elektrischen Klingel, worauf eine Person kam* (нажал кнопку электрического звонка, отчего вышла какая-то особа). При этом точка зрения Йозефа проявляется и в употреблении неопределенной лексики *особа*, в то время как читатель ждет по крайней мере определения ее пола. Тем самым подчеркивается неуверенность Йозефа, который даже не может установить, с кем он собственно имеет дело. Эту неопределенность можно сравнить с той, что создается в первом абзаце «Чевенгура»: *Появляется человек...*

Анализ начала трех романов показывает их чисто нарративное родство: все три автора столь интенсивно и объемно пронизывают аукториальную речь элементами речи персонажа, что для речи собственно повествователя просто не остается места. Развернутая речь повествователя, которая нам знакома по произведениям не только Толстого или Томаса Манна, но также Андрея Белого и Пильняка, дана в текстах Платонова, Кафки и Вальзера лишь имплицитно и реализуется лишь в сознании читателя тем, что реальный язык произведения отклоняется от литературной нормы, а значит, и от предполагаемого языка предполагаемого нарратора. Отсутствие же аукториальной речи подразумевает особое отношение к центру и иерархии как таковым, отношение, которое можно назвать субверсивным и которое у каждого из разбираемых нами авторов выглядит по-разному: Вальзер выступает в своем творчестве на защиту человека-мечтателя от таких общественных институтов, как работа, подчинение на службе и семья; Кафка связывает критику бесчеловечной бюрократической системы с проблемой экзистенциальной вины современного человека, а Платонов, изображая в «Котловане» трагическое разочарование в коммунистической революции, ищет возможность построения действительно нового мира, свободного от любой иерархии.

С. Нонака

**КАТЕГОРИАЛЬНАЯ ОШИБКА
КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПЛАТОНОВА
(«КОТЛОВАН»)**

Задачей настоящей статьи является попытка характеристики платоновского стиля с точки зрения понятия «категориальная ошибка». Вначале мы попытаемся определить понятие «категориальная ошибка», а затем рассмотрим ее роль в «Котловане».

1. Категориальная ошибка с точки зрения риторики

Этот термин ввел английский философ Гилберт Райл (1900—1976) в книге «Понятие сознания» («The Concept of Mind», 1949). В целях объяснения значения этого термина он дал несколько иллюстраций, которые послужат подходящим введением к нашему обсуждению. Они следующие.

1. Иностранцу, посетившему Оксфорд или Кембридж в первый раз, показывают много колледжей, спортивных площадок, музеев, отделений и офисов. Затем он спрашивает: «А где же университет? Я видел, где живут члены колледжей, где работают служащие и исследователи. Но я еще не вижу самого университета, где живут и работают члены вашего университета». В этом случае ему надо было бы объяснить, что «университет» не является неким эквивалентом таких зданий, как колледж и библиотека, но скорее «именно тем способом, по которому организовано все, что он видел».¹

2. Ребенок смотрит на парадный марш дивизии. Когда ему показали пехотные батальоны, стрелковые роты, кавалерийские батальоны и т. д., он спросил, когда же появится дивизия. При этом он сделал категориальную ошибку, поскольку не знал, что «этот марш составляют не пехотные батальоны,

¹ Ryle G. The Concept of Mind. Chicago, 2000. P.16.

стрелковые роты, кавалерийские батальоны и *дивизия*, но пехотные батальоны, стрелковые роты, кавалерийские батальоны *дивизии*».²

В этих иллюстрациях есть что-то очень платоновское, нуждающееся, разумеется, в точном определении.

В своей предыдущей статье о силлесписе в «Котловане»³ мы показали, что эта риторическая фигура часто используется в повести, с тем чтобы получались категориальные ошибки. Например: «Уже проснулись *девушки и подростки*, спавшие дотопе в избушках»; «Стороною шли *девушки и юношество* в избу-читальню».⁴ В принципе это такие же ошибки, которые приводит Райл в своих иллюстрациях, хотя, разумеется, в отличие от последних платоновские «ошибки» сделаны писателем сознательно.

Суть категориальных ошибок была сформулирована нами следующим образом: они происходят от отождествления рода и вида, что, между прочим, является функцией синекдохи, одного из самых основных тропов.⁵ Но оказалось, что эту формулировку можно развить в рамках риторики. Дело в том, что категориальная ошибка имеет отношение не только к синекдохе, но и к другим основным тропам — метонимии и метафоре. Рассмотрим это положение.

Функция метонимии заключается в «замещении одного рода слова другим на основании некоторого материального, причинного или концептуального отношения».⁶ На вопрос, что такое «материальное, причинное или концептуальное отношение», традиционно отвечают: «человек и предмет» (собственник и собственность, производитель и продукт, поступающий и поступок и т. д.), «сосуд и содержание», «причина и следствие», «предмет и его качество», «предмет и его место/время».⁷ Как видим, то понятие, которое объединяло бы все эти типы отношений, найти трудно.⁸ Но во всяком случае ясно, что в данных метонимических отношениях происходит замещение категорий, которые составляют некое целое, как например

² Ibid.

³ Нонака С. Силлеспис в «Котловане» Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2004. Кн. 3. С. 387, 391.

⁴ Платонов А. Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 104, 105. Здесь и далее в цитатах из «Котлована» курсив наш. Ссылки в тексте даются на это издание с указанием страниц.

⁵ Нонака С. Силлеспис в «Котловане»... С. 391.

⁶ The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan. New York, 1993. P. 783.

⁷ Ibid.; Lausberg H. Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study / Ed. E. Orton, R. D. Anderson. Leiden, 1998. P. 256—260.

⁸ Самым принятым вариантом на этот счет является, как известно, «смежность» Р. Якобсона. Но есть немало исследователей риторики, возражающих против него. Напр.: Groupe µ. Rhétorique générale. Paris, 1982.

«субъект и объект», «качество и количество», «время и пространство» и т. д. В этом смысле метонимия может иметь прямое отношение к категориальным ошибкам. Это ошибки, которые делаются сознательно.

Давно признано, что у Платонова метонимия играет довольно заметную роль.⁹ С нашей точки зрения, особенное внимание обращают на себя следующие метонимические выражения в «Котловане»: «Она (конфета. — Н. С.) блестела, как рассеченный лед, и внутри ее *ничего не было, кроме твердости*» (с. 82); «У Чиклина захватило дыхание, он бросился к двери и открыл ее, чтоб *видна была свобода*» (с. 93). Твердость вместо варенья внутри конфеты, видеть свободу вместо свободного пространства — это именно категориальные ошибки, осуществленные путем метонимических выражений.

Что касается связи между категориальной ошибкой и метафорой, то этим занимались некоторые исследователи литературы и риторики, например Колин Тарбейн и Поль Рикер.¹⁰ Оба они утверждают, что понятие, подобное категориальной ошибке, можно видеть уже в «Поэтике» и «Риторике» Аристотеля:

Аристотель сам не развивал идею категориального нарушения, которую некоторые современные исследователи сближают с понятием «категориальной ошибки» Гилберта Райла. (...) Это нарушение интересно именно потому, что оно производит значения: как говорится в «Риторике», с помощью метафоры поэт «нас учит, давая нам знание путем рода (*genus*)» (III, 10, 1410 b13). Таким образом, возникает предположение: не следовало бы сказать, что метафора нарушает один порядок (*une ordre*) именно с тем, чтобы изобрести другой?¹¹

Иначе говоря, Рикер пытается обосновать «смыслообразующую функцию» метафоры с помощью понятия категориального нарушения или категориальной ошибки.

Чтобы убедиться в правоте Рикера на этот счет, достаточно рассмотреть лишь несколько метафор, таких как «море смеялось» (Горький), «каменное слово» (Ахматова), «хребты веков» (Маяковский).¹² Они показывают, что функция метафоры заключается в перенесении смысла слов с одного семантического поля на другое на основании сходства их соответствующих значений или функций. Первая из вышеуказанных метафор образована тем, что слово «смеяться», относящееся к человеку,

⁹ Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Избр. труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 404—410; Михеев М. В мир Платонова через его язык: Предположения, факты, истолкования, догадки. М., 2003. С. 207—227.

¹⁰ *Turbayne C.* The Myth of Metaphor. New Haven; London, 1962; *Ricoeur P.* La métaphore vive. Paris, 1975.

¹¹ *Ricoeur P.* La métaphore vive. P. 31—32.

¹² Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 534.

перенесено на «природное» поле, а вторая и третья основаны на переносе в обратном направлении. Таким образом, можно утверждать, что метафора также имеет непосредственное отношение к категориальной ошибке, поскольку то, что мы делаем с категориями, — это подведение слов или понятий под подходящее принятое семантическое поле; с метафорами же мы поступаем наоборот, убирая их с принятого и перенося на новое, «неподходящее» поле.

Это свойство метафоры характерно для стиля Платонова. У него давно замечена склонность к «деметафоризации» или «буквальному» характеру метафоры.¹³ Об этом идет речь и тогда, когда говорят о «метаморфозе» или «реализации метафоры» Платонова. Например: «— Ну как же будем, граждане? — произнес активист в вещество народа, находившееся пред ним. — Вы что ж, опять *капитализм сеять* собираетесь иль опомнились?» (с. 82). Фраза «капитализм сеять» основана на перенесении слова «сеять» с семантического поля «аграрное» на «политическое». Но то, что с этой фразой партийный активист обращается к крестьянам в самом разгаре сплошной коллективизации, возвращает слову «сеять» буквальный смысл, подчеркивая разницу между «аграрным» и «политическим». Если определенное сглаживание разницы между семантическими полями служит образованию метафорических выражений, то подчеркивание этой разницы — «обнажению приема» метафоры, что и делает Платонов.

Таким образом, примеры из «Котлована» подтверждают, что категориальная ошибка играет центральную роль в образовании таких основных тропов, как синекдоха, метонимия и метафора.

Однако следует отметить, что если рассматривать категориальную ошибку с риторической точки зрения, то, кажется, нельзя увидеть самого главного, т. е. того, как использует Платонов категориальные ошибки.

Нам нужен другой подход, который потребует пересмотра не только сведений, полученных в рамках риторического подхода, но и самого определения категориальной ошибки, данного Райлом.

2. Категориальная ошибка с точки зрения диалогического принципа

Вернемся к иллюстрациям категориальных ошибок, данных Райлом.

Объясняя свои иллюстрации, Райл пишет: «Ошибки сделаны людьми, которые не знают, как владеть понятиями „универ-

¹³ Бочаров С. «Вещество существования»: (Выражение в прозе) // Андрей Платонов: Мир творчества / Сост. Н. В. Корниенко, Е. Д. Шубиной. М., 1994. С. 17.

ситет”, „дивизия”... Их недоразумения возникают из-за неумения пользоваться некоторыми предметами словарного состава английского языка». Он продолжает свою мысль:

Теоретически более интересные категориальные ошибки — это те, которые сделаны людьми, умеющими безупречно применять понятия, по крайней мере в тех положениях, с которыми они хорошо знакомы, но еще склонными в отвлеченном мышлении относить понятия к тем логическим типам, к которым они на самом деле не принадлежат.¹⁴

Но можно посмотреть и с другой точки зрения. Теоретически интересными являются именно те ошибки, которые получаются тогда, когда один человек учит другого, *не владеющего общим кодом общения*.

Можем предположить, что в категориальной ошибке центральную роль играет момент общения с «другим», который не владеет общими правилами, как «мы». Такое общение можно было бы схематизировать с помощью модели «учить—учиться» (teach—learn).

Японский литературный критик Коджин Каратани, занимаясь толкованием Витгенштейна и Бахтина, пришел к заключению, которое, как представляется, дает подходящее объяснение иллюстрациям категориальных ошибок, приведенным Райлом:

Общаться с иностранцем или ребенком — это, иначе говоря, учить коду того, кто еще не знаком с ним. (...) Общение с другим, не разделяющим одного и того же набора правил, неизбежно делается по модели «учить—учиться». Стандартные теории общения предполагают общие системы правил, но в случае общения с иностранцами или детьми (а также с психически больными) такие системы пока не образуются или не могут образоваться вообще. Важно, что это не исключение, а повседневная черта человеческой жизни.¹⁵

Если считать, что категориальные ошибки возникают как результат такого «общения с другими», то мы могли бы сказать, что категориальные ошибки не являются некоторой аномалией, которую следовало бы устранять, но, скорее, элементом, составляющим «повседневную черту человеческой жизни». Но, как утверждает Каратани, это необходимое условие общения часто забывается, поскольку мы привыкли считать существование общего кода общения «повседневным» случаем:

Все люди рождаются как дети и учатся языку у своих родителей (или их заместителей), в результате чего осваивают общие правила языка. Таким же образом в нашем повседневном общении с другими мы всегда имеем сферы, в которых трудно найти общий язык; однако мы редко обращаем внимание на это удивительное обстоятельство. На самом деле,

¹⁴ Ryle G. The Concept of Mind. P. 17.

¹⁵ Karatani K. Transcritique: On Kant and Marx / Transl. S. Kohso. Cambridge; London, 2003. P. 71.

общение с другими должно быть процессом взаимного учения. Если у нас есть система общих правил, то она осуществлена *после того, как* состоялось отношение «учить—учиться». Дело в том, что в самом начале это отношение асимметрично. Вот самый основной момент общения. Повторяю, что это не аномалия, но повседневное положение, в котором мы живем.¹⁶

Мы привели взгляды Каратани на «общение с другим», потому что они, как представляется, дают основание увидеть некоторую связь между понятием категориальной ошибки и творческим миром Платонова. Попытаемся показать на примере, как мир «Котлована», кажущийся наполненным аномалиями и абсурдом, на самом деле является открытием «повседневной черты человеческой жизни», тематизируя «самый основной момент общения» в вышеуказанном смысле.

Если считать, что категориальная ошибка это, скорее, некое событие, совершающееся между двумя ценностными системами, у которых (еще) не существует общего кода, то нам следует обратить внимание не на отдельные фразы или предложения, а на каждый диалог в целом. Если вспомнить, что у Райла особенная роль отводится детям и иностранцам, естественно будет в «Котловане» начать с диалога Насти и взрослых. В самом деле, эти диалоги часто представляют собой типичнейшие примеры того, что мы считаем категориальной ошибкой:

Девочка дунула в лампу и прекратила свет. <...>

— Мама, ты жива еще или уже тебя нет? — спросила девочка в темноте.

— Немножко, — ответила мать. — Когда будешь уходить от меня, не говори, что я мертвая здесь осталась. Никому не рассказывай, что ты родилась от меня, а то тебя заморят. Уйди далеко-далеко отсюда и там сама позабудься, тогда ты будешь жива...

— Мама, а отчего ты умираешь — оттого, что буржуйка или от смерти?..

— Мне стало скучно, я умиралась, — сказала мать.

— Потому что ты родилась давно-давно, а я нет, — говорила девочка (с. 52).

Кульминационный пункт разговора между дочерью и матерью, составленного из вопросов и ответов, наставлений и объяснений, — вопрос дочери: «...отчего ты умираешь — оттого, что буржуйка или от смерти?». Логически говоря, данный вопрос ошибочен, поскольку вариант «умирать от смерти» не имеет смысла или является тавтологией. Но для Насти, конечно, нелогичности вопроса не существует, она, со своей стороны, задает естественный вопрос в том же смысле, как ребенок Райла. Ошибка возникает не в сознании ребенка, но на грани между ним и матерью, в результате асимметричного отношения «учить—учиться».

¹⁶ Ibid. P. 71—72.

На вопрос, характеризуемый категориальной ошибкой, очень сложно и нередко совсем невозможно дать ответ. Обыкновенный прием — это аннулирование самого вопроса путем указания на его «недействительность» или нелогичность. Взрослые часто так и поступают, когда дети задают им «нелепые» вопросы, на которые они считают невозможным или недостойным отвечать. В творческом мире Платонова такое аннулирование вопросов, содержащих категориальные ошибки, не представляется доминантным. Для него характерно, что вопросы почти всегда вызывают ответы, но такие же «нелепые», как и сами вопросы. Это происходит потому, что вопрошающие и отвечающие в принципе не владеют общим кодом. Следовательно, диалоги не заканчиваются и остаются открытыми. Однако подчеркнем, что это не описание невозможности общения, а, скорее, описание тех условий, при которых может состояться общение, стремящееся к открытию нового смысла.

Что касается отношения «учить—учиться», то оно, вероятно, напоминает такое иерархическое и одностороннее отношение, как учитель и школьник. Однако отметим, что Каратани подразумевает под «учить—учиться» нечто почти противоположное этому. Он утверждает: позиция учащего слаба, потому что она должна быть подчинена пониманию другого; ее следовало бы уподобить позиции продающего по отношению к покупателю.¹⁷ Эту мысль Каратани можно проиллюстрировать примером из «Котлована»:

Наклонившись, Вошев стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отпущения, в свой мешок. Чиклин поднял Настю на руки, и она открыла свои высохшие, как опавшие листья, смолкшие глаза. Через окно девочка засмотрелась на близко приникших друг к другу колхозных мужиков, залегших под навесом в терпеливом забвении.

— Вошев, а медведя ты тоже в утильсырьё понесешь? — озабочилась Настя.

— А то куда же? Я прах и то берегу, а тут ведь бедное существо!

— А их? — Настя протянула свою тонкую, как овечья ножка, занемогшую руку к лежащему на дворе колхозу.

Вошев хозяйственно поглядел на дворовое место и, отвернувшись от туда, еще более поник своею скучающей по истине головою (с. 110).

Что происходит между Настей и Вошевым? Как видим, Настя делает «детскую» категориальную ошибку, причисляя медведя и колхозных мужиков к утильсырью. А Вошев? Отвечая на ее вопросы, он не мог не приступить к новому осмыслению своей жизни. В этом отношении его позиция *слабее*, чем ее; Вошеву не гарантировано, не предопределено, придут ли они с Настей к общему языку или основанию для взаимопонимания. Но все-таки категориальные ошибки, как они изображаются

¹⁷ Ibid. P. 72.

Платоновым, представляют собой не дискommуникацию, но возможность того общения с другими, которое могло бы служить открытию нового смысла.

В «Котловане» категориальные ошибки делают не только дети, но и взрослые, что показывает композиционную и тематическую значимость этих ошибок в повести. Категориальные ошибки там — события повседневные, как и в нашем мире:

— Оporожняй батрацкое имущество! — сказал Чиклин лежащему. — Прочь с колхоза и не смей более жить на свете!

Зажиточный полежал вначале, а потом опомнился.

— А ты покажь мне бумажку, что ты действительное лицо!

— Какое я тебе лицо? — сказал Чиклин. — Я никто; у нас партия — вот лицо!

— Покажи тогда хоть партию, хочу рассмотреть.

Чиклин скудно улыбнулся.

— В лицо ты ее не узнаешь, я сам ее еле чувствую. Являйся нынче на плот, капитализм сволочь! (с. 93).

Очевидно, что этот диалог о «лице» основан на категориальной ошибке того же типа, что и иллюстрации Райла. Ср.: «Покажи тогда хоть партию, хочу рассмотреть» и «А где же университет? (...) Еще не вижу самого университета, где живут и работают члены вашего университета». Но Чиклин в отличие от философа не указывает на недействительность требования своего собеседника, а, напротив, под его воздействием приходит к выражению, которого не существовало прежде этого диалога: «В лицо ты ее не узнаешь, я сам ее еле чувствую». Внимания заслуживает то, что, говоря так, Чиклин улыбнулся (хотя и скудно) — единственный раз в повести. Как будто он сам чувствует нечаянность своего ответа. Понятие «лицо партии», которое можно было бы видеть и узнавать не в метафорическом, а в буквальном смысле, было найдено и использовано ими только в ходе самого общения «не на жизнь, а на смерть».

Характерно, что категориальные ошибки часто делает и активист. Они показывают не его глупость или необразованность, а особенность его политической позиции. Он произносит политическую речь не столько внутри системы своего коммунизма (или бюрократизма), сколько на его границе, где встречается лицом к лицу с другими, не понимающими его правил. В этом отношении естественно, что активист делает очевидные категориальные ошибки, когда говорит с Вошевым:

Активист дал знать Чиклину и Вошеву, что директивой товарища Пашкина они должны приурочить все свои скрытые силы на угождение колхозному разворачиванию.

— А истина полагается пролетариату? — спросил Вошев.

— Пролетариату полагается движение, — произнес справку активист, — а что навстречу попадется, то все его: будь там истина, будь ку-

лацкая награбленная кофта — все пойдет в организованный котел, ты ничего не узнаешь! (с. 71).

Женщины и девушки прилежно прилегли к полу и начали настойчиво рисовать буквы, пользуясь корябающей штукатуркой. Активист тем временем засмотрелся в окно, размышляя о каком-то дальнейшем пути или, может быть, томясь от своей одинокой сознательности.

— Зачем они твердый знак пишут? — сказал Вошев.

Активист оглянулся.

— Потому что из слов обозначаются линии и лозунги и твердый знак нам полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жестокость и четкость формулировок. Всем понятно?

— Всем, — сказали все (с. 79—80).

В обоих диалогах спрашивает Вошев, а отвечает активист, иначе говоря, они принимают роли учащего и учащегося. Однако мы тут не видим диалога, происходящего на основе общего кода. Активист, принимая роль учащего, делает категориальные ошибки («...будь там истина, будь кулацкая награбленная кофта», «...он [твердый знак] делает жестокость и четкость формулировок»). Но это более или менее неизбежно, поскольку активист учит Вошева как другого, не понимающего и недоумевающего, по каким правилам должно состояться их общение. Обратим внимание на метафорическое выражение, произнесенное активистом, — «все пойдет в организованный котел, ты ничего не узнаешь». Правда, это банальное сравнение. Но если бы в этот котел вместились даже истина, которую ищет и не может найти Вошев, то можно сказать, что данный образ исключает из проекта коммунизма его исканий истины и смысла существования, а до некоторой степени одобряет их. Повторяем, что образ был найден только в общении между активистом и Вошевым, не понимающими друг друга.

Таким образом, категориальные ошибки в диалогах «Котлована» показывают возможность общения там, где нет гарантий взаимопонимания. Фигурально выражаясь, это извилистый, непредсказуемый путь к становлению нового смысла.

То, что было сказано выше о категориальных ошибках в диалогах «Котлована», можно отнести и к авторскому повествованию. В авторском повествовании Платонова заметна тенденция к использованию несобственно-прямой речи, в результате чего оно характеризуется речевой интерференцией разных «голосов» (Бахтин) или ценностных позиций героев.¹⁸ Приведем отрывок, включающий в себя фразу, на которую мы уже

¹⁸ Об особенностях повествования Платонова см.: *Hodel R. Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Frankfurt a./M., 2001. S. 268—300; Нонака С. К вопросу о точке зрения в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 523—534.*

обратили внимание как на пример платоновской категориальной ошибки:

— Ты чего взарился? — спросил активист. — На тебе конфету.

Мальчик взял конфету, но одной пищи ему было мало.

— Дядь, отчего ты самый умный, а картуза у тебя нету?

Активист без ответа погладил голову мальчика; ребенок с удивлением разгрыз сплошную каменистую конфету — она блестела, как рассеченный лед, и внутри ее ничего не было, кроме твердости. Мальчик отдал половину конфеты обратно активисту.

— Сам доедай, у ней в середке варенье нету: это сплошная коллективизация, нам радости мало!

Активист улыбнулся с пронизательным сознанием — он ведь почувствовал, что этот ребенок в зрелости своей жизни вспомнит о нем среди горящего света социализма, добытого сосредоточенной силой акти-ва из плетневых дворов деревень (с. 82).

Выше мы охарактеризовали фразу «ничего не было, кроме твердости» как случай применения метонимии с точки зрения риторики. Однако, рассматривая отрывок в целом, замечаем в ней и что-то другое: с одной стороны, она относится к точке зрения ребенка, выражая восприятие им «сплошной каменистой» конфеты, а с другой — представляет собой осязаемый отголосок идеологической позиции активиста, считавшего неизбежным твердый знак и твердую линию партии. Значит, она основана не только на «детском» восприятии ребенка, но и на совпадении двух ценностных позиций. Как видим, мальчик в отношении «учить—учиться» начинает владеть тем языком, который является для него новым и чужим («это сплошная коллективизация, нам радости мало!»). Тут действительно он начинает говорить словами активиста и получается как бы интерференция их речи. А реакция активиста на слова мальчика показывает, что между ними вряд ли достигнуто взаимопонимание. Это происходит не из-за наивности мальчика или из-за узости взглядов активиста, а просто по той причине, что они живут в непримиримых лагерях.¹⁹

Таким образом, можно считать закономерным частое появление категориальных ошибок в сценах раскулачивания, события, совершающегося между враждующими сторонами и логиками жизни. Например:

Мужик не спеша подумал, словно находился в душевной беседе.

— Колхоз вам не годится...

— Прочь, гада!

— Ну что ж, вы сделаете изо всей республики колхоз, а вся республика-то будет единоличным хозяйством!..

У Чиклина захватило дыхание, он бросился к двери и открыл ее, чтоб видна была свобода, — он так же когда-то ударился в замкнувшую-

¹⁹ Благодарю М. Михеева за замечание по толкованию этого отрывка повести.

ся дверь тюрьмы, не понимая плена, и закричал от скрежещущей силы сердца. Он отвернулся от рассудительного мужика, чтобы тот не участвовал в его преходящей скорби, которая касается лишь одного рабочего класса.

— Не твое дело, стервец! Мы можем царя назначить, когда нам полезно будет, и можем сшибить его одним вздохом... А ты — исчезни! (с. 92—93).

Категориальная ошибка в словах «чтоб видна была свобода» проявляется в том, что Чиклин хотел видеть свободу не в метафорическом, а в буквальном смысле слова и с этой целью действительно открыл дверь. Упоминание о том, что он так же когда-то ударился в дверь тюрьмы, дает определенное осмысление данных слов: заточение в тюрьме нанесло ему некую психическую травму, превратившуюся в идею фикс закрытой двери как отрицания свободы. Одним словом, у Чиклина своего рода клаустрофобия. Но дело, конечно, сложнее. Ведь он на этот раз *открыл дверь* и, следовательно, должен был *видеть свободу*. То, что казалось категориальной ошибкой, стало действительностью, потому что он видит свободу, выговаривая кулаку свою мысль о ней как о власти своего класса («Мы можем царя назначить, когда нам полезно будет, и можем сшибить его одним вздохом...»). Значит, свобода, которую он хотел видеть и видел, не является просто физической или нравственной, но скорее политической, используемой им по отношению к врагу. Как бы парадоксально это ни было, Чиклин оказался свободен только в общении с врагом как с другим, не понимающим его. Но это касается основных условий свободы вообще. Если свобода имеет место только в общении между людьми, как любовь, счастье, власть и т. д., то такое общение не гарантировано существованием общих кодов или правил, но всегда подвергается риску провала.

Необходимо отметить, что категориальные ошибки играют доминантную роль не только в изображении общения героев повести, но и в смыслообразующем плане платоновского стиля. Но доминанта имеет силу именно тогда, когда в данной системе находятся и подчиненные элементы, противоречащие ей. Мы также можем указать на части «Котлована», в которых категориальные ошибки уступают место найденному общему коду, обеспечивающему общение с единым смыслом. Например:

— Товарищ! Это ты пришел к нам на культурную революцию?

Прушевский опустил руки от глаз. Стороною шли девушки и юношество в избу-читальню. Одна девушка стояла перед ним — в валенках и в бедном платке на доверчивой голове; глаза ее смотрели на инженера с удивленной любовью, потому что ей была непонятна сила знания, скрытая в этом человеке; она бы согласилась преданно и вечно любить его, седого и незнакомого, согласилась бы рожать от него, ежедневно мучить

свое тело, лишь бы он научил ее знать весь мир и участвовать в нем. Ни что ей была молодость, ничто свое счастье — она чувствовала вблизи несущееся, горячее движение, у нее поднималось сердце от ветра всеобщей стремящейся жизни, но она не могла выговорить слов своей радости и теперь стояла просила научить ее этим словам, этому уменью чувствовать в голове весь свет, чтобы помогать ему светиться. Девушка еще не знала, пойдет ли с нею ученый человек, и неопределенно смотрела, готовая опять учиться с активистом.

— Я сейчас пойду с вами, — сказал Прушевский. Девушка хотела обрадоваться и вскрикнуть, но не стала, чтобы Прушевский не обиделся.

— Идемте, — произнес Прушевский.

Девушка пошла вперед, указывая дорогу инженеру, хотя заблудиться было невозможно; однако она желала быть благодарной, но не имела ничего для подарка следующему за ней человеку (с. 105).

Правда, и в этом отрывке еще ощущаются следы категориальных ошибок (в особенности во внутреннем монологе девушки), но заметный лиризм его дает основание считать, что между Прушевским и девушкой найден некоторый общий код, с помощью которого они достигли определенного взаимопонимания или общего осмысления того, что они хотят получить друг от друга и намерены сделать друг для друга. В этом отношении можно сказать, что данный отрывок представляет собой своеобразный конечный пункт мира «Котлована», поскольку в повести больше не рассказывается, что произошло с Прушевским после этой встречи. Существуют и другие такие конечные пункты, которые представляют найденный единый код, обеспечивающий общение с единым смыслом: решение Вощева руководить колхозом, принятое им самим; похороны Насти Чиклиным, сопровождаемым одним медведем. Но их не следовало бы считать неким идейным «ответом» писателя как мыслителя. Мы попробовали показать, что творческий мир Платонова в таком последнем «ответе» не нуждается — он сконструирован не по этому принципу.

Л. Р. Савченко

МОДУСЫ БЫТИЯ И СОЗНАНИЯ В ЯЗЫКЕ ПЛАТОНОВА

Как только объектом исследования становится язык Платона, возникает вопрос, в какой понятийной системе он должен осмысляться. Опыт размышлений над этим парадоксальным языком показывает, что сам по себе риторический, семантический, психологический, когнитивный и даже философский подход не дает возможности в полной мере осознать, почему художник так, а не иначе выражает свои смыслы. Не менее важен вопрос — что может быть пределом той или иной интерпретации художественного способа выражения? И существует ли он вообще, этот предел? Будет ли таким пределом та или иная интерпретационная метафора — «плавающая точка зрения», «зеркальная симметрия», «воронкообразный текст», «языковая игра», которая, как часто кажется, наиболее точно передает наши исследовательские интуиции? Или же это бессознательное, затягивающее нас в лабиринт ассоциаций? Любая познавательная метафора рано или поздно становится объектом чьей-то интерпретации. Не исключено, что ее содержательным итогом окажется другая, более выразительная метафора, наше же бессознательное рано или поздно заставит в целях самосохранения «вынырнуть» из него. Остается ли исследователю осмыслить (интериоризировать) именно этот опыт?

Как представляется, пределом осмысления языка любого автора являются универсальные свойства художественного сознания, сопряженные с экзистенциальной основой самого языка. Формой же существования языка, как это показал Б. Гаспаров, является языковая память.¹ В свою очередь экзистенциальной основой этой памяти является языковая аттракция, предопределяющая процессуальность, подвижность континуума смысловой магмы. Ее движение обусловлено нашими интенциями, нашим видением мира, нашими потребностями выражения, оно индивидуально уникально и неповторимо.

¹ Гаспаров Б. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996.

В осмыслении парадоксальной природы художественного языка Платонова значима программная установка художника писать «сухой струей, сущностью». Осознаваемая в записных книжках 30-х гг. как новый путь («Писать надо не талантом, а человечностью» — прямым чувством жизни» / «Сущностью, сухой струей, прямым путем писать надо»²), эта установка тем не менее значима и в пространстве единого текста писателя. Напряженность формы выражения в ранних произведениях Платонова и ее относительная простота в более поздних объединяются смысловой парадоксальностью платоновского оксюморона. Характер этого образа свидетельствует, что смысловая организация языка Платонова подчинена неформальной логике (логике воображения³), пронизывающей все планы его художественного мира. Синтаксис его фразы, характер логических отношений в ней, семантика, повествование, композиция текста служат средством выражения текучей, подвижной, схватываемой, но не удерживаемой в пределах языковой конвенции магмы смысла. Это, как представляется, предопределяет экзистенциальную природу⁴ языка писателя, вывляющего универсальные свойства художественного и языкового сознания.

В то же время в научном контексте исследования языка Платонова просматривается устойчивая закономерность. В каком бы интерпретационном модусе не предстал языковой материал, он последовательно соотносится либо с языковой нормой, либо с системными отношениями в языке, которые Платонов постоянно нарушает. Характер таких нарушений определяется

² Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 96, 99.

³ О логике воображения размышляет Я. Э. Голосовкер: «Пока есть только смутное предчувствие, некое умственное осознание, подобное внутреннему чувству, которое достоверно, но точным термином невыразимо: его можно высказать иносказательно, образно, символически, но не точно, хотя... достоверность его наличия для нас безусловна». И далее: «Все энигматическое, ирреальное, иррациональное, постигаемое догадкой, интуицией... все, с чем соединимо вдохновение, побуд к абсолютному, в том числе и Платонов эрос, все, что относится к непосредственному пониманию смысла, часто еще до того, как найдены слова для его выражения, все социально-идеальное, все это относится к ... имажинативному миру, которым ведает воображение. Это не выдуманный мир, это мир истины, но открываемый мне через имажинативные смыслы в философии, через образы в искусстве» (*Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 132, 152).

⁴ На экзистенциальный план творчества А. Платонова первым обратил внимание Ю. И. Левин. См.: *Левин Ю. И.* От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // *Избранные труды: Поэтика. Семиотика.* М., 1998. С. 392—419. Много лет спустя М. Эпштейн осмысляет его бытийный аспект. См.: *Эпштейн М.* Язык бытия у Андрея Платонова // *Вопросы литературы.* 2006. № 2. С. 146—164.

исследователями в терминах «языковых аномалий».⁵ Сами же «аномалии» предстают в типологии семантических преобразований, которые автор совершает со словом. Такая по сути инвентаризирующая установка не позволяет осознать в полной мере феноменальную природу художественного языка. В то же время исследователь художественного языка может и должен выявлять уникальный «опыт души», отраженный в языке писателя, что выводит само исследование из отдельной области филологического знания в план антропологический и лингвофилософский.

Известно, что «аномалии», как таковые, обусловлены нарушением системных связей, но в художественном тексте такие нарушения создают риторически значимые фигуры. Это лишает смысла применение самого понятия «аномалия» в отношении художественной прозы. Семиотическая природа такого способа выражения связывает его с иконическими знаками, соотношенными с «изображаемым объектом» по принципу естественного сходства. Объект же изображения у Платонова исключительно сложен, что обусловлено многослойностью художественной структуры его текстов. Особенность семантики, которую обнаруживают знаки подобного рода, и сложность обозначаемых Платоновым «объектов» можно показать на примере хрестоматийно известных образов, которые являются своеобразными ключами к поэтике писателя.

Так, в романе «Чевенгур» центральный платоновский смысл-образ синтезирует метафоры «внутреннего зрителя», «евнуха души» и «мертвого брата человека». В платоноведении в отношении к этим образным смыслам поддержана философская интерпретация. По мнению философа В. Подороги,⁶ установка «евнуха души» дает эффект деперсонализации и депсихологизации изображаемого. Вместе с тем очевидна психологическая, бытийная напряженность и неоднозначность интерпретации подобных образов, которая в платоновском тексте задается интенцией самого автора. В очерке «Че-Че-О» Платонов так пишет об условиях восприятия иносказательной речи одного из своих персонажей: «Чтобы понимать Федора Федоровича, надо глядеть ему в глаза и сочувствовать тому, что он говорит, тогда его затруднения в речи имеют проясняющее значение».⁷ В своих литературоведческих статьях писатель уточняет особенности этой позиции:

⁵ Кобозева И. М., Лауфер Н. И. Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 125.

⁶ Подорога В. А. Евнух души: Позиция чтения и мир Платонова // Сознание в социокультурном измерении. М., 1990. С. 57—82.

⁷ Платонов А. Повести и рассказы (1928—1934 годы). М., 1988. С. 100.

Читатель — сам творческий человек, и у каждого есть поле для воодушевленной, поэтической деятельности, ограниченное лишь мнимым горизонтом. ...Существенно, что эта работа требует сердечного вдохновения, напряженного ума и общественной совести.⁸

В отношении к платоновскому тексту установка сочувствия персонажу и автору, проясняющая «затруднения в речи», представляется универсальной.

Тексты Платонова в ретроспективе литературной и мыслительной традиции, несомненно, дают основание для разных интерпретаций. Но в отношении к художественному тексту, как таковому, наиболее продуктивной оказывается установка, имманентная самому творчеству. Идея «единичного» и «универсального», как представляется, обнаруживает именно такую имманентность. В контексте этой установки «универсальное нельзя только мыслить, ибо истинно универсальное мышление, соответствующее универсальности своего предмета, не может быть только мышлением, оно включает разные способы познания, в том числе интуитивные, сенсорные, эмоциональные».⁹ Имманентным свойством универсального является его проявленность в единично-уникальном. Не случайно именно универсализм осознается Платоновым как главное качество творчества А. С. Пушкина, разрешавшего, по его мнению, истинные темы «не логическим, сюжетным способом, а способом „второго смысла“, где решение достигается не действием персонажей поэм, а всей музыкой, организацией произведения, — добавочной силой, создающей в читателе еще и образ автора как главного героя сочинения... Другого способа для таких вещей не существует...».¹⁰

Способность Платонова к предельной выразительности во многом связана с тем, что он совмещает разные модусы сознания в единой установке отношения к миру. Спонтанное, нерелекторное сознание платоновского человека в силу своей природы, выявляющейся в широком спектре наблюдений, воспоминаний, переживаний, впечатлений и мыслей, континуально событийствующих друг другу, универсально. Все эти планы сознания введены писателем в повествование, связаны с разными персонажами или их состояниями. Способ повествования и выражения тем самым становится коррелятом различных модусов сознания, принимая на себя его онтологические свойства: процессуальность, континуальность, аттрактивность, текучесть, нерасчлененность, сокровенность. Приемы, определяемые в пла-

⁸ Платонов А. Размышления читателя. München, 2005. С. 14.

⁹ Эпштейн М. Философия единичного и повседневного // Топос. Онтологические прогулки. Проективный словарь философии. Новые понятия термины (<http://www.topos.ru>).

¹⁰ Платонов А. Размышления читателя. С. 19.

тоноведении как «деперсонализация» и «депсихологизация», с учетом сказанного не столь однозначны и всегда содержательно обоснованы, причем смысловая обоснованность у Платонова ориентирована на широкий контекст. Эти особенности усложняют аналитическое осмысление языка и стиля Платонова, которое неизбежно становится дискурсивным. Отдельные примеры дискурсивного комментария к текстовым фрагментам из романа «Чевенгур» могут показать интерпретационный потенциал платоновского способа выражения.

Рассмотрим такой контекст:

Захар Павлович стоял на пороге с железным недоделанным чемоданчиком и не моргал, чтобы не накапливать слез.¹¹

В логике сложившейся традиции характер описания внутреннего состояния Захара Павловича, сдерживающего свои чувства, может быть определен в качестве «депсихологизации». Но этот же контекст может получить иное осмысление, для которого значимым оказывается план психологический и социальный. Если исходить из того, что за поведением Захара Павловича может стоять стереотип культуры (представление о мужском поведении, в котором нормой является эмоциональная сдержанность), то можно говорить об иконичности выражения. Замена контекстуально-возможного «сдерживать слезы» на «не моргал, стараясь не накапливать слез» может быть содержательно связана с бессознательной интенцией Захара Павловича, исключающего саму возможность проявления переживания. Стереотип поведения в таком случае становится контролирующей инстанцией, не позволяющей персонажу выражать в полной мере свою «чувствующую» природу. Принципиально важно, что стереотип блокирует выражение любви — того состояния, которое в человеке является самым ценным. То, что Захар Павлович любит приемного сына, не вызывает сомнения, ведь по ночам он плачет, «уткнувшись лицом в печурку», где греются чулки больного. Отчаявшись в выздоровлении Саши, он делает ему гроб, надеясь, что сможет потом время от времени доставать его оттуда, «чтобы помнить». Выражение «старался не накапливать слез», прощаясь с Сашей, на фоне таких проявлений любви оказывается риторически оправданным и точным.

Употребленный Платоновым глагол «(не) накапливать» амбивалентен и обнаруживает контекстную омонимию. Такой эффект обусловлен лексическим значением слова — «копья, собрать в каком-либо количестве», которое задает следующий контекстно-обусловленный смысл: Захар Павлович «хотел (за) плакать, но не (с) мог», т. е. «не плакал». Вместе с тем интенциональный предикат «старался» изменяет смысл фиксируемо-

¹¹ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 96.

го состояния и актуализирует омонимичную внутреннюю форму слова «накапливать», связанную со словами «капля/капать». В этом случае «не накапливать» также получает смысл «не плакать», хотя не исключает противоположного: «глаза полны слез». В неоднородности внутреннего состояния («хотел плакать, но не мог/старался не плакать, но плакал») важной оказывается не столько его номинация, сколько сложная и неоднозначная модальность состояния, к тому же предельно выразительная. Не менее сложно организован внутренний план фрагмента, в котором описывается состояние Захара Павловича. Стоя над умирающим «наставником», он «насиленно держал открытыми свои глаза, чтобы из них не капали во всеуслышание слезы»; хотя все равно «из вытаращенных глаз шла по щекам грязная невольная влага (курсив мой. — Л. С.)».¹² В повествовании и в этом случае иконически точно представлен лишь «след» экзистенциального состояния персонажа, переживающего событие смерти, не выразимое в своей полноте: «единственную единственность нельзя помыслить, но лишь участно пережить».¹³ Сдерживаемые слезы становятся знаками именно такого «участного переживания», сочувствия, интенсивность которого маркирует слово «всеуслышание», задающее модус абсолютного молчания. В таком символическом ряду слиянность в сочувствии с умирающим становится коррелятом абсолютной границы между жизнью и смертью.

«Вытаращенные» глаза Захара Павловича напоминают о словах отца Дванова, рассматривающего глаза мертвой рыбы:

Гляди — премудрость! Рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет — она все уже знает.¹⁴

Сфера абсолютного знания тем самым не предполагает «выражения», связанного с полнокровностью жизни, в которой мысль и чувство, мысль и слово слиты воедино. Перед нами парадокс: абсолютно «невыразимое» в иконической и символической форме языкового выражения становится «выразительностью невыраженного».¹⁵ Эта особенность в современном литературоведении осмысливается как проявление апофатизма.¹⁶ Как

¹² Там же. С. 67—68.

¹³ Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 90.

¹⁴ Платонов А. Чевенгур. С. 27.

¹⁵ Обращает на себя внимание, что этот фрагмент текста трудно читать вслух, он плохо артикулируется, задерживает дыхание, сбивая его ритм. Становится очевидным, что в теме молчания платоновский иконизм выражения практически гасит звук.

¹⁶ Эпштейн М. Русская культура на распутье: Секуляризация и переход от двоичной модели к трюичной // Звезда. 1999. № 1. С. 202—220.

представляется, апофатический способ выражения органически связан с бытийным модусом сознания. Поразительным образом эта особенность коррелирует с когнитивной основой русского языка, который в определении Н. Д. Арутюновой предстает как «язык бытия», в то время как ряд западноевропейских языков определяется в терминах «языков обладания».¹⁷ Подобный изоморфизм языка и культуры не может быть простой случайностью.

В текстах Платонова апофатизм выражения смысла, сопряженного с экзистенциальным прикосновением к смерти, выявляет символическую значимость границы между жизнью и смертью в ее соотнесенности с «самой чертой горизонта», которая объемлет жизнь и «погребенную» (вечную) память. Возможность пребывать на такой черте — еще один, очень важный, эмблематический ключ к художественному миру Платонова. Человек, пребывающий в этой позиции, не наблюдатель, для которого горизонт дан как пространственная граница его окружения. «Черта горизонта», будучи инстанцией внутри-находимости, предоставляет возможность интегрировать видимое и невидимое, внешнее и внутреннее, жизненное и бытийное, приобщая «бытующего» к бытию в качестве части целого. Такая позиция снимает противопоставленность субъекта и объекта, человека и мира, выводя сознание из состояния «представления» и просто видения в состояние «воображения». Способность представлять что-либо позволяет говорить о видимом, пусть даже открытом только внутреннему зрению, воображение же дает возможность созерцать невидимое. В универсальном осмыслении воображение оказывается связанным с бытием. Ср.: «Только с бытием в сознании, т. е. в воображении, можно вложить смысл в существование».¹⁸ Эта способность воображения является залогом самотрадесценции, в которой и проявляется сущность человечности.¹⁹

В приведенном выше контексте различные состояния сознания «растягиваются» между частями повествования, размеченными «вытарашенными» глазами *живого* и *живущего* Захара Павловича и закрывающимися глазами *еще живого*, но *умирающего* наставника. Именно на границе жизни и смерти появляется исключительно значимый контекст пренатальной памяти умирающего. В этой предельной ситуации исчезает время: в одном ряду — «расставленные кости» матери, «большой старый рост» умирающего, мешающий пролезть между ними, и сосание «детскими опухшими губами». В выражении «большой

¹⁷ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 770.

¹⁸ Голосовкер Я. Е. Логика мифа. С. 116.

¹⁹ Ср. мысль М. М. Бахтина: «У человека нет суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому или глазами другого» (Бахтин М. М. К философии поступка. С. 300).

старый рост» — вся жизнь человека (в прошлом маленького, сейчас большого, когда-то молодого, сейчас старого), представленная в ряду временных состояний, объединенных интегральным смыслом «роста». Соединение в одном словосочетании слов пространственной, временной и процессуальной семантики замыкает способ выражения на идее «целостности», выводя повествование в модус бытия. Описание последних мгновений жизни-умирания, растягиваемых в пространстве повествования и «подвешенных» во времени жизни, точно выражает и целостность, и предельность, и конечную невыразимость бытийных и экзистенциальных смыслов.

Совсем по-иному, но опять же апофатически, тема смерти проявляется в другой ситуации, представляя которую Платонов использует, казалось бы, тот же языковой прием. В сцене колхозного обобществления появляется некий «Недоделанный», человек «длинного тонкого роста», который в отличие от других крестьян не горюет об отданной в колхоз лошади и даже успокаивает других:

Да паралич ее возьми совсем: что ты с жизнью, что ль, без остатка рассташься?²⁰

В этом случае неосознанность смерти, ее символический и социальный характер определяют энтропийные тенденции: апофатически заданная смерть уже не собирает, а размечает. В отношении к Другому нет целостности сочувствия, «участного» переживания. На фоне «плача всего имущего народа» блуждающий взгляд и слух схватывают случайные признаки говорящего: от девичьего голоса отлетает один признак («тонкий») и формально соединяется с другим («длинный»). В ситуации тотального разрушения традиции эти признаки произвольно соединяются со словом «рост». Тем самым в выражении «человек длинного тонкого роста» фиксируется энтропия, сопряженная с распадом социальной основы жизни человека.²¹ Экзистенциальные последствия такого распада актуализируются в романе «Котлован», казалось бы, в абсурдной ситуации: крестьянин, горящий об отданной в колхоз лошади, ложится добровольно умирать, ведь для него «душа — лошадь».²²

Иконизм выражения тем не менее позволяет Платонову фиксировать тончайшие психологические нюансы, переводя их

²⁰ Платонов А. Чевенгур. С. 116.

²¹ Ср. комментарий к выражению «человек длинного тонкого роста»: Михеев М. Ю. В мир А. Платонова — через его язык: Предположения, факты, истолкования, догадки. М., 1999. С. 100; Терехова А. В. Дискурс А. Платонова в контексте научных интерпретаций: Дис. канд. филол. наук. Харьков, 2005. С. 91—95.

²² Платонов А. Котлован // Платонов А. Повести и рассказы (1928—1934 годы). С. 188—189.

в план дискурса. Это можно показать на примере фразы о том, что видит наставник, открывший перед смертью глаза:

Один стоял низко над ним, словно безногий, и закрывал свое обиженное лицо грязной, испорченной на работе рукой.²³

В этом контексте значимо каждое слово — в преддверии смерти оно по частицам восстанавливает целостность «сокровенного» человека. Ср.: «Один» — пренебрежительное и характерное для наставника отношение ко всем, кто не любит машин так же, как он сам; «стоял низко... словно безногий» — схваченный взглядом умирающего фрагмент ситуации, в которой кто-то стоит над ним на коленях, хотя такая поза наверняка исключается по отношению к человеку, который в его сознании сам по себе ценности не имеет, тем более если он инвалид, «безногий»; «закрывал обиженное лицо» — восприятие взрослого человека: плачут только дети, да и то — от обиды, а наставник все время обижал своих подчиненных; машину же наставник «полагал более человека», что уж тут по нему плакать; «грязной, испорченной на работе рукой» — человеческое тело впервые осознается как ценная вещь, которую можно испортить, да еще и работой, а она сама по себе для наставника — непреходящая ценность; тем самым человек уравнивается с самым ценным, что можно испортить, — машиной. Экспликация таких смыслов — не произвол интерпретации, поскольку в последующем тексте появляется такая фраза:

— Плачет чего-то, а Гараська опять, скотина, котел сжег... Ну, чего плачете? Нового человека соберись и сделай...²⁴

Опять тот же эффект: в одной фразе — все модусы отношения умирающего к людям и к миру, а главным, но не выраженным эксплицитно событием становится в момент смерти восстановление подлинной иерархии ценностей. В этом аксиологическом плане соединяется универсальное (ценность человека как такового) и типологическое (дискурсивное, социальное), неотделимое от мечты о новом человеке. Амбивалентность сознания, связанного стереотипами своего времени, но размыкающегося перед смертью в бытийный план вечности, универсальна. Паразитическим образом это свойство сознания не является очевидным: стереотип не опознается в силу его автоматизма.

Художественное сознание, различные планы которого сопряжены с разными персонажами Платонова, предстает в неоднозначной соотношенности «смысла» и «конвенции». Личность мыслящая и творящая утверждает себя в модусе бытия («быть или не быть?»). В ситуации непроявленности смысла бытий-

²³ Там же. С. 68.

²⁴ Платонов А. Чевенгур. С. 245.

ный модус редуцируется до экзистенциального: «Либо мне погибнуть?» — размышляет Прушевский,²⁵ а поп-расстрига в ответ на вопрос, хочет ли он жить, отвечает: «Мне, товарищ, жить бесполезно (<...> Я не чувствую больше прелести творенья я остался без бога, а бог без человека».²⁶ Бытийный модус в свою очередь задает область становления смысла, его неоднозначности и относительности. Это и есть жизнь «на самой черте горизонта», в которой вопрошают о предельных смыслах, предстающих в парадоксальной неразделимости «ставшего» и «становящегося», идеи и ее воплощения, внешнего и внутреннего, жизненного и бытийного. Именно в этом модусе выявляется значимость «единично-индивидуального» и «универсального». В пространстве единого текста писателя в одном ряду соплагаются — «расчет удобен в машине, а в жизни живут одни разности и единственные числа»,²⁷ и мысли о том, что «человек еще самодельное, немощно устроенное существо — не более как смутный зародыш и проект чего-то более действительного, и сколько надо еще работать, чтобы развернуть из этого зародыша летящий, высший образ, погребенный в нашей мечте»,²⁸ и тоска Прушевского по неизвестности «всемирного устава».²⁹ Будучи связанным с диалогическим, продуктивным, смыслообразующим, творческим отношением человека к миру и бытию, этот модус в художественном мире Платонова остается чаемым, искомым, но не явленным. Пределом восприятия платоновского героя остается способность в отдельные мгновения чувствовать универсальные ритмы Природы, соотнесенная с потребностью создать «пролетарскую космогонию». Вопрос о причинах этого составляет отдельную проблему и не рассматривается в этой статье.

В то же время власть и традиция, конвенция как символ «ставшего», всего, что культурно и социально установлено, что проявляет себя в качестве стереотипа, порядка или системы, утверждается в ином модусе, который может быть определен словами Платонова как «привычка жить нечувствительно». В этом модусе проявляется значимость нормы и образца, кода и парадигмы, привычки и автоматизма, как восприятия, так и выражения. Это область общего и единообразного, которая обуславливает и «стертые о революцию» «черты личности» Копенкина, и «невьясненность» Умрищева, и тот факт, что «в „Родительских двориках” под видом чувственного восторга происходит на самом деле социалистическое скотоводство, пре-

²⁵ Платонов А. Котлован. С. 141.

²⁶ Платонов А. Чевенгур. С. 191.

²⁷ Там же. С. 185.

²⁸ Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 32—33.

²⁹ Платонов А. Котлован. С. 173.

возмогающее все существующее на свете на этот счет»,³⁰ и бессмысленную соотнесенность слова и дела: «(Козлов) читал в постели книги, и, запомнив формулировки, лозунги, стихи, заветы, всякие слова мудрости, тезисы различных актов, резолюций, строфы песен и прочее, он шел в обход органов и организаций {...} и там пугал и так уже напуганных служащих своей научностью, кругозором и подкованностью»,³¹ и многое другое. Экзистенциальную ипостась этого модуса, осмысляемого Э. Фроммом в контексте предиката «обладание», Платонов представляет в образе Священного. Ср.:

Он, даже сидя, жил в целесообразной тревоге, желая, видимо, схватить что-либо из предметных вещей, воспользоваться всем ощутимым для одиночной жизни, сжевать любую мякоть и проглотить ее в пустое томлящееся тело, обнять и обессилить живущее, умориться, восторжествовать, уничтожить и пасть самому смертью среди употребленного без остатка, заглохшего мира.³²

В текстах Платонова такая установка предопределяет субъектно-объектное отношение к человеку и миру, удвоение мира и человека в его представлении: поза, манерность, — все нетворческое, будь оно первичным или вторичным. Ср.:

И Сафронов остановился перед всеми в положении вождя ликбеза и просвещения... а затем прошелся и сделал мыслящее лицо; Сафронов, делая интеллигентную походку и задумчивое лицо, приблизился к Чиклину.³³

Не случайно в «Чевенгуре» молодая женщина мечтает родить цветок, мотивируя это тем, что людей хватает и без ее детей.³⁴ Тот же модус предопределяет художественную и разноплановую актуализацию столкновения «отслоенного от действительности» чуждого слова и стереотипов обыденного сознания, утвержденных в качестве здравого смысла.

В этом контексте актуализируется символичность рождения цветка как творческого (продуктивного) акта, в отношении к которому человеческое рождение оказывается простым воспроизведением, репродукцией. Рождение цветка женщиной — акт уникальный и небывалый, связанный с нарушением законов природы и подчеркивающий значимость художественной фикциональности.

Неоднозначная и парадоксальная соотнесенность этих модусов в художественном мире Платонова предстает как имма-

³⁰ Платонов А. Ювенильное море // Платонов А. Повести и рассказы (1928—1934 годы). С. 353.

³¹ Платонов А. Котлован. С. 174.

³² Платонов А. Ювенильное море. С. 344.

³³ Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 49, 46.

³⁴ Платонов А. Чевенгур. С. 365.

нентное свойство самого сознания. При этом онтологическая равноположенность разных планов сознания задается Платоновым в соположенности неоднородных образных смыслов. Так, «внутреннему зрителю», живущему в душе платоновского человека, как «мертвому брату» открывается молчащее бытие, предназначенность души которому хранит «ее евнух». Такая инстанция при переходе из внутренней позиции к внешней изменяет модус сознания, предопределяя функцию *надзирателя, учетчика, начальника канцелярии, активиста*. В этом измерении источник сознания «забывается глиной», само же оно «зарастает салом», а стереотип восприятия лишает человека способности к откровению. Тем не менее апофатизм авторского выражения генерирует в абсурдных фразах некий главный, но не проявленный смысл. Например, кузнец воспроизводит мысли медведя-молотобойца: «Кулаков, дескать, нету, а красный лозунг от этого висит».³⁵

Парадоксальное соединение несоединимого, характерное для поэтики Платонова в целом, проявляет универсальную неслиянность и нераздельность бытия и природы, личного и социального, уникального и типичного. Отсутствие фиксированной позиции в платоновском нарративе, на что обращают внимание практически все исследователи, связано с имманентным свойством творческого сознания, предопределяющим его тотальную безоценочность. Над этим свойством сознания размышляют философы: «Мышление подлинно творческое, восходящее от абстрактного к конкретному, заинтересованное в обогащении реальности, движется в логическом пространстве между тождествами и противоположностями, никогда не приходя ни к одному из этих пределов, но постигая и умножая различия. Здесь действует правило: „ничему не противостоять, ни с чем не отождествляться“».³⁶ С этой мыслью диалогически соотносится рассуждение самого Платонова: «В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой».³⁷

Как известно, способность передавать смысл целого в частном является свойством иконического знака. Иконически смещая перспективу, выдвигая на первый план сущностно значимые смыслы в высказываниях типа «настал труд», художник не может не разрушать языковые конвенции и языковые стереотипы. Будучи имманентным «сокровенным» смыслом, такой способ выражения «запускает» смысловую аттракцию, предопределяющую работу ассоциативных процедур языковой и текстовой

³⁵ Платонов А. Котлован. С. 213.

³⁶ Эпштейн М. Философия единичного и повседневногo.

³⁷ Платонов А. Размышления читателя. С. 18.

памяти, что отражается в содержании той или иной интерпретации. Аттрактивная природа интерпретации в свою очередь задает имманентные параметры своих оснований, неизбежно ориентированных на «единый текст» писателя как уникальное, целостное и ценностное, эстетически пережитое и оформленное пространство художественного мира. Иконической формой «сокрытого» и «сокровенного» в этом мире становится умолчание, которое обуславливает прерывность, алогичность и предельную выразительность словесного выражения.

Эта особенность наполняет глубоким смыслом платоновский оксюморон «сухая струя». Чтобы писать «сухой струей, сущностью», художнику нужно пребывать на той самой «черте горизонта», в пространстве нераздельного и неслиянного бытия и небытия. Не случайно Платонов помечает в записной книжке: «смысл из пустоты».³⁸ В различных планах символического смысла проявляются органические свойства художественного дискурса, имманентные творческому состоянию «пишущего»: его недискретность, текучесть, процессуальность, динамизм, бытийный феноменализм. Именно эти свойства позволяют распознать в платоновском способе языкового выражения модусные смыслы бытия и сознания, и, наоборот, сам способ выражения задает условия для осмысления феноменальной природы дискурса художника. Возможно, именно в таком варианте понимания платоновская фраза «жить так и обратно» обретает универсальный смысл не только как формула жизни русского человека, но и бытийной природы сознания как такового.

³⁸ Платонов А. Записные книжки // Платонов А. Повести и рассказы (1928—1934 годы). С. 37.

Н. Н. Брагина

**«КОТЛОВАН» ПЛАТОНОВА:
РЕВОЛЮЦИЯ В СТИЛЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

Что мы видели?
Диву дивную,
Диву дивную,
Телу мертвую.
Как душа-то с телом
Расставалась,
расставалась,
Да прощалась.

Как тебе-то, душа,
На суд Божий идти,
А тебе-то, тело,
Во сыру мать землю.

*Раскольничий стих
«О расставании души с телом».¹*

Повесть «Котлован» понята всеми исследователями Платонова как некая вершина, кульминация всего творчества писателя. Именно в этом произведении специфика платоновского стиля проявляется особенно ярко. Неповторимое своеобразие языка «Котлована» дает почву для многочисленных лингвистических исследований. Однако и самый подробный анализ всего комплекса лексических средств не раскрывает тайну колоссального, даже чрезмерного эмоционального воздействия повести, царящей в ней атмосферы безысходной тоски и кромешного ужаса: Поэтическое восприятие этой проблемы приводит И. Бродского к выводу об эсхатологической природе «Котлована», где катастрофичность бытия тождественна катастрофичности языка.

Однако радикализм идеи И. Бродского, для которого язык — начало и конец всех вещей, — все же поэтическая метафора. Но если язык вторичен по отношению к смыслу, то

¹ Использован Н. Мясковским в финальной части 6-й симфонии, посвященной революции.

тогда что вызывает это почти физическое ощущение тошнотворной тягостности, возникающее в процессе чтения «Котлована» практически у любого человека? Не так ли воздействует иная музыка, приводящая в крайнее возбуждение нервы всем акустическим строем, как бы непригодным для естественного спокойного восприятия? Музыка обращается не только к интеллекту; вызывая глубинные физиологические вибрации, она воздействует на весь организм воспринимающего. Слово как носитель конкретного смысла теряет свою главенствующую роль. Не это ли имеет в виду В. Вьютин, рассуждая о поэтике «Чевенгура» и «Котлована»: «Когда все вокруг загадка и нет ничего подсказывающего, возникает ситуация абсурда, немоты. Символ перестает быть намеком и обращается в набор звучаний».² Таким образом, сила негативного эмоционального воздействия «Котлована» в его дионисийской направленности к самым глубинам организма, минуя интеллект и даже чувство в рациональном, «литературном» понимании этого слова.

«Котлован» написан вскоре после «Чевенгура», связь между этими вершинными сочинениями писателя очевидна и обсуждаема. Обычно «Чевенгур» трактуется как некая стилистическая лаборатория, результатом деятельности которой становится «Котлован». С этим невозможно не согласиться, но остается неясным, почему так по-разному эмоционально воздействуют эти произведения? Почему эпическая неспешность, обилие воздуха, «широта дыхания» «Чевенгура» сменяется удушающей, вязкой, отравленной атмосферой «Котлована»?

Как представляется, связь между «Чевенгуром» и «Котлованом» значительно теснее, более того, это два взгляда на *одно и то же явление* (некоторые исторические расхождения не имеют значения на глубинном уровне: расправу над буржуазией Чевенгура важнее увидеть как аналог сцены раскулачивания из «Котлована», чем как два хронологически не совпадающих события). «Чевенгур» и «Котлован» — два взгляда на явление революции: революции не в абстрактно-космическом смысле, а в смысле реального «делания», в которое оказались втянуты вне зависимости от желания все слои русского общества. Революция, со всеми ее составляющими — от гражданской войны до «великого перелома», — оказалась для России пищей соблазнительной и опасной. Увиденная в романтических красках, благоухающая и манящая, она была проглочена с жадностью. Процесс постепенного продвижения вещества революции в глубь тела России и воспроизводится последовательно в «Чевенгуре» и «Котловане». Два произведения можно трактовать как две стороны одного и того же образа — образа революции в России.

² Вьютин В. Андрей Платонов : Поэтика загадки. СПб., 2004. С. 256.

Эта мысль подтверждается, на мой взгляд, идентичностью структуры обоих сочинений: три неравных по объему раздела, из которых первый, самый короткий, экспозиционный, содержит основные мотивы повествования, а два других разграничены сменой пространства: в «Чевенгуре» это странствия Дванова и собственно Чевенгур, в «Котловане» — городская стройка и колхоз.³

Но еще более важным оказывается визуальный образ, возникший в «Чевенгуре»: проект памятника революции Александра Дванова, в котором «лежачая восьмерка означает бесконечность времени, а стоячая двухконечная стрела — бесконечность пространства».⁴ Так осознал революцию Дванов: безостановочное движение на плоскости, перечеркнутое выходом в беспредельность. Этому принципу подчинена симметричная структура второй части «Чевенгура», и такая же конструкция возникает в «Котловане». Причем в последнем произведении образ памятника революции формирует не только композицию повести, но и весь ее философски-семантический строй, проявленный через мотивную драматургию. В «Чевенгуре» симметрия только подчеркивает ощущение статики, остановки времени, религиозной отрешенности от сиюминутных земных проблем («В Чевенгуре никто не трудится и не бегает, а все налоги и повинности несет солнце» — Ч., 222). В «Котловане» вертикальная и горизонтальная оси приобретают статус высокого и низменного, метафизического и органического, и эти начала вступают в конфликт, по накалу равный средневековой войне между духом и телом.

То, что по объему «Котлован» гораздо меньше «Чевенгура», говорит об особой тематической уплотненности ткани текста. Здесь возникают прямые ассоциации со стилем музыкального экспрессионизма в его вершинной, додекафонной фазе. Музыкальная ткань предельно уплотняется, подобно кристаллизации. Из нее уходят все общие формы движения, остается лишь тематический материал, зашифрованный в сложных модификациях. В своей установке на гиперэмоциональность экспрессионизм разрушил основной структурный принцип всей классической музыки — тональность, но музыка не терпит хаотичности, и место тональности занимает еще более жесткий композиционный прием: метод работы с додекафонией. Эта лабораторная композиторская техника, изобретенная А. Шенбергом и направленная на моделирование максимально острых

³ Об архитектонике «Котлована» см.: Харитонов А. Архитектоника повести А. Платонова «Котлован // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995.

⁴ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 147. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквой «Ч.» и указанием страницы.

эмоций, не сродни ли платоновскому эксперименту с языковыми структурами, проявленными в «Котловане» с особенной силой? В «Чевенгуре» драматургия подчинялась неторопливому разворачиванию вариационного цикла, здесь — напряженной игре с модификацией основной темы, взаимным поглощением вертикали и горизонтали, при максимальной семантической концентрации, не допускающей «случайных», нетематических образований, не дающей возможности вниманию «отдохнуть», «расслабиться». Как описывал Адриан Леверкюн, герой Т. Манна, сочинения подобного стиля: «Главное, чтобы каждый звук, без всяких исключений, был на своем месте в ряду или в какой-либо его части. Так достигается то, что я называю неразличимостью гармонии (вертикаль. — *Н. Б.*) и мелодии (горизонталь. — *Н. Б.*)».⁵ Для Леверкюна эквивалентом придуманной им композиторской техники становится магический квадрат, атрибут средневековой магии и алхимии. Очевидно, что идея магического квадрата аналогична образу двановского памятника революции, где замкнутость кругов создает иллюзию прорыва в бесконечность. Так возникает совпадение метафоры и рационального метода структурирования текста.

Эмоциональный строй «Котлована» жестче и контрастнее, чем в «Чевенгуре». Герои «Чевенгура» выбирают между мыслью и чувством, т. е. между двумя составляющими духовной жизни. В «Котловане» человек балансирует между попыткой обрести смысл жизни, т. е. достичь абсолютной мировой гармонии, и вероятностью стать частью природной среды, вроде муравья, живущего в ритме коллективного труда. Амплитуда между этими состояниями неизмеримо шире, чем в «Чевенгуре», а полярность позиций позволяет говорить о графичности, об аскетической черно-белой гамме «Котлована». Все это свидетельствует о влиянии экспрессионистского стиля, в то время как в «Чевенгуре» возникали многочисленные романтические ассоциации. Но не является ли экспрессионизм реакцией на романтические идеи? Экспрессионизм снижает романтическую эстетизированную абстракцию до уродливой, патологической материальности, одновременно возводя этот материализованный объект до мистического обобщения, вызывающего ужас и содрогание.

Попытаемся рассмотреть драматургию «Котлована» в сравнении с «Чевенгуром» как соотношение фантазии построения небесного града на земле и ее физического воплощения, а также как стилистическое противопоставление романтизма и экспрессионизма.

Уход Вощева из привычной среды обитания на поиск «смысла существования» становится импульсом к разворачи-

⁵ Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1993. С. 163.

нию сюжета «Котлована». Этот процесс можно представить как восхождение от осознания бессмысленности бытия к обретению смысла. Но в таком случае «Котлован» повторил бы «Чевенгур», а путь Вощева соответствовал бы пути А. Дванова. Однако в «Котловане» господствует иная стилистика — и на уровне языка, и на уровне драматической концепции. Включенность сознания, безусловно, роднит Вощева с А. Двановым, но трагизм Вощева безнадежнее и мрачнее. Вощев явился вдруг и ниоткуда, тридцатилетним изгоем, не имеющим ни одной близкой души, способной разделить с ним груз открывшейся ему истины. Романтическая попытка найти сочувствие и утешение в природе тоже не приносит ему облегчения. Природа противопоставляет духовному поиску Вощева как органическая субстанция, как «вещество» жизни.

Ситуация меняется, когда «зашумел ветер меняющейся погоды».⁶ Образ ветра, приходящего на землю с высоты бесконечного пространства, связан с вертикальной координатой мироздания и соответственно включен в основную тему как одна из ипостасей «смысла существования». Он сразу приобретает значение лейтмотива вследствие многократного повторения. Ветер приоткрывает Вощеву тайну жизни, дает ему возможность самопознания.⁷

Так обнаруживается амбивалентность природы как «вещества существования»: она — и «вещество», косная материя, лишенная смысла органическая субстанция, сама себя порождающая, но она и «сущее» — образ Божьего мира, вечная, непостижимая и влекущая тайна.

Эту двойственность мира Вощев начинает ощущать, лежа «в сухом напряжении сознательности» под «вопрошающим небом», светящим «мучительной силой звезд», в то время когда «в городе уже были потушены огни, и кто имел возможность, тот спал, наевшись ужином» (К., 80). Перед Вощевым стал выбор: обречь себя на одинокий мучительный поиск, на томительные бессонные ночи или предпочесть «покой ума, доверчивость его к жизни» (К., 80) и спокойно спать, наслаждаясь сытостью. Так в человеке отражен образ мира: в нем совмещено состояние вещества и образ и подобие Божие. Между этими крайни-

⁶ Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 21. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквой «К.» и указанием страницы.

⁷ Аналогичное значение мотив ветра имел уже в «Чевенгуре». Именно ветер развеивает иллюзии представлений о мире Захара Павловича: «Тот теплый туман любви к машинам... был разнесен чистым ветром, и перед Захаром Павловичем открылась беззащитная одинокая жизнь людей, живших голыми, без всякого обмана себя верой в помощь машин» (Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Ювенильное море. М., 1988. С. 225).

ми состояниями — пустота, порождающая скуку и томление духа.

Во вступительной главе повести выстраивается система координат, которой будет подчинена вся композиция «Котлована», и на идейном, и на структурном уровнях: круговое движение на плоскости с выходом в вертикальную бесконечность, в простор небытия (или вечного бытия, что для Платонова — практически идентичные понятия). Таким образом, первая глава — эмбрион, в котором содержатся все смыслы будущего повествования.

Именно по такому принципу строится серийная музыкальная композиция: тема то собирается в вертикаль, то растекается по горизонтали, теряя концентрацию, распадаясь на отдельные мотивы (мотив ветра, мотив жизни—смерти, мотив пустоты одиночества). Сами мотивы подвергаются пермутации, возникая то в прямом, то в обращенном виде, обнаруживая свою амбивалентность. Полное отсутствие «нетематического материала» заставляет анализировать такой текст (и литературный, и музыкальный) максимально подробно, чтобы, как писал В. Вьегин, «не выпасть из семантического пространства».⁸

Следующие две главы раскрывают семантику котлованной вертикали. Тема смысла бытия образует напряженный вибрирующий кластер огромного диапазона: от безмолвной сияющей высоты — до глубины ада.

Глубочайший контраст возникает на грани второй и третьей глав, когда Вошев попадает в кузницу на окраине города. Сама по себе кузница ассоциируется с адским пеклом, со звуками и образами преисподней. Вертикальная двухконечная стрела — символ бесконечности — уходит в бездну, и мир переворачивается вокруг горизонтальной оси. Ось симметрии и есть «вещество существования» — заряженная ритмом бесконечного механического повторения природа. Она разделяет две метафизические бездны: вечную жизнь и смерть.

Первое существо, встреченное Вошевым в «нижнем» мире, — жирный калека Жачев — истинный черт, гротескная пародия на человека, вызывающая ужас, отвращение и смешанную с брезгливостью жалость. То, что Жачев из-за своего уродства не ходит по земле, а вынужден пресмыкаться, как червь или змей, или держаться «опорой костылей и подсобным напряжением деревянного отростка правой отсеченной ноги» (К., 24), делает его кем-то вроде хтонического животного, вылезшего на свет из преисподней.⁹

⁸ Вьегин В. Андрей Платонов: Поэтика загадки. С. 254.

⁹ Деревянная нога Жачева напоминает о деревянной ноге Москвы Честновой, в образе которой также очевидны inferнальные черты.

Этот монстр определенно напоминает Кондаева из «Чевенгура»: их телесное уродство, алчность к еде, неутолимая сексуальная энергия делают их героями-близнецами. Но Кондаев в «Чевенгуре» остается эпизодическим персонажем; он влияет на судьбу главного героя так, как влияют на судьбы забытые детские кошмары, и тем только подчеркивает духовную основу образа Александра Дванова. В «Котловане» же чудовищный калека получает статус одного из центральных персонажей. Жачев сталкивается и общается со всеми героями повести: от больших начальников до самого незначительного артельщика. Но он не один из них. Появляясь повсюду неожиданно и своевольно, он переворачивает любую ситуацию «под себя», заставляя людей обнажать самые скрытые свойства, злобной насмешкой разоблачая фальшь и мелочность страстей человеческих. С образом Жачева связан неожиданный, абсурдистский, искалеченный юмор, которым пронизаны многие страницы «Котлована» и который лишь подчеркивает мрачный, пессимистический колорит целого.

Жачев — не от мира сего. Общаясь с людьми, он отстранен от них не только в силу своего уродства, не позволяющего ему работать на котловане, но в силу знания истины, недоступной человеческому восприятию. Эта истина — в гибели мира, к которой Жачев хочет приложить руку, ожидая только удобного момента — окончания рытья могилы-котлована. Он прямо говорит об этом Чиклину, вероятно, потому, что бесхитростный землекоп, как последний оплот правды среди океана лжи, вызывает в Жачеве некую человеческую симпатию:

Я по тебе соскучился, — сообщил Жачев, — меня нахождение сволочи мучает, и я хочу спросить у тебя, когда вы состроите свою чушь, чтоб город сжечь (К., 41).

Крайняя агрессивность Жачева воплощена в его лейтмотивной характеристике: он постоянно кого-то бьет. Его жертвами становятся и Козлов, и пришлый мужик с желтыми глазами, он угрожает побоями Пашкину, Сафронову, наконец, хочет «кончить всех больших жителей своей местности». Воинственность безногого гипертрофирована и гротескна, но стабильность этой черты заставляет увидеть в ней символ. В столкновении Жачева с людьми есть одна странность: люди не сопротивляются ему. Нападение Жачева не перерастает в драку, объекты его ненависти ведут себя, как жертвы. Мифологическая составляющая образа Жачева заставляет в любом его действии видеть ритуальную, сакральную основу. Драка в архетипическом значении представляла бы собой агон, соревнование равновеликих сил, борьбу добра и зла, но здесь мы видим иное: прямой контакт с жертвой, причинение боли или угроза ее при полной пассивности другой стороны. Желание Жачева

ударить всякого, прикоснуться, войти в непосредственный тактильный контакт есть попытка зла овладеть всем миром с тем, чтобы убить его. Это объясняет и ничем не подготовленную сюжетно гибель активистов в колхозе, и живучесть Пашкина, уклоняющегося от побоев Жачева с помощью съедобных взятков, и трагическую предрешенность общей развязки — гибель мира, «ушибленного» Жачевым.

В совершенно особенном свете предстает отношение Жачева к Насте. Еще во вступительном разделе повести обнаруживается его животный интерес к телам пионерок. Необходимо войти в контакт именно с детьми, потому что от них зависит будущая судьба мира. Не этим ли объясняется и требование Жачева привести в барак девочку-сиротку еще до появления Насти? И то, что Настя остается на попечении Жачева, влияет на всю концепцию: Жачев достиг цели, осталось выбрать момент, чтобы нанести удар по всему миру:

Вам ведь так и так все равно погибать — у вас же в сердце не лежит ничто, лучше любите что-нибудь маленькое живое и отравляйте себя трудом. Существойте пока что! (К., 58).

Основной раздел повествования начинается с четвертой главы: действие полностью переходит в горизонтальную плоскость и распределяется между двумя частями реального мира, расположенного по обе стороны от сакральной точки пересечения кругов восьмерки: городом и деревней. В городе возводится общий дом для пролетариев, в деревне — колхоз для малоимущих сельских тружеников.

Город с его безликим многолюдством и механистичным, несмысленным, но целенаправленным движением вызывает у Вощева сомнение в качестве такого мироустройства, где возводятся вавилонские башни ради непонятной цели.

В процессе регулирования массового движения музыка участвует как необходимый фактор: она структурирует время и задает зомбированным марионеткам ритм коллективного труда. Музыка города имеет определенную стилистику: жесткость ритма, «квадратность», позволяющие четко шагать в ногу, абсолютная предсказуемость тонико-доминантовых гармонических соотношений и совершенных кадансов, плотность аккордовой фактуры вместо утонченных полифонических сплетений. Хроматизированная полифония — топография одиноких блуждающих душ в поисках истины; гомофонный марш — шествие в ногу организованной массы, видящей истину в упорядоченности. Разница стилей музыки «бесконечного пространства» и «бесконечного времени» обусловлена еще и тем, что природа как вещество существования устанавливает свой *естественный* нескончаемый ритм, которому соответствует *естественная*, фольклорная, первично-жанровая основа. Поиск же исти-

ны, прорыв в высшую интеллектуальную сферу предполагает и стилистическую изощренность, лабораторную усложненность музыкального языка. В сюжете, основанном на противостоянии вертикальной стрелы как метафоры абсолютной бесконечности и горизонтальной восьмерки как дурной, мертвой бесконечной повторяемости, бодрая, не отягощенная интеллектуальной избыточностью, «музыка города» символизирует смерть души.

В основном разделе «Котлована» обе главные темы — тема поиска истины как смысла жизни и бессмыслицы как эквивалента смерти — начинают проявлять себя через характеристику отдельных персонажей. Это герои вертикального мира, приобщенные метафизике, прежде всего Чиклин и Прушевский, и люди, превращенные в органическую субстанцию, для которых возможно только движение на плоскости со стремлением «не оказаться в хвосте», а «сесть на шею», каковы Паршин, Козлов, Сафронов. Приобщенность этих героев к разным сферам бытия раскрывается не только через сюжет повести, но и через интонационный строй, характеризующий типы персонажей, соответствующий двум контрастным музыкальным стилям, сформировавшимся во вступительном разделе.

В связи с образами Чиклина и Прушевского в «Котловане» раскрывается присутствие в мире женского начала — один из центральных мотивов всего творчества Платонова. Огромна разница в трактовке «женской сферы» между «Чевенгуром» и «Котлованом». «Вечно женственное» в «Чевенгуре» воплощено в образе Сони Мандровой. Соня для всех главных героев «Чевенгура» представляла сущность материнства в идеализированном, метафизическом смысле. Ее желание родить цветок вместо человека эстетизирует акт деторождения, очищает его от шокирующего натурализма, присутствующего при описании родов Мавры Фетисовны. В «Котловане» же материнское начало представлено в образе звероподобного существа, обросшего шерстью. Неистовая сила жизни, окрыленность, воплощенная гармония, поразившая Сербинова в Соне Мандровой, сменяется картиной агонии потерявшего всякий интерес к миру, сломленного создания, вызывающего смесь жалости и отвращения:

Мне теперь стало... тебя не жалко и никого не нужно, я стала как каменная, потуши лампу и поверни меня на бок, я хочу умереть (К., 52).

Умерев, женщина оставляет в этом мире свое дитя, маленькую Настю. В контексте «Котлована» образ Насти может быть трактован как аналог-антипод второго женского образа «Чевенгура» — Розы Люксембург. Там Роза — символ революции в ее идеальном, романтическом понимании. Погибшая за революцию дева, роза сияющего града — Люксембурга — это лучезарное имя несет в своем сердце рыцарь без страха и упрека

Степан Копенкин, им должны клясться и присягать на верность революции все жители мистического Чевенгура. Не эта ли погибшая дева воскресла в образе злобного, расчетливого маленького существа (Анастасия — Воскресшая!), вынесенного Чиклиным на свет Божий из мрачного подземелья⁹. Ведь все герои «Котлована» воспринимают ее именно как олицетворение молодой советской власти:

— Товарищи! — начал определять Сафронов всеобщее чувство. — Перед нами лежит без сознания фактический житель социализма... Тут покоится вещество создания и целевая установка партии — маленький человек, предназначенный стоять всемирным элементом (К., 58).

После появления Насти отношение к ней каждого из героев определяет его статус в целом, его предназначение в этом мире — т. е. его отношение к революции и ее последствиям, что в конечном счете и является основным предметом авторского анализа в обоих произведениях. Только воплощение революции — Роза — святоносна и бестелесна, воплощение же социализма — Настя — прямо названа «веществом»: ¹⁰ духовная основа в ней попросту отсутствует: Так мир «Котлована» предстает перевернутым миром «Чевенгура», миром, в котором все идеализированные порывы материализовались в чудовищные, извращенные реалии, не оставляющие места ни красоте, ни надежде, ни эмоциональной раскрепощенности. Вертикальная стрела, пронзающая бесконечное пространство, уходит в «Котловане» вниз, в непроницаемый мрак небытия.

Другая группа персонажей — Сафронов, Пашкин и Козлов — существует в иной системе координат, в плоском горизонтальном мире, где смысл жизни давно найден и о нем ежедневно сообщает радиорупор. Их внутренняя зависимость от современных идеологических установок столь высока, что они теряют индивидуальность и выражают обобщенное отношение к современной действительности разных групп советского населения.

Все трое — типы советских карьеристов. Однако их социальное положение весьма различно и отражает советскую иерархию. Типизация образов осуществляется через обобщение речевой интонации, характерной для каждой из этих социальных групп. В основе речи этих героев — не индивидуальные черты, а расхожие идеологические штампы, приводящие к полной потере смысла высказываний, к абсурду, который в сюжете о поисках *смысла жизни* можно трактовать как метафору смерти.

¹⁰ Причем не «веществом существования», а «веществом создания», т. е. из определения, данного Сафроновым, уходит понятие сути, эквивалента смысла, а подчеркивается момент искусственности, рукотворности.

Итак, в первой части «Котлована» представлена метафизическая структура мира. Драматическая напряженность текста связана с конфликтом двух стилистических парадигм, имеющих вербальный и музыкальный эквиваленты: это столкновение философической или сентиментально-романтической лексики, связанной с поиском смысла жизни, с бессмысленным и заштампованным сленгом радиолозунгов, которым заражены некоторые персонажи, — и утонченной, хроматизированной додекафонной полифонии с первично-жанровой, бодрой музыкой, лишенной мысли, но воздействующей на физиологию воспринимающих.

Вторая часть в принципе не должна содержать никаких новых мотивов. Весь уже сформировавшийся тематический материал возникает во второй части «Котлована», представляющей визуальный образ второй петли «лежачей восьмерки». Но в соответствии с содержанием он варьируется, вплоть до полной жанровой трансформации.

Вторая часть строится как динамическая волна с общей кульминацией — сценой раскулачивания — и большой репризой-кодой, где получают завершение все основные сюжетные линии.

Острый драматизм усиливается по сравнению с первой частью. Подчеркнуто-регламентированное течение времени (пребывание артельщиков в колхозе прослеживается едва ли не по часам) создает эффект четких аккордовых вертикалей, как и во второй части «Чевенгура», и не оставляет места стилистическому диалогу. Но одновременно возникают жесткие политональные наслоения, скрежежущие, ухо режущие диссонансы, абсолютная гармоническая несовместимость внутри одного построения. Эти признаки экспрессионистского стиля продемонстрированы сразу, уже в самом начале второй главы («Вошев, опершись о гробы спиной, глядел с телеги вверх — на звездное собрание и в мертвую массовую муть Млечного Пути. Он ожидал, когда же там будет вынесена резолюция о прекращении вечности времени, об искуплении томительной жизни» — К., 66), — и потом пронизывают всю ткань текста.

События второй части «Котлована» охватывают ровно семь дней — сакральное число, равное семи дням сотворения мира. Детальный анализ текста и сравнение его с библейской космогонией убеждает в том, что эта ассоциация не случайна: Платонов рисует грандиозную картину разрушения мира в последовательности, обратной Божественному акту. Если история Божественного творения начиналась с явления света, вбирала в себя сотворение мировой структуры и население мира всякой тварью, включая человека, то у Платонова мир разрушается в симметричной последовательности. Предаются уничтожению

сначала герои-активисты, потом пожирается скотина, оставляя землю мертвой и дикой, потом медведь-молотобоец разрушает привычный космос, разделяя классы по имущественному признаку, и, наконец, Чиклин замуровывает могилу Насти, навсегда гася свет.

Насколько сознательно воспроизвел Платонов эту эсхатологическую картину, определить невозможно, но детальное совпадение актов со-творения и рас-творения мира и общность глобального космического ритма не позволяют рассматривать вторую часть «Котлована» вне связи с книгой Бытия. В «Чевенгуре» в центре второй части расположена отраженная неделя: разрушение старого и сотворение нового мира. Там симметрия распространялась только на структуру и фабулу самого романа. «Котлован» оказывается космичнее «Чевенгура», оперируя сюжетами не мирской, а Божественной истории. Это полностью соответствует стилю «Котлована», который мы определили как экспрессионистский, потому что для экспрессионизма характерна опора на мифологические, архетипические основы и бездонный пессимизм. Музыкальные аналогии в связи со второй частью «Котлована» возможны лишь на метафорическом уровне. Музыка как искусство временно подразумевает определенное драматургическое развитие в рамках ограниченного временного диапазона. Здесь же время течет по иным законам: это библейское космогоническое время. Поэтому все прямые сравнения с музыкальными формами были бы натянуты и неверны по сути. Но это не относится к средствам выразительности, т. е. к собственно стилю, так как стиль (в данном случае экспрессионистский) проявляется на уровне конкретного языкового воплощения.

Нарочитое снижение образности в «Котловане», подчеркнутый физиологизм, гротескное кривлянье, вплоть до создания сюрреалистических персонажей, — оборачивается грандиозным Апокалипсисом от Платонова.

Л. Шёквист

ЭСТЕТИКА ПЛАТОНОВА: ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ

Высказанная Л. Н. Толстым в трактате «Что такое искусство?» мысль об искусстве как способе духовного общения людей положила начало коммуникативному подходу к явлению художественности в искусстве. Взгляды Л. Н. Толстого нашли свое продолжение в русской культурной мысли начала XX столетия: художественное творчество рассматривалось как акт коммуникации между сознаниями — создающим и воспринимающим.¹ С этой точки зрения произведение литературы, как и произведение искусства в целом, приобретает свойства художественности, когда знаковая реальность авторского текста преобразуется посредством воспринимающего сознания в эстетическую реальность — художественное произведение.² Другими словами, акт коммуникации создающего и воспринимающего сознаний как событие эстетической реальности заключается, с одной стороны, в рецептивной позиции читателя (зрителя, слушателя), с другой — в ориентировании автора (создателя) на потенциальное читательское восприятие. Таким образом, автор как создатель художественного произведения является организатором коммуникативного события в его эстетической специфике: автор «принуждает» читателя занять ту позицию «эстетического адресата», которую он (автор) ему уготовил в виде данного текста. Такая конвергенция креативного

¹ В 1913 г. в статье «О собеседнике» Мандельштам пишет: «Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, — это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью» (*Мандельштам О. О собеседнике // Мандельштам О. Соч. М., 1990. Т. 2. С. 149—150*). О коммуникативном характере художественного творчества см. также работы начала XX в.: *Гумилев Н. С. Читатель (1923); Волошинов В. Н. [Бахтин М. М.] Слово в жизни и слово в поэзии (1926)*.

² О рецептивном характере произведения искусства как основной особенности его эстетичности см. также работу М. М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (*Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975*).

и рецептивного сознания признается современным литературоведением четвертым законом искусства.³

В 1970-е гг. на Западе широкий резонанс получили теоретические выкладки школы «рецептивной эстетики», в которых был сформулирован новый подход к истории литературы: понимание ценности художественного произведения представлялось невозможным без изучения истории его рецепции. Объединив в своих воззрениях традиционный (диахронический) и формальный (синхронический) методы, сторонники рецептивной эстетики подошли к истории литературы с точки зрения изучения так называемого горизонта ожидания литературы. «Горизонт ожидания» предполагает выявление двух моментов: 1) установку автора, который в своей творческой деятельности учитывает также и горизонт читательских ожиданий, для того чтобы их затем нарушить, предложив читателю нечто новое, неожиданное; 2) реакцию читателя на данное произведение. Такой «рецептивно-эстетический» подход к истории литературы позволяет, по мнению сторонников рецептивной эстетики, вскрыть специфическую функцию литературы — функцию формирования общества, т. е. этическую функцию, «когда литературные произведения разрушали табу господствующей морали или предлагали читателю новые этические решения для его жизненной практики, которые затем благодаря поддержке всех читателей санкционировались и самим обществом».⁴

И все же не читатель как таковой представляет интерес для литературоведения, но структура художественного произведения как форма воплощенного в ней замысла авторского воздействия на читателя. В этом ракурсе и предполагается рассмотреть проблему читателя произведений Платонова. Меня преимущественно интересует структура произведения не с точки зрения *сюжетологии*, когда предметом изображения, осмысления и сопереживания является событие, о котором рассказывается, но с точки зрения *нарратологии*, когда само рассказывание является событием, т. е. когда событие совершается в контакте повествующего и воспринимающего субъектов. Представленные в настоящей статье мысли являются платоновских текстов. В моем анализе я буду ссылаться на достижения современной нарратологии, изложенные В. Шмидом.

Суммировав опыт западных и русских исследователей, В. Шмид рассматривает повествовательное произведение как внутритекстовую структуру отношений между автором и адресатом. Предложенная им структура имеет двойственный харак-

³ См., например: Теория литературы / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004. С. 49—51, 79—82.

⁴ Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 84.

тер и состоит из: 1) авторской коммуникации: автор—изображение (изображаемый мир)—адресат и 2) нарраторской коммуникации: нарратор—повествование (повествуемый мир)—адресат.⁵ Таким образом, не только автор как субъект изображения, но и нарратор как субъект повествования имеет своего адресата (читателя, слушателя). В связи с этим Шмид вводит понятия *абстрактный читатель* и *фиктивный читатель*: «Абстрактный читатель — это предполагаемый адресат или идеальный реципиент *автора*, фиктивный читатель — адресат или идеальный реципиент (читатель или слушатель) *нарратора*».⁶ В соответствии с этим различны и функции адресата, присутствующего в обоих типах коммуникации.

Так, нарратор, рассказывая свою историю, ориентируется на языковой и эпистемологический уровень своего адресата, на его этические и социальные нормы, которые он может предполагать. Нарратор может также предвосхитить поведение воображаемого реципиента: занимает ли он (адресат) позицию пассивного слушателя или активного собеседника.⁷

Но нарратор, как и его адресат (фиктивный читатель), являются частью изображаемого мира, т.е. фиктивными инстанциями, созданием абстрактного автора в соответствии с его замыслом. Абстрактный автор, как и нарратор, ориентируется на адресата, способного к восприятию произведения, которое к нему обращено, с точки зрения знания языка, этических и социальных норм. Но, чтобы произведение было понято читателем (абстрактным читателем) как явление художественное, абстрактный автор в отличие от нарратора учитывает также его (читателя) эстетические представления, т.е. способность к идеальному восприятию произведения, а именно: способность осмыслить произведение с точки зрения его фактуры и таким образом выразить свое отношение к постулируемым фиктивными инстанциями нормам и ценностям.⁸

Абстрактный читатель, как и источник его проекции — абстрактный автор, присутствует в тексте имплицитно, в его фактуре, поэтому восприятие и понимание произведения и, следовательно, экспликация абстрактного читателя зависит в каждом отдельном случае от конкретного прочтения. Для определения внетекстовых отношений *автор—произведение—адресат* Шмид вводит понятия *конкретный автор* и *конкрет-*

⁵ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 35.

⁶ Там же. С. 98. Необходимо также учесть, что абстрактный читатель является реципиентом не конкретного автора как исторической личности, но абстрактного: «Не конкретный автор, о намерениях которого мы мало знаем, а созданное им произведение, или абстрактный автор, — источник проекции абстрактного читателя» (Там же. С. 57—58).

⁷ Там же. С. 101.

⁸ Там же. С. 61.

ный читатель. С этой точки зрения коммуникативная структура принимает следующий облик: конкретный автор (историческое лицо)—произведение (абстрактный автор → абстрактный читатель)—конкретный читатель.⁹ Несмотря на то что экспликация абстрактного читателя зависит от конкретного читателя, он (конкретный читатель) все же не может не предусматривать содержащийся в тексте некий образ читателя как внутритекстового носителя идеального, т. е. эстетического, чтения. На примере романа «Чевенгур» предполагается рассмотреть все три типа читателя в коммуникативном акте «автор—текст—читатель».

Восприятие произведений Платонова конкретным читателем имеет свою историю и требует отдельного исследования. Я остановлюсь лишь на некоторых примерах, представляющих для меня наибольший интерес. Так, исследуя дневники Пришвина и записные книжки Платонова, М. Михеев отмечает несоответствие записей Платонова в отличие от записей Пришвина стилевым особенностям дневникового жанра: «...в случае Платонова перед нами встает парадокс: его записные книжки 1930—1931 гг. написаны будто вполне **сознательно**, а вот повести и рассказы того времени пишутся интуицией, **подсознанием** (как бы для себя самого), по самому большому, „гамбургскому“ счету».¹⁰ Мысль Михеева о том, что Платонов пишет интуицией, подсознанием была развита независимо от ее автора в моей статье «К вопросу об антропоморфности нарратора в романе А. Платонова „Чевенгур“».¹¹ В статье мною была предпринята попытка показать, что повествующая инстанция, нарратор, и есть источник свойственных платоновскому языку «странностей», и обусловлены эти странности тем обстоятельством, что нарратор повествует свою историю, пребывая в состоянии сна, т. е. в бессознательном состоянии.¹² Дополнение Михеева в скобках, что Платонов пишет «как бы для себя самого» (см. выше), соответствует истине, но при условии, что не Платонов-автор, но нарратор повествует *для себя самого*, и теперь уже без «как бы».¹³ Из жизненного опыта нам известно, что, разговаривая в момент сна, мы не пред-

⁹ Там же. С. 57—58.

¹⁰ Михеев М. Ю. Три подхода к ругательствам: официальный (Филонов), интеллигентский (Пришвин) и народный (Платонов) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 353.

¹¹ На тот момент, когда писалась статья, у меня еще не было доступа к источнику, в котором изложен материал Михеева.

¹² См.: Шёквист Л. К вопросу об антропоморфности нарратора в романе А. Платонова «Чевенгур» // Русская литература. 2005. № 1.

¹³ Вопрос: «Кому нарратор повествует свою историю?», заданный мне на платоновской конференции, послужил поводом к написанию настоящей статьи.

полагаем присутствия слушателя или собеседника и о наших говорениях во сне мы можем узнать лишь от наших близких. Именно этот момент, т. е. *незнание* о своих говорениях, отличает обращенность разговора к себе в состоянии сна от диалога с самим собой в состоянии бодрствования. Так, например, «диалогизированный нарративный монолог» (выражение В. Шмида) героя из подполья Достоевского значительно отличается от монолога нарратора Платонова. В первом случае предполагаемый нарратором собеседник хоть и не обладает подлинной дружескостью, т. е. не выходит за пределы сознания нарратора, все же пребывает, как и нарратор, в состоянии бодрствования. Тогда как во втором — повествование нарратора обращено к адресату, находящемуся, как и он сам, в состоянии сна, т. е. в состоянии активного отстранения от внешнего мира.¹⁴ Адресат нарратора у Достоевского активный собеседник: он спорит с нарратором, возражает ему, высказывая таким образом свое мнение. «Я» нарратора конфронтирует с самим собой, оно другое, чуждое по отношению к себе самому. Такова сущность двойственности и двойников у Достоевского.

Платоновскому нарратору по той или иной причине не понадобился активный слушатель. Роль его адресата ограничена ролью пассивного слушателя. Нарратор не чужд своему «я»: он не ведет дискуссий с самим собой, но ограничивается рассказыванием увиденного. Ему, думаю, скорее всего, понадобился со-наблюдатель — это расширяет горизонт видения. Перефразируя известную пословицу, можно сказать: «Один видящий хорош, а два лучше». В этом, на мой взгляд, и заключается сущность интенсивно используемого Платоновым приема двойственности.¹⁵ Приведу некоторые примеры:

Все время Захар Павлович работал, чтобы забывать голод, и приучился из дерева делать все то же, что раньше делал из металла. Бобыль же

¹⁴ Думаю, что с этой точки зрения можно объяснить присущий платоновским текстам аутизм.

¹⁵ Явление двойственности у Платонова было отмечено исследователями. Так, например, Л. В. Карасев, анализируя двойственность, сложность мотивов платоновских произведений, объясняет это явление сохранившимися в бессознательном писателя впечатлениями детства: «Бессознательное начало, укорененное в раннем субъективном опыте Платонова, и дало этот феноменальный взгляд, отозвавшийся в каждой его строчке» (Карасев Л. Знаки покинутого детства («постоянное» у А. Платонова) // Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994. С. 106). В основе художественного «механизма» платоновских произведений, по мнению Е. А. Яблокова, лежит принцип «обратимости», действие которого проявляется следующим образом: «Художественная целесообразность многих парадоксальных формулировок, звучащих в романе [«Чевенгур»], состоит именно в том, что они воплощают „зеркальную“ симметрию как основное качество мира» (Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 15).

всю жизнь ничего не делал — теперь тем более; до пятидесяти лет он только смотрел кругом — как и что — и ожидал: что выйдет, в конце концов, из общего беспокойства, чтобы сразу начать действовать после успокоения и выяснения мира.¹⁶

Здесь мы наблюдаем две, на первый взгляд не связанные друг с другом ситуации: образ жизни Захара Павловича — одна ситуация и образ жизни бобыля — другая. Но используемый в «зоне» бобыля словарный материал типичен, скорее всего, для Захара Павловича, т. е. образ жизни бобыля описывается с его (Захара Павловича) точки зрения, и таким образом две ситуации «объединяются», «уплотняются» в одну — представление о мире и о человеке в мире в сознании одного персонажа.

Две думы одновременно тревожат главного героя романа Александра Дванова:

Теперь Дванов перестал бояться за утрату или повреждение главной своей думы — о сохранности людей в Чевенгуре: он нашел вторую, добавочную идею — орошение балки, чтобы ею отвлекаться и ею помогать целостности первой идеи в самом себе (с. 353).

Обе идеи Александра Дванова, как выясняется, есть одна и та же мысль: как помочь чевенгурцам выжить. «Механизм» расчленения одной мысли на две идеи скрыт в принципе их расположения: на мыслительном уровне находится первая идея и на практическом — вторая. Как и в первом примере, здесь имеет место явление, когда одно и то же событие описывается дважды. Характерно, что ни одно из двух описаний не поясняет, не дополняет другого, но оба накладываются друг на друга, «сжимая», «уплотняя» тем самым семантический уровень текста.¹⁷ Подобное явление можно сравнить, поскольку речь идет о повествовании пребывающего в состоянии сна нарратора, с психическим процессом, который З. Фрейд назвал «работой сновидения». Так, Фрейд пишет: «Когда вся масса этих мыслей подвергается влиянию деятельности сновидения, причем отдельные части ее раздробляются, расчленяются и потом снова сплавиваются воедино, то возникает вопрос, что же происхо-

¹⁶ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 24—25. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

¹⁷ Высказываясь о семантической плотности платоновских текстов, В. Вьюгин отмечает следующее: «Каким образом Платонов достигает исключительной семантической плотности своих текстов, решить не просто. Изначально ясно одно. Платонов сознательно или неосознанно стремился к ее достижению, полагая (хотя и не обязательно вербализуя) такое стремление в качестве одного из критериев совершенства» (Вьюгин В. Ю. «Чевенгур» и «Котлован»: Становление стиля Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 606).

дит с логической связью, имевшейся в наличии в этом сложном целом».¹⁸ И далее продолжает: «Как только оно [сновидение] изображает два элемента друг подле друга, так тем самым оно свидетельствует о тесной связи между соответствующими им элементами в мыслях. Это все равно как в нашей системе письма: „аб“ означает, что обе буквы должны быть произнесены в один слог».¹⁹ На источник двойственности указывает также и сам нарратор — это свойство человеческой природы: «...русский человек — это человек двустороннего действия: он может жить и так и обратно и в обоих случаях остается цел» (с. 102). Исходя из всего вышесказанного, можно полагать, что платоновский фиктивный читатель есть не просто сам нарратор, но его (нарратора) как бы второе око, задача которого состоит в том, чтобы видеть, *со-наблюдать*.

Эстетическое восприятие произведения, т. е. его идеальное прочтение, о чем речь шла выше, автор (абстрактный автор, разумеется) адресует своему предполагаемому читателю, т. е. содержащемуся в тексте его (предполагаемого читателя) абстрактному образу. Каков он этот адресат как идеальный реципиент, в каждом отдельном случае решает конкретный читатель. В связи с этим приведу начатое выше высказывание М. Михеева: «Во всяком случае, ни один трезво мыслящий человек не отважился бы *такое* (курсив мой. — Л. Ш.) посылать в редакции журналов, предназначенная для печати, но Платонов снова и снова поступает именно так».²⁰ Понятно, что эти слова выражают, скорее, изумление, нежели непонимание. И все же, думаю, установка Платонова-художника на своего предполагаемого читателя несколько иная: не просто потрясти, изумить читателя «аграмматической» дерзостью, но подвести его к откровению субъекта говорения — нарратора, в уста которого и вложен этот неподражаемый язык. В платоновском языке, как представляется, изумляет не столько нарушение правил грамматики, сколько его (языка) свойство проникать в такие глубины сознания, когда объяснение языковых неправильностей формальными средствами становится бессильным, тогда как его «узнаваемость» носителем русского языка, «сопереживание» ему, «сопричастность» к нему возрастают. Так, например:

— Как такие слова называются, которые непонятны? — скромно спросил Копенкин. — Тернии или нет?

— Термины, — кратко ответил Дванов. Он в душе любил неведение больше культуры: невежество — чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура — уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет (с. 147—148).

¹⁸ Фрейд З. Толкование сновидений. Минск, 1998. С. 332.

¹⁹ Там же. С. 334.

²⁰ Михеев М. Ю. Три подхода к ругательствам. С. 353.

На первый взгляд пароним «тернии—термины» не вызывает сомнения: оба слова близки по звучанию и различны по содержанию. Но при более вдумчивом чтении обнаруживается их сходство и на содержательном уровне. Так, на вопрос Копенкина Дванову следовало бы ответить приблизительно следующим образом: «Непонятные слова так и называются — „непонятные“, но объясняются они с помощью терминов, или понятий». Но вопрос Копенкина сформулирован с «уловкой». Вторая часть вопроса — «Тернии иль нет?» — «подказала» Дванову ответ, обнаруживший глубокий смысл слова «термины»: «термины», как для Копенкина, так и для Дванова, такие же «тернии», как и непонятные слова — к их пониманию надо «продираться сквозь тернии», т. е. учиться. Оттого-то Дванов и любит невежество, олицетворяющее в его представлении «чистое поле»: он надеялся, что в новой, послереволюционной России все станет другим, лучше, и «хорошая почва не выдержит долго и разродится произвольно чем-нибудь небывалым и драгоценным» (с. 148). Кроме того, в этом примере мы снова наблюдаем использование приема двойственности: два слова, формально различные на содержательном уровне, хотя и близкие на фонетическом, в диалоге двух персонажей обнаруживают семантическое сходство, т. е. наполняются одинаковым значением. Схематически это явление можно изобразить следующим образом: *тернии* → *непонятные слова* ← *термины*.

В. Вьютин высказал мысль, что «всякая попытка зафиксировать в рациональном слове содержательно-формальное подобие платоновских произведений готова обернуться абстракцией. Метафора же, напротив, позволяет выразить его с завидной легкостью: особая плотность текста, символическая глубина и емкость косноязычия... Есть множество спасительных фигур, которые несколько не оберегают от тайны и лишь заставляют к ней возвращаться».²¹ Понять язык Платонова или хотя бы приблизиться к его пониманию можно, как мне кажется, в том случае, если допустить, что это язык нашего бессознательного в отличие, например, от лингвистических экспериментов Хлебникова, уровень воздействия которых — область сознательного, где смыслы новых слов «восстанавливаются» без особых затруднений. Пребывающий в состоянии сна и повествующий свою историю из глубин бессознательного нарратор является, по моему мнению, той «спасительной фигурой», которая может помочь нам, конкретным читателям, подойти к пониманию эстетики Платонова как эстетики, краеугольным камнем которой является поэтика *сновиденческого*. Думаю, что именно такую эстетическую позицию и «уготовил» Платонов-художник своему предполагаемому читателю.

²¹ Вьютин В. Ю. «Чевенгур» и «Котлован». С. 606.

Ф. Буллок

**ПАДЕНИЕ В УПАДНИЧЕСТВО:
«СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИЛЬ
МЕЖДУ ЭТИКОЙ И ЭСТЕТИКОЙ***

В своем якобы незавершенном романе «Счастливая Москва» Платонов больше чем в каком-либо другом своем произведении останавливается на женской телесности, чтобы воспроизвести атмосферу сталинского преобразования советского общества в 1930-е гг.¹ Разрушение и перестройка тела героини соответствует уничтожению и реконструкции самого города Москвы: чувства и поступки мужских персонажей — насилие, заботливость, привязанность и даже любовь — одновременно и связывают их с героиней, и символизируют отношения вождя к его столице. Женское тело в «Счастливой Москве» является особым объектом мужского воображения, что становится ясным из отрывка, когда Москва участвует в испытании новых парашютов:

Москва отворила дверь самолета и дала свой шаг в пустоту; снизу в нее ударил жесткий вихрь, будто земля была жерлом могучей воздушной турбины, в которой воздух прессуется до твердости и встает вверх — прочно, как колонна; Москва почувствовала себя трубой, продуваемой насквозь, и держала все время рот открытым, чтобы успевать выдыхать внизывающийся в нее в упор дикий ветер.²

* Эта статья является обработанным переводом английского подлинника, который впервые был опубликован в первом номере «Modern Language Review» за 2006 г. под названием «Andrei Platonov's *Happy Moscow*: Stalinist Kitsch and Ethical Decadence». Автор выражает свою благодарность редакторам данного журнала за разрешение издать русскую версию статьи, а также Е. Дроздовой за помощь, оказанную при работе над переводом.

¹ Подробнее об изображении женственности в прозе Платонова см.: *Bullock P. The Feminine in the Prose of Andrey Platonov. London, 2005.*

² *Платонов А. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 13.* Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

Фаллическая образность этой известной сцены выражает жестокое изнасилование женского тела; делая шаг в пустоту, Москва почти потрошится силой своего падения. Страшная логика отрывка основывается, с одной стороны, на универсальном стремлении мужского дискурса к преобразению мира (сталинская перестройка советской столицы) и, с другой стороны, на послушности податливой женственности (готовность города поддаваться сталинским планам).

Если вышеприведенный текст раскрывает некоторые ключевые моменты, лежащие в основе гендерной мифологии в «Счастливой Москве», то те сцены, в которых описываются отношения между хирургом Самбикиным и героиней, более конкретно символизируют отношения Сталина к столице. Когда Москва находится в больнице после аварии в метро, Самбикин осматривает ее:

Самбикин осмотрел ее ногу; кровь вырывалась с давлением наружу и слегка вспенивалась; кость была раздроблена по всему сечению и внутрь раны вьелись различные нечистоты. Но окружающее тело имело нежный смуглый цвет и такую свежую опухшую форму поздней невинности, что шахтерка заслуживала бессмертия; даже сильный запах пота, исходящий из ее кожи, приносил прелесть и возбуждение жизни, напоминая хлеб и обширное пространство травы (с. 42).

Здесь физиология уступает место фантазии; медицинский осмотр раненой женщины быстро превращается в эротическое разглядывание, полное чуть ли не сдержанного желания. Кровавая и большая рана вызывает у хирурга не столько сочувствие, сколько странно сексуальный интерес. Самбикин потом выполняет необходимую операцию:

Самбикин долго работал над ногой, пока не отделил ее начисто, дабы избавить организм от гангрены (с. 42).

Такое поведение служит намеком на удары, нанесенные городу Москве (как и всему советскому обществу), чтобы убедить социализм от заболевания и даже завоевания чужими элементами. К тому же Платонов реализует буквальное содержание бытующих в те годы метафор, согласно которым перестройка города имела явно хирургические коннотации: «We still sometimes hear timid voices complaining about the severity of surgical methods. (...) We cannot reconstruct a city like Moscow without a surgeon's scalpel»³ («Мы теперь еще слышим иногда робкие голоса о слишком жестоких хирургических приемах. (...) Такой город, как Москва, нельзя перестраивать без скальпеля хирурга»).

³ Перчик Л. Москва на стройке // Строительство Москвы. 1934. № 11. С. 9. Цит. по: Coulton T. Moscow: Governing the Socialist Metropolis. Cambridge; London, 1995. P. 269.

В развязке их отношений Самбикин буквально перестраивает Москву. После выписки из больницы Москве негде жить; Самбикин увозит ее на Кавказ, где между ними неловко разворачивается роман. Делая ей протез, Самбикин начинает процесс перестройки ее тела согласно своему воображению и техническому уменью. Здесь обнаруживается своеобразие платоновского истолкования сталинского перелома: привязанность, эротизм, обольщение, любовь и заботливость существуют наравне с насилием и даже уничтожением; традиционные метафоры — разрушение и реконструкция как символы жизни, город как живой организм, Москва как женщина — беспощадно заводятся Платоновым в «смысловой тупик», ту «тупиковую философию», чье ключевое значение для платоновской прозы давно установил Иосиф Бродский.⁴

Этот прием сам по себе странен, но символизм героини действует на другом, куда более значительном уровне. Физическую перестройку советской столицы можно рассмотреть в контексте более отвлеченного сдвига в общественных ценностях. Приверженцам типичного для 1920-х гг. утопизма кажущееся возвращение буржуазных ценностей и присвоение привилегий культурной, технической и административной элитой причиняли страдания, как бы ни была необходима такого рода аккомодация с ранее отвергнутыми идеологемами для окончательной реализации социализма. Как героиня, так и ее окружение вызывают презрение у читателя из-за мещанства и «культурности» (того лжекласического вкуса, который занял место и авангарда, и пролетарского искусства в 1930-е гг.). «Счастливая Москва» богата реминисценциями этого «золотого века», столь далекого от благородных страданий ранней послереволюционной поры; одна из самых прямых относится к вечеру в комсомольском клубе:

Жены конструкторов и молодые женщины-инженеры были одеты в лучший шелк республики — правительство украшало лучших людей. Москва Честнова была в чайном платье, весившем всего три-четыре грамма, и сшито оно было настолько искусно, что даже пульс кровеносных сосудов Москвы обозначался волнением ее шелка (с. 23).

В этом отрывке одобрение достижений государства и лучших его сыновей и дочерей быстро уступает место скандальному вуайеризму. Безобидная аналогия — женская эмансипация как доказательство превосходства социализма — превращается в пощечину оскорбленному утопизму: неужели рабочие трудились лишь для того, чтобы одеть эту советскую русалку? Юрий Пименов в своей известной картине «Новая Москва» (1937), описанной неким критиком как «гимн перестройке Мо-

⁴ Бродский И. Предисловие к повести «Котлован» // Корниенко Н., Шубина Е. Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994. С. 154.

сквы и освобожденной женщине»,⁵ прибегает к аналогичному приему, чтобы передать этот сдвиг ценностей. В его картине молодая женщина за рулем проезжает мимо Большого театра по направлению к гостинице «Москва». Шикарные черные автомобили и пестрые автобусы едут по дороге, и красиво одетые москвичи гуляют по центральным улицам. Картина — шедевр советского импрессионизма — нарисована яркими и плавными цветами и хорошо передает праздничную атмосферу отдыхающего города.

Восприятие Платоновым советской столицы, с ее роскошью (хоть и для очень немногих) то ли в жизни, то ли в искусстве, было негативным. Его отношение к новой сталинской элите чувствуется, скорее всего, в том, как в «Счастливой Москве» героиня изображается в качестве символа самодовольного потребления:

Присутствующие же, хотя и сидели за обильным и вкусным столом, но ели мало и понемногу, они жалели дорогую пищу, добытую колхозниками трудом и терпением, в бедствиях борьбы с природой и классовым врагом. Одна Москва Честнова забылась и ела и пила, как хищница. Она говорила разную глупость, разыгрывала Сарториуса и чувствовала стыд, пробирающийся к ней в сердце из ее лгущего, пошлого ума, грустно сознающего свое постыдное пространство (с. 24).

Ее слабое чувство стыда вызывает у читателя некое сочувствие, но бинарные оппозиции, присутствующие в отрывке, доказывают, что о прощении не может быть и речи. С одной стороны, показаны сакральность и аскетизм колхозного движения; чтить его достижения должен каждый сознательный коммунист. С другой стороны, героиня оказывается опасной эгоисткой, будучи одновременно советской знаменитостью и вредным хищником, с которой колхозникам приходится бороться. Тяготение к удовольствию вытесняет остатки ее слабого чувства революционной сознательности.

До сих пор я рассматривал «Счастливую Москву» как выражение гнева и отчаяния со стороны автора, идеалиста 1920-х гг., который с трудом воспринимал то, что социализм был испорчен сталинскими компромиссами. Однако «Счастливая Москва» является более тонким произведением, чем допускается такой интерпретацией; роман представляет собой фундаментальное столкновение с эстетикой сталинской культуры. Кроме того, эстетическое возражение против сталинизма сводится не только к понятному стремлению художника к творческой свободе: такое возражение обязательно включает и этическое начало. Этическую/эстетическую позицию Платонова, по моему убеждению, можно проанализировать в контексте *кича*, понятия, ставшего своего рода общим местом в обсуждениях сталинской культуры.

⁵ Bown M. Socialist Realist Painting. New Haven; London, 1998. P. 147.

Бытующий поверхностный подход к вопросу исходит из того, что кич является дешевым искусством массового производства для людей со средним честолюбивым вкусом. Эмоции кича поддельны, его ценности неискренни; короче говоря, кич — это просто плохое искусство. Как понятие кич первоначально появился в эпоху позднего романтизма и был отнесен к развивающейся немецкой буржуазии из-за ее стяжательства и материализма; теперь этот термин в анализах многочисленных произведений советского искусства служит в качестве упрека в том, что революционные идеи были преданы при сталинском тоталитаризме. Моя интерпретация «Счастливой Москвы» не отрицает такой подход: сталинская Москва является предметом кича потому, что она дешева, безвкусна и пошла; лишенная и пролетарской страстности, и строгости модернизма, она оскорбляет революционный взгляд Платонова как на искусство, так и на идеологию.

Но анализировать кич исключительно как плохое искусство было бы грубой ошибкой. Ведь более убедительное возражение против кича заключается, очевидно, в этике, а не в эстетике; кич не столько рисует картину мира в художественно слабых красках (что он и делает), сколько предлагает сознательно живой представление об этом мире. Страстным сторонником такой позиции был и австрийский писатель Германн Брох (1886—1951), который изложил свое мнение в статье, написанной в 1932 г.: «Творец кича не создает плохое искусство, он не неспособный „сапожник“, его нельзя оценить по эстетическим нормам; вернее, он же этически развратен, он и преступник, который добивается радикального зла».⁶ Поэтому под кичем, скорее всего, подразумевается «своего рода эстетическая ложь», которая создает «мир эстетической фантазии и самобмана».⁷ Если обойти молчанием вопрос о том, не является ли всё изобразительное искусство «своего рода эстетической ложью», легко понять, почему такой подход к кичу привлекает критиков тоталитарного искусства, особенно советского социалистического реализма. Об этом интересней всех высказался Милан Кундера, который описал кич как «абсолютное отрицание говна в дословном и переносном смысле слова; кич исключает из своего поля зрения все, что в человеческом существовании по сути своей неприемлемо».⁸ Джереми Тамблинг предлагает менее пылкую, но, пожалуй, и более плодотворную

⁶ Broch H. Evil in the Value-System of Art // Broch H. Geist and Zeitgeist: The Spirit in an Unspiritual Age / Transl. from German J. Hargraves. New York, 2002. С. 37.

⁷ Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism. 2nd ed. Durham, 1987. P. 229, 262.

⁸ Кундера М. Невыносимая легкость бытия // Пер. с чешского Н. Шульгиной // Иностранная литература. 1992. № 5—6. С. 110.

версию кундеровского подлинника: «...кич, может быть, является непризнанием упадничества».⁹

В «Счастливой Москве» кич отождествляется с перестройкой города Москвы, которая становится произведением искусства будущего (если взять термин Рихарда Вагнера — *das Kunstwerk der Zukunft*), переданным, к всеобщему удивлению и радости, в руки гражданам настоящего; единственным и окончательным автором этого произведения является сам Сталин. Город — законченное, неприкосновенное, искупительное и иератическое полотно. Словом, город Сталина — произведение тотального искусства (если взять еще один вагнеровский термин — *das Gesamtkunstwerk*):¹⁰ он скрывает свою искусственность; отрекается от своих границ; претендует на права телеологии как своего рода псевдогегелевское истечение мирового духа в своем марксистско-ленинско-сталинском воплощении. В таком мире ужасу, сомнению, отчаянию, страху, несчастью и страданию не может быть места. Этот мир — общество, лишенное нечистот и упадничества; поэтому он заражен кичем.

Платонов отвечает на классическое (в бахтинском смысле этого слова) изображение города тем, что пишет стилизацию под соцреалистический роман, герметические качества которого разрушаются именно своими противоположностями и в котором явно обнаруживаются недостатки сталинской культуры. Ключевые черты светлого будущего (веселые комсомольские собрания, достижения стахановцев, укрощение земли строительством московского метрополитена) сопоставляются с описаниями пороговых состояний человеческого существования (сны, желание, половое сношение, смерть, утомление, потеря идентичности). Телеология сталинских лозунгов, настаивающих на том, что развитие человечества идет все дальше и все выше, гротесковым образом переворачивается Платоновым, который предпочитает останавливаться на образах упадка и разложения.

В «Счастливой Москве» Платонов прибегает к простому, но выразительному приему. Изображение человеческого тела — теперь необязательно женского — как символ сталинской перестройки столицы позволяет Платонову выдвинуть на передний план телесные функции. Поверхность города устраняется: то, что должно быть скрыто, вдруг обнаруживается; метрополитен превращается в могилу, в утробу, в кишечную систему. Можно рекомендовать читателю Платонова теорию Михаила Бахтина о гротескном теле.

⁹ *Tambling J. Opera and the Culture of Fascism. Oxford, 1996. С. 221.*

¹⁰ См.: *Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond / Transl. Ch. Rougle. Princeton, 1992.*

Художественная логика гротескного образа игнорирует замкнутую, ровную и глухую плоскость (поверхность) тела и фиксирует только его выпуклости — отростки, почки — и отверстия, то есть только то, что выводит за пределы тела, и то, что вводит в *глубину* тела. Горы и бездны — вот рельеф гротескного тела, или, говоря на архитектурном языке, — башни подземелья.¹¹

Для Бахтина, как и для Платонова, телесные образы могут разрушить условность традиционных метафор. Но если для Бахтина «в гротескном реализме материально-телесная стихия является глубоко *положительным*»,¹² то нельзя говорить так о Платонове, для кого телесность — удручающая неизбежность человеческого существования.

Физическая деградация, экскременты и грязь фигурируют чуть ли не на каждой странице «Счастливой Москвы» и противопоставляются социалистическому реализму, обсуждавшему именно в то время, когда Платонов работал над своим романом. Самые крайние примеры таких мотивов связаны с хирургом Самбикиным, чья работа приближает его к разбитым телам. Однажды вечером привозят к нему мальчика с ненасытной опухолью:

За левым ухом у мальчика, заняв полголовы, вырос шар, наполненный горячим бурым гноем и кровью, и этот шар походил на вторую дикую голову ребенка, сосущую его изнемогающую жизнь (с. 19).

Сначала Самбикин старается спасти мальчика, беспощадно вырезая жадную опухоль. Но он скоро сдается, «ибо, чтобы совершенно уничтожить стрептококков, надо было искрошить не только всю голову больного, но и все его тело до ногтей на пальцах ног» (с. 20). Хирург понимает, что изъятие опухоли невозможно и что смерть — неизбежная часть жизни. Попытка создать совершенное, герметическое тело физиологически неосуществимо; думать иначе была бы сплошная надменность.

Именно таким же образом стремления Сталина к чистоте и классицизму в архитектуре и литературе исключают все грязное и даже просто человеческое и никак не могут претендовать поэтому на полную и полноценную концепцию о человеческом бытии. Такая несообразность чувствуется в сцене, которая снится мальчику под влиянием наркоза:

Он видел предметы, всю сумму своих впечатлений, — и эти предметы мчались мимо него и он узнавал их — вот забытый гвоздь, который он держал в руках давно, гвоздь теперь заржавел, стал старый, вот черная маленькая собака, с ней он играл когда-то на дворе — она лежит мертвая в мусоре, с разбитой стеклянной банкой на голове, вот желез-

¹¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 352.

¹² Там же. С. 24.

ная крыша на низком сарае, он взлезал на нее, чтобы смотреть с высоты, она пустая сейчас и железо скучает по нем, а его долго нет; стоит лето, тень матери лежит на земле, идет милиция, но ее оркестр играет неслышно... (с. 19).

Если даже такие простые и прочные предметы, как гвоздь, могут покрываться ржавчиной и становиться бесполезными, то живые существа куда более склонны к гниению и разложению. Воспоминания мальчика связаны с двором, скрытым местом в середине здания; вдали слышна военная музыка, но оркестр проходит мимо фасада, глух к страданиям внутри.

Дальше в романе наблюдаем, как Самбкин работает над трупами в исследовательском институте в поиске «цистерны бессмертия». Несмотря на свои ежедневные встречи со смертью и разложением, он все же продолжает поиск причины жизни:

Далее Самбкин начал поворачивать мертвую девушку, точно предьявляя Сарториусу ее упитанность и целомудрие.

— Она хороша, — неопределенно произнес хирург; у него прошла мысль о возможности жениться на этой мертвой — более красивой, верной и одинокой, чем многие живые, и он заботливо обвязал ей бинтом разрушенную грудь. — А сейчас мы увидим общую причину жизни...

Самбкин вскрыл сальную оболочку живота и затем повел ножом по ходу кишок, показывая, что в них есть: в них лежала сплошная колонка еще не обработанной пищи, но вскоре пища окончилась и кишки стали пустые. Самбкин медленно миновал участок пустоты и дошел до начавшегося кала, там он остановился вовсе.

— Видишь! — сказал Самбкин, разверзая получше пустой участок между пищей и калом. — Эта пустота в кишках всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю. Это душа — нюхай! (с. 34).

В этой сцене в полной мере присутствует кич, поскольку для Самбкина кишечник является не системой, принимающей питание для человеческого организма и производящей отходы в виде экскрементов, а своего рода метафизическим и историографическим символом.

Трагедия Самбкина заключается в том, что он больше не руководствуется радикальными наблюдениями взаимоотношений жизни и смерти, здоровья и разложения, отличавшими его лечение больного мальчика. Сарториус, понаблюдав вскрытие трупа, задумчиво уходит, недовольный философствованием своего друга:

Инженер повернулся к выходу из отделения трупов. Он согнулся и пошел оттуда, чувствуя позади улыбку Самбкина. Он был опечален грустью и бедностью жизни, настолько беспомощной, что она почти непрерывно должна отвлекаться иллюзией от сознания своего истинного положения. Даже Самбкин ищет иллюзий в своих мыслях и открытиях, — он тоже увлечен сложностью и великой сущностью мира в своем воображении. Но Сарториус видел, что мир состоит более всего из обездоленного вещества, любить которое почти нельзя, но понимать нужно (с. 34).

Этот абзац содержит в себе суть платоновского кредо. Как бы предвидя и даже расширяя Кундери, Платонов считает кич отрицанием материальной человеческой реальности и поиском ложной последовательности в мире. Как заметила по этому поводу Светлана Бойм:

Механизмы кича стараются успокоить и смягчить противоречия человеческого существования. Кич не решает и разоблачает конфликты, а строит хрупкие мосты над бездной.¹³

Любое мировоззрение, которое не в состоянии отвечать на онтологический ужас, ощущаемый Сарториусом, не может считаться ни полноценным, ни этически оправдываемым. Более того, этическое возражение Платонова против кича имеет явно эстетическое основание, поскольку кич держится на иллюзиях и обмане.

Именно кич связывает три главные темы романа, т. е. женское тело как символ города, возрождение буржуазных ценностей и поиск мнимой трансцендентальности. Перестройку тела Москвы можно рассмотреть в качестве попытки представить ее как можно более чистой и целой, отрицать ее беспорядочность и непредсказуемость, точно так, как сталинская городская реконструкция старалась придать столице потемкинские фасады современности и прогресса, так же как привилегии, данные членом сталинской элиты, осуществлялись за счет бедности и мучений, являясь не чем иным, как жалкими залогами государственного шантажа. Дискурсы, на которых основывается сталинизм, претендуют на авторитет науки, но сводятся к пустым метафизическим гипотезам, никак не способным ни улучшить бытовые условия жизни большинства населения, ни предложить подлинную философию человеческого существования.

Каков в таком случае ответ Платонова на кич, на всеобщую лживость сталинского счастья? Если кич, по Кундере, является отрицанием нечистот, то уместный ответ можно найти в их одобрении и даже прославлении. Сарториус глубже всех воплощает такую философию:

Честнова дала ему понести туфли, он незаметно обнюхал их и даже коснулся языком; теперь Москва Честнова и все, что касалось ее, даже самое нечистое, не вызвало в Сарториусе никакой брезгливости, и на отходы из нее он мог бы глядеть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека (с. 27).

Какой бы странной, патологической и даже фетишистской ни показалась эта сцена, она превращается — в контексте

¹³ *Boym S. Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia.* Cambridge; London, 1994. P. 16.

кича — в трогательный пример привязанности героя к героине. Сарториус — единственный любовник Москвы, осознающий значение настоящей любви, которая полностью принимает и понимает человечество героини, каким бы жалким и униженным оно ни было. Все остальные чувства — очарование, символизм, идеализация — являются лишь частичными, исключая проблематичные черты ее характера. Решение Сарториуса чтить отходы своей возлюбленной можно понять как буквальное выражение отрицания кича.

Грязь есть грязь: такая простейшая идея показывает пропасть между «Счастливой Москвой» и велениями социалистического реализма. Но возражение Платонова против кича отходит далеко от интереса к отходам как таковым. И здесь версия кундеровского лозунга, предложенная Тамблингом, — «кич, может быть, является непризнанием упадничества» — является как раз решающей, поскольку она позволяет перейти от эстетической функции романа к этической и даже постулировать их прямое соприкосновение, если и не отождествление. Именно упадничество является ключевым в «Счастливой Москве», в которой беспощадная телеология тоталитаризма полностью оспаривается наличием упадка и разложения. Притом для Платонова упадничество является не столько неизбежной частью жизни, символом крайнего материализма, присущего его прозе; скорее всего, упадничество представляет собой этический поступок на основе отречения от привилегий. Принимая упадничество, герой охотно «падает». Такой поступок остается непонятным кичу, отрицает его фальшивую законность и предлагает и жизни, и искусству другой образец.

В «Счастливой Москве» заметно «падают» двое из героев; и главная героиня романа, сама Москва Честнова, и Сарториус движутся против течения сталинской истории. Платонов называет свою героиню по примеру советской столицы и описывает ее участие в великих проектах лишь для того, чтобы потом подвергнуть ее атрофии и разложению. После блестящего начала скоро начинается ее падение. В своей авиационной карьере, когда ее репутация среди сталинских избранных должна быть на подъеме, Москва буквально падает с высоты вместе с ожиданиями и стремлениями эпохи. Так же описывает Платонов строительство метрополитена, еще более видный пример сталинских достижений, в котором упадок, разложение и смерть заменяют прогресс и технологию. После этого жизнь Москвы делается все туманней. Из всех возможных любовников она выбирает Комягина, дряхлого бездельника, никогда не доделывавшего начатые стихотворения и картины.

Полнее и глубже всех воплощает «этическое упадничество» Сарториус. Он отказывается от жизни, славы и удобств, предложенных ему взамен участия в героической перестройке со-

ветского общества. Встреча с Виктором Божко, представителем треста весов и гирь, пробуждает его совесть:

Здесь говорили, а я слышал, как человек скоро будет летающим и счастливым. Я это буду слушать всегда и с удовольствием, но нам нужно пока немного... Нам нужно хлеб и крупу вешать в колхозах с правильностью (с. 27).

Божко нечаянно высказывает опасения Сарториуса, что сталинская революция сводится к пустой риторике; неужели настоящие достижения человечества не могут заключаться в незаметной, местной работе? Сарториусу удастся изобрести новые весы, таким образом решая проблему советского хозяйства. Его первый шаг в упадничество сравнительно малозначителен; его можно оценить как самопожертвование внутри сталинской парадигмы, поскольку изобретение Сарториуса служит советским целям. Однако Платонов показывает, что поступки Сарториуса в сущности основываются на стремлении к самоотречению. Он уходит с работы, «оставив в стороне славу авиации, разложения атома и сверхскоростной езды» (с. 39); впоследствии «Сарториус потерял славу всесоюзного инженера; он целиком сосредоточился в делах малозаметного учреждения и его постепенно упустили из виду бывшие товарищи и знаменитые институты» (с. 45). Продолжение его жизни еще более ясно связано с упадком. Он оказывается на Крестовском рынке, где покупаются и продаются «вещи недавно умерших людей» (с. 53). Сарториус вспоминает их и в самом последнем примере кича в романе думает о том, как «их намогильными камнями вымостили тротуары новых городов и третье или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи» (с. 53). Воры шныряют по улицам, и «одного слабого человека, одетого в старосолдатскую шинель, торговка булками загнала в мочевую лужу около отхожего места и стегала его по лицу тряпкой» (с. 54). Мир сталинских привилегий просто не замечает этого мира отверженных, страдающих и разложившихся, но Сарториус охотно подчиняется его нравам. Он отказывается от своей бывшей личности и приобретает новый паспорт, в котором записано его новое имя: «уроженец города Нового Оскола Иван Степанович Груняхин, 31 года, работник прилавка, командир взвода в запасе» (с. 54).

Сарториус/Груняхин нанимается на завод и успешно выполняет свою работу. Там он знакомится с Константином Арабовым. Культурный и энергичный работник, идеальный житель сталинского общества, он одновременно и неожиданный эгоист. Влюбившись во француженку-комсомолку, он оставляет свою жену и двух сыновей, старший из которых стреляется. Сарториус/Груняхин ссорится с возлюбленной Арабова:

— Вы слышали, что есть золотое правило механики. Некоторые думали посредством этого правила объегорить всю природу, всю жизнь. Костя

Арабов тоже хотел получить с вами, или из вас — как это сказать? — кое-что, какое-то бесплатное золото... Он его ведь получил немного...

— Немного — да, — согласилась Бессоня.

— Ну сколько получил — не больше грамма! А на другом конце рычага пришлось нагрузить для равновесия целую тонну могильной земли, какая теперь лежит и давит его ребенка... (с. 56).

Такова цена счастья, провозглашенного Платоновым в самом названии романа. Через призму романтической любви Платонов показывает, как поиск сталинского счастья доводит до страданий, которым не может быть и объяснения, не говоря уж об искуплении.

В последних сценах романа, Сарториус/Груняхин женится на брошенной Арабовым жене. Он несет бремя чужого горя, не ожидая взамен ни любви, ни благодарности. Мало того, он может рассчитывать лишь на оскорбления:

Если же муж все же запаздывал, то Матрена Филипповна, отворив ему дверь, начинала его бить любым предметом — старым валенком, вешалкой вместе с одеждой, самоварной трубой от бывшего когда-то самовара, башмаком со своей ноги и другой внезапной вещью, — лишь бы изжить собственное раздраженье и несчастье (с. 57).

Этот брак далек от блеска начала «Счастливой Москвы». Здесь не ощущается ни самодовольства, ни усталости. Платонов подчеркивает, что его главный герой «сильно заботился о своей новой жизни» (с. 53). Падение Сарториуса — сознательное отступление далеко от сюжета и психологии соцреалистического романа.

В конечном металитературном счете совершает падение и сам Платонов, что видно в первую очередь по его близости к Сарториусу/Груняхину. В романе образы упадничества описываются в стиле, который нарушает логику повествования и предлагает читателю незавершенность и неизвестность. В «Счастливой Москве» Платонов выступает за эстетику, взятую от модернизма, которую сталинские критики, уже отрицательно относившиеся к автору, заклеили как буржуазное упадничество. Платонов упивается таким обвинением, преступая запреты, противостоя официальным мифам и приветствуя хаос и бездну. «Счастливая Москва» — последний непокорный подвиг художественной свободы и приверженности к модернизму со стороны писателя, который обязан был подчиниться социалистическому реализму. Платонов придает эстетике модернизма этическую силу русского критического реализма, сочетая противоположные традиции, что присуще лишь ему одному.

Если искусству не суждено быть замешанным в тоталитарном обмане, то оно должно сопротивляться ему с беспощадной честностью. Такую позицию излагал и Теодор Адорно: «Чтобы

выжить в самой крайней и жестокой действительности, произведения искусства, которые не хотят прослыть простым утешением, должны равняться этой действительности».¹⁴ По ходу романа главы становятся все длинней, по мере того как накапливаются подробности и царствует беспорядок. Валтер Беньямин утверждал, что «жить — это оставлять следы»;¹⁵ именно о следах человеческого существования заботится и Платонов, отвергая лесть тоталитарности ради ответственности перед чужими жизнями. Город Сталина должен был быть городом без следов, своего рода советским Новым Иерусалимом, лишенным экскрементов и слез. Платонов отказывается участвовать в таком очищении города, чтобы не потерять своей индивидуальности как писателя.

¹⁴ *Adorno T. Aesthetic Theory / Transl. from German R. Hullot-Kentor. London, 1997. P. 39.*

¹⁵ *Benjamin W. The Arcades Project / Transl. from German H. Eiland, K. McLaughlin. Cambridge; London, 1999. P. 9.*

Е. И. Колесникова

**ТЕНДЕНЦИИ НЕОКЛАССИЦИЗМА
В РОМАНЕ ПЛАТОНОВА
«СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»**

В различных странах и в разные эпохи неоклассицизм как идейно-стилистический принцип, неоднократно возникавший после эпохи Возрождения, обретал разнообразный идейно-художественный смысл. Главный признак, позволявший усматривать неоклассические тенденции, — присутствие античных образов, сюжетов и конфликтов при ясности поэтического языка и пластической законченности. Естественно, применительно к поствозрожденческим эпохам говорить об этих свойствах всегда можно лишь с известной долей условности, поскольку никогда не бывает буквальных реставраций, ибо попытка обратиться к опыту отжитой эпохи всегда несет с собой и нечто новое.¹

В русском искусстве XX в. актуализировались различные тенденции неоклассицизма.² В литературе к неоклассицизму относят несколько направлений, например, творчество акмеистов называют неоклассическим. Думается, что понятие неоклассицизма более многоаспектно, чем обращение к художественному арсеналу античной образности и проблематики.

¹ Обо всех аспектах и особенностях поствозрожденческого неоклассицизма и недостаточности большинства его характеристик см.: *Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1978.*

² Термины «Возрождение», «Ренессанс» обозначают переходную эпоху, а не стиль. Поэтому, когда говорят «стиль ренессанс», обычно имеется в виду «неоренессанс» — один из так называемых «неостилей», искусственная стилизация под классицизм эпохи Возрождения. При соотношении последующих эпох важны не споры о правомерности употребления аналогий, а определение их содержания в конкретном смысле. В русском искусстве в той степени, в какой это происходило в искусстве Италии или Франции XVI—XVII вв., классицистические формы не развивались, и только во второй половине XVIII в. здесь появляется классицизм. Соответствующее течение в искусстве модерна начала XX в. называют неоклассицизмом.

В советскую эпоху, когда стремительно создавалась новая социалистическая эстетика, в каждом роде и виде искусств происходили очень интенсивные и разнонаправленные процессы. Можно выявить ряд общих признаков, условно обозначив их как «возрожденческие», имеющие в своей основе некую универсальную модель, возникающую на рубеже смены мировоззренческих эпох.

В разное время этот стиль получал разные названия: «социалистический реализм», «советская классика», «сталинский ампи́р», «сталинский стиль», «сталинский декоративизм», «сталинское барокко», «тоталитарный стиль» и др. Уже само разнообразие терминов говорит о различных трактовках стиля, о разных, порой противоречивых взглядах на него, о разных оценках. Наиболее отчетливо неоклассицизм заметен в архитектуре, что впечатляет и по сей день. Можно отыскать немало его проявлений и в живописи. Особым типом взаимоотношений между человеком и миром, особым представлением о роли художника в мире советский неоклассицизм восходит к авангарду с его жизнестроительным проекционизмом. Соединение классических и романтических черт придает советскому неоклассицизму некоторые признаки барокко.

Основной советской идеей, восходящей к возрожденческой модели мира, является антропоцентризм и идея «нового человека». Яркая во всех проявлениях личность характерна для эпохи Возрождения, где происходило утверждение автономности человеческого «я». Сила нередко становилась основой права без морали. «Цель оправдывает средства» — формула гуманиста и царедворца Макиавелли стала оправданием многих темных дел не только того времени. Индивидуализм и титанизм начала XX в., имеющий мощный философский подтекст, получил в советское время своеобразное преломление. Среди многих причин использования комплекса возрожденческих идей в 1930-е гг. можно назвать как глобальную перестройку общества и его экономической базы, происходящую на волне всеобщего энтузиазма, так и наметившееся имперское строительство.³ В связи с этим уместно привести высказывание А. Бенуа, первого теоретика русского неоклассицизма: «Клас-

³ Модели «возрожденческого» типа поведения возникали в России как массовое явление именно на переломных преобразовательных этапах (особенно в Петровскую и раннесоветскую эпохи). Поскольку смены мировоззренческих и социально-политических эпох шли неразрывно с государственными реформами или переворотами, влияние власти в сфере искусства в этот период было значительным, а зачастую определяющим. Это объясняло тяготение к стилям, способным позитивно ее представлять и поддерживать. История искусства знает один органичный «прогосударственный» стиль — классицизм, отсюда всевозможные разновидности его реставрации.

сика — не подражание греческому искусству, а классика есть известного рода художественная и жизненная идея, к которой человечество возвращается каждый раз, когда оно чувствует в себе какие-то движения к объединению».⁴

Атеистический жизнестроительный курс, уходящий истоками в авангардные учения, был базисным для советского государства, стремящегося к обновлению во всех сферах. Государственный подход накладывался на органическую смену мировоззрения. Античность становилась востребованной в самых разных аспектах. Кафедры классической филологии были открыты в 1932 г. в основанных в Москве и Ленинграде Институтах философии, лингвистики и литературы (ИФЛИ и ЛИФЛИ). Позднее эти институты вошли в состав МГУ и ЛГУ. В 1938 г. начал выходить «Вестник древней истории». В 1935 г. на дискуссии в Комакадемии о типологической актуальности античного эпоса для советской литературы античное общество было объявлено образцом общественного строя, предполагалось также, что обращение к античности станет основой «единства» личности и общества. Античность использовалась и в своих культурно-освоенных, вторичных формах.

Но существовала и другая сторона восприятия мира в античности — недоверие, страх перед слепой стихией. И эта сторона античного восприятия мира отразилась к 1930-м гг. в творчестве Платонова. Природа платоновской категории трагического, согласно исследованиям А. А. Кретицина, восходит именно к античной традиции.⁵ «Греческая „радостность“, ликующее небо Эллады, как блистательная иллюзия, прикрывающая собой мрачный фон, — такое понимание нуждалось в людях нового времени».⁶ В романе «Счастливая Москва» жизнь героев и есть блистательная иллюзия, прикрывающая изнанку советской жизни. Моральный релятивизм Москвы Честновой тому подтверждение. Таким образом, «Счастливая Москва» стала вмещалищем двух начал — аполлонического и дионисийского, трагедией своего времени.

Период 1920-х гг., когда «крушение гуманизма» (А. Блок) породило нового героя — массу, в основном стихийную, направляющую свою энергию на разрушение и борьбу со старыми формами жизни, сменяется новым десятилетием, породившим лично проявленный, соревновательный коллективизм, нацеленный на созидательную практическую деятельность. Соревновательность стала в 1930-е гг. одновременно аналогом ге-

⁴ Цит. по: *Варуц В.* Музыкальный неоклассицизм: (Исторические очерки) // Вопросы истории, теории, методики. М., 1988. С. 71.

⁵ *Кретицин А. А.* Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 1995. С. 63—69.

⁶ *Юнг К.* Психологические типы. Минск, 1998. С. 164.

роического с его атрибутами земной, прижизненной и посмертной славы.⁷ В СССР заметно поощрялась трудовая активность работников во всех отраслях деятельности. Профсоюзы развернули движение участников самых разнообразных новаторских починов, ударников труда и передовиков производства, социалистическое соревнование. Результаты транслировались по радио и печатались в газетах, периодически устраивались различные пропагандистские форумы — съезды, слеты, конференции. В это время отрабатывались пропагандистские приемы, развернувшиеся впоследствии в идеологических войнах и пиар-кампаниях второй половины XX в. — различные публичные шоу, каковыми стали массовые зрелищные карнавализованные и спортивные шествия, парады, демонстрации, кинофестивали в Венеции и в Москве (1935),⁸ XI Олимпиада в Берлине (1936), впервые транслируемая по немецкому телевидению.

Советская эпоха вызвала к жизни по-возрожденчески созидательный энтузиазм, устремленный к предметному миру — зримому воплощению преобразовательских идей: заводы, фабрики, роскошные станции метро (одна из них была выложена полудрагоценными камнями). Все это сопровождалось желанием каждого человека успеть оставить и свой след тоже. Подъем творческих сил способствовал возникновению особой творческой универсальной энергетики.

Происходил тотальный разворот сознания к материальному миру. Велось огромное количество гигантских строек, осваивались пространства Арктики, Сибири, совершались дальние авиаперелеты, начались космические разработки.

В 1930-е гг. повсеместно происходит усиление государственной власти — как в Европе (Сталин, Гитлер, Муссолини, Франко), так и в США (Рузвельт).

Кризисным моментом эпохи явились сложные взаимоотношения между возрожденческим индивидуализмом, возрастанием значимости отдельной личности и тоталитарным угнетением ее со стороны государства. Необходимость регулирования взаимоотношений личности и государства порождала новые формы гражданского общества: в 1936 г. принимается новая Конституция СССР.⁹

⁷ Почетное звание «Герой Труда» было учреждено в СССР в 1927 г., а в 1938 г. — «Герой Социалистического Труда».

⁸ Первый фестиваль прошел в Италии 6 августа 1932 г. На II Венецианский фестиваль 1934 г. была послана делегация советских киноактеров. На вечере, посвященном советскому кино, зрители посмотрели «Последнюю ночь» Григория Рошаля и документальный фильм «Челюскин», но наибольшую сенсацию вызвала «джаз-комедия» Григория Александрова «Веселые ребята».

⁹ Реакцией Платонова на неоднозначную ситуацию с принятием Конституции в разгар репрессий стал набросок неоконченного рассказа «Чер-

В Советском Союзе быстро и активно оформлялся образ отца народов. Делалось это наиболее умело прежде всего самим И. В. Сталиным в виде программных деклараций об утверждении новых представлений, соответствующих именно его взглядам на современность.

Близкие к устным разговорным формам, оснащенные соответствующими средствами художественной выразительности, систематические публичные выступления Сталина удерживали слушателей в процессе необходимой для формирования образа говорящего коммуникации, ибо апеллировали к ответному реагированию.

Что касается Платонова, то архивы ОГПУ сохранили донесения на него, в которых «наблюдателями» перелагались высказывания писателя, демонстрирующие его реакцию на происходящее. Еще в 1933 г. Платонов имел совершенно ясное представление о подобном механизме создания имиджа вождя:

Для меня вся их политика белыми нитками шита. Вождем можно всегда стать, отпусти себе грузинские усы и говори речи. Такие речи я могу говорить. А славу люди создадут. Молодые актеры делают так, в передние ряды театра сажают оболтусов, купленных за бесценок, и говорят им хлопать в ладоши, они усердствуют. Так и здесь.¹⁰

Для Платонова проблема трагизма жизни всегда была гораздо объемнее конкретного социально-политического среза современности. В статье 1934 г. «О первой социалистической трагедии» он говорит о принципиальной неразрешимости высоких технологий и природного мироустройства:

Техника это и есть сюжет современной исторической трагедии, понимая под техникой не один комплекс искусственных орудий производства, а и организацию общества, обоснованную техникой производства, и даже идеологию. Идеология, между прочим, находится не в надстройке, не на «высоте», а внутри, в середине общественного чувства общества.

Представьте сложнейшую арматуру общества современного империализма и фашизма, истошающее измождение, уничтожение тамошнего человека, и станет ясно, за счет чего достигнуто увеличение производительных сил. Самоистребление в фашизме, война государств — есть потери высокого производства и отмщение за него. Трагический узел разрубается, не разрешаясь.¹¹

ноногая девчонка». См.: Рассказ «Черноногая девчонка» и его историко-литературный контекст / Статья, публ. Е. Колесниковой // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4 (Юбилейный). С. 805—814.

¹⁰ Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ. 1930—1945 / Публ. В. Гончарова, В. Нехотина. «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 854.

¹¹ Платонов А. О первой социалистической трагедии // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 15.

О том, что писатель ставил в один ряд фашизм и сталинизм, свидетельствует другое незавершенное его произведение — наброски к роману «Македонский офицер», писавшемуся ориентировочно в 1934 г. Поэтому фразу «самоистребление в фашизме» можно считать расширительной, где как объект умолчания имеется в виду тоталитарный социализм.

В этом романе использовался прием Д. И. Фонвизина — говорить о современной неограниченной власти через описание всевластия исторически и территориально отдаленного правителя, в частности Александра Македонского.¹² Материалы ОГПУ, касающиеся донесений на Платонова, подтверждают, что «Македонский офицер», несмотря на столь экзотический материал, написан именно о сталинском режиме: «Писатель Андрей Платонов пишет не предназначенный для печати роман „Офицер Александра Македонского“, темой которого является восстание одного из подчиненных Александру Македонскому полководцев. На вопрос, почему невозможно публиковать роман, Платонов заявил: „Ну, куда там, ведь это направлено против деспотии. Сейчас же проведут аналогию с тем, что сейчас же у нас, и опять проработают“». ¹³ Травестированные отсылки к «Македонскому офицеру» находим в «Счастливой Москве»: Груняхин украшает картинами стены в столовой, среди которых изображение смерти Александра Македонского.¹⁴

Ко времени работы над романом «Счастливая Москва» Платонов прошел эволюцию от неистового преобразователя при-

¹² О том, что Платонов следует традиции писателей XVIII в., свидетельствует включение в небольшой по объему отрывок образа философа Каллисфена, живущего при дворе вымышленного царя-диктатора Озния. О политической подоплеке повести Д. И. Фонвизина на античный сюжет «Каллисфен» говорится в работе Ю. В. Стенника: «Это была „греческая“ повесть „Каллисфен“, анонимно напечатанная в журнале „Новые ежемесячные сочинения“ в 1786 году. Сюжетная канва повести восходит к истории жизни греческого философа-стоика, ученика Аристотеля, при дворе Александра Македонского. Иносказательный смысл этой политической сатиры очевиден. Чуждый корысти и лести, „глашатай истины“ Каллисфен терпит поражение при дворе монарха-завоевателя, объявившего себя богом. Оклеветанный одним из любимцев Александра, философ умирает, замученный в темнице. Повесть „Каллисфен“ отмечена глубоким пессимизмом. В ней явственно разочарование автора в просветительских иллюзиях, связанных с надеждами на добродетельного монарха, правящего по законам добра и справедливости» (Стенник Ю. В. «Сатиры смелый властелин» // Фонвизин Д. И. Избранное. М., 1983. С. 20—21).

¹³ Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ. 1930—1945. С. 857.

¹⁴ Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 100. Далее ссылки на это издание романа даются в тексте с указанием страниц.

родного мира к его приятию; произошло переосмысление им как собственных возможностей и целей, так и отношения к обществу. В основном эволюция взглядов Платонова шла по линии осмысления более глобальных природно-социальных явлений. Возможности «переделки», преобразования природной материи и природных законов, которые он считал главной причиной человеческой трагедии — смерти, теперь им осознаются как ограниченные. И в этом плане диктат отдельного правителя воспринимается скорее лишь как одно из проявлений общего базисного закона сдерживания свободы, чем как единственное препятствие для ее существования. В романе «Счастливая Москва» им будет продемонстрирован целый ряд закономерностей, которые не позволяют героям, подобным «людям Возрождения», реализовать свои замыслы.

В поле зрения Платонова попадает волна всеобщего универсального преобразования жизни как материал для изображения, а сложившиеся к этому времени эстетические возможности подсказывают интересную форму подачи. Писатель отчасти и сам являет собой образ «человека Возрождения», выступая и как активный субъект-преобразователь (общеизвестен факт, что почти на протяжении всей жизни Платонов занимался инженерной деятельностью различной направленности), и как субъект-наблюдатель, фиксирующий в своих художественных произведениях собственное видение происходящего. Роман «Счастливая Москва» по-своему стал фиксацией как прошлого собственного опыта, так и современного ему общества:

Новый мир реально существует, поскольку есть поколение искренно думающих и действующих в плане ортодоксии, в плане «оживленного плаката», — но он локален, этот мир (...). Всемирным, универсально-историческим этот новый мир не будет, и быть им не может.¹⁵

В автобиографии писатель с равной гордостью вспоминает как о литературном труде, так и о построенных плотинах, колодцах, осушенных и орошенных землях. Ему принадлежит несколько изобретательских патентов. Можно говорить о реализации им жизнестроительного проекта в авангардистском смысле. Т. е. вхождение мира в текст и текста в мир обнаруживается в некоем общем сверткесте как продукте жизнестроительства. Подобный авангардистский подход продолжал разносторонне осмысляться мировой философией в 1930-е гг. Так, в статье Г. Лукача «Ницше как предшественник фашистской эстетики»¹⁶ говорилось о преобразовательной роли творчества

¹⁵ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 112.

¹⁶ Лукач Г. Ницше как предшественник фашистской эстетики // Литературный критик. М., 1934. № 12. С. 27—53.

в широком смысле, в рамках которого искусство художественных произведений есть только «придаток».

В романе действуют два типа персонажей: они поделены на «старых», цикличных (Комякин, люди из вращающегося ресторана и др.), замкнутых в своей ограниченности; и «новых», живущих «по прямой линии». «Новых» — Сарториуса, Самбикина, Мульдбауэра, Божко отличает красота «от природы или воодушевления» (с. 37) и необычайная многогранность дарований, стремление творчески познать мир во всех его проявлениях — в науке, производстве, искусстве, любви. «Надо жить всесторонне», — скажет Самбикин (с. 36).

Изображается несколько типов творческих людей-энтузиастов. Божко — «геометр и городской землеустроитель, закончил план новой жилой улицы, рассчитав места зеленых насаждений, детских площадок и районного стадиона. Он предвкушал будущее и работал с сердцебиением счастья...» (с. 13). Хирург Самбикин ищет душу в телах умерших и эликсир бессмертия; Сарториус изобретает сверхточные весы; Мульдбауэр конструирует «сверхвысотные самолеты» (с. 34) и мечтает покоришь космос; электротехник Гунькин думает о «высокой частоте электричества, простреливающей вселенную насквозь» (с. 34).

«Новые люди» ищут выход из плена телесности и глубин «слишком человеческого», пытаются «определить внутренний механический закон человека, от которого бывает счастье, мученье и гибель. ...Если бы страсть жизни сосредоточилась лишь в темноте кишок, всемирная история не была бы так долга и почти бесплодна... Нет, не одна кишечная пустая тьма руководила всем миром в минувшие тысячелетия, а что-то другое, более скрытное, худшее и постыдное, перед которым весь вопиющий желудок трогателен и оправдан, как скорбь ребенка, — что не пролезает в сознание и потому не могло быть понято никогда прежде: в сознание ведь попадает лишь подобное ему, нечто похожее на самую мысль. {...} Теперь необходимо ... добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души...» (с. 68—69). «Душу надо разрушить .., — ... произнес Сарториус. {...} Мы теперь вмещаемся внутрь человека, мы найдем его бедную, страшную душу» (с. 70—71). Эта мысль соотносится с высказыванием Ницше: «...Что говорит ваше тело о вашей душе? Разве ваша душа не есть бедность и грязь и жалкое довольство собою? Поистине, человек — это грязный поток».¹⁷

¹⁷ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 8—9.

Концепт «инженеров человеческих душ», планы по сотворению и исследованию «нового человека, присутствовали как в публицистике, так и в художественных произведениях Платонова. Сохранился отрывок «Гуманист»/«Человеколюбие»,¹⁸ а также набросок в «Записных книжках» (17-я книжка, 1938 г.) с таким же заглавием: «Рассказ: „Гуманист” — как, работая в Институте смазочных масел, „гуманист” открыл электрический способ облагораживания характеров людей».¹⁹ Понятие гуманизма в литературном пространстве активно обсуждалось еще в начале 1930-х гг., во время дискуссии РАППА и «Перевала». Для Платонова, несомненно, имели значение его различные аспекты. Но в упомянутом наброске на первый план выходят свойства человека, открытые литературой натурализма, которые «новым людям» необходимо преодолеть.

При описании жизни «новых людей» часто звучат слова, близкие к речи И. В. Сталина 17 ноября 1935 г. на Первом Всесоюзном совещании стахановцев. Кроме того, в тексте есть упоминание о «речи вождя» в восприятии Москвы Честновой:

...и она слушала ее (музыку. — *Е. К.*) как речь вождя и собственное слово, которое она всегда подразумевает, но никогда вслух не говорит (с. 24).

Не исключено, что Платонов сознательно включает эти реминисценции, хотя более вероятно, что основные мысли и выражения Сталина просто насытили эпоху. Например, Божко пишет в письме, что у них «каждый день растут свежие сады, заселяются новые дома и быстро работают изобретенные машины. Люди также вырастают другие, прекрасные...» (с. 14).

Известная речь И. В. Сталина на слете стахановцев в 1935 г. стала знаковой пропагандистской акцией, закрепившей основные социальные концепты 1930-х гг. Сталин говорил о новых людях своего времени:

Это люди новые, особенные. {...} Это главным образом молодые или средних лет рабочие и работницы, люди культурные и технически подкованные, дающие образцы точности и аккуратности в работе, умеющие ценить фактор времени в работе и научившиеся считать время не только минутами, но и секундами. Большинство из них прошло так называемый технический минимум и продолжает пополнять свое техническое образование. Они свободны от консерватизма и застойности некоторых инженеров, техников и хозяйственников, они идут смело вперед, ломая устаревшие технические нормы и создавая новые, более высокие ...потому что они, эти самые нормы, стали уже старыми для наших дней, для наших но-

¹⁸ Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2004. Кн. 3. С. 487.

¹⁹ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. С. 209.

вых людей. Это движение ломает старые взгляды на технику, ломает старые технические нормы, старые проектные мощности, старые производственные планы и требует создания новых, более высоких технических норм, проектных мощностей, производственных планов.²⁰

Сталинская речь, резюме которой сводилось к ставшей знаменитой фразе «жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее», содержала в себе ницшеанские коды «веселой науки» и всего семантического спектра понятий «веселье—радость», связанных с демаркацией христианской и античной систем восприятия мира, которую настойчиво проводил Ницше.

В утверждении неразрывности противоположных тенденций — извечного стремления к счастью, радостного ощущения мира и трагического знания происходящего формируется родственная ницшевской трагическая позиция Платонова, которую вслед за Ницше можно назвать также «героической». «В чем состоит героическое?» — спрашивает Ницше в «Веселой науке». Ответ: «Одновременно идти навстречу своему величайшему страданию и своей величайшей надежде»,²¹ т. е. стать хозяином своего несчастья, равно как и счастья, не упиваясь своими мнимыми победами. В «Веселой науке» эта позиция сформулирована как способность достичь согласия с жизнью, т. е. принимать жизнь как в ее величайшем страдании, так и в величайшей радости.

В своей речи Сталин зафиксировал смену приоритетов в быту, провозгласив мысль о необходимости создания материальных благ для того, чтобы люди почувствовали достаток. Радостное восприятие жизни выдвигало в приоритетный ряд все сферы предметно-телесного удовлетворения — плотскую любовь, хорошую и обильную пищу, красивую одежду, ювелирные изделия и пр. В эти годы появляются избыточные с точки зрения прожиточного минимума вещи — элитные духи, шоколадные конфеты, открываются Дома мод, и т. д.

«Веселье» и прочие лексемы оценочно-положительной семантики в данном контексте противопоставляются понятию «свобода»:

А когда весело живется, работа спорится... Конечно, хорошо... взять власть и получить свободу. Это очень хорошо. Но, к сожалению, одной лишь свободы далеко еще недостаточно. Если не хватает хлеба, не хватает масла и жиров, не хватает мануфактуры, жилища плохие, то на одной лишь свободе далеко не уедешь. Очень трудно, товарищи, жить одной лишь свободой. Чтобы можно было жить хорошо и весело, необходимо, чтобы блага политической свободы дополнялись благами матери-

²⁰ Сталин И. В. Значение стахановского движения: Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 года // Правда. 1935. 22 ноября.

²¹ Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1, п. 268. С. 623.

альными. Характерная особенность нашей революции состоит в том, что она дала народу не только свободу, но и материальные блага и возможность зажиточной и культурной жизни. Вот почему жить стало у нас весело.²²

Тема «радости» и «веселья» получит в «Счастливой Москве» лейтмотивное звучание, вобрав в себя и ницшеанские (не случайно пианистка Кузьмина на главном вечере «новых людей» играет 9-ю симфонию Бетховена), и сталинские аспекты. Но развитие сюжетного действия придаст им оксюморонное значение, усиленное соотношением заглавия, в которое вынесен наиболее сильный эпитет из семантического поля понятия «радость», и трагической судьбы Москвы Честновой.

Платонов подчеркивает, что пассионарии находятся под опекой государства и всячески поощряются, в том числе материально. В романе у «новых» — «летчиков, конструкторов, различных инженеров, философов, экономических теоретиков» (с. 19) — новые дома: например, Москва Честнова, живущая в таком доме, имеет двухкомнатную квартиру. «Старые» живут в обветшалых жилищах барачного типа, как например Комякин:

Это был дом с неработоспособным правлением и с дефицитным балансом расходов, так что его стены уже несколько лет не окрашивались свежей краской, а нелюдимый, пустой двор ... давно требовал надлежащей заботы (с. 23).

«Новые» одеты в лучший шелк республики — правительство украшало лучших людей. Москва Честнова была в чайном платье, весившем всего три-четыре грамма, и сшито оно было настолько искусно, что даже пульс кровеносных сосудов обозначился волнением ее шелка. ... Все мужчины ... пришли в костюмах из тонкого материала, простых и драгоценных; одеваться плохо и грязно было бы упреком бедностью к стране, которая питала и одевала присутствующих своим отборным добром, сама возрастая на силе и давлении этой молодости, на ее труде и таланте (с. 36).

Комягин же прикрывался «одеялом, не мытым со дня его изготовления» (с. 60), от его бывшей жены плохо пахло, она была истощенной и грязной.

Как и полагается при смене эпох, сформировалась новая советская элита. Это уже не родовая дворянская аристократия, а специалисты и ударники труда. Свидетельством замещения родового принципа статусности на социальный служил лексический уровень, что видно из газетных текстов, например, в словосочетаниях «знатный сталевар», «знатная доярка», «знатный шахтер» и др.

²² Сталин И. В. Значение стахановского движения: Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 года.

Попасть в среду новой элиты становится мечтой многих советских людей. В рассказе «Среди животных и растений» (1936), созданном в то же время, что и роман, дан срез других героев, которые лишь слышали из своего захолустья о летчиках, парашютистках и прочих знаменитостях:

...хотя старик был сторожем на заводе, но он тоже хотел почета в семье и мечтал о всенародной знатности.²³

«Ложные фасады» кризисного периода, в данном случае спрятанные за полунасмешливый эпитет «знатный», вызывают писательский сарказм:

Стрелочник уговаривал Катерину Васильевну.

— На Медвежьей Горе, там весело народу живет, там образование можно получить и на вид скорее попадешь!

Жена рассчитывала в уме все тайны, убытки и выгоды, как и что получится.

— А ты можешь стать знатным человеком всего транспорта? — спросила она.

— Могу, — покорно ответил Федоров.

— Ну, тогда ладно, — согласилась Катерина Васильевна. — Только я боюсь, что ты разлюбишь меня, а куда я с дочкой пойду, я уже пожилая, — мне двадцать четыре года...²⁴

«Новые люди» в романе по-возрожденчески имеют в своей энергетике сильную эротическую составляющую. Женщина обретает роль, сходную с возрожденческой, с той лишь разницей, что она одновременно является и объектом повышенного вожделения мужчин, и активным субъектом деятельности. В результате женщина обретает определенные черты, соединяющие сексуальность и социальную активность. Ей также свойственны «сила и светящееся воодушевление» (с. 35). Описание внешности Москвы Честновой удивительным образом сходно с эталоном живописи конца 1920—1930-х гг., зафиксированным, например, А. Н. Самохваловым в «Девушке в футболке» и «Метростроевке со сверлом», В. В. Лебедевым в «Рабфаковке», И. С. Куликовым в «Физкультурнице», где изображена сильная и красивая молодая женщина с открытым и мужественным взглядом. Тело Москвы Честновой — прекрасное, роскошное, но сильное и выносливое одновременно. Она также готова жить новой жизнью, но ее деятельность, как правило, телесная — прыгая с парашютом, она ощущает пространство, обдирая об него кожу и чувствуя в себе его концентрированный поток. Она трудится в метро и платит за это новое пространство, теряя ногу. Она одаривает своей телесной любовью почти всех мужчин романа, но не чувствует к ним душевной привязанности.

²³ Платонов А. Среди животных и растений // Россия. 1998. Янв. С. 76.

²⁴ Там же. С. 79.

Как отмечает Н. Григорьева, «тоталитарная культура попыталась сделать то, что предшествующим парадигмам не удавалось осуществить: изобразить труд в его интимности».²⁵ Трудовые успехи осознаются как ценностная этическая категория личности; участие в общем труде — как способ найти друзей и устроить личную судьбу через знакомство с сослуживцами. По-новому начинает восприниматься женщина. Происходит эмансипация с точки зрения ее интегрированности в производственный процесс и государственное управление.²⁶

Всю деятельность Москвы можно воспринимать как попытку преодоления отчуждения. Она пытается всех породнить собой, мечтает быть одновременно всем и везде — током в лампе, водой в кранах и пр. Она своим телом интимизирует происходящее. Ряд исследователей (Ж. Батай, Н. Григорьева) полагают, что половую любовь и труд объединяет жертвоприношение, поскольку и там, и там происходит расход телесной энергии, либо насилие над телом, либо его утрата. Исследователи видят закономерность в том, что в советской литературе стал устойчивым мотив несчастного случая или увечья на производстве:

Несчастный случай на производстве в соцреалистическом нарративе часто можно интерпретировать как священное жертвоприношение, соединяющее в себе элементы насилия и сексуальности. {...} Энтузиазм труда аналогичен религиозному экстазу, в котором человек «выходит из себя» и калечит свое тело, приобщаясь к потустороннему.²⁷

В этом смысле Платонов не исключение, почти все его производственные описания содержат сцены смерти или ранения.²⁸ Детская литература, более свободно использующая ино-

²⁵ Григорьева Н. *Anima laborans: Писатель и труд в России 1920—1930-х годов*. СПб., 2005. С. 201.

²⁶ «В 30-е гг. сделались известными в стране имена многих женщин — передовиков производства. Это создало основу для их выдвижения на руководящие посты в хозяйственной и общественной жизни. За четыре года (1930—1934) число женщин среди директоров промышленных предприятий, их заместителей и помощников возросло до 10 %, втрое увеличилась доля женщин среди ответственных работников областных комитетов профсоюзов. В 1937 г. среди председателей центральных комитетов профсоюзов женщин было уже 14 %, в составе президиумов центральных комитетов и крайкомов свыше 24 и около 19, членов центральных комитетов профсоюзов — более 25 %» (цит. по: Фролова Т. Л. Гендерное равенство: (Докл. на конф. «Профсоюзы — женщинам, женщины — профсоюзам» 7 июля 2005 г.) // www.mtuf.ru/os/pred/pozdr/text.

²⁷ Григорьева Н. *Anima laborans*. С. 210—211.

²⁸ Как отметил И. П. Смирнов, «специальной советской гордостью было умение пользоваться поврежденными или неполноценными вещами. Сделанный из бревен подъемный кран в „Дне втором“, мост на неустойчивых деревянных опорах в „Хлебе“ (по словам А. Н. Толстого, «первое советское чудо»), восхищение Павленко тем, как во время поездки по

сказательные возможности, также уловила мотив «некомплектности» в советское время: «...Он бежал по дорожке и ему перерезало ножки...» (К. Чуковский. «Айболит»), «...Оторвали мишке лапу...» (А. Барто. «Игрушки»).

С образом Москвы Честновой связан мотив напрасной жертвы. Именно ее сознание является вместилищем образа погибшего человека с факелом, который восходит как к Прометею, так и к некоторым метафорам и идеям Ницше (например: «Любовь — это факел, который должен светить вам на высших путях. Когда-нибудь вы должны будете любить дальше себя!»²⁹). Ницшевские идеи породили в русской литературе споры о гуманизме, о любви к «дальнему» и «ближнему», которые зачастую творчески воплощались именно через образ человека, несущего людям свет (М. Горький, А. Фадеев и др.).

По ходу сюжета «Счастливой Москвы» герои активного типа в основном теряют свою пассионарность и энергетику, останавливаясь и застывая в той или иной фазе развития. Москва Честнова, потеряв ногу, после непродолжительного романа с Самбкиным, уходит к презираемому ею никчемному «вневойсковому» Комякину. Сарториус принимает имя мещанина Груняхина и начинает жить его жизнью, стараясь преодолеть отчуждение от других людей, стать в буквальном смысле другим человеком. Он женится на женщине, которую бросил его бывший сослуживец Арбатов, уйдя к молоденькой и красивой секретарше.

В финале романа Груняхин-Сарториус, герой, в наибольшей степени несущий черты резонера, пытаясь объяснить происшедшее универсальным законом, сосредоточенно размышляет о «золотом сечении», или «золотом правиле»:

Законы золотого правила механики и золотого сечения по большому кругу действовали всюду и постоянно. Выходило, что благодаря лишь действию одной природы маленькая работа всегда даст большие успехи и каждому достанется кусок из золотого сечения — самый громадный и сытный. Следовательно, не столько труд, но ухищрение, уместность и душа, готовая на упоение счастьем, определяли судьбу человека. Еще Архимед

Америке Шостакович дал знать наших, исполнив вторую часть Пятой симфонии на еле живом рояле (82, 264). Вспомните также рубрику журнала „Наука и жизнь” „Домашнему мастеру — советы”, где объяснялось, как сделать из порванного мячика лейку; московский художник В. Архипов даже собрал коллекцию таких вещей» (Смирнов И. П. Психодиахроника: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 234).

Ю. Доманский посвятил этой проблеме статью «Поврежденная игрушка в стихотворных циклах для самых маленьких Агнии Барто и Ивана Неходы» (От...и до... СПб., 2006. С. 99—118).

²⁹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 51.

и Александриец Герон ликовали по поводу золотых правил науки, которые обещали широкое блаженство человечеству: ведь одним граммом на неравноплечном рычаге можно поднять тонну, даже целый земной шар, как рассчитывал Архимед (с. 99).

В эпоху Возрождения личностный титанизм и трагедийность бытия актуализировали принцип, свойства которого издревле считались божественными по своей форме и бесконечными по значению и который Леонардо да Винчи назвал «золотым сечением», или «золотым правилом». С этим понятием были связаны не только основные научные теории, но и множество мистических легенд, приписывающих «золотому правилу» свойства чудодейственного рычага, способного перевернуть мир.

В советскую эпоху возникает стремление найти общие для различных сфер универсальные законы — неукоснительные критерии нравственности, скрытые правила прекрасного, в связи с чем усиливается интерес к «золотому сечению», принцип которого начинает широко использоваться в разных традиционных сферах искусства (например, в кино фильм С. М. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“»), а также выступает как научно доказательный аналог нравственного императива.

Платонов показывает, как «работает» этот принцип. Покинутый отцом ребенок совершает самоубийство. «Золотое правило» вступает в силу в виде закона регуляции — грамм удовольствия покинувшего семью отца уравнивается тонной земли на могиле его сына. В результате Груняхин-Сарториус приходит к мысли о том, что никакое особое «золотое правило» не дает человеку всевластия над миром. Природу «не объегорить», она «не терпит блата». В «Счастливой Москве» просматривается эволюция от жизнерадостного «нового человека», заряженного энергией преобразования, до моральной рефлексии вследствие гибели ребенка в семье Груняхина. В этом эпизоде разрешается одна из ницшеанских тем, осмысляемая Платоновым в ряду других проблем модернистского круга. «Слишком человеческое» становится более приоритетным по сравнению с «любовью к дальнему» для человека, стоящего «по ту сторону добра и зла». Авторская позиция по отношению к преобразованиям выразилась в признании того факта, что «чудодейственных» способов изменить мир не существует, есть только тяжелый последовательный труд. Он не видит также способов быстрого рождения «нового» человека. Эликсир жизни, выделяемый Самбикиным в момент смерти, не совершает чуда. «Природа более серьезна» и «надо жить аккуратно» (с. 102). Эпизод самоубийства ребенка стал завершающим аккордом в опубликованном варианте романа.

Ко второй половине 1930-х гг. в советской действительности даже с точки зрения материального строительства сделались более заметными кризисные черты, которые в чем-то можно сопоставить с некоторыми чертами позднего Возрождения (ампир, барокко, маньеризм).

Сталинский ампир все больше подавлял личность, выдвигая на первый план идею власти. Переключки с барокко можно усмотреть в «ложных фасадах», слепых окнах и арках; на всех уровнях воцаряется имитаторство, а также свойственный маньеризму гротеск.

Метафорическая насыщенность платоновского текста «Счастливой Москвы», его пристрастие к гиперболе и гротеску также имеют маньеристские признаки. Сам роман можно рассмотреть как развернутую метафору (Х. Костов, О. Меерсон, Ф. Буллок и др.).

Имя главной героини — Москва — естественным образом выводит этот роман на уровень обобщений, что Платонов делает не случайно. В 1930-е гг. Москва становится стратегическим и метафизическим объектом. Например, по свидетельству «придворного» архитектора А. Шпеера, Гитлер сильно нервничал из-за того, что сталинские планы перестройки Москвы конкурировали с его собственными проектами. Рефлексия по поводу актуальных проблем модернизма, осмысляющего наследие античности, и различные его интерпретации, в частности ницшевские, подчеркивают эстетическую и историософскую масштабность изображаемого в романе больше, чем простое разоблачение сталинского режима. Идеологемы аполлоническо-дионисийского через оппозицию в системе персонажей и конфликтов помогают понять, как идет разрешение основных философских концептов произведения, и указывают на следующий сюжетный шаг и развитие основных идей романа, отразившихся в рассказах «Великий человек», «Московская скрипка», «Фро», «Любовь к родине, или Путешествие воробья». Эти рассказы, родившиеся из незавершенного текста романа, повествуют о маленьких делах на пользу своему ближнему.³⁰

«Возрожденческий» тип героя навсегда уходит из творчества Платонова, что выявляет авторскую позицию и выглядит органично как на историческом фоне второй половины 1930-х гг., так и в контексте внутренней эволюции писателя.

³⁰ См. об этом: Колесникова Е. И. 1) «Аполлоническо-дионисийское» начало в произведениях А. Платонова второй половины 30-х годов: (К вопросу об эволюции поэтики) // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век. Воронеж, 2001. С. 140—146; 2) Социально-психологические предпосылки жанровой эволюции в творчестве А. Платонова второй половины 1930-х годов // Жанры в историко-литературном процессе. СПб., 2005. Вып. 3. С. 83—90.

С. А. Кибальник

«РОДИМАЯ ПЕЧАТЬ ПУШКИНА»

(О литературно-эстетических исканиях Платонова)

Как известно, многие крупные русские писатели XX в. в условиях господства советской идеологии и социалистического реализма прошли через горнило сомнений в правомерности своего творчества, сильно отличающегося от общепринятых тогда эстетических норм. Желание быть общепонятным и общепринятым для подлинного художника вовсе не обязательно проявление политической конъюнктуры. По-видимому, именно так обстояло дело с Андреем Платоновым. И совсем не случайно, что в этих литературно-эстетических исканиях писателя особую роль играли его отношения с Пушкиным.

1

«Мало сказать, что Платонов просто любил Пушкина, — свидетельствует вдова писателя М. Платонова, — обычной любовью всякого русского человека, благодарного почитателя творчества великого поэта. Для Платонова Пушкин всегда был подлинным источником вдохновения».¹ Неослабевающий интерес писателя к Пушкину был не только глубоко запрятан в ткань его художественных творений, но и выходил на поверх-

¹ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 2. С. 223. В последнее время тема эта все чаще поднимается в научных докладах и сообщениях. См.: Бахнина О. В. А. С. Пушкин в художественном мире Андрея Платонова // Материалы Пушкинской научной конференции 1—2 марта 1995 г.: (К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина). Киев, 1995. С. 125—127; Юдов В. С. Мифологическое в творчестве А. С. Пушкина и А. П. Платонова // Литература и религия: Материалы чтений 15—21 сентября 1995 г. Симферополь, 1996. С. 156—157. См. также изложение моего доклада «Пушкин в литературно-эстетических исканиях Андрея Платонова» (Колесникова Е. И. Научная конференция, посвящ. 90-летию со дня рождения Андрея Платонова // Русская литература. 1990. № 2. С. 262).

ность более непосредственным образом в критике и драматургии писателя. Все это: и сугубо творческое «равнение на Пушкина», и две критические статьи «Пушкин — наш товарищ» и «Пушкин и Горький», опубликованные в юбилейном 1937 г., и написанная за год до смерти пьеса «Ученик Лицея» (1951) — уже было предметом специального разговора. И, может быть, не было бы необходимости снова писать на эту тему, если бы весь этот материал был проанализирован и оценен достаточно трезво и критично.

Между тем до настоящего времени он, как правило, рассматривается настолько коленопреклоненно, что даже поразительные художественные и публицистические промахи, которые при этом допущены Платоновым, находят объяснение и чуть ли не объявляются достижениями. Мне кажется, что об этих промахах Платонова в оценке и интерпретации Пушкина следует говорить столь же откровенно, как и о его прозрениях. Ведь пушкинская тема была для Платонова так важна, что рассмотрение только этой стороны литературных исканий писателя позволяет поставить вопрос и об общих противоречиях его творческого развития.

«Мы еще не до конца по-настоящему оценили статьи Андрея Платонова „Пушкин — наш товарищ“ и „Пушкин и Горький“, явно предугадавшие наши сегодняшние думы о поэте, достижения современного пушкиноведения», — писал В. Лавров. Конечно, одобрение критиком взгляда Платонова на Пушкина отнюдь не безоговорочно, но показательно, что принимается, например, его идея наследования Горьким «пушкинского человека», причем этот «пушкинский человек» определяется как «человек, отмеченный целостным восприятием и приятием жизни».

«Платонов увидел поиски этого „пушкинского человека“, — вполне сочувственно излагает критик, — у Горького, который «дошел до пророческих вершин искусства», «сделал все возможное, чтобы новый Пушкин, Пушкин всемирного света и пространства, сразу и безошибочно понял, что ему делать».² Иными словами, нам хотят объяснить, что «пушкинский человек» воскрес в литературе социалистического реализма. Но имеет ли органическое, ренессансное в своих основах приятие жизни, основанное на внутреннем преодолении трагических начал бытия, что-либо общее с приукрашиванием, лакировкой действительности, стремлением увидеть за мрачной реальностью якобы скрытую за ней революционную героику?

На самом деле отнюдь не эти две статьи и тем более не пьеса «Ученик Лицея» — истинно чистый отзвук Пушкина у

² Лавров В. Приобщение // Простор. 1984. № 6. С. 190. Из относительно старых работ на эту тему см. также: *Thun N. Die Bestimmung des Dichters // Zeitschrift für Slavistik*. 1982. Bd 27. Hf. 4. S. 561—567.

Платонова. Ведь статьи эти были написаны в тот период, когда, затравленный критикой и угнетенный непечатаемостью его новых художественных произведений, Платонов сам внутренне отступился от своих «сомнений» и обратился к критике, пытаясь в ней изжить свои мнимые прошлые ошибки. «Ему казалось, что за странными и несимпатичными лицами его критиков проступают образы трудящихся, а в бессмысленных криках, обвинениях и упреках чудились осуждающие слова простых людей труда», — писал об этом периоде Л. Шубин.³ Ошибка Платонова была не так уж удивительна: продолжая считать рабочий класс своей «родиной», писатель ощущал, что его сложные, рассчитанные на образованную и искушенную аудиторию произведения вряд ли придутся ему по вкусу.

Решая вопрос о том, может ли он «быть советским писателем или это объективно невозможно», Платонов был готов написать книгу о Беломорстрое или канале «Москва—Волга». Статьи Платонова о Пушкине — того же порядка: их питало стремление писателя «уничтожить, перекрыть весь вред», который он якобы нанес своими прошлыми произведениями. «Мои литературные ошибки совсем не соответствовали моим субъективным намерениям, — объяснял Платонов своим критикам в 1937 г. в статье с симптоматичным заглавием «Возражения без самозащиты». — Мне, быть может, легче совершенствоваться в своей работе, изживать свои ошибки и недостатки, опираясь на свои статьи, пробираясь вперед сначала хотя бы одной публицистической мыслью».⁴

Одной из таких попыток изжить свои ошибки и стали его статьи о Пушкине. Нельзя, разумеется, не отдать должного тонкому разбору Платоновым «Медного всадника», противопоставленному вульгарно-социологическому анализу Луначарского, его глубоким наблюдениям над природой пушкинского трагизма, замечанию о «более точном знании и ощущении действительности» Пушкиным по сравнению с декабристами. Однако нельзя не заметить и антиисторические, и вульгарно-социологические суждения Платонова о Пушкине, которые, безусловно, шли от чувства, точно обозначенного Б. Л. Пастернаком: «Хотеть, в отличие от хлыща / В его существованье кратком / Трудя со всеми сообща, / А заодно с правопорядком».⁵

Пушкинское бескорыстие Платонов сопоставляет с ударным трудом стахановцев: «„Писать книги для денег, видит бог, не могу...“, — сообщал Пушкин из Михайловского осенью 1825 г. — Стаханов тоже не ради добавочной полочки денег

³ Шубин Л. Горят ли рукописи? // Нева. 1988. № 5.

⁴ Платонов А. Собр. соч. Т. 2. С. 276. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁵ Пастернак Б. Л. Стихотворения. М., 1991. Т. 1. С. 334.

спустился в шахту в одну предосеннюю ночь 1935 г.». Положение поэта в царской России изображается как постоянное ощущение себя «накануне крепости или каторги», «на прицеле» у «врага», «„свирепому зверю” Пушкина — едкого самодержавия Николая» (2, 287—288).

Невозможно без чувства недоумения читать следующие, например, пассажи Платонова:

Разве не повеселел бы часто грустивший Пушкин, если бы узнал, что смысл его поэзии — универсальная, мудрая и мужественная человечность — совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине. Он, мечтавший о повторении явления Петра, «строителя чудотворного», — что бы он почувствовал теперь, когда вся петровская строительная программа выполняется каждый месяц (считая программу, конечно, чисто производственно — в тоннах, кубометрах, в штуках, в рублях — в ценностном и количественном выражении)... (2, 300).

И все это провозглашается в 1937 г.!

Можно, конечно, вспомнить о цензуре, об общественной атмосфере того времени, об угрозе репрессий, которые все-таки не миновали семью Платонова, — но в том-то и дело, что не они были главными причинами превратного понимания писателем Пушкина и современной ему действительности. Ведь никакие цензурные препятствия не заставляли его предьявлять суровые обвинения Гоголю, Достоевскому и Щедрина, которые мы у него находим. Так, из главнейших произведений Достоевского, по мнению Платонова, можно сделать вывод, что «человек — это ничтожество, урод, дурак, тщетное, лживое, преступное существо, губящее природу и себя». «А дальше что, если судить по Достоевскому? — восклицает Платонов (да Платонов ли это?!) — А дальше, — так бей же, уничтожай этого смешного негодяя, опоганившего землю» (2, 298—299). Подобные обвинения носили настолько крайний даже для того времени характер, что вызвали суровое осуждение в печати самого Платонова,⁶ а в редакционной статье журнала «Большевик» даже были справедливо объявлены «поклепом на русскую литературу».⁷ А как оценить суждения о том, что «угль, пылающий огнем» в сердце Пушкина, затем «был помещен в революцию и вспыхнул в груди Ленина», что, «когда послепушкинская литература, заканчиваясь Толстым и Чеховым, стала после них вырождаться в декадентство, народ резко „вмешался” и родил Максима Горького — линия Пушкина сразу была восстановлена», что в романе «Мать» Горький «завершил дело, лишь намеченное Пушкиным» (2, 312, 313) в образе Арины Ро-

⁶ Гурвич А. Андрей Платонов // Красная новь. 1937. Кн. 10. С. 231—232.

⁷ О некоторых литературно-художественных журналах // Большевик. 1939. Сент. С. 56—57.

дионовны? Из всего этого видно, насколько справедливо утверждение В. Свительского и С. Сергиенко, будто бы Платонов, — «обратившись к явлению Пушкина в двух публицистических статьях 1937 г., с удивительной бережностью проник в его смысл, а заодно и от своих заветных идей не отказался».⁸ Увы, к сожалению, это далеко не так: многими своими заветными идеями Платонов поступился. Если и в этом виде платоновские статьи все же вызвали в печати несколько суровых разносов,⁹ то это связано скорее с некоторыми его крайними высказываниями, с устоявшейся репутацией писателя, а также с тем, что в каких-то моментах он остался верен себе.

В действительности платоновские статьи о Пушкине представляли серьезное отступление, отказ писателя от многих его прошлых завоеваний, так что критик «Красной нови» А. Гурвич с полным основанием усматривал существенное противоречие между его статьями и художественными произведениями. Но зато сам Платонов мог теперь объяснять это противоречие своими «новыми усилиями для изживания эффектов старой работы» и называть его «противоречием улучшения».¹⁰ Редакция же «Литературной газеты» могла отмечать, что Платонов «стал думать иначе и правильнее» и что статьи его о Пушкине «знаменуют собой коренной переворот в его творчестве».¹¹

К сожалению, редакция была права: вследствие этого «улучшения» Платонов уже больше никогда не напишет ничего гениального. Статьи эти демонстрируют искреннюю попытку Платонова поверить в эстетику социалистического реализма, которая хотя бы отчасти, но все же удалась ему. В чем же причины этой добровольной перестройки сознания: только ли в голосах критиков, которые Платонов принял за глас народа, только ли в отказе печатать его произведения?

Теперь, когда почти полностью опубликована переписка Платонова с Горьким, ясно, что существенное влияние на Платонова оказало также и неприятие его прежних произведений отцом социалистического реализма, который, даже прочитав

⁸ Свительский В., Сергиенко С. А. С. Пушкин в сознании Андрея Платонова // Подъем. 1967. № 2. С. 123.

⁹ Кроме вышеупомянутых см. также статью И. Альтмана «Литературные споры» (Красная новь. 1940. № 2. С. 130—141). См. об этом: Еводимов А. Статья «Пушкин — наш товарищ» в контексте советской критики 1937 г. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2: По материалам международной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Андрея Платонова, 17—19 октября 1994 г. С. 259—264.

¹⁰ Литературная газета. 1937. 26 дек.

¹¹ Там же. См. на эту тему также: Черняков А. Принципы анализа и оценки в статьях А. Платонова о Пушкине // «Внимая звуку струн твоих...»: Сб. статей. Калининград, 1995. Вып. 3. С. 20—25.

«Чевенгур», продолжал ждать от Платонова «произведения, более достойного» его таланта. Показательно, что и перестройку своих эстетических воззрений Платонов ведет, явно опираясь на самого Горького.

Как уже говорилось, в статье «Пушкин и Горький» «легко угадываются» отзвуки идей Горького вроде его пожелания, чтобы «счастье еще лучше... производило способность к работе, чем несчастье», которое Горький высказывал в разговоре с Платоновым. Это действительно так: достаточно сравнить это пожелание со словами Платонова о «счастливой поэзии» Пушкина и о том, что «„пессимистическое склонение” русской истории (...) сыграло в нашей литературе отрицательную роль — в том смысле, что литература стала утрачивать пушкинский пророческий дар, то ясновидение действительности, питавшее пушкинское творчество и делавшее его реалистической истиной» (2, 311). Однако воздействие Горького на платоновские статьи о Пушкине было гораздо более широким. Ведь и личное отношение к нему Платонова, как известно, было более чем пиететным. Горький был для него «идеальным высшим человеком» — так называет его Платонов в мемуарном очерке «Первое свидание с А. М. Горьким».

Опора Платонова в его статьях о Пушкине на Горького тем очевиднее, что как раз в период работы писателя над ними был опубликован в «Известиях» от 24 сентября 1936 г., а затем неоднократно перепечатан¹² раздел о Пушкине из горьковской «Истории литературы для народа», а также постоянно приводились в печати другие высказывания Горького о Пушкине. Так, например, вышеприведенная оценка послепушкинской литературы и прежде всего Достоевского, очевидно, связана с суждением Горького: «Я предпочел бы, чтоб культурный мир объединился бы не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоравливающий».¹³ Суждение это коррелирует с оценками Горьким творчества самого Платонова, которое он воспринял в том же плане, что и творчество Достоевского. Развивая в своей статье приблизительно сходные с горьковскими упреки Достоевскому и другим послепушкинским писателям, Платонов, следовательно, кается и сам.

Теперь он хочет освободиться от того, что сближает его творчество с творчеством Достоевского. Так, например, если Горький писал Платонову о героях «Чевенгура»: «При всей нежности вашего отношения к людям, они у вас окрашены

¹² См., например: Большеви́стская печать. 1936. 11 ноября. С. 27—38 // Литературная учеба. 1936. № 8. С. 10—27.

¹³ Горький М. О литературе. М., 1955. С. 171. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквой «Г.» и указанием страницы.

иронически, являются перед читателями не столько революционерами, как „чудаками” и „полоумными”, то и сам Платонов пишет о том, что Гоголь изобразил в «Мертвых душах» «толпу ничтожеств и диких уродов; пушкинский человек исчез» (2, 298). Кстати, подобное противопоставление Гоголя Пушкину, которое в конечном счете восходит к В. В. Розанову, весьма повлиявшему на Горького, также находим и у последнего: «Гоголь только тогда здоров и деятелен, когда его волю и воображение направляет европеец Пушкин, человек, знающий прошлое своей страны», но не отравленный им (Г., с. 151). Сходная фразеология звучит в словах Платонова о самом Горьком: «...именно Горький, а не Достоевский, имел полноценный, неотравленный хлеб» (2, 311).

Горький писал, что «на протяжении всей истории стоном стоят горькие сетования лучших русских людей: трудно на Москве русскому человеку! Даже гибкий, как меч каленой стали, Пушкин, один из славнейших великомучеников русских, и тот восплакал от обиды: „И дернул черт меня: родиться в России с талантом и душой»» (Г., с. 241). Аналогичным образом Платонов полагает, что «Пушкин угадал и поэтически выразил „тайну” народа, бережно хранимую им, может быть даже бессознательно, от своих многочисленных мучителей и злодеев. Тайна эта заключается в том, что бедному человеку — крепостному рабу, городскому простолюдину, мелкому служащему чиновнику, обездоленной женщине — нельзя жить на свете: и голодно, и болезненно, и уныло» (2, 301).

По Горькому, «духовно-здоровые люди», подобные Пушкину, являют собой «как бы туго свернутую хартию, исписанную впечатлениями исторического бытия его племени, его предков» и воплощают дух народа «с наибольшей красотой, силой и полнотой» (Г., с. 411). Платонов как будто бы развивает эти мысли:

В Пушкине народ получил свое собственное воодушевление (...). Пушкин сознавал и свою ответственность перед народом, и, так сказать, заимообразность, зависимость своего поэтического дара от общей жизни России (2, 301).

Горький усматривал в Пушкине многое чуждое советской литературе: «Мы должны уметь отделить от него то, что в нем случайно, то, что объясняется историческими условиями времени и личными, унаследованными качествами: все дворянское, все временное — это не наше, это чуждо и не нужно нам. Но именно тогда, когда мы откинем все это в сторону, — именно тогда перед нами и встанет великий русский народный поэт».¹⁴ Платонов как будто бы уже проделал эту операцию:

¹⁴ Цит. по: *Балухатый С. Д.* А. М. Горький о Пушкине // Вестн. АН СССР. 1937. № 2—3. С. 75.

В народе своя политика, своя поэзия, свое утешение и свое большое горе; все эти свойства в народе более истинные и органические, чем в паразитических классах (...) Пушкин был коллективным произведением народа, качеством, трудно превращенным из количества (2, 304, 307).

Суждение Платонова о том, что Пушкин и сам «в дворян, в своих „соплеменников” верил очень слабо», «не верил в историческую силу дворянства: он хорошо знал своих „соседей”» (2, 275), также корреспондирует с горьковским курсом литературы для рабочих; «...уже в юности своей он почувствовал тесноту и духоту дворянских традиций, понял интеллектуальную нищету своего класса, его культурную слабость и — отразил все это, всю жизнь дворянства, все пороки и слабости с поразительной верностью» (Г., с. 311). Как робкий ученик, гениальный писатель переносит в свои статьи все эти псевдоисторические рассказы Горького о Пушкине. И именно во многом из-за этого несообразность платоновских представлений о Пушкине в его статьях оказывается такой вопиющей!

2

Еще более вопиющей она оказывается в платоновской пьесе «Ученик Лицея», в основу которой положены те же самые идеи. И никакие объяснения, что, дескать, платоновская пьеса — «фантазия на пушкинскую тему, пренебрегающая буквальным подобием», что Платонов «идет на нарушение всех правил правдоподобия, на открытое обнажение условности театрального действия», что в пьесе «искусство, творческая фантазия оказываются средством воплощения желаемого, осуществлением мечты, формой для реализации утопии»,¹⁵ не могут спасти положения, ведь все это служит созданию образа не только несообразного с действительным духом Пушкина, но в известной степени и противоположного ему.

Пушкин в пьесе Платонова постоянно мечтает об уходе в народ:

«— А я на старости лет мужиком стану либо инвалидом — и буду жить тогда в будке при дороге (...) Был бы я волен, уехал бы с Машенькой (крепостной девушкой О. С. Пушкиной. — С. К.) да с вами, матушка, в деревню, стал бы мужиком, двор бы постоянный открыли...». Поэт «хлебает с няней похлебку из одной миски», Чаадаев же говорит ему по этому поводу:

«— А ты ложку взял, — ты меч возьми!». Александр соглашается с ним и «бросает ложку» (3, 226).

¹⁵ Свительский В., Скобелев В. «Радостное состояние поэзии» // Подъем. 1976. № 2. С. 139, 140.

Дела не могут поправить и соображения В. Свительского и В. Скобелева о том, что, «как в сказке», персонажи живут по правилу: «если уж очень захочешь, то непременно сбудется». ¹⁶ Ведь, скорее, они живут так, как это нужно Платонову, чтобы создать образ художника, который « всю жизнь тосковал по великой цели, способной облагородить его и весь народ: этой всеобщей великой цели тогда не было » (2, 304). Но этот образ, как мы видели выше, идет совсем не от сказки, а от установки, сложившейся в « пушкинских статьях » Платонова под влиянием Горького и эстетики социалистического реализма в целом.

Впрочем, В. Свительский и В. Скобелев все же задают себе неизбежно возникающие при этом вопросы: « Но почему такое важное место занимает людская в судьбе платоновского Пушкина? Почему так опрошена Арина Родионовна, которой все Музы „внучки“ и которая вместо „лицей“ произносит „личей“? Откуда крестьянские черты во внешнем облике молодого Пушкина (Арина Родионовна вспоминает, что у Александра Сергеевича в детстве руки были «с терпением, как крестьянские»)? Не слишком ли наивно это „народничество“ новейшего образца? Не перекоен ли Пушкин по некрасовскому эталону? » — и опять лихо выходят из положения: « Однако изображение А. Платонова понятно только в свете его поэтического народознания. По мнению писателя, уникальна связь между Россией простых людей и Пушкиным, который угадал тайну русского народа ». ¹⁷

Но не следует ли из сказанного, что « поэтическое народознание » Платонова этих лет « наивно » и что Пушкин все же « перекоен по некрасовскому образцу ». Способ авторов все время « снимать » противоречия оказывается отнюдь не диалектическим.

Уже отмечалось, что « персонажи пьесы действительно говорят о призвании России как о предопределении судьбы, повторяют мысли платоновских статей: „Родила тебя Россия от своего горя и себе в утешение“ (П. Я. Чаадаев), „в тебе пребывает одухотворение всех бедных сердец живою прелестью“ (В. А. Жуковский) », однако этот рационализм, по мнению критика, якобы « искупается в пьесе всеобщим чувством любви к юному Пушкину, в коем „младая жизнь“ играет всеми красками » (3, 556; примеч.). ¹⁸

Но именно любовь и остается в пьесе лишь декларируемой. Герой ее, мечтающий о том, чтобы его Муза была не до-

¹⁶ Там же. С. 141.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См. на эту тему также: *Гончарова-Грабовская С.* «Сокровенный» А. С. Пушкин в художественном мире А. Платонова («Ученик Лицея») // Литература и религия : Материалы чтений 15—21 сентября 1996 г. Симферополь, 1996. С. 126—130.

черью богов, а дочь — «Кузьмы и Акулины, Машкой или Дуней», клянчущей свободу то у Чаадаева, то у будущего декабриста Захара Петрова («устрой вольность на Руси!», «когда вольность будет?», чтобы он «мог сочинять по свободе и по размышлению»), производит впечатление лубочного, маниакального, революционного Пушкина вульгарно-социологических статей о поэте, а не того подлинного гения, который действительно одушевлял блестящие творения Платонова конца 1920-х — начала 1930-х гг.

По свидетельству М. А. Платоновой, замысел пьесы «родился в те же предвоенные годы, когда были написаны» статьи о Пушкине (3, 557; примеч.). Очевидно, таким образом, что Платонов вслед за Горьким попытался в «Ученике Лицея» «откинуть в сторону» «все дворянское», все «чуждое нам» и создать образ «великого русского национального поэта». Пьеса, созданная за год до смерти уже больным писателем, стала драматическим примером не подлинного претворения образа Пушкина в оригинальном творчестве писателя, а того псевдопатриотизма, с помощью которого, как подметил В. В. Набоков еще в 1940-е гг., марксизм часто приспособлял Пушкина к своим нуждам и принципам.¹⁹

Последнее также справедливо и в отношении платоновской пьесы, в которой, в частности, читаем:

Варсонофьев (*смеясь*). Так точно. Ах, Франция! Я там буду!

Чаадаев. Ничего там существенного нету.

Варсонофьев. Как ничего нету? А где же тогда что-нибудь?

Чаадаев. Нигде... Лишь у нас на Руси есть нечто существенное, и я за честь считаю быть ее сыном, — но спит еще Россия... (3, 228).

Так, Чаадаеву, произнесшему впоследствии, при жизни Пушкина, один из самых удручающих приговоров русской истории, приходится в пьесе высказывать идеи в духе опрIMITИ-визированного славянофильства.

3

Истинно чистый отзвук Пушкина у Платонова мы находим только в творчестве писателя, отнюдь не связанном напрямую с Пушкиным, не посвященном пушкинской теме, но несущем на себе, если воспользоваться собственным выражением Платонова, «родимую печать Пушкина». Одно из самых ярких явлений этого рода — повесть «Епифанские шлюзы» (1927), от-

¹⁹ Three Russian Poets: Pushkin, Lermontov, Tyutchev / Transl. V. Nabokov. Norfolk, 1944. P. 21.

крывающая наиболее значительный период в творчестве Андрея Платонова и посвященная судьбе английского инженера Бертрана Перри, казненного по приказу царя Петра. — Это, конечно же, самостоятельная разработка темы, воплощенной в «Медном всаднике».

Нетрудно обнаружить в повести совершенно оригинальное, но типологически сходное с пушкинским разложение авторского начала на начала отдельной личности и «могучего» преобразователя общей жизни, каждое из которых несет свою собственную правду. Смела и красива затея царя создать сплошной водный тракт между Балтикой, Черным и Каспийским морями, но конкретным исполнителям ее она несет только несчастья, а бедному Бертранию, искренне «очарованному» Петром и захотевшему «стать его соучастником в цивилизации дикой и таинственной страны», обходится еще дороже.

Ситуация, таким образом, кардинально переосмыслена: платоновский Евгений симпатизирует Петру и готов стать его сподвижником. Но это приводит его лишь к скорой и мученической смерти не за свою, а за чужую вину. Когда, процитировав в статье «Пушкин — наш товарищ» финальные строки «Медного всадника» о могиле Евгения, Платонов замечает: «Трудно написать печальнее и точнее про смерть несчастного человека», — то это ключ и к его повести. Интерпретация Платоновым пушкинской поэмы оказывается в то же время до известной степени и автоинтерпретацией «Епифанских шлюзов».

Многие мотивы и образы «Епифанских шлюзов» имеют параллельные ряды в «Медном всаднике». Так, линия «Бертран—Мери» — это своего рода вариант мотива «Евгений—Параша», а петербургское наводнение обернулось у Платонова своей противоположностью: воздвигнутые титаническим трудом каналы пересыхают. Но все это существует не как подражание, а как «равнение», преследующее и достигающее цели создания нового художественного содержания в рамках знакомой схемы. В «Епифанских шлюзах» акцент ставится на ужас и печаль от гибели ни в чем неповинного отдельного человека. Повесть может быть воспринята как гениальное предвидение тех неисчислимых жертв, которые вскоре будут принесены при строительстве Беломорканала, канала «Москва—Волга» и на других «ударных» стройках. Мотив «строителя чудотворного» ставится в пьесе под сомнение: оправдано ли такое строительство, которое несет людям смерть и горе?

Позднее в литературно-критической интерпретации «Медного всадника» в соответствии с общей мировоззренческой самоперестройкой Платонов попытается в большей степени проникнуться значением общего дела. Теперь он подчеркивает, что без великих замыслов Петра жизнь Бертрания была бы

слишком скучна: «Но что бы было, если бы Параша осталась жива? Евгений пошел бы к ней в „домишко ветхий“, и мир оградился бы этим грустным жилищем, где бездеятельная, бес- сильная бедность иссушила бы вскоре любящие сердца?» (2, 272—273). Делу здесь отчасти помогает традиционный для русской литературы антимещанский пафос.

Платонов-критик пытается помирить два противоположных начала, которые он же как художник видел трагически не- совместимыми в реальной действительности: «Сознание Пуш- кина, выраженное в мелодии стиха, во внутреннем качестве и смысле его поэзии, ясно подсказывает истинное решение темы: объединить Петра и Евгения — они одно...» (2, 294). Анализ пушкинской поэмы, следовательно, становится для Платоно- ва не только поводом высказать несколько глубоких мыслей о литературе, но и подходящим полигоном, на котором можно проникнуться пушкинским «духовным здоровьем», его фило- софией равновеликости личного и государственного. Для ран- него Платонова, Платонова-художника личность, безусловно, важнее.

Вот почему логичен счет, предъявленный писателю одним из наиболее беспардонных его критиков А. Гурвичем: «„Объе- динить Петра и Евгения — они одно“, навеки породнить их — вот истинное решение темы, подсказанное смыслом пушкинской поэзии. Пушкин не мог дать этого слияния в сю- жете своей поэмы, потому что для его времени „это было бы фантастическое, а не реалистическое решение темы: действи- тельность не давала возможности на такой исход. И вот он объединяет Петра с Евгением своим отношением к ним“, обра- зом самого автора, „музыкой своего произведения, мелодией стиха“. Разве Платонов, описывающий в наши дни, когда, по его же словам, „живи Пушкин, его творчество стало бы источ- ником всемирного социалистического воодушевления“, когда возымело уже не фантастическое, а реалистическое решение темы, разве в эти наши времена „повеселевшей вольнолюбивой души человека“, — Платонов не предпочел лирике Пушкина унылую музыку губной гармошки?»²⁰

«Если враг не сдается, его уничтожают» — этот знамени- тый афоризм Горького служил оправданием жесточайшей идео- логической чистки в литературе. Но наиболее ретивые ревни- тели пролетарского искусства торопились добить даже тех, кто сдавался. Платонов конца 1930-х гг. сдавался не из трусости и склонности к конформизму, а от убеждения, что его «будущее связано с пролетариатом», и от стремления все-таки стать «со- ветским писателем», что в то время почти автоматически озна- чало — представителем социалистического реализма.

²⁰ Гурвич А. Андрей Платонов. С. 238.

Творческая драма Платонова, которую мы попытались осветить через «магический кристалл» пушкинской поэзии, была одной из величайших творческих драм в русской литературе XX в. Ее можно сравнить с драмами Шолохова и А. Н. Толстого, но их художественные перестройки носили тактический характер и потому не кажутся столь трагичными. «Родимой печатью Пушкина» — поэта, одним из главных заветов которого была независимость искусства, отмечены лишь провидческие творения Платонова 1920-х—начала 1930-х гг. Она исчезает из его произведений, в которых писатель стремится «стать с веком наравне».²¹

²¹ Пушкин А. С. Полн собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 187.

П.-А. Будин

**БИБЛЕЙСКОЕ, МИФИЧЕСКОЕ, УТОПИЧЕСКОЕ:
АНАЛИЗ ПОВЕСТИ ПЛАТОНОВА «ДЖАН»¹**

В 1933 г. Андрей Платонов был командирован в составе так называемой писательской бригады, в которую вошли, в частности, такие известные писатели, как Всеволод Иванов и Леонид Леонов, в длительную поездку по Туркменистану. Перед молодыми писателями стояла задача изучить обстановку и выяснить вопрос о темпах строительства социализма в Средней Азии. Поездка была организована в связи с десятилетним юбилеем Советской республики Туркменистан. Социалистические преобразования в Средней Азии были одним из наиболее важных политических вопросов того времени, и освещать эту тему считалось долгом каждого советского писателя.²

К тому времени уже был издан ряд художественных произведений Платонова, как например, книга стихов «Голубая глина» (1922), сборник рассказов «Епифанские шлюзы» (1927), а также удалось опубликовать первую половину романа «Чевенгур»: Кроме того, в его письменном столе лежало много неопубликованных по цензурным соображениям работ, в том числе повесть «Котлован» и вторая часть «Чевенгура».³

В 1931 г. подвергся резкой критике, в основном со стороны пролетарских писателей, рассказ Платонова «Впрок». Александр Фадеев, например, в своей рецензии назвал Платонова «идеологическим агентом кулаков». В том же году Платонов дважды публично раскаялся в открытых письмах — в «Правду» и в «Литературную газету», — в которых он осуждал свое творчество и признавал его контрреволюционный характер. Од-

¹ Перевод с английского автора статьи. Расширенный вариант статьи на английском языке см.: *Bodin Per-Arne. The Promised Land — Desired and Lost : An Analysis of Andrej Platonov's Short Story «Dzan»* // *Scando-Slavica*. 1993. Т. 37.

² См.: Большая советская энциклопедия. М., 1932. Т. 24. С. 143.

³ О биографии Платонова см., например: *Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья*. Париж, 1982.

нако эти письма никогда не были опубликованы, и о их существовании стало известно лишь в последнее время.⁴ В 1932 г. Союз пролетарских писателей был распущен, как, впрочем, и другие творческие союзы и объединения. В связи с последовавшей за этим временной либерализацией в области культурной политики имя Платонова было в некоторой степени реабилитировано. Командировка в Туркменистан в составе писательской бригады и была знаком прощения.

В результате этой поездки литературные журналы и книжные издательства были в течение нескольких лет буквально завалены произведениями о Средней Азии, которые строго следовали недавно изобретенным канонам социалистического реализма.⁵ Для Платонова поездка сыграла большую роль. Он писал жене из Туркменистана: «Пустыня под звездами произвела на меня огромное впечатление. Я кое-что понял, чего раньше не понимал».⁶

В литературном отношении эта поездка стала для Платонова продуктивной: были написаны три произведения на среднеазиатскую тему — рассказ «Такыр», очерк «Горячая Арктика» и повесть «Джан», анализу которой и посвящена настоящая статья. Увидеть свет смог лишь рассказ «Такыр». Повесть «Джан» была опубликована впервые в 1964 г., а очерк «Горячая Арктика» — в 1989 г.

Слово *джан* в переводе с туркменского на русский означает *душа*. Этим словом, вынесенным в заглавие повести, называется маленькая вымышленная народность в Сары-Камышском районе Туркменистана. Из народа джан вышел и главный герой повести Назар Чагатаев. Чагатаев заканчивает обучение в экономическом вузе в Москве, и повесть начинается сценой его прощания с институтским двором и праздником на выпускном вечере. Там же, на выпускном вечере, Назар встречает молодую женщину — Веру — и вскоре женится на ней. Получив партийное задание спасти народ джан, погибающий от нужды в пустыне, Чагатаев прощается с Верой и отправляется на его поиски. Там, в пустыне, он встречается со своей матерью, которая прогнала его еще ребенком из дома, так как ей нечем было кормить маленького Назара. Народ джан жестоко голодает, и страдания его так велики, что описания этих страданий воспринимаются как неправдоподобные, сюрреалистические: люди ходят голыми, питаются травой и сосут сырой песок, чтобы утолить жажду. Чагатаеву удается ценой невероятных уси-

⁴ См.: *Перхин В. В.* Два письма Андрея Платонова // Русская литература. 1990. № 1. С. 228—232.

⁵ См.: *Краснощечкова Е. А.* О художественном мире Андрея Платонова // Платонов А. Избр. произв.: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 21.

⁶ *Платонов А.* Живя главной жизнью. М., 1989. С. 6.

лий уговорить свой народ вернуться на покинутую им землю, где начинают строиться дома для народа джан и куда местные власти направляют грузовики с провиантом.

Этот краткий пересказ может создать впечатление, что повесть Платонова ничем не отличается от произведений других советских писателей, написанных в то время на подобную тему. Однако повесть заканчивается совсем не так, как можно было бы ожидать: народ джан не принимает помощь и подарки от властей, а люди разбредаются в разные стороны в поисках счастья такими же нищими, как и были.

Явление двойственности, которое, по моему мнению, есть главная особенность поэтики повести «Джан», нашло свое конкретное проявление, в частности, в описании картины, висящей на стене в московской квартире Веры, жены Назара Чагаева:

Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо — близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет — по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, — голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли.⁷

В повести нет указания на то, чья картина висела в квартире Веры. Я полагаю, что речь идет о выполненной по дереву гравюре XIX в. астронома Камила Фламариона. Гравюра Фламариона была очень популярна в то время в Советском Союзе. Она воспринималась как проявление любознательности человека к космосу и часто иллюстрировалась во время популярных лекций по астрономии. Одна часть картины, которая висела в квартире Веры, полностью совпадает с гравюрой Фламариона: на той и на другой, действительно, изображен любопытный человек, просовывающий голову сквозь небесный свод. Но если у Фламариона по другую сторону небесного свода, т. е. на другой части гравюры, изображены арки новых сводов, а также колесо, то вторая часть картины в повести «Джан» является плодом фантазии автора и представляет собой не что иное, как отрицание позитивной утопии Фламариона и надежды человека на возможность достигнуть неба. Во второй, выдуманной Платоновым части картины утопия Флам-

⁷ Платонов А. Джан // Течение времени. Повести, рассказы. М., 1971. С. 188—189. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

мариона отрицается точно так же, как и другие изображенные в повести мифы и утопии, как например, миф о земле обетованной или утопия социалистического рая и т. д.⁸ Есть основания полагать, что Платонов, придумав вторую часть «картины», создает свой собственный в противовес Фламариону образ человека, который гибнет в тщетных усилиях постичь тайну вселенной. Противоречие между двумя частями диптиха на картине, висящей в квартире Веры, иллюстрирует внутреннее напряжение, ощущаемое на всем протяжении сюжета. Энергия напряжения ощущается не только на уровне отдельного произведения, но и на уровне творчества Платонова в целом.

Гравюра Фламариона может рассматриваться как визуальный интертекст к повести «Джан». Космическая перспектива у Фламариона — одинокий человек на фоне земли — как бы спроецирована на «земную» перспективу у Платонова, придавая ей черты космической. Так, в начальной сцене повести элементы описания двора московского института, где учился Чагатаев, такие как «одинокая старая яблоня» и «вечернее отшумевшее солнце», можно сравнить с одиноким деревом и заходящим солнцем на гравюре Фламариона. Даже колесо присутствует как на гравюре, так и в начальной сцене повести:

Вблизи от этого дерева лежал самородный камень весом пудов, наверно, в сто, неизвестно откуда, а еще далее впилося в землю железное колесо от локомотива девятнадцатого века (с. 185).

Таким образом, вся топография на гравюре Фламариона — дерево, кусты, город в центре, суровый ландшафт — может рассматриваться как визуализация, как зрительный образ повести «Джан». Самый же главный элемент на гравюре — одинокий путник с посохом в руке — напрямую связан с образом Назара Чагатаева.

В пересказанном в повести мифе об Ормузе и Аримане также просматриваются некоторые параллели с гравюрой Фламариона. Так, например, устремление одинокого путника за пределы небесной сферы на гравюре можно сравнить с описанием сцены в мифе, где люди рвутся в «райские сады» Ирана:

Они врывались в гущи садов, в женские помещения, в древние города и спешили поесть, наглядеться, забыть самих себя, пока их не уничтожили, а уцелевших преследовали до глубины песков (с. 204).

Царство блаженства есть предел вожденной мечты, но достжение его опасно. Даже возможность заглянуть туда мо-

⁸ Проблемы мифа и утопии у Платонова более основательно рассмотрены в полном варианте настоящей статьи. См.: *Bodin Per-Arne. The Promised Land.*

жет стоять жизни, что и произошло с путником, изображенным на картине.

Когда народ джан наконец достигает заветной цели, т. е. приходит туда, куда его направил Назар Чагатаев, люди в соответствии с каноном жанра социалистического очерка поют песню. Но у Платонова песня, как и картина в Вериной квартире, амбивалентна:

В песне говорилось: мы не заплачем, когда идут к нам слезы, но не улыбаемся от радости, когда наступит светлое время, а время это близко (с. 225).

Первая часть песни в повести напоминает некоторые популярные советские песни того периода, в которых воспевались верные, сильные, стальные герои революции. Но вторая ее часть, где слова о светлом будущем не вызывают чувства радости, разумеется, невозможна в традиционной революционной песне. Вторая часть песни в повести «Джан» дискредитирует, таким образом, первую.

Интересно, что своеобразный диптих существует и вне текста самой повести «Джан». Дело в том, что у повести есть и другой конец. Согласно другой версии, люди в конце повести возвращаются на свою землю и строят новую жизнь в стране обетованной.⁹ Назар Чагатаев уезжает в Москву и забирает с собой девочку Айдым. В Москве Чагатаев встречает Ксению, семнадцатилетнюю дочь Веры, к которой испытывает определенные чувства и которая берет шефство над Айдым. Все заканчивается благополучно, как и надлежит произведению социалистического реализма. Но окончание повествования не лишено амбивалентности и во второй версии.¹⁰ Я не думаю, что такое окончание, которое к тому же значительно удлиняет все повествование, было всего лишь попыткой сделать повесть приемлемой для цензуры. Вторая версия окончания повести, на мой взгляд, предполагает также и амбивалентную установку самого Платонова. Можно сказать, что в его способе видения мира всегда присутствуют обе части диптиха, висящего в квартире Веры. Тем более что и у «Котлована», и у «Чевенгура» есть такой альтернативный, «счастливый» конец, на что исследователям следовало бы обратить внимание.

Если рассматривать повесть «Джан» (в первоначальной версии) как «негативную» половину диптиха, то в качестве его левой, «позитивной» стороны может выступать очерк Платонова «Горячая Арктика», написанный примерно в то же время,

⁹ См.: Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 332.

¹⁰ Окончание повести «Джан» в другой версии см.: Платонов А. Избр. произв. Т. 1. С. 429—541.

что и повесть, в котором также идет речь о строительстве социализма в Средней Азии. Текст очерка изобилует пропагандистскими фразами, характерными и для текстов других советских писателей, написанных о Средней Азии в 1930-е гг.

Весь Советский Союз поможет Туркмении в ее всемирной работе по превращению Кара-Кумов в сплошной цветущий оазис социализма.¹¹

«Покаянные» письма Платонова в «Правду» и в «Литературную газету» были, как мне представляется, в какой-то мере искренними. Думаю, он верил в возможность осуществления того, что было изображено на левой стороне диптиха из повести «Джан», — социалистического рая, или, скорее, надеялся на это.

Но в то же время Платонов не мог не видеть и обратную, мрачную сторону такого рая. Силы, которые противостоят утопии и мифическому раю в повести «Джан», — это суровая природа, безжалостный ход времени, а также Зло, персонифицированное в образе туркменского властителя, а затем партийного бюрократа Нур-Мухамедова. Нур-Мухамедов — единственный отрицательный персонаж в повести: он желает всем зла и гибели своему народу, интересуясь лишь собственным благополучием. Принадлежность Нур-Мухамедова к породе бюрократов подчеркивается тем, что он и в пустыне всегда при портфеле.

Описание пустыни в космической перспективе построено на антитезе *жизнь—смерть*, грань внутри которой стирается. Люди превращаются в животных, животные очеловечиваются, а растительный мир и неорганическая природа наделяются сознанием. Постепенно реальность мира пустыни становится неопределенной — не живой, но и не мертвой — и это состояние невозможно изменить или как-то на него повлиять. Отрицание земли обетованной и возможности воскресения происходит в повести трагически, тогда как отрицание советской утопии — трагикомически. Постоянное присутствие обеих частей диптиха на всем протяжении разворачивания сюжета как бы «изнашивает» и текст, и читателя. Именно этот момент среди других создает, на мой взгляд, ощущение растерянности при чтении платоновского текста. Отношения между частями диптиха, по принципу которого построено повествование, есть конфронтация, а не диалог.

Единственным положительным моментом в повести «Джан» является краткий миг свободы, свободы от утопий, от мифов и от их антиподов. Этим мигом обретенной свободы завершается повествование: народ джан уходит от Чагатаева, и люди разбредаются в разные стороны. Такое завершение можно рассматривать как счастливый конец: если в утопии, в мифе или в воскресении не обретается счастье, то по крайней мере обрета-

¹¹ Платонов А. Живя главной жизнью. С. 401.

ется свобода — единственная ценность, не скомпрометированная в повести. Но эта свобода — явление временное. Люди скоро опять начнут искать новое счастье, новую землю обетованную и новую утопию. Свобода, добытая даже ценой страдания, свобода как абсолютная ценность в мире, в то время как все нравственные ценности не могут быть признаны абсолютными, — эта мысль тесно связана с идеями Достоевского. Понятие свободы у Платонова тем не менее подвергается, если не полностью, то частично сомнению: понятие свободы противопоставляется понятию счастья, а на так называемом физиологическом уровне повести, на фоне физического разрушения природы и человека, а также перед лицом равнодушной вечности свобода выглядит бессмысленной.

В повести имеется, однако, момент, пугающий больше, нежели конкретные описания ужасов пустыни, — не ясен сам онтологический статус изображаемой реальности: не создается какой бы то ни было мир, не устанавливаются никакие закономерности в поведении людей или в явлениях природы. Иногда люди помнят, иногда забывают, иногда они любят, иногда безразличны, и у читателя нет никакой возможности понять, чем продиктованы эти изменения их чувственного состояния. Когда Чагатаев, например, получает известие о смерти Веры, он чувствует, что мертвая черепаха у дороги ему сейчас ближе, чем умершая жена. Возникает ощущение, что случится может все что угодно и когда угодно, и у читателя нет никакого ключа к толкованию этих явлений. Повествование, благодаря такому специфическому способу изображения, вызывает сомнение, оставляя читателя в крайнем недоумении и лишая его возможности толковать происходящее. Сам авторитет рассказчика становится все более сомнительным, и читатель под конец не верит ему, или, вернее, происходящему в повествовании. Условный пакт между читателем и рассказчиком предполагает, что читатель принимает на веру то, о чем повествуется. В повести «Джан» этот пакт постоянно нарушается.

Почти оксюморонные соположения, которые обнаруживаются в языке, как например *космомифическое-физиологическое* или *утопическое-обыденное*, как бы «взрывают» текст. Более того, благодаря этим столкновениям и сам язык подвергается сомнению, а способность языка передавать информацию кажется ненадежной. В конце концов читатель попадает примерно в ту же ситуацию, что и Чагатаев, когда он тщится понять, что ему пытается сказать голос спящего в пустыне:

Это лицо вдруг сморщилось под пальцами Чагатаева и изо рта человека пошел теплый воздух слов, каждое из которых было понятно, а вся речь не имела никакого смысла. Чагатаев с удивлением слушал этого человека, держа его лицо в своих руках, и старался понять, что он говорит, но не мог (с. 215).

Чагатаев вспоминает Ксению в Москве, но и здесь возникает непонимание:

Он всегда замечал, что ее губы что-то шепчут, но он не понимает и не слышит ее голоса за дальностью расстояния (с. 244).

Описание сцены встречи Чагатаева с мертвым Назар-Сакиром есть, пожалуй, самое яркое проявление образа языка, который никому не дано понять:

Рот его был открыт, в котором говорил теперь что-то ветер и песок (с. 232).

Речь превратилась в бессмысленное завывание ветра во рту мертвеца. Как видим, роль самого языка утопична. Язык, который предназначен для описания утопии и мифа о Воскресении, — роль, которая ему назначена и в которой ему в то же время отказано, — не способен передать ни понимание, ни чувство, ни вдохновение.¹²

Таким образом, утопия, социалистический рай, одновременно актуализируется и отрицается и на языковом уровне как последовательное проявление платоновской философии двойственности, о чем говорилось выше. Такой способ повествования, когда подвергается сомнению и язык, и само повествование, делает произведение Платонова уникальным с точки зрения жанра. Несмотря на то что повесть «Джан» была написана после публичного покаяния, именно это произведение наиболее полно и последовательно отражает дуалистическое отношение Платонова к действительности, к языку и к самому повествованию как таковому.

Повесть «Джан» не соответствует жанру утопии, но и в рамках ярко выраженной антиутопии она также не вмещается. Наиболее подходящим термином для определения жанра этого произведения было бы, наверное, понятие, введенное Г. С. Морсоном, — «метаутопия».¹³ Исследуя творчество Достоевского, Морсон определяет термином «метаутопия» такой тип текста, который принципиально открыт и в котором утопические и антиутопические элементы, сталкиваясь, сосуществуют, и при этом ни один из них не доминирует. Утопия пародируется антиутопией, и наоборот. Морсон не упоминает Платонова в своей книге, но, пожалуй, именно платоновские тексты представляют собой наилучшую иллюстрацию понятия «метаутопия». От Достоевского Платонова отличает в первую очередь тот факт, что разрыв между утопией и антиутопией у Платонова намного больше, чем у Достоевского, и отношения между этими двумя элементами не оставляют никакой возможности для диалога — здесь есть место только для конфронтации.

¹² Об утопическом языке Платонова см.: *Brodsky J. Catastrophes in the Air // Less than one: Selected Essays. New York, 1986. P. 280—293.*

¹³ *Morson G. S. The Bonderias of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Tradition of Literary Utopia. Austin, 1981.*

Е. А. Яблоков

РАЗБОЙНИКИ, ИЛИ ОТЦЫ БЕЗ ДЕТЕЙ

(Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии»)

Информируя о чтении «Дураков на периферии» в Доме Герцена, газета «Вечерняя Москва» 15 октября 1928 г. сообщала, что некий друг Б. Пильняка (числившегося официальным автором и выступавшего также от имени Платонова) Ким посоветовал ему сократить пьесу до одного действия, переделав ее в «советский водевиль».¹ Действительно, можно считать комедию своего рода сюрреалистическим водевилем — однако это не лишает ее вполне «серьезного» содержания, которое к тому же выходит за рамки сатиры и критики бюрократизма.

В «Дураках...» ощутимы связи с несколькими классическими произведениями — прежде всего с «Ревизором».² Реминисценцией из гоголевской комедии выглядит уже название города, где происходит действие, — Переучетск: с одной стороны, «пере-» обозначает чрезмерную степень («переусердствовать»), с другой — присутствует связь со словом «переучет», т. е. ре-визия.

В пьесе реализована тема бюрократической «утопии», которая во второй половине 1920-х гг. становится для Платонова одной из важнейших. Как известно, устойчивым «знаком» нежизнеспособности утопии в платоновских произведениях служит мотив смерти ребенка (например, «Чевенгур», «Котлован», «14 Красных Избушек»). Присутствует он и в комедии. Однако самостоятельный сюжетобразующий характер приобретает в ней проблема деторождения. Более того: под вопрос пародийно ставится фундаментальная гендерная классификация — деление человечества «по полам». В предельно рационализированном, бюрократизированном обществе традиционные гендерные функции комично смешиваются, вследствие чего возника-

¹ Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1992. С. 227.

² К 1927 г. относится и знаменитая постановка «Ревизора», осуществленная Вс. Мейерхольдом.

ют всевозможные сексуальные перверсии (более виртуальные, чем реальные) и едва ли не торжествует «транссексуализм».³

Счетовод Башмаков, вокруг семьи которого сконцентрировано основное действие, — явный «маленький» человек вроде гоголевского Башмачкина (характерно, что ударение в своей фамилии Башмаков почему-то ставит на втором слоге). Этот крайне законопослушный мелкий чиновник родственен главному герою платоновского рассказа «Государственный житель», испытывающему почти мистическую любовь к таинственному «оно» — всесильному государству.⁴

Вспоминая философа Платона (отголоски его «Государства» звучат не только в «Государственном жителе» и «Городе Градове», но и в «Дураках на периферии») и миф об андрогинах, изложенный в диалоге «Пир»,⁵ можно заметить, что в художественном мире комедии бюрократический «андрогинизм» уже почти восторжествовал. Для Башмакова все аспекты семейной жизни — в том числе деторождение — имеют сугубо «экономическую» сущность, поэтому «мужские» и «женские» функции смешаны до неразличимости. Так, именно Башмаков приносит справку от доктора, объявляя жене: «Беременная».⁶ И далее объясняет Рудину:

От первой жены в дореволюционный период у меня есть трое детей. (...) После революции я рожать не могу. (...) Пускай рожают руководящие лица. Я родить не могу. (...) Это только так говорится, что женщины рожают. А теперь хотя в городе и равенство на женщин, а все расходы на мужчинах (с. 16).

При этом младшая дочь Башмакова Катя цитирует стихи, которые «пионеры поют»:

По неизвестным никому причинам
Постановила нарком Коллонтай,

³ Впоследствии мотивы комедии «Дураки на периферии» получают развитие в киносценарии Платонова «Отец-мать» (см.: Яблоков Е. А. Город платоновских «половинок»: «Пушкинский» подтекст в киносценарии А. Платонова «Отец-мать» // Яблоков Е. А. Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. М., 2005).

⁴ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 101. Таким образом, намечены ассоциации не только с концепциями Фрейда (ср. название его работы «Я и Оно»), но и с щедринской «Историей одного города». Кстати, в 1926 г. отмечалось 100-летие со дня рождения Салтыкова-Щедрина: не исключено, что юбилей автора «Истории...» дополнительно стимулировал антиутопические мотивы в творчестве Платонова («Город Градов», «Иван Жох» и др.), который, по словам Л. Гумилевского, не просто высоко ценил Салтыкова-Щедрина, но чуть ли не обожал его (Гумилевский Л. Судьба и жизнь: Воспоминания. М., 2005. С. 163).

⁵ Платон. Избр. диалоги. М., 1965. С. 140.

⁶ Платонов А. Ноев ковчег: Драматургия. М., 2006. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Чтобы рожали только мужчины,
Хочешь не хочешь, лопай, а рожай (с. 16).

Башмаков приглашает комиссию охматмлада, чтобы та дала разрешение его жене избавиться от ребенка:

Я желаю — не родить. Я уже родил свою норму» (с. 17); «Товариш председатель, убедительно прошу, не заставляйте родить. Лучше я куда-нибудь пожертвую. Родить я никак не могу. Я не хочу увеличивать основные кадры беспризорников. Я свою активность потеряю (с. 23).

Вопрос о том, рожать или не рожать жене Башмакова (т. е. «быть или не быть» ребенку), решается исключительно мужчинами: самим Башмаковым и комиссией охматмлада: председатель Евтюшкин — бывший санитар; Ащеулов — крестьянин-выдвиженец; Лутьин — ротный лекпом (с. 19). Комиссия подходит к делу, исходя из соображений абстрактного всеобщего блага. Евтюшкин провозглашает:

Врачебная комиссия, освидетельствовав вашу супругу, нашла ее состояние здоровья в полном блестящем положении и даже констатировала, что даже полезны дети от таких блестящих густых матерей (с. 20).

Как говорит Евтюшкин, задача комиссии — «охранять судьбу поколений {...} организовывать будущее» (с. 24): «Роды женщинам никак нельзя прощать — наоборот, их надо учащать по мере темпа» (с. 25).

Подав на комиссию в суд, Башмаков еще усугубляет «гендерную» казуистику:

Не важно, кто природный отец, а важно, кто правовой и фактический и, так сказать, общественный. А общественно-фактическим отцом является комиссия охматмлада в узком составе. Они фактически правовые и надлежащие отцы (с. 28).

В финале он поясняет Старшему рационализатору, что сам является лишь «предполагаемым отцом»:

Настоящие отцы — или Рудин, или Ащеулов, двое из них, а законный — комиссия (с. 54).

Впрочем, в комедии есть люди, которые нечувствительны к словесной фантазмагории и воспринимают «новую» понятийную систему по-своему — традиционно и, так сказать, «нормально». Например, жена одного из членов комиссии, Ащеулова, придя к мужу из деревни, передает циркулирующие там слухи: «...Будто они втроем бабочку одну оскормили, — и будут платить за это большие деньги...». На это члены комиссии отвечают:

Евтюшкин. Преувеличения. Это все для должности делается.

Лутьин. Для науки и знания, гражданинка.

Ащеулова. О! Ньюжли для нее? — и действительно — родили? (с. 40).

В понимании «простой» женщины происходит нечто вроде эксперимента, и она хочет знать, действительно ли «по науке» удалось зачать ребенка втроем. Что касается жен двух «городских» членов комиссии, Евтюшкина и Лутьина, то они, узнав, что их мужья объявлены отцами ребенка, подают на развод за «измену» (при этом не задумываясь о том, что «отцов» оказалось почему-то двое). Евтюшкин говорит:

Мы предписали родить по закону, а жена мне не дает покою, останавливает текущую работу, и вьелось ей в ум, будто я живу с Башмаковой (с. 30).

Он сокрушается по поводу «анархизма» и идеологической отсталости женщин:

Вбить им в голову сочувствие власти никак невозможно. Это же империалистические существа (с. 37).⁷

Интересна и общая характеристика мира, в котором происходит действие. Тот же Евтюшкин констатирует:

Времена теперь такие пошли, весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники беззависимо от пола и должности... (с. 45).

Как и в романе «Чевенгур», речь идет о «нежности всемирного сожительства».⁸ И точно так же трудно понять, имеется ли в виду промискуитет в духе «Государства» Платона⁹ или речь идет лишь о духовном родстве и перед нами «опережающая» пародия на «общепролетарский дом», в котором обитают пролетарии, «соединенные» в духе финального лозунга «Коммунистического манифеста».

В свое время мы отмечали, что в произведениях Платонова смыкаются две крайности: бездушный рационализм и «сырое» органическое начало; поэтому, например, равно антигуманными предстают извращения рассудочные и сексуальные.¹⁰ Вспомним, например, в «Эфирном тракте» Матиссена, «явно насилующего природу»,¹¹ которая перед смертью персонажа не случайно предстает перед ним в образе погибающей матери¹²

⁷ Обратим внимание, что в соответствии с платоновским стилем «сочувствие власти» и «империализм» выступают как антонимы, хотя по идее эти понятия, скорее, близки (разумеется, платоновский персонаж подражает под «империализмом» лишь «старорежимность» женщин, неспособных уяснить новую, «социалистическую» идеологию).

⁸ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 202.

⁹ Ср.: «Все жены (...) должны быть общими, а отдельно пусть ни одна ни с кем не сожительствует. И дети тоже должны быть общими, и пусть отец не знает, какой ребенок его, а ребенок — кто его отец» (Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3, ч. 1. С. 254).

¹⁰ Яблоков Е. А. О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х—начала 30-х годов) // Russian Literature. Amsterdam, 1992. Vol. 32. P. 242—243.

¹¹ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 175.

¹² Там же. С. 194.

(сама фамилия «Матиссен» может быть разложена на «мать и сын»), или финал «Елифанских шлюзов», где образ палача-гомосексуалиста¹³ символизирует «самоизнасилование» рассудка. Наконец, в «Антисексусе» разум поставлен на службу природному влечению, чисто механическое удовлетворение которого пародийно выдается за высшее достижение цивилизации.

Подобная «расстановка сил» наблюдается и в комедии. Причем антигуманный хаос, в котором стихия голого разума смешана с «неупорядоченной» витальностью, получает в «Дураках на периферии» специальное «терминологическое» обозначение — *разбой*.

«Вводит» это понятие Марья Ивановна, жена Башмакова. Поначалу ее инвективы против организованного бытия воспринимаются как закономерная истерическая реакция на тотальный башмаковский «учет». Она хочет «мужской» жизни; в частности, мечтает стать милиционером и вместе с тем — разбойницей:

А я бы с моим удовольствием в милицию поступила. (...) Сама бы ходила с револьвером, в сапогах и галифе. Пила бы за всех пьяниц сразу и любовников выбрала бы по своему усмотрению, которые нравятся (с. 14); Уйду от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки. (...) Жила бы в лесу и пела бы песни. Налетела бы набегом на ваш город, взяла бы его в плен и супруга моего либо к стенке, либо в золоторотный обоз, заниматься учетом контроля.¹⁴ Я бы тебя, учетного беса, каждое утро по морде бы била (с. 19); Васька, давай уйдем в разбойники... (...) Для вольной жизни. Будем всех грабить, песни петь. Учетного пса к стенке поставим и шлепнем его на заре! (с. 27).

Когда любящий ее Рудин уговаривает Марию Ивановну: «Будем жить на природном основании, как верные голуби, дети чистого воздуха», та отвечает: «Не желаю я голубиной жизни, — будет, пожила, — я хочу быть хищницей вроде коршуна, и никуда я отсюда не уйду, от этих разведенных разбойников» (с. 52).

Постепенно выясняется, что эта «обильная женщина» (с. 14) с вполне «эвфемистическим» именем (в этом смысле она предшествует Москве Ивановне Честновой из романа

¹³ Там же. С. 250—251.

¹⁴ Это каламбурное сочетание неминуемо вызывает аллюзии на Ленина, который в послереволюционный период постоянно говорил об учете и контроле как неперемных условиях построения социализма. Например, в книге 1918 г. «Государство и революция» он пишет: «Учет и контроль — вот *главное*, что требуется для „налажения“, для правильного функционирования *первой фазы коммунистического общества*» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 33. С. 101). В работе «Очередные задачи Советской власти» (апрель 1918 г.) Ленин заявляет: «Без всестороннего государственного учета и контроля за производством и распределением продуктов власть трудящихся, свобода трудящихся удержаться *не* может, возврат под иго капитализма *неизбежен*» (Там же. Т. 36. С. 184).

«Счастливая Москва») предстает «всеобщей» женой (игнорируя разве что законного мужа). Например, каждый из членов комиссии охматлада (о чем их жены не знают) действительно состоял раньше (или состоит сейчас) с Марьей Ивановной в близких отношениях (с. 45); близок с ней был и Рудин. И хотя героиня заявляет, что хотела бы выбирать любовников, однако впечатление такое, что проблема «выбора» ее не очень волнует и она готова откликнуться на любой зов.

Сексуальная неразборчивость главной героини — устойчивый мотив платоновских произведений («Чевенгур», «Счастливая Москва») — имеет не столько характерологическое, сколько символическое значение. Героиня олицетворяет «асоциальное» бытие — даже не животное существование, а, так сказать, *жизнь* в «чистом» виде (сущность образа можно сравнить, например, с бергсоновским «жизненным порывом»). Характерен комичный по форме, но философский по сути диалог:

Марья Ивановна. Вот это я понимаю, жизнь. Живу и что хочу делаю, а делать я ничего не хочу. Не то что коз у Башмака доить. Он, черт, меня, как бухгалтерскую графу, учитывал, словно я вещь, а я отношение.

Евтюшкин. Ты не отношение — ты соотношение социальных условий, социальная надстройка, баба на базе.

Марья Ивановна. А мне все равно, кто я есть. Мне бы только жить (с. 47—48).

Заметим, что по совокупности ряда причин (из-за невнятности категории «отцовства»; вследствие всеобщей «родственности» жителей города; ввиду «доступности» Марьи Ивановны) ребенок, который рождается у героини, — это фактически общий сын, так сказать, «сын человеческий».¹⁵ Соответственно его судьба символизирует и обуславливает судьбу всех людей.

Итак, в устах Марьи Ивановны разбой¹⁶ есть анархический бунт против тотального рационализма и бюрократизации. Интересно, однако, что разбоем названы и действия самих «рационалистов». Когда Евтюшкин и Лутын вынуждены скрываться от своих скандалящих жен,¹⁷ пришедший с «разведки» Ащелов рассказывает:

Нас все за разбойников считают и даже за хороших людей (...). Очень большие в городе разногласия (с. 37); В городе нас за разбойников почитают... Как бы народные волнения из-за нас не начались (с. 43).

¹⁵ Сравним один из известных тезисов Н. Бухарина: «Ребенок принадлежит обществу, в котором он родился, а не своим родителям» (*Бухарин Н. Азбука коммунизма. М., 1928. С. 126*).

¹⁶ Думается, для Платонова существенна и внутренняя форма этого слова, связанная с глаголом «разбить», содержащая идею разрушения.

¹⁷ Примечательно, что новоявленные «отцы» переживают свой новый статус как покинутые дети. Узнав, что жены отправились в загс оформлять развод, Евтюшкин говорит: «Установку держали на размножение, а сами сироты» (с. 38).

Непонятно — за или против «разбойников» могут быть направлены эти «волнения».¹⁸ Во всяком случае есть намек, что определенная часть населения сочувствует «разбою» — опять-таки в «нормальном», традиционном понимании этого слова. Жена Ащеулова замечает: «Сказывают у нас, будто мой-то в компании с жуликами разбой учинил» (с. 40). А мужу шепотом сообщает: «Говорят, ты разбой совершил над женщиной. Наши мужики велели сказать, что — ничего, мол, чтоб прибежал в деревню, мужики тебя утаят» (с. 40).¹⁹ Однако, понаблюдав действия комиссии, жена Ащеулова говорит: «Вася, я побегу. Очень страшно с вами, с разбойниками» (с. 44). В итоге члены комиссии именуют «разбоем» достигнутую бюрократическую идиллию:

Евтюшкин. Прямо разбой — ребенок на письменной конторке лежит и не плачет. Дожились! Ащеулов, пиши выписку из протокола о наших достижениях и наши проекты в губгород, а копию писателю Максиму Горькому! (с. 44).

Марья Ивановна и комиссия охматмлада начинают сосуществовать в виде «шайки разбойников» — четвертый акт открывается ремаркой:

Наиболее рационально использованная жилплощадь: помесь учреждений, детского приюта и жилья (с. 44).

Однако та и другая стороны по-прежнему вкладывают в понятие разбоя совершенно разный смысл. Комиссия, признанная коллективным отцом, приступает к исполнению «родительских» обязанностей. «Отцы» подходят к делу сугубо рационально, так что их старания напоминают забавы садистов:

Лутыгин. Вешаю ребенка по три раза в день, в весе не прибавляется, но и не убывает, стоит на балансе. Выношу его каждодневно на мороз на два часа, для вентиляции легких (с. 45).

¹⁸ Возможно, мотив «разбоя» намекает на гоголевские «Мертвые души» («Повесть о капитане Копейкине») или на пушкинского «Дубровского».

¹⁹ Характерно, что, по словам жены Ащеулова, для того чтобы возвратиться в деревню, он должен непременно вновь отрастить бороду (которую сбрил на городской манер). Вероятно, подразумевается, что тем самым Ащеулов должен восстановить свою сексуальную состоятельность (бритье синонимично кастрации). Как «самооскопление» воспринимается и действие 2-го крестьянина, который, подобно 1-му крестьянину, хочет развестись с «дореволюционной» женой, а, кроме того, для уменьшения налога вырыл «лишний» куст крыжовника и пришел в город, чтобы юридически удостоверить это (с. 34—35). В финале оба крестьянина говорят Старшему рационализатору: «Товарищ улучшатель ихней жизни, а ты заодно и нас разбери вот, как мы аннулировали наших жен и вырос лишний корень» (с. 56—57).

Характерно и поведение Марьи Ивановны, которую судьба ее ребенка, похоже, вовсе не интересует:

Евтюшкин. (...) Мы на основании закона будем возвращать нашего присужденного сына.

Марья Ивановна. И будем жить как разбойники, а не домочадцы.

Ащеулов. Давайте ее кооптируем от греха и примем в штат как мать и технического работника на предмет детального возвращения.

Марья Ивановна. Вот я и буду с вами жить как matka, а учетного пса и прочих служащих и обремененных сюда не пускать (с. 44).

Применительно к этой «семье-шайке» (да еще и «вроде музея», с. 48) слово «matka», близкородственное слову «мать», на самом деле утрачивает с ним связь и выступает как синоним слова «атаманша»²⁰ (по аналогии с «батькой»), вместе с тем вызывая ассоциации с пчелиным ульем, где мужчины вроде трутней, а «трудовых пчел» (в духе Коллонтай) как бы и нет:

Марья Ивановна. (...) Чай, что ли будем пить, разбойнички? (...)

Ащеулов. (...) Атаманша, наливай чаю всем членам и себе. (...)

Марья Ивановна. Ну, разбойнички, садитесь наслаждаться вкруговую, приступайте к вольной жизни (с. 46).

Вполне понятно, что при таком положении вещей будущее ребенка вряд ли может оказаться благополучным. И неожиданный «хэппи-энд» не только не исправляет ситуацию, но усугубляет ее. В финале комедии появляется новый персонаж — Старший рационализатор из губернии, входящий «бесшумно и без стука, но страшно авторитетно» (с. 53):

Я (...) приехал обследовать вас и прочее на основании жалобы ваших бывших жен (...), а также на основании вашей копии достижений товарищу писателю Максиму Горькому (с. 54).

Это своего рода «ревизор», пародийный аналог Страшного суда — *deus ex machina* (вспомним, например, «машинальную армию» в «Чевенгуре»): явившись внезапно, он призван «рационализировать» жизнь, как бы устранить препятствия к «нормальному» благополучию. Однако совершенно очевидно, что позиции, с которых действует этот губернский деятель (выступающий к тому же от имени деятеля столичного), принципиально ничем не отличаются от установок уездных «рационализаторов». Столица, губерния и уезд различаются лишь по масштабам, а по существу подобны друг другу, словно матрешки. В этом смысле платоновская комедия также наследует традицию «Ревизора».

Старший рационализатор «отменяет» все произошедшее, «повелея» вернуть ситуацию в первоначальное состояние (с. 55—56). Таким образом, развивавшаяся на протяжении че-

²⁰ Марья Ивановна гордо говорит о себе: «Я не баба, я — атаман» (с. 47).

тырех актов фабула словно бы зачеркивается, оказывается «недействительной», — как и в «Ревизоре», возникает эффект «двойной» фабулы. Ясно, однако, что по ходу действия произошло важное «необратимое» событие — рождение ребенка: с ним была связана вся основная коллизия. Возвращение событий «к началу» означает «отмену» ребенка, т. е. его смерть. В финале она получает двойную мотивировку: с точки зрения основной, «внутренней» фабулы ребенка уморили «разбойники» (он стал жертвой бездушного бюрократизма комиссии в купе с эгоистическим безразличием Марьи Ивановны); с точки зрения фабулы «внешней» — его «отменил» Старший рационализатор. В любом случае ребенок несовместим с тем образом жизни, который царит в комедии.

Показателен вопрос Ащеулова:

Гражданин рационализатор, отметить в протоколе смерть ребенка для формы дела или так оставить? (с. 56).

Учитывая, что предыдущей репликой была фраза Рудина: «Мертв. Мальчик», — а до этого звучало упоминание о Максиме Горьком, можно предположить намек на известную фразу о «небывшем мальчике» из первой книги «Жизни Клима Самгина».

Следует специально отметить эпизодического персонажа комедии, который принадлежит к одному из важнейших у Платонова типов: это Странник земного шара, выполняющий функцию пассивного свидетеля. Так, наблюдая деятельность Старшего рационализатора, на вопрос последнего: «А этот чего стоит?» — Странник отвечает: «А я стою и смотрю отношения, а сам живу» (с. 57). Присутствие не «закрепленного» в пространстве и не связанного никакими обязательствами персонажа показывает, что бытие не исчерпывается фабульными рамками — подразумевается существование принципиально иного, неограниченного («глобального») хронотопа.

Впрочем, некая оппозиция рационалистической утопии присутствует и в самом Переучетске. Платонов явно не случайно вводит «тургеневскую» фамилию Рудин,²¹ наделяя ее носителя

²¹ Возможно, эта фамилия намекает еще на одну известную «женщину русской революции». В 1926 г. умерла Л. Рейснер — которая за 10 лет до этого, в 1915—1916 гг., вместе со своим отцом издавала журнал «Рудин». Как известно, Рейснер, с одной стороны, стремилась играть подчеркнуто «мужские» роли (во время взятия Зимнего чуть ли не командовала «Авророй», а с декабря 1918 г. по июнь 1919 г. являлась комиссаром генштаба ВМФ Республики), с другой — была вполне «светской» женщиной, чьи романы (с Н. Гумилевым, Ф. Раскольниковым, К. Радеком) носили демонстративный характер. «Однажды она призналась Радеку в своей безумной любви к Троцкому. Она захотела иметь от него ребенка и просила Радека рассказать ему об этом. Сама признаться ему в этом боялась. Вначале между ней и Радеком произошла бурная сцена ревности. Потом он махнул рукой

чертами «лишнего» человека, хотя данный персонаж именуется себя «человеком будущего» (с. 23). В силу должности — писмоводитель — он тоже ассоциируется с гоголевским Башмачкиным, но представляет собой полную противоположность бездушному счетоводу Башмакову, воплощая, скорее, лирическое начало: в варианте Рудина «писмоводитель» звучит почти как «писатель».

Именно этот «лишний человек» символизирует некую философскую (и бытовую) «золотую середину». Рудину отведена функция «резонера» — он настойчиво, хотя и комично выступает с гуманистических позиций против формализации жизни:

Нельзя подходить к женщине в массовом масштабе. Она не сумма, а личность, потому что несчастная (с. 23); ...Масс на самом деле и нет, а есть отдельные личности вроде меня, и между личностями идут конфликты, — какие же это массы, раз слитности нет? Надо поступать лично, а не в массовом масштабе, когда ничего не видно и все одинаково (с. 49); Швырнуть ребенка в массы нельзя, он растворится, как падающая звезда (с. 18).

Рудин действительно любит Марью Ивановну и предлагает ей жить «в теплой тишине» (с. 18), умоляя:

Марья Ивановна, сподвижница моей единственной жизни! Ведь я вас люблю углубленнее себя!.. Будем жить на пользе симпатии и любезности (с. 52); Я от вас никогда не отлипну, буду как страстотерпец при вас (с. 17).

Хотя Марья Ивановна утверждает, что «биологическим» отцом ребенка является Ащеулов (с. 26), Рудин «кровью чувствуется» (с. 53) свое отцовство и категорически выступает за традиционные семейные ценности:

...Я лично против коллективного воспитания и хочу воспитывать моего сына по своему усмотрению и душевности совместно с любимой женщиной на основании естественных и земных принципов... (с. 49).

В художественном мире комедии существенно и то, что Рудин служит в милиции — облачен в «полумилиционную одежду» (с. 14). Милиция в «Дураках на периферии» выполняет особую функцию. Кроме «полумилиционера» Рудина немало

на все и обещал выполнить ее просьбу. (...) Карл Радек обожал Троцкого так, как может обожать ученик своего любимого учителя и друга, и со страхом, безусловно, сопровождающимся каким-нибудь полушуточным каламбуром, рассказал ему о своих близких отношениях с Ларисой Рейснер и о ее фантазии подарить миру такого потомка, в котором соединились бы гармонично красота и талант матери (Рейснер) и гений ума отца — вождя мировой революции. С застывшей улыбкой он ожидал ответа. Радек безумно обрадовался, когда услышал от Троцкого ответ: „Успокойтесь, Карл. Скажите своей возлюбленной, что я отказываюсь стать отцом ее ребенка”» (*Боярчиков А. И. Воспоминания. М., 2003. С. 150—151*).

важное значение имеет Женщина-милиционер. Она дважды показана несущей службу, но вместе с тем демонстративно представлена как мать: будучи на посту, кормит грудью ребенка — сначала отпрашивается с заседания комиссии в квартире Башмакова (с. 22), а затем старший сын приносит ей младенца во время перерыва в суде (с. 34).

Характерна и финальная реплика: «Два милиционера — Рудин и милиционерша — обнимают плачущую Марию Ивановну» (с. 57), эта «скульптурная группа» заставляет вспомнить Немую сцену в «Ревизоре». Две фигуры в милицейской форме (женщина — подлинная мать и мечтающий об отцовстве мужчина — человек одновременно «лишний» и «будущий») символизируют некую надежду на будущее. Милиция в комедии не только не совершает никаких антигуманных, а тем более репрессивно-карательных действий, но, как ни парадоксально, именно она поддерживает нормальное соотношение природно-витального и социально-рационального начал — как и положено милиции, противостоит «разбойникам». Ситуация напоминает известный стишок Д. А. Пригова:

Но придет милиционер —
Скажет им: «Не баловаться!».

Т. В. Мальцева

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ПЬЕСЕ ПЛАТОНОВА «ШАРМАНКА»

Драматургическое наследие Платонова до сих пор мало изучено. Пьесы Платонова, отразившие переломные моменты русской истории, когда «был взорван мудрый „лад” противоречивой, но осмысленной жизни»,¹ остались «поистине трагической, несостоявшейся» историей русской драматургии.² Пьеса «Шарманка» (1930) является по сути первым обращением писателя к драматургии, но в ней уже в полной мере проявились особенности платоновской драматургической системы.

Пьесу «Шарманка» исследователи называют «энциклопедией политической и общественной жизни того времени, (...) своеобразным снимком с необыкновенно быстро меняющей свой облик действительности, находящейся в постоянном процессе реорганизации».³ Тематическое новаторство пьесы неоспоримо. Несомненно также и новаторство Платонова-драматурга и в области поэтики.

Стержневой категорией драматургии является категория конфликта: именно конфликт определяет выбор жанра произведения, способы раскрытия характеров и развитие сюжета.

В пьесе Платонова «Шарманка» конфликт обладает особыми признаками, которые делают его парадоксальным. С одной стороны, конфликт материализован, актуализирован обстоятельствами «необыкновенно быстро меняющей свой облик действительности», с другой стороны, он получает нереалистическое, алогичное, иллюзорное, «миражное» разрешение. В настоящей статье остановимся на особенностях структуры конфликта.

Анализ пьесы позволяет выделить следующие способы актуализации конфликта.

¹ Чалмаев В. Испытание надежд... : Перестройка и духовно-нравственная ориентация современной прозы // Москва. 1988. № 3. С. 192.

² Дужина Н. Действующие люди : (Проблема текстологии «Шарманки») // Театр. 1988. № 1. С. 8.

³ Кушлина О. Б. Спор галерки с партером // Драматургия первой половины XX века / Сост. О. Б. Кушлина. М., 2000. С. 9.

1. Избыточная маркированность конфликта и его участников

Каждый персонаж имеет социальный (классовый) статус («зажиточная», «буржуазия», «служащий», «пешие большевики»; «пролетариат», «служебные массы», «научный буржуй», «единоличники», «батраки авангарда», «гнусная прослойка»). Цель такой характеристики — не реальное определение социального статуса. Даже группы персонажей, находящихся в рамках одного социального слоя, по отношению друг к другу оказываются враждебными. Социальная характеристика содержит в данном случае оттенок идеологической оценки.

Каждый персонаж имеет многочисленные идеологические характеристики («активщики», «осовиахимовки», «оппортунист-схематик», «оппортунка», «примиренец», «предатель прослойки», «ошибочник», «двурушник», «бюрократическое отродье», «рвачисты», «аллилуйщики», «самотек», «кулачская агентура», «жалкий заблужденец», «рвачка», «беспринципщина», «правый-левый элемент»).

Каждый персонаж определен по отношению к будущему как «старый» или «новый», активный или «задумчивый», т. е. как имеющий перспективу движения в новую жизнь или не имеющий ее («весна нашего класса», «будущие люди — мне надоели кто живет сейчас», «мы прущая масса вперед», «энтузиаст всякого строительства»).

Такая перекрестная избыточная маркированность конфликта и персонажей приводит к парадоксу. Конфликтность максимально выражена уже при первом контакте, ей дальше некуда усиливаться, следовательно, конфликт не имеет классического развития через нарастание действия. Герои полностью дистанцированы друг от друга, недоверчивы и подозрительны.

Выход из этой ситуации — сдерживание личных контактов, следовательно, сдерживание и торможение развития конфликта. Лейтмотив отчуждения задан в песне Мюд:

В страну далекую / Собрались пешеходы, / Ушли от родины / В
безвестную свободу, / Чужие всем — / Товарищи лишь ветру... /
В груди их сердце бьется без ответа (курсив мой. — Т. М.) (с. 72).⁴

Так, Мюд не хочет принимать конфету от Евсея и общаться с ним: «Пусть меня пролетариат угощает, а не ты. У тебя не-классовое лицо» (с. 71); Евсей не любит «это поколенье»: «Да я полагаю {...}, что мы управимся без малолетних! Пускай уж, когда все будет готово, приходят жировать!» (с. 71); Мюд отпращивает строителей, готовых и желающих поговорить с ней и

⁴ Платонов А. Ноев ковчег: Драматургия. М., 2006. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Алешей: «Ну, вы идите, идите. Нечего вам стоять, когда пятилетка идет» (с. 63); Щоев веселье сравнивает с войной (о бале): «Люблю я это веселое междуусобие человечества!» (с. 91); Алеша не может ответить взаимностью влюбившейся в него буржуйке: «Серена. Ах Алеша, большевизм такой милый... Обнимите меня с вашим большевистским мужеством... Алеша (*отстраняя Серену*). Неинтересно: ты буржуйка...» (с. 94).

Среди героев нет единства: Щоев видит в людях лишь пайщиков, которые непрерывно хотят есть; его служащие постоянно скрываются куда-то, да и сам Щоев мечтает «взять курс на безлюдие»; массы, для которых все и стараются, отгорожены от строителей социализма стеной и заглядывают в окошки во время испытания новых форм еды: «чуждый мусорный голос», девочка и другое существо отчаянно просят «хоть невкусного», хоть «мутного», хоть «жизку жевнуть».

В пьесе показаны разные формы имитации единства: служебно-организационная (служащие кооперативной системы), ритуальная (бал во время «праздника еды»), идеологическая (кружок ОСОАВИАХИМ), потому что люди должны быть частью коллектива, должны быть «чего-нибудь члены». Но для объединения в коллектив есть идеологические препоны («чуждые» не могут быть частью коллектива) и отсутствие общей понятной цели.

2. Расщепление конфликта на множество разноплановых интриг-столкновений между героями

Столкновения героев в пьесе носят разнообразный характер — производственный, бытовой, идеологический, культурный, семейный, возрастной, любовный (и другое). Вся пьеса состоит из цепи микростолкновений, которые не успевают развиться в конфликт и разрешаются немотивированно. Каждый эпизод пьесы — это столкновение, но результат его — не разрешение ситуации и освобождение, а запутывание, непонимание, непонятное томление и грусть героев. Атмосфера неопределенного томления и скуки задана первой же репликой пьесы: «Мюд. Алеша, мне на свете стало скучно жить». И далее многие из персонажей переживают это чувство.

Алеша. Мне скучно в вашем районе (с. 84); Серена (*Алексею*). Отчего вам скучно на лице? (с. 91); Щоев. Скучно чего-то сейчас на свете! (с. 70); Опять мне чего-то печально от мненья и мечты... (с. 81); Я тоже задумчивый человек (с. 79); Все стихии тоскуют во мне (с. 67); Серена (*Алексею*). Вы действуете на меня как ландшафт, я чувствую грусть; печали я теперь хочу... Мне давно уж все ясно, а нынче тянет на что-то неопределенное... (с. 90); Мюд (*из-за окна*). Алеша, возьми нас к себе, нам скучно. Здесь природа-фашистка дует в меня, а Кузьма плачет

(с. 93). Стерветсен ... у нас кризис и так грустно в уме; я скучаю без понятия... (с. 91).

Практически все герои при столкновении с новыми людьми ведут себя агрессивно, нетерпимо, настороженно. Поскольку эта агрессия мотивирована лишь внешне, этикетно-ритуально (в каждом видят идеологического врага, которого клеймят штампованно, даже папу римского как «неподходящую международную личность»: «это жалкий оппортунист-схематик, гнусный упрощенец линии Иисуса Христа, и больше нет ничего» — с. 97), она легко переходит в противоположность. Эмоциональное состояние героев чрезвычайно нестабильно, переменчиво.

Вот Алеша и Мюд встречаются строителей.

Мюд (*строителям*). Вы кто — ударники или нет?

Один из строителей. Мы, барышня, — они!

Мюд. А мы культработники. Нас колхозная избушка-читальня послала...

Один из строителей. Вы что, побирушка, что ли?

Мюд. Алеша, они — идиотизм деревенской жизни!.. (с. 63).

Эта крайняя оценка не мешает Мюд вместе с Кузьмой спеть строителям песню, а потом грубо прогнать их.

Алеша и Мюд хотят строить социализм для людей, но видят одних врагов.

Мюд. Алеша, я вижу во сне одних буржуев и подкулачников. Только мы с тобой — нет!

Алеша. Бей их, Мюд, и во сне! ...Где они?! (с. 102).

При встрече с Сереной и Стерветсеном Мюд вполне понятно относится к ним как к врагам.

Мюд (*просит пистолет у Серены*). У вас ведь нет культурной революции, вы ведь темные, злые, и нам полагаются от вас наганы (курсив мой. — Т. М.).

Серена. Возьмите (*отдает револьвер*).

Мюд. Спасибо, девочка (*Целует ее сразу в щеку*). Кто нам сдается, мы тому прощаем (с. 66).

При внешней нетерпимости героев друг к другу и определенности идентификации себя и других, у героев нет планов изменения себя или ситуации. Они выполняют только маркировочную функцию. Герои переживают стремительные необъяснимые изменения и в отношении к себе.

Алеша. Я сознаю себя ошибочником, двурушником, присмиренцем, и еще механистом... Но не верьте мне... Может быть, я есть маска классового врага! А вы думаете редко и четко, вы — умнейшие члены! А я полагал про вас что-то скучное, что вы плететесь в волне самотека, что вы бюрократическое отродье, сволочь, кулачская агентура, фашизм.

Теперь я вижу, что был оппортунистом, и мне делается печально на уме... (с. 108).

Такие полярно противоположные, стремительно сменяющие друг друга эмоции не могут являться результатом внутреннего развития мысли и чувства, следовательно, не могут быть результатом развертывания конфликта, который предполагает выбор и размышление.

Необдуманно стремительно развиваются и идеологические микроконфликты. Так, заготовители поймали курицу и двух голубей. У каждой птицы оказалось письмо на лапке. У голубя надпись «на капиталистическом языке».

Алеша (*читает*). Написано капиталистическим языком. Нам не очень ясно.

Щоев. Тогда — бей обзешь кулацкую пропаганду!

Мюд. Давайте я его лучше съем с бумажкой.

Щоев. Ешь, девочка, без остатка.

Евсей (*к Мюд*). Я тебе съем! Может быть, это нам египетский пролетариат сводочку о достижениях прислал.

Щоев (*задумчиво*). Далекий изможденный класс... Опорных, береги голубя, как ты профсоюзную книжку бережешь! (с. 74).

Руководитель Щоев буквально в течение минуты принял три взаимоисключающих решения: «обзешь», «съесть без остатка», «беречь как профсоюзную книжку». Мотивация решений — идеологически полярная: «кулацкая пропаганда», «дружественный изможденный класс».

Разнообразны источники конфликтов у каждого героя пьесы. Каждый персонаж находится в конфликте со средой, с окружающими, с самим собой. В этом кроется причина непоследовательности героев в решении конфликтов как следствии общественной нестабильности.

Так, Щоев как руководитель кооперации находится в конфликте с пайщиками: «...десять тысяч пайщиков объединяю, и все как животные — только есть хотят день и ночь» (с. 69), они постоянно «шумят и нарушают». Бунт собственного тела символизирует его конфликт с самим собой: «...у Щоева разгорается бурчание в желудке, и он трет себе живот в надежде потушить звуки», «как задумываюсь, так и живот бурчит» (с. 67). Оказывается, что и среда против Щоева: «так было покойно и планомерно», так хотелось «жить лежа», а тут просто буйство природы без всякого плана — «все, как-то это говорится, летит, прет, плывет и растет» (с. 76).

Герою не на что опереться в поисках правильного решения. Идеологическая непоследовательность (болезнь боязни перегибов — «не хочу жить, а то ошибусь» — с. 104) препятствует логичному и естественному разрешению конфликта. Идеологичность искажает естественный ход развития событий. Щоев

считает оппортунистами заготовителей, а они — Щоева, за то, что соли не дал.

Щоев. А ты, Петя, походи и скажи им, что они оппортунисты.

Опорных. А они мне сказали, что ты оппортунист! Так как же мне быть? (с. 81).

Ощущение неразрешимости реальных конфликтов привело драматурга к миражному разрешению драматургического конфликта: во время продажи «надстройки» Стерветсену Щоев случайно прочитал в одном из проданных циркуляров, что «нас, оказывается, уже нету», что «коопсистема ... обращается к ликвидации» и что «все дышали угаром», т. е. «существовали незаметно» (с. 113).

3. Перевод конфликта из духовного плана в физиологический и материальный

Невозможность интеллектуального, сознательного разрешения конфликта подчеркивается переводом его в план физиологии. Герои пьесы переживают болезненные состояния или прогнозируют их.

Мюд. Алеша, мне на свете стало скучно жить...

Алеша. Ничего, Мюд, скоро будет социализм — тогда все обрадуются.

Мюд. А я?

Алеша. И ты тоже.

Мюд. А если у меня сердце отчего-то заболит?!

Алеша. Ну что ж, тогда тебе его вырежут, чтоб оно не мучилось (с. 60—61).

Сердце болит и у Алеши.

Алеша (*Щоеву*). Отчего, товарищ Щоев, я гляжу на тебя, на всех почти людей — и у меня сердце болит?! (с. 99).

При этом сама болезнь вызвана не физиологическими причинами. Она возникает от непонимания происходящего, от неподходящих идеологических обстоятельств. Мюд объясняет болезнь сердца «отрывом от масс» и тем, что «родилась при капитализме». У Алеши сердце «невыдержанное еще, вот и болит». Это непонимание можно преодолеть не интеллектуально, путем размышления и поиска истины, а путем механического трансформирования, «изобретения» нового, другого человека в новых идеологических обстоятельствах.

Алеша. Ты живешь ненаучно. От этого у тебя всегда болит что попало. Я тебя, как наступит социализм, так изобрету всю сначала — и ты будешь дитя всего международного пролетариата (с. 61).

Мыслительные процессы у героев пьесы протекают вполне материально и болезненно.

Щоев. Дайте мне задуматься... (*Щоев задумывается. Желудок его начинает ворчать; ворчание усиливается*). Болит мое тело от продовольственных нужд. (*Гладит свой живот*). Как задумаюсь, так и живот бурчит. Значит, все стихии тоскуют во мне... (с. 67).

Щоеву необходимо принять решение о порядке заготовки рыбы и птицы, которая «прет» в невероятных количествах.

Щоев. Боже мой, боже мой... За что ты оставил меня на этом посту?! Лучше б я перегибщиком был и жил теперь на покое! ...Евсей! Думай ты ради бога что-нибудь определенное! Ты видишь, у меня сердце болит! (с. 77).

От вопросов Мюд у Щоева начинается изжога.

Мюд. Алеша, здесь что такое — капитализм или второе что-нибудь?

Щоев. Евсей! Организуй, пожалуйста, эту девочку. У меня от нее изжога начинается (с. 80).

Герои считают себя механической частью жизни. Степень механистичности человека в пьесе вариативна: идея как орган, тело как предмет, человек в целом как механизм.

Щоев. Трудно все-таки быть кооперативной системой. Лучше бы я предметом каким-нибудь был... (с. 75).

Духовная жизнь, нравственные ценности и истины материализуются и воспринимаются как материальная часть организма. Заграничные буржуи хотят купить надстройку, т. е. нечто нематериальное.

Мюд. Алеша, а как же они купят идею, когда она внутри всего тела?! Нам ведь больно будет вынимать? (с. 66).

Содержание нового понятия надстройки представляется Мюд, Алеше, Серене и Стерветсену вполне материальным.

Стерветсен. У вас организована государственная тишина, а сверху ее стоит...башня надлежащей души...

Мюд. Это надстройка! Не знаешь, как называется, — мы вас обогнали!

Стерветсен...Мы хотим ее купить в вашем царстве...У нас в Европе много нижнего вещества, но на башне угас огонь. Ветер шумит прямо в наше скучное сердце — и над ним нет надстройки воодушевления...

Мюд (*шепотом Алеше*). Фашисты! Не продавай им надстройки, мы сами залезем на нее (с. 65—66).

Щоев мечтает всю республику, т. е. население, «перевести в механизмы и снять со снабжения» (с. 81); идеологическая работа для него заключается в том, чтобы «каждую личность

беречь от разложения, прорабатывать, чтоб в ней воздух не перся и установка не протухла» (с. 96).

Сюжет изобретения человека в пьесе действительно претворен. Алеша выдумал и сотворил железного человека Кузьму. Механический человек имеет вполне человеческие характеристики: «железный оппортунист» (один из строителей о Кузьме), «не то он заболел» (Алеша о Кузьме); совершает человеческие действия (ест, плачет, ходит в уборную) и испытывает человеческие ощущения, например холода («А в избушке теплей, чем в социализме...» — с. 63), бывает разумным и мудрым. Серена приравнивает его к богу: «он знает все, как патрон...» (с. 65). Но механический человек разобран на детали. Алеша «хотел героя сделать, а он сломался». Железный человек устал и захотел кончиться навеки: «покоя хочу», «мертвые угождают всем». Аллегория очень понятная — даже железо не выдерживает условий жизни.

Важнейшим способом перевода конфликта в физиологический план является «пищевой сюжет». О еде, ее нехватке и одновременно избытии источников пищи речь идет на протяжении всей пьесы. Образ еды и всего, что связано с ее заготовкой и потреблением, выполняет разнообразные функции. Во-первых, является маркером принадлежности к человеку. Так, принадлежностью учреждения и доказательством деятельности служащих являются уборные. В экспозиционной ремарке ко второй картине Платонов указывает на две двери в уборные как главный элемент интерьера — двери уборных беспрестанно открываются и закрываются, «разнополюе служащие» беспрерывно пользуются уборными. Щоев обращается к служащим учреждения: «Дайте мне задуматься. Прекратите там доносящиеся до меня запахи желудка» (с. 67). Во-вторых, является формой оценки деятельности человека, способом награждения или наказания. Реальный голод заставляет считать едой «летучих насекомых», «сою в виде грибов», «вторичный продукт» — кашу из саранчи, сливки из птичьего помета, котлеты из чернозема. Еда — это «социальная условность», не норма, а исключение, поощрение за что-либо. «Служебные массы» в пьесе ни разу такого поощрения не получили. Так, «далекый голос» просил дозволить скушать работникам прилавка или «выдать массе» «грибки», которые «червиветь начинают». Решили не давать: «Чего спешить, люди ведь все могут поесть, а что толку! Пускай лучше материализму побольше будет, а людей и так хватит» (с. 69—70).

В-третьих, совместная трапеза является ритуальной формой единения людей. Такую роль в пьесе выполняет эпизод «испытания новых форм еды». Руководители при этом едят «паек заграничного ученого», а «гостевая масса» кушает пищу из «самотечных природных материалов». Эксперимент не удался.

Если новая идеология смогла проникнуть в сознание новых людей и разрушить естественные отношения, смогла сформировать новую модель поведения («поступай не как говорится, а как подразумевается»), то физиология оказалась прочнее. Заставить людей переварить «в глубине своих туловищ» новый продукт коопсистеме не удалось. Единение оказалось мнимым.

Данное сообщество повержено, «обращено к ликвидации». В этой маленькой ячейке системы конфликт разрешился, как отмечалось, «миражно»: «...как же мы были, когда нас давно нет»? (с. 113). Он разрешается общим уравниванием всех персонажей небытием. Не договорившись между собой, не поняв и не приняв друг друга, все в прямом или переносном смысле перестают существовать как «брак», «ненадлежащая надстройка» (с. 109). Но возможность позитивного разрешения конфликта в пьесе намечена: в видной «пустоте мира» за границей разрушенного учреждения может начаться новая жизнь — там слышна песня Мюд, которая смогла вырваться из стен учреждения, не стала «присмирением», и буржуазные ученые по-прежнему высоко оценивают надстройку и по-прежнему жаждут купить идею коллективного действия для «плачущей Европы».

Т. С. Садова

СЕМАНТИКА ОДНОЙ ГЛАГОЛЬНОЙ ФОРМЫ

(Перфектное прошедшее время
в «Усомнившемся Макаре»)

Стало общим местом утверждение о том, что язык многих произведений Платонова не укладывается в формулы русского литературного языка. Порой кажется, писатель ищет или уже нашел свою речевую норму, соотносимую с существующей, кодифицированной весьма условно. Следует думать, что и условность эта имеет свои законы, свое объяснение.

Мы исходим из того, что настоящий писатель вскрывает потенциальные свойства слова или даже грамматической формы родного языка, на сегодня, возможно, явно не выраженные. Кажется очевидным и то, что в поэтических текстах всякое отклонение от нормы литературного языка есть не только и не столько поиск нового, сколько вскрытие чего-то, быть может, до поры не востребованного, но изначально заложенного в этой форме или слове. И это *нечто* весьма важно для развития языка и художественной мысли в целом.

Остается открытым вопрос: либо это продуманная, сознательная работа над текстом, либо то самое гениально-творческое наитие, непостижимое на профанном уровне, которое называется поэтическим талантом и чьи законы пытается разгадать, например, лингвопоэтика, относительно новое направление современной языковедческой науки.

Рассмотрим для примера одну грамматическую форму, естественным образом использованную в рассказе «Усомнившийся Макар»,¹ — перфектную, т. е. форму глагола совершенного вида прошедшего времени.

Как известно, перфект в современном русском языке — осколок древней формы, которая исконно представляла собой сочетание обязательной глагольной связки *быти* (чаще в на-

¹ Платонов А. П. Усомнившийся Макар // Российские фантазмагории: Русская советская проза 20—30-х годов. М., 1992. С. 310—326.

стоящем времени) и злого причастия: *азъ есмь шел*. Немаловажно отметить и тот факт, что русский (шире — славянский) перфект семантически отличался (и отличается) от перфектной формы многих языков индоевропейской семьи, скажем, английского языка. При общем механизме сочетания глагольной связки и причастия в английском языке в роли глагольной связки употребляется *to have* (иметь), а в русском — *быти*. Иными словами, идея *бытия* (существования), а не *владения* (имения) заложена изначально в семантике русской перфектной формы.

Важно иметь в виду и то, что признаковость действия, выраженная причастием, т. е. некая образная, атрибутивная составляющая этих форм осталась до сегодняшнего дня. Формы прошедшего времени — единственные глагольные формы, которые изменяются по родам в современном русском языке. Если бы это было не важно для русской мысли, в истории своего развития они легко превратились бы в полноценные глагольные слова без родовых окончаний, подобно глагольным словам настоящего и будущего времени. Следовательно, современный перфект — «носитель полученного признака» в прошлом, да и время в нем «определяется не реальным своим течением, а больше *признаком* происходивших в нем событий».²

Итак, современный русский перфект — это глагольное прилагательное, т. е. причастие прошедшего времени с характерным суффиксом *-л*, имеющим, кстати, большие возможности и в звучании, поскольку сонорный согласный — почти что гласный, в нем также категория времени весьма условна: он может «замереть» по воле говорящего, а может быть и протянут, пропет во времени.

Рискнем применить семантику одной глагольной формы к интерпретации важнейших характеристик главного героя. Вычленив из текста только перфекты, характеризующие действия Макара, получаем его семантически значимый акционально-атрибутивный портрет. Перфектный портрет Макара Ганушкина, «нормального мужика», по словам Платонова, представлен в рассказе интереснейшими с точки зрения семантики глаголами перфектной формы (всего 51 слово, включая составные сказуемые): *организовал, отвлек, помог, очнулся, сказал, догадался, ответил, не вспомнил, вернулся, полез, не внял, сделал, сознался, выпил, пожалел, поблагодарил, сообразил, тронулся, погладил, остановился, определил, подошел, посоветовал, осерчал, пошел, озадачился, подумал, пожалел, заключил в уме, стал искать, постоял, вздохнул, расписался, покушал, отошел ко сну, открыл недостаток, оценил, решил, сообщил, не стал задумываться, усомнился, обрадо-*

² Колесов В. В. История русского языка. СПб., 2005. С. 488.

вался, проследил, вошел и объявил, не обиделся, пал духом, спросил, лег и затих, начал страдать. Перечень дан в той последовательности, в какой перфекты появляются в рассказе, что важно для дальнейших рассуждений.

Мы имеем три легко вычленяемые семантические группы глаголов: 1) активного действия (темпоральные, процессуальные, глаголы говорения и т. д.): *организовал, подошел, отвлек, помог, сказал, ответил, стал искать, постоял* и т. д.; они составляют наибольшее количество — 31 слово — 61 % от полного перечня; 2) глаголы эмоционально-чувственной сферы: *пожалел, поблагодарил, обрадовался, пал духом, начал страдать* и т. д.; всего 9 глаголов — около 17%; 3) глаголы собственно интеллектуального действия, к которым традиционно относят глаголы с денотативным признаком размышления, «думания»: *догадался, не вспомнил, не внял, сознался, сообразил, посоветовал, озадачился, подумал, заключил в уме, оценил, решил, не стал задумываться, усомнился*; 12 глаголов — 23 %.

В контексте наших рассуждений мы относимся к перечисленным глаголам как семантическим показателям, маркерам постоянных признаков, основных характеристик главного героя. Эти формы глагола обладают свойством закреплять постоянный признак, ибо перфект, как мы выяснили выше, означает не столько *действие* во времени, сколько *признак-печать* вне времени, закрепленный за человеком в качестве *постоянного* свойства.

Из выделенных семантических групп глаголов наиболее интересна последняя по многим показателям. Во-первых, перед нами характеристика интеллектуальных действий героя, Макара Ганушкина, нормального мужика с удивительно говорящей фамилией — от «ганить» — ‘порицать, осуждать’ (южн.-рус., укр.); либо: «гонать» — ‘загадывать, гадать’ (др.-рус.).³ И то и другое толкование указывает на приоритет интеллектуальных способностей героя. Не будем забывать и ключевой характеристики, данной ему автором в самом начале рассказа: «как любой мужик, он больше любил промыслы, чем пахоту» (здесь важно и ударение: если *пахота* — то это земледельческий труд, если *пахотá* — тяжелый труд вообще). Заметим, что в этимоне слова «промыслы» также коренится образ мысли, характерной, оказывается, для нормального русского мужика более, чем пахота (с любым ударением).

Во-вторых, показательно, что ключевое слово заглавия рассказа семантически тяготеет к выделенной группе акциональных характеристик и выражено, кстати, также причастием со-

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. 1. С. 392.

вершенного вида прошедшего времени — *усомнившийся* с характерным суффиксом возвратности, а исторически — энклитической формой возвратного местоимения *-ся* (*себя*): в грубом переводе на современный русский — «*усомнивший себя*». Если рассуждать далее, то окажется очевидным тот факт, что приставка *у-* добавляет, усиливает элемент сомнения в душе героя, таково семантическое свойство этой префиксальной морфемы — усиливать семантику корневой, ср.: *у-говорить, у-ломать* и т. д.

Итак, заглавие задает, как известно, идею, концептуальный заряд рассказа и собственно вопрос: что значит *усомниться* для нормального русского мужика? А далее текст пытается ответить на поставленный вопрос, поскольку вся акциональная составляющая текста — и прежде всего перфектная его часть — и семантически, и грамматически призвана расшифровать то самое *усиленное сомнение*, которое вынесено в заглавие произведения и, видимо, является главным поведенческим маркером главного героя.

Количественно из 12 интеллектуальных перфектов (для краткости) — 3 глагола употреблены с отрицательной частицей, иными словами, отрицаются интеллектуальные усилия героя: *не вспомнил, не внял, не стал задумываться*. При этом лишь один глагол означает адресное интеллектуальное усилие: *посоветовал*; все остальные, их осталось 8, направлены на диалог с самим собой: *озадачился, подумал, оценил, сообразил, усомнился* и т. п. Следовательно, усомнение Макара как отличительный и постоянный его признак в границах отдельного сюжета заключается главным образом в мучительном диалоге с самим собой, любящим больше промысел, чем пахоту.

«Внешний низовой действительный ум» Макара был, как известно, весьма прост и незатейлив, в основном «на базе сочувствия неимущим», а думы его с самим собой — весьма трагичны, поскольку вели к этому самому усомнению. И чем больше и шире внутренний диалог, тем трагичнее выводы, ведь *у-сомнение* — это еще и *со-мнение*, т. е. мнение, соединенное с мнением других, многих. А это уже тревожно. Недалеко и до *от-межевания* («Отмежевавшийся Макар»). «У Макара умные руки, но порожняя голова». Следует думать, что крестьянский интеллект — это прежде всего догадка, ощущение, чувство: «Макар не знал, как сделать самоход, но ощущал тяговую силу и вращение в будущих обручах и веревках». Рациональное же насилие над собой пагубно и трагично; семантика глаголов интеллектуальной группы свидетельствует о тупике этих потуг: последний глагол группы — *усомнился* перекликается с узловым словом заглавия, а затем по сюжету включается весьма показательный глагол эмоциональной группы — *затих от ужаса*.

Таким образом, если перфект — грамматический и, как следствие, семантический «показатель» основных атрибутивно-акциональных свойств героя, то подобный анализ глагольной формы помогает добавить несколько интересных штрихов к глубинной его характеристике.

Надо сказать, что собственно лингвистический анализ одной грамматической формы в тексте отдельно взятого литературного произведения — любопытный, но, вполне возможно, небесспорный опыт исследовательского подхода к изучению поэтики произведения в целом. Думаю, что комплексный, многоуровневый лингвистический анализ текста с позиций потенциальных возможностей слова и формы — дело будущих исследований.

А. В. Поляков

**РЕВОЛЮЦИЯ И ХРИСТИАНСТВО
В ПОВЕСТЯХ ПЛАТОНОВА
«КОТЛОВАН» И «СОКРОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК»**

Тема революции является одной из ключевых в повестях Платонова «Сокровенный человек» (1928) и «Котлован» (1931), причем в обоих произведениях она разрабатывается в тесной взаимосвязи с темой христианства, что обуславливается, как мы попробуем показать, не столько очевидным в масштабах всей Советской России стремлением новой власти заменить христианские ценности новыми, социалистическими, сколько специфическими, свойственными непосредственно Платонову надеждами на разрешение в процессе революционного преобразования мира некоторых важнейших для человеческого бытия вопросов, не решенных, по его мнению, христианством. Вместе с тем способность самой революции дать ответы на эти вопросы оценивается в «Сокровенном человеке» и «Котловане» принципиально по-разному, что заставляет сделать вывод о неких значимых изменениях в отношении Платонова к революции и социалистическому строительству, произошедших на рубеже 20—30-х гг. Анализ характера разработки в названных повестях тем революции и христианства в их взаимосвязи поможет нам прояснить суть этих изменений и выявить целый ряд существенных особенностей проблематики и поэтики «Сокровенного человека» и «Котлована».

Определение круга вопросов, нуждавшихся, по мнению Платонова, в безусловном разрешении в процессе социалистического переустройства мира, требует установления специфики мировоззренческих поисков главных героев повестей — Фомы Пухова и Вошева.

Дело в том, что оба они, осмысляя происходящие на их глазах и при их непосредственном участии перемены, надеются не просто на преобразование в организации общества, а на то, что революция позволит и им самим, и всему человечеству найти ответы на коренные, принципиальные вопросы бытия,

существеннейшим из которых является вопрос о возможности и путях преодоления смерти. Так, например, Фома Пухов в «Сокровенном человеке» мучается от осознания господства в мире вовсе не социальной несправедливости, а непреложного и рокового «мирового закона вещества»¹ — закона смерти, обесценивающего жизнь любого человека. Пухов замечает, что в природе абсолютно все подчинено этому закону, и приходит к пониманию «общей беззащитности» (СЧ, 58) людей, их обреченности:

Когда умерла его жена... Пухова сразу прожгла эта мрачная неправда и противозаконность события. Он тогда же почувал — куда и на какой конец света идут все революции и всякое людское беспокойство (СЧ, 59).

Значит, единственным сущностно приемлемым для него результатом революции может быть обретение пути к бессмертию человека; только личное участие в прокладывании этого пути способно вызвать у Пухова столь чаемое им «душевное сочувствие» (СЧ, 35).

Главный герой «Котлована» Вошев, мало заботящийся о материальном, также ждет от революции не просто социального передела: он ищет счастья и истины, и душа его изнемогает каждый раз при воспоминании о том, «что истину она перестала знать».² Именно ради обретения всеобщего счастья он участвует в строительстве общепролетарского дома для трудящихся Советской России — того дома, который должен стать прообразом в скором времени имеющей быть возведенной «в середине мира башни, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всех стран» (К., 32). Причем дело здесь не только в стремлении к вечному счастью как состоянию непрерывно и вечно сменяющихся друг друга поколений: такое счастье в новом, создаваемом на глазах и даже при личном участии Вошева мире мыслится, пусть и в достаточно отдаленной перспективе, как доступная каждому в отдельному человеку участь; поскольку, согласно нигде в повести не опровергаемому мнению Жачева, именно идея личного бессмертия вдохновляла ни больше ни меньше как самого В. И. Ленина, являющегося, во-первых, главным архитектором осуществляемого строительства и, во-вторых, непререкаемым авторитетом для самого Платонова — т. е. тем человеком, который с точки зрения автора «Котлована» видел и понимал сущность этого строительства лучше, нежели любой другой. Ленин, по словам Жачева, недаром в Москве «целым лежит»: «Он науку ждет — воскреснуть хочет» (К., 100).

¹ Платонов А. Сокровенный человек // Платонов А. Вся жизнь. М., 1991. С. 57. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквами «СЧ» и указанием страниц.

² Платонов А. Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 24. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквой «К.» и указанием страни.

Таким образом, как поиски Пуховым объекта «душевного сочувствия», так и поиски Вошевым абсолютной истины и всеобщего счастья требуют прежде всего преодоления смерти, достижения бессмертия, т. е. именно того, что выделило в свое время христианство из ряда религиозных систем.

И, безусловно, столь явное сходство характера поисков, которые ведут главные герои «Котлована» и «Сокровенного человека», позволяет считать задачу сопоставления указанных платоновских повестей вполне актуальной.

При этом очевидно, что в рамках русской, в основании своем православной, культурной традиции любая попытка решения проблемы бессмертия способом, отличным от предложенного христианством, будет восприниматься как откровенно антихристианская и рассматриваться как бы «на фоне» христианства с его путем преодоления смерти. И поэтому выявление характера взаимной соотнесенности тем революции и христианства представляется делом существенно необходимым для анализа как «Сокровенного человека», так и «Котлована».

В повести «Сокровенный человек» эти темы впервые были заявлены как параллельные достаточно рано, еще до описания начала странствий героя, в самом начале второй главы:

Один плакат перемалевали из большой иконы — где архистратиг Георгий поражает змия, воюя на адовом огне. К Георгию приделали голову Троицкого, а змею-гаду нарисовали голову буржуя; кресты же на ризе Георгия Победоносца зарисовали звездами, но краска была плохая — и из-под звезд виднелись опять-таки кресты (СЧ, 32).

Классовая борьба осмыслена здесь неизвестными революционными агитаторами как новая священная война.

Действительно, лишь одушевление Божественной силой могло святому Георгию победить змея-губителя.³ Со временем же Георгий Победоносец стал восприниматься как совершенно особый святой-воин, «сохраняющий Церковь Христову и всякую душу правоверную помощью своею от невидимого поглотителя в бездне адской, а также и от греха — как от змия смертоносного».⁴ Значит, изображенная на иконе борьба Георгия со змеем символизирует борьбу небесного воинства с силами ада, священную борьбу добра со злом, и замена на превращенной в агитационный плакат иконе героев этой борьбы на других есть заявление новой «священной войны» — классовой. Революция мыслится здесь «агитаторами» как новая форма борьбы за человека; такая борьба для почитающих святого Георгия возможна только в рамках христианства. Пользуясь

³ См.: Жития святых: Святителя Дмитрия Ростовского. Апрель. М., 1992. С. 391—393.

⁴ Там же. С. 393.

авторитетом христианства, его всем хорошо известными и понятными сюжетами, фигурами и символами, «агитаторы» для утверждения истинности и масштабности революции в то же время вытесняют («перемалевывают») собственно христианские реалии; так революция объявляется своего рода претендентом на роль новой религии — вместо «зарисованной» и тем самым «отмененной» старой (христианской).

Характер и суть нехитрой «замены», произведенной «агитаторами», очевидна для Пухова, как и для любого другого внимательного наблюдателя, ибо она, что называется, «шита белыми нитками» («краска была плохая, и из-под звезд виднелись опять-таки кресты»).

Сам Пухов в начале повествования не является сторонником такой «замены»:

Это Пухова удручало. Он ревниво следил за революцией, стыдась за каждую ее глупость, хотя к ней был мало причастен (СЧ, 32).

Вообще очевидно, что в наметившемся столкновении двух «религий» Пухов не принимает с достаточной определенностью чью-либо сторону: он и «не богомолец» («Пухов не был богомольцем» — СЧ, 59), и к революции «мало причастен».

Вместе с тем к участию в революционных событиях он явно стремится, считая, вероятно, такое участие всеобщей необходимостью:

— Едем, Петруш! — увещевал Пухов. — ...Революция-то пройдет, а нам ничего не останется. Ты, скажут, что сделал? (СЧ, 35).

Автором намечено существенное осложнение мотива «нерелигиозности» героя, свидетельствующее о том, что равнодушие Пухова к христианству совсем не означает его равнодушия к тем проблемам, которые ставятся религиозным сознанием и решаются в рамках религиозных систем.

Определяя значение религии в жизни человека, Пухов говорит:

В религию люди сердце помещать привыкли, а в революции такого места пока не нашли (СЧ, 59).

Сопоставление данного высказывания с тем обстоятельством, что искания героя есть по своей сути поиск им объекта «душевного сочувствия», позволяет сделать вывод о своеобразной религиозной направленности жизненного поиска Пухова.

Герой, не являясь ни «новым» революционером, ни «старым» христианином («богомольцем») и негативно оценивая попытку механического замещения одного религиозного исповедания другим, сам находится в состоянии религиозного поиска, если иметь в виду его собственное представление о роли религии (как «вместилища сердца») в жизни человека.

Этот поиск приводит Фому Пухова в финале повести к обретению веры в революцию как пути решения важнейших проблем человеческого бытия и как «вместилища сердца», ищущего правды и страдающего от торжествующего покаяна смерти. Сразу отметим, что искать рациональные мотивировки подобному изменению в сознании и душе героя невозможно, так как обретение веры достигается им не рациональным способом, а посредством откровения. Однако понять характер случившегося необходимо.

Для достижения этой цели важно проанализировать не только финальную сцену повести, но и своего рода «промежуточный» эпизод кратковременного переживания героем искомого им состояния душевного покоя во время десанта в тыл врагелевских войск, когда «неиспытанное чувство полного удовольствия, крепости и необходимости своей жизни посетило Пухова» (СЧ, 53). В первую очередь необходимо выяснить, что именно из увиденного и пережитого героем в Новороссийске дало ему это чувство. Посещающее Пухова в десанте душевное состояние уподобляется другому, испытанному им в детстве и сопутствовавшему пасхальной заутрене:

В давнем детстве он удивлялся пасхальной заутрене, ощущая в детском сердце неизвестное и опасное чудо. Теперь Пухов снова пережил эту простую радость, как будто он стал нужен и дорог всем — и за это всех хотел незаметно поцеловать. Похоже было на то, что всю жизнь Пухов злился и оскорблял людей... а потом увидел настоящих людей. Вся прочая природа отделилась от него и стала скучной (СЧ, 53).

Объектом «душевного сочувствия» Пухова стали «настоящие люди», не щадящие своих жизней ради победы революции. Единение в общем с ними деле вызвало в душе героя «чувство полного удовольствия, крепости и необходимости своей жизни». Эмоциональный подъем, пережитый Пуховым после обретения желаемого душевного состояния, оказался настолько силен, что «нечувствительный» герой «всех хотел незаметно поцеловать».

Чрезвычайно значимым представляется здесь выбор автором основания для указанного выше сравнения (мотив пасхальной заутрени). Пасхальная утренняя (заутреня) символизирует единение всех православно верующих христиан («Во время утрени, при словах „друг друга обьемем, рцем, братие“, бывает целование»).⁵

Как христиане, спаянные общей верой, закрепляют свое единство братским «целованием», так и Пухов, желая всех «незаметно поцеловать» и улавливая в переживаемой им жизнен-

⁵ Полный православный богословский словарь: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 1767—1768.

ной ситуации «пасхальные» аналогии, вольно или невольно, самими своими ощущениями отмечает особый характер дела, ради которого собрались вместе готовящиеся к десанту красноармейцы, защитники революции: революция для них — такое же священное дело вселенского масштаба, каким для православно верующих людей, поздравляющих друг друга во время пасхальной утрени, является исповедание христианства.

Впрочем, никакой созидательной работы красноармейцами пока не ведется. Их дело — «неистовое разрушение», устранение препятствий, мешающих будущему осуществлению идеала:

Молодые, они строили себе новую страну для долгой будущей жизни, в неистовстве истребляя все, что не ладилось с их мечтой о счастье бедных людей, которому они были научены политруком (СЧ, 44).

В отличие от «горнего» характера христианского идеала вечной жизни, которому учит верующих ведущий их к достижению этого идеала и действующий по воле Бога священник, красноармейский идеал «долгой будущей жизни» имеет исключительно земной характер и «человеческое» происхождение, недаром и учит его «замещающий» священника политрук.

Поскольку действительным объектом «душевного сочувствия» Пухова были «настоящие люди», самоотверженно защищающие революцию, с их уходом само собой «ликвидируется» и давшее временное успокоение герою «общее дело», не существующее для него помимо этих людей:

Красноармейцы понемногу отпускались из армии по домам... унося свежесть и тайну революции. Город без них оставался дореволюционной сиротой... (СЧ, 58).

Так герой снова оказывается в состоянии душевной неустроенности. Единение его с красноармейцами было недолгим; их общее дело не имеет, как выяснилось, продолжения в мирное время.

Еще раз переосмысленные и видоизмененные пасхальные мотивы (соучастия в общем деле, переживания этого дела как самого главного в жизни и обретения на его основе чувства общности с другими людьми) воспроизводятся в финале, при подведении итогов душевных исканий Фомы Пухова:

Нечаянное сочувствие к людям, одиноко работавшим против вещества всего мира, проявилось в заросшей жизнью душе Пухова (мотив соучастия в общем деле. — *А. П.*). Революция — как раз лучшая судьба для людей, верней ничего не придумаешь (мотив обретения истинного, жизненно важного дела. — *А. П.*) ...Пухов шел с удовольствием, чувствуя, как и давно, родственность всех тел к своему телу (мотив единения с другими людьми. — *А. П.*) (СЧ, 91).

Таким образом, формальная организация двух эпизодов, ключевых в плане разработки темы душевных исканий героя «Сокровенного человека», строится на основе комплекса пасхальных мотивов. Вероятно, достаточная интерпретация содержательного наполнения этих мотивов возможна лишь при завершении анализа повести, если принять во внимание финальный, итоговый характер второго эпизода. Но одно существенное для понимания повести обстоятельство уже может быть выделено.

Общее дело, в котором принимает участие Пухов в двух указанных эпизодах и которое, если следовать логике формальной организации этих эпизодов, «заменяет» для его участников исповедание христианства, — революция. По своему значению в жизни Пухова и других работающих на революцию людей она выступает в качестве своего рода новой религии.

Напомним, что основная жизненная проблема, тревожащая душу Пухова, — проблема личного бессмертия.

Природа, подчиняя жизнь людей своим законам, неминуемо подводит каждого человека к смерти:

Вспоминая усопшую жену, Пухов горевал о ней... Конечно, Пухов принимал во внимание силу мировых законов вещества и даже в смерти жены увидел их справедливость и примерную искренность... Но сердце иногда тревожилось и трепетало от гибели родственного человека и хотело жаловаться всей круговой поруке людей на общую беззащитность (СЧ, 57—58).

Пока законы природы торжествуют над людьми, человеческая жизнь в принципе не имеет никакого смысла, потому что она должна непременно закончиться смертью:

Он тогда же почуял — куда и на какой конец света идут все революции и всякое людское беспокойство (СЧ, 59).

Законы природы вступают в неразрешимое противоречие с априорным для нормальной жизни человеческой души положением о «необходимости своей (любого человека. — А. П.) жизни». Это противоречие имеет вселенские, предельные масштабы.

Мотив «конца света» — мотив христианский; в Новом Завете «конец света» завершается преображением мира Богом, как сказано в книге Откровения Иоанна Богослова.⁶

В размышлениях Пухова появляется мотив бесполезности перед лицом смерти «всякого людского беспокойства», отсылающий к ветхозаветной Книге Екклесиаста, в которой это выражено с наибольшей силой: «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета! Что пользы человеку от всех трудов его, которыми он трудится под солнцем?»⁷ И дальше: «Потому что участь сынов человеческих и участь животных — участь

⁶ Ср.: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля уже миновали» (Откр. 21:1).

⁷ Еккл. 1:2—3.

одна: как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества перед скотом, потому что все — суета!».⁸

Для христианина замена Ветхого Завета Новым означает отмену закона смерти и обретение вечной жизни, что находит свое отражение в пасхальном обряде и даже составляет его основу.

Революция же, как первоначально кажется Пухову, закону смерти не противопоставляет ничего. Ее сущность — классовая борьба и установление новых форм организации общества:

Знакомые коммунисты, прослушав мудрость Пухова, злостно улыбались и говорили:

— У тебя дюже масштаб велик, Пухов; наше дело мельче, но серьезней...

— А ты люби свой класс, — советовали коммунисты (СЧ, 59).

Революция, как и любое другое «людское беспокойство», ведет, таким образом, к смерти. Понимание Пуховым неразрешимости в рамках революционного дела проблемы личного бессмертия — настоящая, внутренняя причина утраты временно обретенного им в десанте душевного состояния — того самого, что сродни пасхальному. «Красноармейская пасха» оказалась на поверку неистинной, неспособной полноценно заменить христианскую, разрешающую важнейшую для Пухова жизненную проблему.

С таким багажом подходит Пухов к поездке в Баку, завершающей его странствия и поиски.

Финальный эпизод повести (начинающийся со слов: «Со дня прибытия в Баку Пухову стало навсегда хорошо» — СЧ, 90) фиксирует момент окончательного (стало «навсегда хорошо») завершения душевных исканий ее героя («Душевная чужбина оставила Пухова» — СЧ, 91). Формальная организация этого эпизода, содержащего в себе ряд «пасхальных» мотивов, позволяет говорить о нем как об эпизоде «второй революционной пасхи» в контексте «Сокровенного человека».

Учитывая параллелизм тем революции и христианства, связанный с трактовкой в платоновской повести революции как своего рода «новой религии», используем для выяснения дополнительно возникающих в финале смыслов трактовку мотива «второй Пасхи» в христианской традиции.

«Вторая Пасха» (Антипасха, Пасха святого Фомы) празднуется христианами через неделю после Светлого Воскресения Христова в память повторного явления Христа апостолам и обращения к истинной вере апостола Фомы («Фомы неверующего», по русской поговорке).⁹

⁸ Еккл. 3:19.

⁹ См.: Иоанн. 20:24—29.

Героя «Сокровенного человека» тоже зовут Фомой, и его «эмпирический» путь первоначального неверия и последующего личного участия в революции, приведший к своеобразному «исповеданию» в финале («Революция — как раз лучшая судьба для людей, верней ничего не придумаешь» — СЧ, 91), сродни пути к вере апостола Фомы, которому для исповедания Христа («Господь мой и Бог мой!»¹⁰) понадобилось самому «вложить персты» в раны воскресшего Учителя.¹¹

Более того, обретение веры «неверующим» Фомой считается символом окончательного утверждения истинности христианства, и поэтому в Пасху святого Фомы символически празднуется грядущая вечная победа Христа и Его воли на земле: «Неделя Антипасхи, или св. Фомы... называется неделей о восьмом, то есть вечном дне и нескончаемом, который уже не будет прерываться темнотою ночей».¹²

«Вечный день», который наступит после второго пришествия Христа и сменит имеющие быть при конце света бедствия, прекратит страдания верных Богу и утвердит их вечное торжество.¹³

В подобной логике выстроены и мотивы, организующие финальный эпизод «Сокровенного человека»: Фома Пухов, которому наконец «стало навсегда хорошо», избавлен «второй Пасхой» от душевных мук.

Напомним, что в качестве причины завершающихся в этом эпизоде исканий героя повести называлось понимание им неизбежности смерти в мире, где царствуют «законы вещества» (природы). В финале Пухову открывается, что революция есть именно борьба против враждебных всем людям и ему лично законов природы («против вещества всего мира»). Осознание героем этого факта происходит не рациональным путем, а вследствие «прояснения» ранее скрытого от героя смысла явления:

Нечаянное сочувствие к людям, одиноко работавшим против вещества всего мира, прояснилось в заросшей жизнью душе Пухова (СЧ, 91).

С этого момента Пухов считает главным в жизни не законы природы, а законы революции и волю участвующих в ней людей. Понимание «замены» одних законов другими обуславливает безоговорочное приятие Пуховым революции и прекращает всякие сомнения, жившие в его душе:

¹⁰ Иоанн. 20:28.

¹¹ Ср.: «Если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» (Иоанн. 20:28).

¹² Собрание писем оптинского старца иеросхимонаха Амвросия к мирским особам. Сергиев Посад, 1908. С.17.

¹³ Ср.: «И ночи не будет там ... и будут царствовать во веки веков» (Откр. 22:5).

Отчаянная природа перешла в людей и в смелость революции. Вот где таилось для него сомнение (СЧ, 91).

Ситуация замены царившего над людьми и приводившего их к смерти закона другим, новым, благим и даже спасительным, воспроизводит известный новозаветный мотив замены «ветхого» закона христианской благодатью. Например, у апостола Павла об этом сказано так: «Закон духа жизни во Иисусе Христе (в повести — революция. — А. П.) освободил меня от закона греха и смерти (в повести — смертоносные законы природы. — А. П.)».¹⁴

Налицо ситуация обретения героем веры в новый, спасительный закон. Но из сказанного закономерно возникает вопрос: каким образом революция может кого бы то ни было спасти от неизбежной смерти?

Подчинение совместной деятельности людей задаче практической, материальной реализации христианских догматов воскрешения мертвых и вечной жизни (работе «против вещества всего мира») — главное звено в рассуждениях русского философа Н. Ф. Федорова.¹⁵ Серьезный интерес Платонова к федоровскому наследию, неоднократное использование писателем в своих произведениях идей, тем и мотивов, почерпнутых из «Философии общего дела», убедительно показаны С. Г. Семенов в ее книге «Преодоление трагедии».¹⁶

По мысли Федорова, главное зло мира заключено в том, что законы «бессознательной природы» неминуемо приводят человека к смерти; только искоренение этого зла способно качественно изменить судьбу людей: «Никакими общественными перестройками судьбу человека улучшить нельзя, — зло лежит гораздо глубже, зло в самой природе, в ее бессознательности, зло в самом рождении и связанной с ним смерти».¹⁷

Примирение людей со смертью есть следствие их небратского отношения друг к другу и забвения Христовой заповеди всеобщего воскрешения. По Федорову, «прийти в разум истинный» значит объединиться в общем братском деле воскрешения мертвых и обретения бессмертия на земле путем достижения людьми власти над стихийными и губительными силами природы; работа ради этих целей называется Федоровым внехрамовой литургией, или внехрамовой пасхой: «Надо обратить слепой процесс ежедневного труда в пасхальный ход, во внехрамовую литургию посредством одушевления его идеей обще-

¹⁴ Рим. 8:2.

¹⁵ См.: Федоров Н. Ф. Философия общего дела: В 2 т. Верный, 1907. Т. 1; М., 1913. Т. 2.

¹⁶ См.: Семенова С. Г. Преодоление трагедии. М., 1988. С. 319—377.

¹⁷ Федоров Н. Ф. Философия общего дела. Т. 1. С. 320.

го дела (воскрешения мертвых и обретения бессмертия. — А. П.)».¹⁸

Такая внехрамовая пасха должна привести к окончательному утверждению на земле истинного христианства, способного довести до совершенства, до необходимой полноты христианство традиционное — с точки зрения Федорова, «неполное» и всего лишь обрядовое: «Религия есть дело воскрешения, но только в виде неполном, в виде таинства».¹⁹

Решение поставленных задач должно быть достигнуто исключительно силами самих людей; необходимое, согласно каноническим христианским представлениям, для окончательного торжества Божьей воли на земле проявление этой воли в конкретных, прямых Божьих деяниях фактически подменяется Федоровым некой данной от Бога «санкцией», или «планом» воскрешения и обретения вечной жизни: «Рай может быть создан только самими людьми, во исполнение воли Божьей».²⁰

Столь очевидное совпадение мотивов и логики их сцепления в «Сокровенном человеке» и в «Философии общего дела» позволяет говорить о том, что федоровская концепция внехрамовой пасхи — единения людей в общем деле, необходимого для материальной победы над смертоносными законами природы, — может быть признана непосредственным источником концепции «второй пасхи», представленной в повести Платонова. Это предположение подтверждается тем, что в повести обнаруживаются мотивы, которые могут быть возведены только к Федорову.

Так, Пухов сочувствует идее «научного воскрешения мертвых»: «Он находил необходимым научное воскрешение мертвых» (СЧ, 59); или: «Смерть действовала с таким спокойствием, что вера в научное воскрешение мертвых, казалось, не имела ошибки» (СЧ, 79—80).

Правомерно заключить, что финальное откровение Пухова есть осознание им осуществления в революции идеи внехрамовой пасхи, сформулированной ранее Федоровым в «Философии общего дела».

При этом Платонов, используя и переосмысливая целый ряд мотивов, органично связанных между собой в христианских концепциях воскресения, второй (Фоминой) пасхи, спасения, смены закона благодатью, дискредитирует и «снимает» собственно христианский элемент, который послужил Федорову основанием для разработки его определенно антихристианской (мотивы рая на земле, торжества человеческой воли) философии и от которого сам Федоров никогда прямо не отказывался.

¹⁸ Там же. С. 99.

¹⁹ Там же. С. 69.

²⁰ Там же. С. 420.

Платонов в своей логике выглядит более последовательным, чем Федоров: действительно, если преодоление смерти возможно в результате рациональной, поддающейся осмыслению совместной деятельности людей, а не исповедания некоей веры, то сама эта вера оказывается бессмысленной. Именно следствием действия подобной логики оказывается произошедшее в сознании Фомы Пухова в финале повести «Сокровенный человек» «замещение» христианства революцией — «замещение», потребовавшее своего рода откровения, «прояснения» души героя.

Совсем иначе выстраивается взаимосвязь тем революции и христианства в повести «Котлован», написанной всего тремя годами позже «Сокровенного человека».

Сначала кажется, что Вошев в «Котловане» имеет возможность сравнительно легко найти ответы на все беспокоящие его вопросы, ведь его поиск начинается с невероятной удачи: попав на строительство общепролетарского дома и познакомившись с работающими на рытье котлована мастерами, он, казалось бы, встречается с воплощенной истиной — именно так следует понимать то, что говорят Вошеву мастера при первой их беседе:

— Вы уже, наверное, все знаете? — с робостью слабой надежды спросил Вошев.

— А как же иначе? Мы всем организациям существование даем (К., 27).

Знать все и при этом быть «источником», «причиной» существования всего — свойства Бога, и потому вполне правомерно будет говорить о том, что строители нового мира претендуют на роль своего рода земных богов.

Важно, что эпизод первой встречи Вошева с мастерами отсылает нас к финалу «Сокровенного человека». Герой засыпает в бараке, грустя о неизвестной ему истине, и просыпается «светлым утром», встречая при этом носителей «смысла жизни», абсолютной правды и «вечного счастья» (К., 27—28). Мотивы же обретения истинного смысла жизни и вечного счастья «светлым утром», безусловно, увязывают этот эпизод с Пасхой (конечно, всего лишь на уровне мотивного наполнения). Но ведь осознание революции, строительства нового мира как своего рода «внехрамовой пасхи» — суть прозрения Фомы Пухова в финале повести «Сокровенный человек». Значит, то, что на уровне веры принял Фома Пухов в самом конце своего поиска, герой «Котлована» обретает наяву и в начале пути.

А потому и Вошеву, и нам необходимо выяснить, действительно ли мастера, строители «общепролетарского дома» и всего нового мира в целом, знают ту истину, восприятие которой поможет разрешить мучающие человечество вопросы, не разрешенные, с точки зрения героев Платонова, христианством.

Любопытно, что уже в самом начале «Котлована» заявлена крайне пессимистическая и негативная оценка всего, что связано с возведением «общепролетарского дома».

В отечественном платоноведении установлена ориентированность повести на «Божественную комедию» Данте:²¹ действительно, главные герои обоих произведений в середине жизни оказываются на распутье, утрачивают понимание того, какое место каждый из них должен занимать в жизни, и вынуждены начинать свои искания практически с нуля, причем оба героя, желая обрести истину, отправляются в путешествие. Но, принимая во внимание заглавие платоновской повести, следует сделать вывод о необходимости соотнесения ее не со всей «Божественной комедией», а лишь с первой частью произведения Данте — с «Адом».

Следовательно, строительство нового мира, которому в значительной степени посвящена анализируемая нами повесть, оценивается Платоновым — автором «Котлована» — как своего рода процесс созидания людьми преисподней (напомним: это же строительство казалось Платонову — автору «Сокровенного человека» — способом обретения земного рая).

Весьма существенно, что уже первое появление Вощева в бараке, где живут строители общепролетарского дома — мастера, якобы знающие истину и смысл жизни, — выглядит как визит в своеобразное «царство мертвых». Мотив смерти явно доминирует в описании барака: «Спящие были худы, как умершие... спящий лежал замертво... с охладевшими ногами» (К., 27).

Вообще достаточно быстро выясняется, что дело, принятое строителями, едва ли завершится успехом, поскольку реминисценция очевидна: герои повести создают некое подобие Вавилонской башни, а значит, их предприятие следует признать обреченным на неудачу.

Предположение о неизбежном провале дела строительства нового мира укрепляется в результате анализа возможностей и жизненных ориентаций тех, кто это строительство осуществляет. Убеденные в своем всемогуществе люди, претворяющие в жизнь дело революции, даже не ищут решения тех проблем, которые беспокоят Вощева: главный герой повести стремится к созиданию, тогда как окружающие его люди вполне удовлетворятся разрушением. Так, например, в то время как Вощев трудится, видя над собой солнце, небо и птиц, и заботится не только о людях, но и об этих птицах, Чиклин просто «разрушает» землю ломом, «не видя ни птиц, ни неба, не чувствуя мысли» (К., 31). Возможно, именно поэтому такие разные люди,

²¹ См.: Харитонов А. А. Архитектоника «Котлована» // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 1995.

как активист и Прушевский, чувствуют, что создаваемый ими новый мир не принесет людям ничего хорошего: активист считает, что вступившим в колхоз крестьянам «все равно дальше будет плохо» (К., 76), а Прушевский жалеет Настю, абсолютно уверенный в том, что ей в будущем «надлежит мучиться сложнее и дольше его» (К., 55). Вообще люди, имеющие хоть какое-то отношение к новому миру, считают страдание его обязательным атрибутом: Настя уверена, что если медведь страдает, то и он «за Сталина» (К., 90); следовательно, именно страдание, помимо согласия с определенными идеями и участия в определенной деятельности, само по себе является достаточным основанием для включения человека (и даже зверя) в число соучастников новой жизни. Вошев хочет видеть людей счастливыми и обладающими во всяком случае духовным богатством и истиной: он верит в то, что где-то «вдалеке есть что-то особенное или роскошный несбыточный предмет» (К., 74). В то же время окружающие его люди воспринимают всеобщее страдание и полное обнищание, материальное и духовное, не просто как временные явления, а как своего рода необходимые условия новой жизни. Чиклин считает, что беспокоящий Вошева «роскошный предмет» уже добыт строителями новой жизни: «А ты считай, что уже добыли: видишь, нам все теперь стало ничто» (там же). Вошев ищет духовной роскоши — остальные согласны на духовное ничтожество.

Люди, руководящие возведением «общепролетарского дома», способны участвовать в решении грандиозных задач, стоящих перед революцией, ничуть не больше, чем рядовые строители. Товарищ Пашкин, изображенный в откровенно сатирическом ключе, ни о чем, кроме собственного блага, не заботится. Однако и для такого искренне стремящегося ко благу человека, как инженер Прушевский, который, вообще говоря, и «выдумал общепролетарский дом» (К., 32), место живого человека и в этом доме, и в мире осталось загадкой. Он знает «статическую механику» (К., 32) мира, но не понимает устройства души. При этом инженер сознает, что сам по себе мир есть «мертвое тело», он «мертв и пустынен», и только человек в нем «жив и достоин» (К., 28). Но тогда получается, что Прушевский в принципе не может быть причастен к организации и строительству настоящей жизни: он имеет дело только с мертвой материей, которая сама по себе счастья человеку не прибавляет.

Кроме того, Прушевский, как многие рефлектирующие герои русской литературы, оказывается бессилён и некомпетент тогда, когда перед ним встает необходимость серьезных решений.

Размышляя о своей жизни, он сомневается: «Либо мне погибнуть?» (К., 33). «Либо» — союз разделительный, употребляющийся при описании ситуаций, предполагающих выбор. По-

этому мы должны достроить дилемму, которую Прушевский выговаривает лишь наполовину, но мыслит, естественно, целостно. Возможности «погибнуть» следует противопоставить возможность «не погибнуть», продолжать жить. Прушевский выбирает между жизнью и смертью, бытием и небытием. Налицо очевидная переключка с гамлетовским «быть или не быть?», причем надо иметь в виду, что Гамлет задает этот вопрос в связи с необходимостью решения проблемы противодействия злу, господствующему в мире. Значит, и Прушевский стоит перед необходимостью выбора отношения к мировому злу. Он выбирает отступление («Лучше я умру» — К., 34) и, продолжая жить физически, погибает духовно (именно так следует воспринимать его отказ от содействия строителям им же задуманного общепролетарского дома в финале повести — К., 111).

Очевидно, что коренное революционное переустройство мира просто не может быть успешным, если принять во внимание, какого рода задачи способны решать люди, участвующие в этом строительстве.

Особая роль в замысле платоновской повести отводится сироте Насте, «удочеренной» строителями нового мира. Она — воплощение их мечты о прекрасном будущем, «лидер будущего пролетарского света» (К., 49); ее «предназначение» — «состоять всемирным элементом» (К., 58), являть собой грядущее счастье человечества.

Однако перспективы будущего счастья Насти с самого начала ее пребывания у мастеровых представляются весьма сомнительными, и прежде всего — в свете специфического и яркого использования автором мотива гробов в связи с разработкой ее образа. Из случайно открытых ста гробов Чиклин оставляет Насте два, причем один из них предназначается для комфортной жизни тела девочки (так как в нем мастеровой делает «постель на будущее время»), а второй — для радостного времяпрепровождения и удовлетворения потребностей ее души («для игрушек» и «красного уголка» — К., 60). Но никакие замыслы Чиклина не могут разрушить устойчивого для нормального человека ассоциативного ряда: с гробами связываются представления о смерти и горе, а не о жизни и радости. Таким образом, все дальнейшее знакомство читателя с судьбой Насти в значительной степени окрашивается предчувствием трагического исхода.

Настя умирает лишь в финале повести, но ее смерти предшествует существенная нравственная и даже духовная деформация, проявляющаяся в необычном для ребенка отношении к ценности человеческой жизни. Так, она призывает Сафронова убить двух ни в чем не повинных крестьян и говорит о принципиальной необходимости «плохих людей всех убивать, а то хороших очень мало» (К., 61—62). Шокирующее ожесточение

Настя происходит при решающем влиянии на нее строителей нового мира и самих законов этого мира. Мастерские радуются и «с гордостью» (в данном случае это значит — с сознанием достигнутой цели) смотрят друг на друга тогда, когда Настя, без всяких на то видимых причин, выказывает готовность избить их, своих благодетелей (К., 57). Следовательно, возвращение в девочке, предназначенной для жизни в счастливом будущем, жестокости, причем немотивированной и даже не направленной против классовых врагов, т. е. жестокости как таковой, является целью, которую строители нового мира ставят перед собой при воспитании подрастающего поколения.

Чиклин, особенно тщательно опекающий Настю, пытается «дать ей революционный ум» (К., 62). При этом сущность представлений мастерского о революционном уме (сознании) обнаруживается в эпизоде выявления кулаков среди деревенских жителей. Выражая одобрение действиям активиста, Чиклин говорит: «Ты сознательный молодец... Ты чуешь классы, как животное» (К., 94). Значит, для него идеал настоящего (т. е. нового, революционного) сознания (ума) — сознание животного, зверя, причем зверя озлобленного, проявляющего себя в действиях, враждебных по отношению к людям.

Из сказанного выше ясно, что смерть Настя, при всей трагичности этого события для мастерских, не только выглядит логичной (Настю изначально «поселили» в гробе), но и является до некоторой степени благом: это становится очевидно, если попытаться представить себе, до какой степени ожесточения и даже своего рода утраты человеческого начала в ее душе («озверения») могло довести ее «революционное» воспитание.

Чрезвычайно важным представляется определение тех содержательных планов повести, которые Платонов связывает со смертью Настя.

Прежде всего это событие приводит к крушению веры в дело, затеянное строителями нового мира («Я теперь в коммунизм не верю», — говорит Жачев, покидая мастерских — К., 115).

Кроме того, смерть Настя свидетельствует об окончательном ниспровержении строителей общепролетарского дома с той божественной высоты, на которую они сами себя вознесли при первом знакомстве с ними Вощева: ведь именно с будущим возможным и даже неизбежным счастьем Настя были связаны их надежды и ее смерть уничтожает всякие иллюзии относительно их «всеведения» и тем более «всемогущества».

И вместе с тем смертью девочки Платонов демонстрирует обретение некоей абсолютной истины — предмета поисков Вощева, казалось бы, окончательно утраченного с дискредитацией «богоподобных» и «всеведущих» строителей общепролетарского дома. Эта смерть оказывается единственным событием, память о котором не может изгнать и из сознания Чиклина

ранее безотказно выручавший его в таких случаях труд («В своих действиях он хотел забыть сейчас свой ум, а ум его неподвижно думал, что Настя умерла» — К., 114). Однако не забывается под влиянием обстоятельств только истина («Истина... забыться не может» — К., 105, — так говорит Чиклину Воцев). Следовательно, именно в смерти Насти искомая Воцевым истина и проявила себя. Тогда необходимо попытаться определить, какого рода истина явлена Воцеву в смерти Насти.

Важно обратить внимание на связанный с Настей мотив «первого исконного дня»: размышляя о будущем девочки, Воцев думал о том, что «ум ее увидит время, подобное первому исконному дню» (К., 58). Первый исконный (начальный) день — это первый день творения, день, ознаменованный отделением света от тьмы.²²

Для Насти последним временем, увиденным ею в ее короткой жизни, стало время социалистического строительства, которое тоже можно считать своего рода эпохой разделения света и тьмы, только в плане социального бытия.

Мотивы, о которых идет речь, были обозначены уже в самом начале повести, когда Воцев, «остаток мрака», оказался погруженным в «светлое утро» зарождающейся новой жизни (К., 27), что может быть прочитано как Пасхальная неделя, победа жизни над смертью. Однако анализ финала произведения заставляет нас кардинально поменять оценки: Настю, олицетворение надежд строителей нового мира на счастливую жизнь в будущем, опускают в гроб, в царство вечного мрака, причем даже похороны девочки устраиваются ночью.

Таким образом, представления о революции и начатом ею социалистическом строительстве, сформированные в сознании читателя первым знакомством с новым миром и его строителями, оказались ложными: Платонов, выявляя скрытые потенции нового мира, неразрывно связывает с образом этого мира мотивы мрака и смерти.

Революция, призванная, как полагал Платонов в период создания повести «Сокровенный человек», победить смерть, наполнить жизнь истинным светом и смыслом и тем самым заменить христианство, обнаружила свою неспособность решить эти высокие задачи. Разочарование автора «Котлована» кажется предельным; ему представляется, что смерть восторжествовала в мире окончательно и бесповоротно: недаром Чиклин устраивает гробовое ложе для Насти в *вечном* камне (К., 115).

²² Быт. 1:3—5.

Е. О. Дряхлов

**«НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК» — РУКОВОДИТЕЛЬ
В КАРТИНЕ МИРА ПЛАТОНОВА**

(По роману «Чевенгур»)

Проблема «нового человека» в советской литературе стала продолжением антропологических проектов XIX—XX вв. Н. Г. Чернышевский, Ф. М. Достоевский, Ф. Ницше, В. Соловьев, представители модернистских и авангардных течений пытались представить свой тип преобразенного человека в преобразованном мире. Проекционизм русской революции простирался в разных направлениях, основным из которых стала практика построения в России «нового мира» и «нового человека». Произведения Платонова, созданные в 20—30-е гг. XX в., моделируют специфическое мироустройство. Бурное революционное строительство обусловило магистральное направление творчества писателя — осмысление человека и его бытия в меняющемся мире.

В статье анализируются особенности взгляда писателя на «нового человека» послереволюционной России, как на его внешние поведенческие реакции, так и на внутренние психологические состояния.

На мой взгляд, в творчестве Платонова наиболее яркой иллюстрацией авторского понимания «нового советского человека» является роман «Чевенгур». Здесь писатель создает уникальный художественный мир, в котором реальная историческая база обретает субъективную авторскую реконструкцию. В Чевенгуре изменены объективные пространство и время и смоделировано то самое обещанное «светлое будущее», ради которого коммунисты, следуя лозунгам, без раздумий жертвовали настоящим.

Специфика авторских установок позволяет выделить существенную черту героев Платонова: писатель во главу угла ставит внутреннюю суть человека, его размышления и переживания, его непрекращающуюся душевную работу. Действие для него не столь важно, оно — лишь следствие работы мыс-

ли. Эта особенность романа «Чевенгур», будь он опубликован в 1920-е гг. сразу после написания, послужила бы причиной его малой популярности и непонимания читателем из той самой «массы», которую составляли «новые советские люди». В связи с этим А. М. Горький в письме А. П. Платонову по поводу «Чевенгура» писал: «Роман ваш — чрезвычайно интересен, технический его недостаток — чрезмерная растянутость, обилие „разговора” и затушеванность, стертость „действия”». ¹

Герои романа Платонова живут в новой, ранее не бывшей стране — Советской России — стране, творящей коммунизм повсеместно, даже и в утопическом городе, готовом стать форпостом этой новой религии. Они и пытаются построить его, чувствуя в себе абсолютную способность к этому. Наиболее яркие, активные и радикальные образцы строителей «нового мира» у Платонова — это создатели коммуны «Чевенгур» во главе с председателем ревкома Чепурным, который «собрал в уисполкоме всех чевенгурских большевиков — одиннадцать человек — и сказал им одно и то же, что всегда говорил: надо, ребята, поскорей коммунизм делать, а то ему исторический момент пройдет». ² И чевенгурцы с большим усердием делают у себя коммунизм, ликвидировав всех, по их мнению, буржуев, полубуржуев, а также «класс остатней сволочи».

Явился Чепурный и приказал своим нетерпеливым голосом, чтобы все сейчас же навеки пропали из Чевенгура, потому что коммунизму ждать некогда и новый класс бездействует в ожидании жилищ и своего общего имущества. ³

Чепурный определяет себя и своих товарищей как «новый класс», и эту «новизну» в себе ему дает основание чувствовать уже сама принадлежность к большевистской партии.

В 1919 г. В. И. Ленин предупреждал: «Рабочие строят новое общество, не превратившись в новых людей, которые чисты от грязи старого мира, а стоя по колени еще в этой грязи. Приходится только мечтать о том, чтобы очиститься от этой грязи. Было бы глубочайшей утопией думать, что это можно сделать немедленно». ⁴

«Грязью старого мира» для чевенгурских большевиков однозначно являлись «буржуи». Ликвидировав их, Чепурный со-

¹ Цит. по: История неудавшейся публикации романа «Чевенгур» в переписке М. Горького и А. Платонова // Платонов А. П.: Чевенгур / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. М., 1991. С. 411.

² Там же. С. 250.

³ Там же. С. 253.

⁴ Ленин В. И. Из «Доклада на II Всероссийском съезде профессиональных союзов 20 января 1919 г.» // Ленин В. И. О воспитании и образовании: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 70.

вершенно по свойственной ему в романе радикальной логике решил, что уже построил новое общество новых людей:

— Когда пролетариат живет себе один, то коммунизм у него сам выходит (...); вот Прокофий приведет бедных — и коммунизм у нас усилится, — тогда его сразу заметишь...⁵

Авторская позиция относительно «новых» героев проявляется в том, что чевенгурский коммунизм, который, по признанию исследователей, «есть изначально антисоциалистическое и антинародное образование»,⁶ в финале гибнет. Однако чевенгурские большевики до конца убеждены, что они создали коммунизм, а сами являются «новыми людьми». Защитники Чевенгура смело встречают казаков и кадетов — ведь «в чевенгурцах была стихия защищающейся жизни. Кроме того, на стороне Чевенгура существовал коммунизм. Это отлично знал Чепурный...».⁷ И в случае победы над врагом убежденность в существовании коммунизма в Чевенгуре продолжала бы расти и крепнуть среди героев.

Утопизм чевенгурского мира был созвучен контекстам реального времени. Идеологами большевистской партии неоднократно отмечалось, что именно «новые люди» могут создать счастливый и справедливый новый мир. М. И. Калинин в речи на торжественном заседании, посвященном десятилетнему юбилею комсомола, 28 октября 1928 г. говорил: «Мне кажется, что теперь более чем когда-либо перед нами стоит задача формирования нового человека (...) который должен быть не только бойцом, но и строителем нового, социалистического общества».⁸

Чевенгурские большевики скорее бойцы, они рвутся уничтожать врагов коммунизма, а в вопросах мирного строительства у них начинаются затруднения. Как такового строительства и не наблюдается, пролетарии делают социализм—коммунизм в Чевенгуре из уже имеющегося материала и решают, что город готов к социализму, после того как старые дома и сады перемещают на новые места.

В романе присутствует интересная особенность «новых людей» — идейных строителей коммунизма — они отказываются от любви и семейной жизни:

— А как ты думаешь, — спросил Копенкин, — был товарищ Либкнехт для Розы что мужик для женщины, или мне так только думается? —

⁵ Платонов А. П. Чевенгур. С. 274.

⁶ Верин В. «Я же работал совсем с другими чувствами...» // Литературная газета. 1988. 28 апр.; Яблоков Е. А. Комментарий // Платонов А. П. Чевенгур. С. 644.

⁷ Платонов А. П. Чевенгур. С. 392.

⁸ Калинин М. И. Борьба за нового человека // Калинин М. И. О воспитании и обучении: Избр. статьи и речи. М., 1957. С. 35.

Это тебе так только думается, — успокоил Копенкина чевенгурец. — Они же сознательные люди! Им некогда: когда думают — то не любят. Что это: я, что ль, иль ты — скажи мне, пожалуйста!⁹

И далее в разговоре Чепурного с Копенкиным:

— Едем, — согласился Чепурный. — Соскучился я по своей Клобзюше! — Это кто такая — супруга, что ль, твоя? — У нас супруг нету: одни сподвижницы остались.¹⁰

Такие реакции возникают у героев Платонова в соответствии с представлениями официальной идеологии о новом обществе. В этой же идеологии будущий человек рассматривается в неразрывном единстве с другими, такими же, как он; люди должны образовывать однородную и, что самое главное, легко управляемую массу. Читаем в «Чевенгуре»:

Где есть масса людей, там сейчас же является вождь. Масса посредством вождя боится свои тщетные надежды, а вождь извлекает из массы необходимое.¹¹

Вождь чевенгурской коммуны — Чепурный — наделяет пролетарскую массу созидательными свойствами, именно она, по его мнению, является основным генератором коммунизма:

Коммунизм же обоюдное чувство масс (...) Ленин и то знает про коммунизм не должен, потому что это дело сразу всего пролетариата, а не в одиночку.¹²

У Платонова чевенгурская масса, составленная из пролетариев и «прочих», поначалу имеет свойство альтруистического коллективизма (напр.: на похоронах своего командира Нехворайко коммунисты готовы, как и он, «неизбежно умереть в обиходе революции»; Шумилин, чертящий под примусом ветряной двигатель для привода плуга через веревку, готов на любое самопожертвование, чтобы все же и при безлошадье вспахать землю; молодые коммунисты сидят и читают в простреливаемом со степи клубе Новохоперска, так как очень уж велика у них тяга к знаниям, она больше, чем забота о себе). Однако постепенно у представителей массы начинают проявляться обывательские, а по сути чисто человеческие потребности: становятся нужны ласковые жены, теплые дома и личный комфорт.

Явился Кирей, чтоб увести супругу обратно. — Куда ты, Груша, убегаешь? Я тебе проса нарвал, идем зерна толочь — вечером блины будем кушать, мне что-то мучного захотелось. И они пошли вдвоем в тот чулан.

⁹ Платонов А. П. Чевенгур. С. 199.

¹⁰ Там же. С. 200.

¹¹ Там же. С. 113.

¹² Там же. С. 274.

где раньше Кирей лишь иногда ночевал, а теперь надолго приготовил приют для Груши и себя.¹³

И. Сухих отметил:

Оставшиеся на голой земле, прижавшиеся друг к другу чевенгурские апостолы, пролетарии и прочие постепенно и практически неосознанно восстанавливают уничтоженные социальные институты и связи. История не кончается, а идет на следующий круг: к происхождению — точно по Энгельсу — семьи, частной собственности и государства.¹⁴

Освобожденной чевенгурской массе в общем и не нужен дарованный Чепурным коммунизм.

— А чего мне коммунизм? У меня Груша теперь товарищ, я ей не поспеваю работать, у меня теперь такой расход жизни, что пищу не поспеешь добывать...¹⁵

Получается, что коммунизм нужен только руководителям массы, тем самым «вождям». Это «новые люди», которые добируются воплощения идеи ради самой идеи, и остаются верными ей до конца. Подобных героев очень немного, в «Чевенгуре» Платонова это коммунист Чепурный. Этот тип коммунистического лидера был, скорее, исключением в реальной жизни. Правил же были партийные руководители, в которых многие исследователи видят не просто «новых людей», но и «новый класс», определяемый либо как «политическая бюрократия», либо как «партийная номенклатура».

Этот новый класс, бюрократия, или, точнее выражаясь, политическая бюрократия, обладает всеми характерными чертами прежних классов; но есть у него и новые, одному ему принадлежащие черты. (...) Люди, вышедшие из рабочего класса, входят в новый класс, как самые убежденные и твердые его представители. История учит нас, что и в прежние времена наиболее умные и способные рабы переходили в ряды правящего меньшинства. Точно так же и теперь новый правящий и эксплуатирующий класс возник из эксплуатируемого класса.¹⁶

Основное желание таких начальников — властвовать и распоряжаться так же, как раньше это делали помещики и капиталисты или хотя бы приказчики и управляющие. Сам А. П. Платонов в статье 1920 г. «Воспитание коммунистов» предупреждал, подобно Ленину:

Грязь еще густо облипает нас, мы еще не все пролетарии и коммунисты, даже те, кто вышел из самой трудовой гущи рабочего класса. В каж-

¹³ Там же. С. 382—383.

¹⁴ Сухих И. Русские странники в поисках Китежа (1926—1929): «Чевенгур» А. Платонова // Звезда. 1999. № 8. С. 234.

¹⁵ Платонов А. П. Чевенгур. С. 389.

¹⁶ Джилас М. Новый класс // Слово. 1989. № 11. С. 63—64.

дом еще живы стремления к благополучию себя и своей семьи, к приобретению собственности и хищничеству.¹⁷

Прежде всего автор призывал перевоспитывать коммунистическую партию:

Среди членов ее, рядом с коммунистами по природе и по ясной чистой идее, есть люди отсталые, древние разумом, вчерашние и как будто чужие. Стать вполне коммунистами им мешает прошлая жизнь в буржуазном обществе. Тогдашнее воспитание, весь уклад и сноровка буржуазной жизни изрезали и исковеркали их слабые души. (...) Доля сознательных пролетариев сделать их через перевоспитание братьями.¹⁸

Однако такие люди совершенно не желают перевоспитываться. Платонов понимает это и выписывает в «Чевенгуре» Прокофия Дванова как абсолютное воплощение своих худших предположений. Это не просто приспособленец и главный интерпретатор мыслей Чепурного, но и яркий представитель нарождающегося класса партийной номенклатуры. Степан Копенкин, этот своеобразный индикатор истины в романе, сразу признает в Прокофии того самого хищника, о котором писал Платонов в 1920 г.:

Молодого человека Копенкин сразу признал за хищника: черные непрозрачные глаза, на лице виден старый экономический ум, а среди лица имелся отверстый, ощущающий и постыдный нос, — у честных коммунистов нос лаптем и глаза от доверчивости серые и более родственные. — А ты, малый, жулик! — открыл правду Копенкин.¹⁹

Прокофию важно иметь документ, где указано его членство в партии с августа 1917 г., он считает себя в авангарде революции и жалуется на отсутствие у него преимуществ. Платонов особо подчеркивает, как увлекала Прокофия «внушительная темная сложность губернских бумаг, и он с улыбкой сладострастия (курсив мой. — Е. Д.) перелагал их слог для уездного масштаба».²⁰ Прокофий жаждет власти и богатства и не скрывает этого:

— А я хочу прочих организовать. Я уже заметил, где организация, там всегда думает не более одного человека, а остальные живут порожняком и вслед одному первому. (...) При организации можно много лишнего от человека отнять.²¹

Наконец, апогеем хищнических желаний Прокофия является решение описать весь город в свою собственность, что он немедленно исполняет и записывает все до последнего бревна.

¹⁷ Платонов А. П. Воспитание коммунистов // Платонов А. П. Чуть правды. М., 1990. С. 78.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Платонов А. П. Чевенгур. С. 212.

²⁰ Там же. С. 229.

²¹ Там же. С. 326.

Кроме Прокофия, выводит Платонов и еще одного стремящегося в партийную элиту товарища — это сосед Захара Павловича, одинокий комсомолец, работавший истопником в железнодорожном депо.

— Всякая сволочь на автомобилях катается, на толстых артистках женится, а я так себе живу! — выговаривал комсомолец свое грустное озлобление. — Завтра же пойду в райком — пускай и меня в контору берут: я всю политграмоту знаю, я могу цельным масштабом руководить! А они меня истопником сделали, да еще четвертый разряд положили... Человека, сволочи, не видят...²²

Все эти большевики — начальники, комиссары — в действительности «новые люди», они вышли из революции победителями, и в наибольшей степени именно к ним можно отнести строчку «Интернационала»: «Кто был ничем, тот станет всем».²³

Представлено у Платонова оригинальное видение еще одного типа «новых людей», появившихся после революции. «Новизну» персонажа в данном случае определяет понятие «самодельности» человека, являющееся, на мой взгляд, одним из ключевых в романе. Платоновские «прочие» — это «самодельные» люди, что явствует из текста романа:

Оставшийся маленький прочий должен был самостоятельно делать из себя будущего человека {...} Почти каждый из тех, чье пришествие приветствовала чевенгурская большевистская организация, сделал из себя человека личными силами, окруженный неистовством имущих людей и смертью бедности, — это были сплошь самодельные люди.²⁴

Своих «самодельных» людей Платонов сравнивает с растениями — они как «семена из безымянного бурьяна», упавшие в песок и давшие «следующую жизнь {...} способную находить питание в минералах».²⁵ Для писателя важна жизнеспособность этих людей, однако он задается и более глубоким вопросом — для чего они появились:

Прочие создали из себя самодельных людей неизвестного назначения.²⁶

Неизвестное назначение порождает стихийность поведения этих самодельных людей и не предполагает однозначного ответа на то, куда будут направлены их силы — на созидание или на разрушение.

«Самодельность» у Платонова — признак не только прочих, но также и партийных товарищей, которых мы уже определили

²² Там же. С. 238.

²³ Наша биография: Песенник / Сост. О. Агафонов, В. Суханов. М., 1988. С. 6.

²⁴ Платонов А. П. Чевенгур. С. 282—283.

²⁵ Там же. С. 283.

²⁶ Там же. С. 284.

как один из видов «нового человека», действующего у Платонова. Однако «самodelьные» партийцы — это не те новые стяжатели и начальники, как Прокофий Дванов, а самые настоящие «идейные борцы», и их самodelьность у Платонова служит лишь дополнительным доказательством их уникальности и непогрешимости:

Партийные люди не походили друг на друга — в каждом лице было что-то самodelьное, словно человек добыл себя откуда-то своими одинокими силами. Из тысячи можно отличить такое лицо — откровенное, омраченное постоянным напряжением и немного недоверчивое. Белые в свое время безошибочно угадывали таких особенных самodelьных людей и уничтожали их с тем болезненным неистовством, с каким нормальные дети бьют уродов и животных: с испугом и сладострастным наслаждением.²⁷

К этим же борцам примыкает и Соня Мандрова, о которой Платонов однозначно говорит: «(...) эта женщина не погубила себя, а сделала»,²⁸ а тело ее определено как тело «высшего человека».²⁹

Таким образом, в данном типе новых людей мы видим подтверждение авторской установки: Платонову важно увидеть внутреннее изменение сущности человека под воздействием его же собственных скрытых сил.

Наконец, следует остановиться еще на одной разновидности героев Платонова — на человеке мыслящем и сомневающимся, участвующем в революции и одновременно пытающемся осознать ее. Трактовка Платонова здесь также имеет оригинальные черты.

Во-первых, мыслящие, а у Платонова, может быть, даже в большей степени чувствующие герои, как правило, не выдерживают испытания революцией и делом строительства нового мира и погибают. В «Чевенгуре» наиболее характерными героями из этой категории являются Степан Копенкин, Александр Дванов и Симон Сербинов.

Погибают такие герои в силу своей душевной рассогласованности, не позволяющей им однозначно определиться в этом мире. По этому поводу много говорилось о характерных фамилиях Дванова и Копенкина, символизирующих соответственно двойственность и хаотичность сознания и мышления героев. Относительно Сербинова в романе прямо указана причина его гибели:

(...) он себя сделать не мог и погибает, видя того прекрасного человека, о котором обещала музыка (Соню. — Е. Д.).³⁰

²⁷ Там же. С. 182.

²⁸ Там же. С. 349—350.

²⁹ Там же. С. 356.

³⁰ Там же. С. 350.

Захар Павлович, «мастер», по определению Платонова, это человек, основательно потрепанный жизнью, он многое знает об этом мире, однако, подобно сомневающимся героям — полунинтеллигентам, также не может окончательно укрепиться в окружающей действительности. Захар Павлович — человек с «зорким и до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь необорудованно. (...) Себе же он ничего не сделал — ни семьи, ни жилища».³¹

И все же благодаря внутренним качествам этих героев, их реально неугасающему интересу к жизни они не гибнут, а продолжают свое существование, что позволяет нам выделить их в отдельную категорию героев — более близкую к платоновскому «самодельному» человеку.

Подводя итоги, следует отметить обусловленность выбора Платоновым мотивов, образов и героев романа «Чевенгур» устремленностью писателя к постижению и осмыслению современной ему исторической ситуации. Человек, равнодушный к будущему своей страны, вместе со своими героями он сам пытается найти единственно верный и надежный путь к спасению и благоденствию. Поставив в центр своего творчества человека, попавшего в условия первичного послереволюционного хаоса, Платонов по-своему пытается понять, какие же изменения — внешние и внутренние — происходят с ним, способен ли этот человек создать тот новый мир, который пророчествует власть, или же все силы его идут на выживание среди обломков старого мира.

³¹ Там же. С. 24.

Л. В. Лукьянова

**КАРТИНА МИРА
В РАССКАЗЕ ПЛАТОНОВА «САМПО»**

Размышляя о литературе Великой Отечественной войны, Платонов видел ее основную задачу в том, чтобы «быть вечной памятью о поколениях нашего народа, сберегших мир от фашизма и уничтоживших врагов человеческого рода».¹ «Создание незабвенного» как восстановление высшей справедливости, как «эпическая необходимость» — главная служба литературы этого времени, по Платонову.

Однако память искусства — это творческая память, которая не только сохраняет для будущего предшествующий опыт, но и сама подключается к прошлому, актуализирует его тексты и превращается в осознанную связь культур.² Выражению этой органичной связи и служит начало рассказа «Сампо», ориентирующее и самим заглавием, и эпиграфом (из «Калевалы») на соотносительность с эпосом — памятью о прошлом как постоянно пребывающем и имеющем глубинное родство с настоящим и будущим. Прошлое в форме мифологического эпоса «Калевалы» и его центрального образа Сампо задает определенную установку на восприятие конкретно-исторических событий, изображенных в рассказе Платонова.

В этой связи, во-первых, следует обратить внимание на своеобразие художественного мира «Калевалы»: ее образы, мотивы, обстановку действия и т. п. в корреляции с рассказом Платонова. А во-вторых, следует учитывать и особенности функционирования эпоса именно в период, предшествующий созданию «Сампо».

¹ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Рассказы 1941—1951; Драматические произведения; Волшебное кольцо: Сказки; Из ранних сочинений; Из писем и записных книжек / Сост., примеч. В. А. Чалмаева. М., 1985. С. 543. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

² Лотман Ю. М. Память культуры // Семиосфера. СПб., 2000. С. 614—621.

Уникальность «Калевалы» в системе мирового эпоса заключается в том, что при непримиримом противостоянии двух изображенных миров — Калевалы («свой мир») и Похьелы («чужой мир») — это поэма в первую очередь не о войнах, а о труде, не о воинских подвигах, а о деяниях. Более того, высшим благом и условием власти в карело-финских рунах признается знание происхождения вещей, могущество слова. Поэтому главный персонаж «Калевалы» — «старый, верный Вяйнямйнен», владеющий этим даром, — песнопевец, а один из главных героев — Ильмаринен — «вековечный кователь» — чудесный, вещий кузнец. По наблюдениям Я. К. Грота, важность этого ремесла для финнов нашла отражение и в языке: «Слово *Sërra* (кузнец) означало вообще делателя... даже поэта и певца называли иногда ковачем песен».³ Кузнец Ильмаринен — «первый мастер он в искусстве // Ведь он выковал уж небо, // Крышу воздуха сковал он»⁴ — впоследствии создает искусное, с пестрой крышкой Сампо. (В этом случае «делатель» (ковач) песен Вяйнямйнен и ковач, создавший Сампо, одинаково важные с народной точки зрения персонажи).

Центральный образ Сампо — один из самых сложных в «Калевале». Уже в середине XIX в. Элиас Леннрот, финский ученый-фольклорист, подготовивший эпический свод «Калевалы», насчитывал шесть толкований образа Сампо (музыкальный инструмент, водяная мельница или ручные жернова, идол или храм божества, торговый корабль, талисман и вся земля), но впоследствии пришел все же к мнению о невозможности его однозначной трактовки (Сампо — «пока что неясный волшебный предмет, обеспечивающий благополучие, производя средства существования»⁵). Предпринимались и попытки аллегорических толкований, когда в Сампо видели символ достигнутого к тому времени уровня образования и культуры, символ процветания, в котором отразились различные хозяйственно-культурные стадии развития общества, своеобразное обобщение культурных благ.⁶ В работах отечественных (русских и советских) исследователей вплоть до середины XX в. широкое распространение имело объяснение образа в качестве мельницы-самоделки, орудия мирного труда.⁷

³ Грот Я. К. О финнах и их народной поэзии // Современник. 1840. Т. 19. С. 21.

⁴ Калевала / Вступ. статья, примеч. С. Я. Серова. Л., 1984. С. 81.

⁵ Кауконен В. Как Леннрот представлял себе Сампо // «Калевала» — памятник мировой культуры : Материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого издания карело-финского эпоса. 30—31 января 1985 г. Петрозаводск, 1986. С. 32.

⁶ Мелетинский Е. Л. Происхождение героического эпоса : Ранние формы и архаические памятники. М., 1963. С. 122.

⁷ Шагинян М. С. «Калевала» // Собр. соч.: В 9 т. Т. 8: Монографии. Этюды о русских классиках. М., 1989. С. 611.

Но не только образы и события «Калевалы» дают представление о ней, главное — ее особый дух, особая атмосфера. Вся обстановка действия, все мировоззрение пронизаны архаичностью и универсальным мифологизмом (это находит отражение и в родовом жизнеустройстве, и в заклинаниях, и в построении образов, и в способах исчисления и т. п.). «Можно определить „Калевалу” как поэму с мифическим содержанием, излагаемым эпически», — пишет современный исследователь.⁸ Думается, что именно эта особенность «Калевалы» во многом и определяет понимание картины мира в рассказе Платонова.

В произведении Платонова сопряжены различные временные пласты: настоящее (происходящее во время войны в карельской деревне), прошлое (довоенная жизнь и воспоминания о ней главного героя) и будущее (мыслимая героем перспектива жизни).

Когда кузнец карел Нигарэ после контузии вернулся в родную деревню, Добрую Пожву, то он не нашел в родных местах ни своей семьи, ни одного жителя — только следы полного разрушения. Здесь прошли тяжелые бои, после которых Добрая Пожва «погорела и умерла». На фоне описания этой безжизненной картины («...издавна нажитое и сбереженное, погорело в огне и сотлело в угли, уголь же дотлел далее сам по себе, искрошился в прах, и его выдул ветер прочь» — с. 69) возникает повторяющийся и варьирующийся образ водяного колеса («...осталось теперь одно водяное колесо...»; «одно водяное колесо осталось целым»; «лишь одно водяное колесо безостановочно трудилось теперь впустую...», «...одно водяное колесо в Доброй Пожве поскрипывало от старости и работало напрасно» — с. 69).

Образ водяного колеса в начале рассказа Платонова, предвараемый мифологическим образом-заглавием (Сампо) и стихами-эпиграфом из «Калевалы», вписанный в архаическую систему художественного мира эпоса, ассоциируется с мифологическими представлениями о цикличности времени — вечном круговороте в макро- и микрокосмосе, вечном возвращении «на круги своя» в природе и человеческой жизни, где смерть и хаос становятся началом нового движения, новой жизни.

Мотив круговорота реализуется не только в образе безостановочно крутящегося колеса, но и в закономерной в этом контексте логике внешнего и внутреннего движения героя: уйдя на войну из Доброй Пожвы, герой возвращается обратно, вернувшись, он «обошел тихим шагом всю погибшую, погорелую Добрую Пожву...» (с. 70); не зная, что ему теперь делать, «он стал делать сначала то, что было прежде; пусть будет все обратно, что умерло и погорело в Пожве» (с. 70).

⁸ Серов С. Я. Великая поэма Севера // Калевала. Л., 1984. С. 15.

К этому решению герой приходит через переживания увиденного в родных местах, вспоминая прошлое. Сидя возле «шумящего, одиноко работающего водяного колеса», «человек стал грустным» (с. 70). В определении «грустный», думается, актуализируются значения диалектного (по Далю, кур., вор.) слова «грустовать»: «болеть сердцем», «маяться душой».⁹ В этих переживаниях герой становится «человеком» («Человек стал грустным»). Человек как «представитель своего рода», как «важный для жизни рода член коллектива»¹⁰ — именно в этой функции персонаж Платонова прежде всего реализуется в рассказе, возрождая жизнь в деревне.

Таким образом, не только смерть Доброй Пожвы становится началом ее новой жизни, но и отправная точка нового цикла в жизни героя начинается с переживаний смерти, с возврата к первообразному состоянию, в котором родовая ценность оказывается сущностно первостепенной. Архаическая (мифологическая) логика общности человеческой и природной жизни отражена и в языковых средствах: «...и безмолвно лежала под ними четкая материнская земля, все породившая, но сама неподвижная и неизменная...»; «...от этой земли, серой и равнодушной, отвыкнуть было нельзя...»; «...весь человек делается словно равнодушным, он только дышит и молчит, и горе живет в нем неподвижно...» (с. 70).

Следует обратить внимание и на то, что при конкретности изображения места действия («На реке Пожве в Карелии была малая деревня...» — с. 69; «вокруг росли и шевелились обгорелыми ветвями леса, и безмолвно лежала под ним четкая материнская земля...» — с. 69—70), включающем некоторые пейзажные детали (ферма, огород, лесопилка), художественному пространству придается высокая степень обобщения: это «пустая земля». В совокупности со спецификой изображения времени и героя конкретное пространство рассказа Платонова становится универсальной моделью бытия, оно приобретает символический смысл, отраженный в названии колхоза «Добрая жизнь» и деревни Добрая Пожва.¹¹ Пониженная наполненность пространства сочетается с усиленной насыщенностью времени, понимаемой в смысле внутренних, психологических событий, связанных с персонажем рассказа. Говоря словами Платонова, «война с чрезвычайной быстротой образует новые характеры и ускоряет процесс жизни» (с. 544).

⁹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1—4. М., 1989. Т. 1. С. 401.

¹⁰ *Колесов В. В.* Древняя Русь: Наследие в слове: Мир человека. СПб., 2000. С. 153—154.

¹¹ *Кретинин А. А.* Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 48.

Для понимания характера героя, смысла его внутреннего движения в рассказе не меньший интерес представляет и имя персонажа. До войны кузнец карел носил имя Нигарэ, однако на фронте, в части, его прозвали Киреем. Это новое имя вытесняет прежнее и закрепляется как единственное в поименовании персонажа даже в тех случаях, когда повествователь рассказывает о прошлом героя. В художественном пространстве «Сампо» переименование героя может быть интерпретировано и как знак нового его соотношения с миром, и как факт, ведущий к определенному перелому жизни, соответствующий модели: «по имени и житие». В имени карела Нигарэ, предположительно связанном со старым календарным русским именем «Нигер, от лат. *нигер* — черный»,¹² — определяющим оказывается семантика черного. При всей амбивалентности значений цвета, подчеркнем актуальную в этом контексте онтологическую интерпретацию: черный цвет — символ первичного состояния материи, цвет космоса, первобытной тьмы, небытия, из которого все появилось и которым все стало.¹³ (В силу редкости имени возможно вообще «нулевое» его прочтение, однако и в этом случае в сознании воспринимающего это будет некое «ничто»).

В этой связи переименование предстает как толчок, вызывающий движение, развитие, и ведет к проявлению возможностей микрокосмоса в сторону заложенной новым именем семантики. Прежнее имя после переименования оказывается, по словам П. Флоренского, «как бы отчеством человека, родившегося от самого себя»,¹⁴ т. е. предшествующей до его «рождения» ступенью развития.

С новым именем Кирей (точнее, его разговорной формой от Кир, др.-церк. Кур, из греческого «*кирос* — власть, право, сила»), используемым в качестве эпитета богов, в частности Зевса,¹⁵ возникает сакральное для носителя присвоение этих качеств и подключение к универсальным и аксиологически значимым культурным кодам образной мифологической системы, в первую очередь к комплексу Зевса. Реализация механизма мифологического кода, по Ю. М. Лотману, представляется следующей: «Циклическая структура мифологического времени и многослойный изоморфизм пространства приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действитель — обладают тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней».¹⁶

¹² Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. М., 1998. С. 249.

¹³ Фирсов В. Тайная власть цвета: Прогулки по радуге. М., 2004. С. 57.

¹⁴ Флоренский П. А. Имена. Харьков; Москва, 2000. С. 74.

¹⁵ Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. М., 1998. С. 209.

¹⁶ Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Семиосфера. СПб., 2000. С. 670.

В представлении Зевса (Олимпийского), осуждающего кровопролития и стихийные бедствия войны, важнейшими характеристиками являются: «спаситель», «основатель», «помощник воинов», «покровитель родовой общности людей». ¹⁷ При изображении героя рассказа «Сампо» эти качества и предстают как наиболее востребованные его укладом жизни.

Придя с войны, Кирей берет топор и начинает строить жилище (топор в руках Кирея подобен обоюдоострому топору Зевса, лабрису, наделенному в зависимости от ситуации и разрушительной, и созидательной силой, — герой Платонова в предлагаемых обстоятельствах использует его как орудие мирного труда). Чтобы помочь бойцам, он решает сделать в избе кузню для починки партизанского оружия. Свое назначение, свои власть, силу и право Кирей видит не только в ближайшей цели, «быть в деле при войне» (с. 70), но и в будущей цели — участии в мирном труде, в создании мирных благ, в возрождении жизни в Пожве, а главное — в сотворении своими руками доброй силы, «разламывающей в прах всякое зло» (с. 74). В мирных делах, а особенно в той роли, которая выпадает на долю Кирея и принята им, — борьба с хаосом, добытие культурных благ для людей, — герой Платонова сближается еще и с одним из главных героев «Калевалы», демиургом Ильмариненом.

Образ Ильмаринена, «вековечного кователя», создавшего чудесную мельницу-само молку Сампо, возникает в рассказе в связи с воспоминаниями прошлого, когда жена читала Кирею старую карельскую книжку «Калевала». Тогда герой видел в истории с Сампо «неправду», ибо то, что, по мысли героя, не требует от человека разума, дано даром — то зря, напрасно. Скепсис Кирея является оппозицией иррационально-чувственному, тому, что «чуяла жена». Теперь Кирей ощущает, что в невысказанной его женой мечте еще о чем-то, чего не хватало, кроме хлеба и хорошей жизни, в чем она нуждалась, может быть, и заключено самое важное для человека. Прежняя позиция воспринимается героем как несостоятельная. Нужно не только «молоть зерно, освещать тьму, нагнетать воду и крутить самопрялки» (с. 73), «это все будет одно лишь добро» (с. 73), необходимо еще «одолеть смерть от зла, от врага-неприятеля» — это, думает Кирей, еще нужнее, в этом истинная правда.

Эпиграф из «Калевалы» («...Не пойду, пока живу я // И пока сияет месяц... // в избы мрачные Похъелы, // В те жилища Сариолы, // Где героев пожирают, // Где мужей бросают в море...») — слова Ильмаринена о нежелании идти в Похъелу

¹⁷ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1987. Т. 1. С. 465.

(Похъела и Сариола — синонимичные обозначения обобщенных представлений о чужом, чуждом крае) подчеркивают и заостряют новое состояние героя, желание активно противостоять всей жизнью «до самой дальней смерти» (с. 73) чужому миру — миру зла.

Но если в «Калевале» подробно описывается «рецепт» изготовления Ильмариненом Сампо (причем он повторяется не один раз и явно носит не случайный характер), главная цель которого показать сложность самого процесса создания, как считали народные певцы, «предмета, дающего счастье»,¹⁸ то сотворение доброй силы, о которой мечтает Кирей, мыслится еще смутно: «Электричество того делать не умеет, и никто, должно не умеет. Но мы помучаемся — и тогда сумеем» (с. 73). В рассказе Платонова акцент, как представляется, сделан не на процессе, а на цели деяния, создать своими руками то, что сможет «одолеть смерть от зла», в этом предназначение нового Сампо.

В противостоянии смерти Кирей сближается с Ильмариненом одной из новых рун, записанных уже в XX в. и опубликованных к 100-летию юбилею первого издания «Калевалы» в 1935 г., «Ильмаринен и смерть». (Можно предположить, что руна была известна Платонову, поскольку ее публикация состоялась в «Литературной газете»). В этой руне рассердившийся Ильмаринен «запер смерть в сундук железный»¹⁹ и бросил в море. Действия Ильмаринена соответствуют мифологической логике сохранения вещества, по которой любое зло (болезнь, враг и т. п.) не уничтожимо, а должно «уйти» в предназначенное ему место. Триста лет сундук лежит «на море» и никто не умирает. Однако в конце концов люди находят сундук, и смерть, вырвавшись на свободу, губит людей. С этого момента приостановленная на время борьба добра и зла в мире продолжается.

Но если смерть в руне представлена в общем, как категория бытия (смерть вообще, оппозиция жизни), которая может быть лишь на время спрятана, то намерение Кирея не упрятать, а смолоть в прах насильственную, преждевременную смерть навсегда, ибо «...человеческое сердце никогда не должно быть порушено ни железом врага, ни горем вечной разлуки» (с. 74). И если борьба Ильмаринена в руне представлена как реальное деяние, то в рассказе Платонова — это мыслимое деяние, закрепленное в слове, словно в заклинании: «Пусть живые будут не его дети и чужие люди...» (с. 74). В таком отношении к миру, выраженном в «Сампо», ощутима близость к одной из важнейших особенностей эпического свода рун, «Калевалы», — вере в преобразующую силу слова и его мощь.

¹⁸ Мишин А. И. Путешествие в «Калевалу». Петрозаводск, 1988. С. 117.

¹⁹ Литературная газета. 1935. № 12 (503). 23 февр.

Между появлением рассказа Платонова и публикацией «Калевалы» (1-е изд. 1835; 2-е изд. 1849) прошло почти сто лет; за это время эпос приобрел шлейф многогранных и многоуровневых интерпретаций, а главное — стал прецедентным текстом и в XX в. «Калевала» широко популяризировалась в СССР. В предисловии к первому послереволюционному переизданию «Калевалы» (1933) был сформулирован категорический императив: «Советская страна, так глубоко проникнутая духом интернационализма и так внимательно относящаяся в особенности к культуре небольших народов, должна знать „Калевалу“». ²⁰ Это проявилось как в изданиях и переизданиях мифологического эпоса, в научной работе над ним (сотрудников Карельского научно-исследовательского института), так и в сборе и записи новых рун. Помимо уже названной руны «Ильмаринен и смерть», появлялись и другие новые руны, в частности, «в 1944 г. сказитель Минин, бывший в то время бойцом, сложил руны о том, как после войны с помощью героев „Калевалы“ поднимается из развалин освобожденная от врага Карелия». ²¹ Думается, что в этой руне, о которой мы имеем лишь косвенные сведения, созданной практически в одно время с рассказом Платонова (1943), проявился общий для этих произведений и для канонического текста «Калевалы» пафос созидательного труда, мирного деяния как главного.

Однако наибольший интерес к памятнику мировой культуры возник в 1935 г., когда в периодической печати появился ряд публикаций, посвященных 100-летию юбилею первого издания «Калевалы». Основной идейный смысл статей, иллюстраций, карикатур, даже сам их подбор, свидетельствовал о четкой тенденции использовать феномен «Калевалы» в качестве аргумента политической и классовой борьбы.

«Современные фашисты и социал-фашисты Финляндии широко используют „Калевалу“ для своих агрессивных устремлений и материалами из „Калевалы“ пытаются обосновать претензии на территорию советской Карелии, — писал автор статьи. — „Калевала“ принадлежит нам — трудящемуся человечеству». ²² В статье «Наша «Калевала» Г. Фиш приводил конкретные факты из эпизодов гражданской войны и карельской авантюры 1921—1922 гг., когда «именем „Калевалы“ взывали к трудящимся интервенты; с помощью национального народного эпоса пытались утвердить эксплуататоры свое господство над народом. Один из лидеров кулацкого ухтинского правительства, седобородый торговец из Тунгуды, называл себя Вяйнямйнен.

²⁰ Калевала : Финский народный эпос / Пер. Л. П. Бельского; Под ред. Д. В. Бурбиха; Предисл. И. М. Майского. М.: Л., 1933. С. VII.

²¹ Литературная газета. 1949. № 16 (2503). 23 февр. С. 3.

²² Литературный Ленинград. 1935. № 9 (95) 26 февр. С. 1.

Командующий вооруженными силами белофинско-карельского восстания поручик финской службы Ганкинен подписывал разбойничьи приказы именем героя „Калевалы” легендарного кузнеца Ильмаринена. Один из белофинских батальонов носил на своем знамени имя „Калевалы”». ²³ Всему этому с точки зрения советских журналистов противостоит единственная «подлинная оценка» народного эпоса лишь в советской стране, где «Калевала» является «нашим орудием в строительстве национальной по форме и социалистической по содержанию культуры». ²⁴

Контекст современной Платонову эпохи подчеркивает и заостряет своеобразие мировидения писателя. На фоне упрощенной классово-политической трактовки народного эпоса по разную сторону «баррикад» позиция Платонова предстает в принципиально иной плоскости, отражаясь как в самом угле зрения на изображенные события, так и в способе их художественной реализации.

Мироощущение, образы и мотивы мифологического эпоса, по Платонову, оказываются востребованными в современности, поскольку несут представление о вечном противостоянии добра и зла, о вечных ценностях и вечной мечте о счастье, воплощенных в полисемантическом образе Сампо. В этой открытости культуре прошлого, во вневременном и внеклассовом понимании «Калевалы», выявляющей общие корни человечества, и заключается основная гуманистическая идея рассказа Платонова.

Литература о войне, по Платонову, сохраняет память для будущего и отдельного человека, и всех во множестве, «продолжая... действовать в живых и помогая их существованию» (с. 543), но главное — она движет к созданию счастливой и свободной жизни. Мечта о преобразовании жизни, о светлом и прекрасном будущем, живущая в прошлом и сохранившаяся в настоящем, — «Сампо» — «слово» Платонова в эпосе о «взыскании погибших».

²³ Литературная газета. 1935. № 12 (503). 23 февр. С. 1.

²⁴ Там же.

И. А. Спиридонова

**РАССКАЗ ПЛАТОНОВА
«ОДУХОТВОРЕННЫЕ ЛЮДИ»: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

Одно из центральных произведений военной прозы Платонова — рассказ «Одухотворенные люди» (1942) по настоящее время остается малоизвестным для исследователей его творчества. «Рассказ о небольшом сражении под Севастополем» (подзаголовок произведения в одном из вариантов) был создан в 1942 г. и имел беспрецедентное количество публикаций в период войны. Сокращенный вариант рассказа под названием «Слава» был опубликован в журнале «Краснофлотец» (1942. № 21). Практически одновременно в «Знамени» (1942. № 11) появляется развернутая журнальная версия «Одушевленные люди. Рассказ о небольшом сражении под Севастополем». Произведение выходит отдельными изданиями: «Одухотворенные люди» в серии «Герои Отечественной войны» в издательстве «Молодая гвардия» в 1942 г. и «Бессмертный подвиг моряков: Фильченко, Красносельский, Цибулько, Одинцов, Паршин» — в Военно-морском издательстве в 1943 г. Рассказ включен в платоновские военные сборники «Броня» (1942) и «Рассказы о Родине» (1943). «Одухотворенные люди» вошли в серийный сборник-антологию «Сталинское племя» (1943). При каждой последующей публикации произведение вновь проходит цензуру и редакторскую правку.

В 1943 г. были ужесточены идеологический контроль и цензурные требования в области литературы и искусства. Печальной вехой стало московское совещание литераторов весной 1943 г., на котором были подведены итоги двухлетней работы писателей в условиях войны и сформулированы новые задачи литературы. Закончился первый этап войны, когда перед угрозой поражения и национальной катастрофы «стало ясно, что к защите страны и к победе можно взывать только из глубин отечественной истории, обращаясь к силам народной самозащиты, к тысячелетнему патриотическому чувству».¹ Теперь,

¹ Акимов В. М. От Блока до Солженицына: Судьбы русской литературы XX века (после 1917 года): Новый конспект-путеводитель. СПб., 1994. С. 82.

в 1943 г., Великая Отечественная кроваво-тяжело, но неотвратимо становилась *победной* войной и должна была иметь идеологически безупречное освещение.²

Знаменитый рассказ Платонова не стал исключением из общего правила. Из семи публикаций рассказа «Одухотворенные люди» 1942—1943 гг. самой «либеральной» является публикация 1942 г. в журнале «Знамя», хотя и в ней относительно машинописного варианта текста, подготовленного Платоновым для «Знамени», находим не только правку стиля, но и сюжета. При переиздании «Одухотворенных людей» в послевоенное время за основу была взята последняя прижизненная публикация произведения в сборнике писателя «Рассказы о Родине» (1943), однако именно в этом издании самое большое количество искажений, подмен и купюр, нарушающих волю автора. В дальнейшем к ним добавились идейно-политические «корректировки» текста периода оттепели, когда из «Одухотворенных людей», как и из других произведений Платонова, было изъято имя Сталина, соответственно сложная тема «Ленин—Сталин» у писателя заменена на «ленинскую».

Изучение истории текста «Одухотворенных людей» и его контекстуальных связей позволило пересмотреть сложившуюся в литературоведении версию о традиционном для советской литературы периода войны героическом содержании рассказа.

Как большинство военных рассказов Платонова, «Одухотворенные люди» имеют документальную основу, которую писатель бережно сохраняет. Имена пяти черноморских моряков, ценой жизни остановивших две танковые атаки противника у Дуванкойского шоссе под Севастополем 7 ноября 1941 г. и посмертно получивших звание Героев Советского Союза: Николая Фильченко, Ивана Красносельского, Василия Цибулько, Даниила Одинцова, Юрия Паршина³ — знала вся страна, о них много писали в то время. В первом бою из семи танков противника краснофлотцы уничтожили три; во второй атаке против пяти моряков, у которых к тому времени закончились снаряды и патроны и оставались лишь противотанковые гранаты и бутылки с горючей смесью, было брошено 15 фашистских танков — 10 из них (по другим сводкам — 11) были уничтожены. Битва черноморских моряков с вражескими танками под

² «Великая Отечественная война Советского Союза против империалистической агрессии фашистской Германии — героический период в истории страны победившего социализма» (Очерки истории русской советской литературы: В 2 ч. М., 1955. Ч. 2. С. 127).

³ Указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении звания Героя Советского Союза начальствующему и рядовому составу Военно-Морского флота от 23 октября 1942 г.

Севастополем предшествовала легендарному сражению бойцов Панфиловской дивизии с немецкими танковыми частями под Москвой 16 ноября 1941 г. у Дубосеково, однако освещение подвига севастопольских моряков в военной печати будет дано вслед и с идеологической ориентацией на то, как подавалась в центральной прессе битва под Москвой.

К годовщине героического события Платонов получил редакционное задание написать о героях-моряках. В 21-м номере журнала «Краснофлотец» за 1942 г. был напечатан его рассказ «Слава» (первый сокращенный вариант «Одухотворенных людей»). Редакция в сноске к жанровому определению «рассказ» разъясняла его читателю как художественную версию «подвига пяти героев-моряков».⁴ «Подвиг пяти» — такое *именное* числовое обозначение закрепила за героической битвой севастопольских моряков с отборными танковыми частями врага военная пресса. В том же номере журнала «Краснофлотец» (1942. № 21) в рубрике «Гордость моряка» был опубликован очерк А. Марьямова «Тельняшка», посвященный истории тельняшки, ставшей символом массового героизма и патриотизма русских моряков, проявленных на море и на суше. Завершая экскурс в историю примерами героической борьбы советских моряков с фашистами, Марьямов также обращается к подвигу краснофлотцев, насмерть вросших в землю на пути немецких танков. Не упоминая имен и фамилий героев, он использует количественное числительное «пять» как их коллективное и всем известное «имя», в качестве общей «фамилии» выступает их героический поступок: «Так бились с врагами *пять черноморских моряков-героев*, которые обвязались гранатами, бросились под гусеницы немецких машин и, умирая, взрывали бронированные машины врага, штурмующие Севастополь».⁵ Художник В. Иванов посвятил подвигу севастопольских моряков картину, которую назвал «Бессмертный подвиг пяти моряков». Ее репродукция была опубликована вместе с рассказом Платонова в 1942 г., дав общее название книге — «Бессмертный подвиг моряков». Книга имела посвящение: «Памяти пяти героев-моряков».

Героическая числовая символика активно использовалась в годы Великой Отечественной войны — в ней был запечатлен и пропагандировался массовый героизм народа. Все в том же 21-м номере «Краснофлотца» за 1942 г. находим информационную заметку «Подвиг двенадцати», где сообщалось, как отстояли свой огневой рубеж и нанесли большой ущерб противнику двенадцать севастопольских моряков.⁶ На странице рядом помещен рисунок В. Щеглова «Подвиг 28 гвардейцев у разъезда

⁴ От редакции // Краснофлотец. 1942. № 21. С. 2.

⁵ Марьямов А. Тельняшка // Там же. С. 32.

⁶ Подвиг двенадцати // Там же. С. 24.

Дубосеково 16 ноября 1941 года». Цифровые обозначения массового героизма, ставшие официальными символами всенародного подвига в Великой Отечественной войне, хранили имена героев⁷ и одновременно оборачивались для рядовых участников войны трагедией забвения, лишением славы, вычеркиванием из списков героев. Такова судьба массового подвига гвардейцев-панфиловцев в ноябре 1941 г. под Москвой, годовщине которого посвящен рисунок В. Щеглова «Подвиг 28 гвардейцев...». «28 гвардейцев-панфиловцев» — миф, созданный официальной пропагандой. Их было более 100 человек, тех, кто пал в боях у Дубосеково смертью героев и был посмертно лишен славы.⁸

Платонов отказывается от официальной версии «пяти героев» и расширяет круг действующих лиц рассказа. В черновом наброске будущего рассказа вслед пяти героям, посмертно получившим звание Героя Советского Союза (каждый назван у Платонова по имени, отчеству и фамилии), значатся и другие имена. «Был еще комиссар Поликарпов» — записывает и подчеркивает Платонов.⁹ В рассказе не забыты и другие моряки-черноморцы, исполнившие патриотический долг и разделившие общую смертную участь: матрос Нефедов, старшина Прохоров, младший политрук Афанасьев. В герои у Платонова зачислены на равных и полковой комиссар Лукьянов, и кок Рубцов, обеспечивший морякам в бою бесперебойное питание, проявивший при этом творчество и мужество. Так складывался жанр «вечной памяти», где для Платонова было важно сохранить личность каждого из защитников Родины:

Мы должны сберечь в памяти и в образе каждого человека в отдельности, тогда будут сохранены все во множестве, и каждый будет прекрасен, необходим теперь и в будущем, продолжая через память действовать в живых и помогая их существованию.¹⁰

Рассказ «Одухотворенные люди» посвящен одному небольшому сражению в рамках великой битвы и представляет «выс-

⁷ Редакционная информация с фронта «Подвиг двенадцати» завершалась пофамильным перечнем всех участников сражения, несмотря на то что все они остались живы — маленькое чудо войны. Приведем заключительный абзац: «Все участники этого жестокого боя с фашистами — т. т. Трушкин, Сухомлинов, Прокофьев, Мартинов, Луконин, Спиваков, Шамиев, Шиосолов, Ионин, Климов, Оленица и Плахов остались живы и отстояли рубеж. Многие из них после боя подали заявление в партию» (Там же. С. 24).

⁸ См. об этом: *Сенявская Е. С.* Психология войны в XX веке: Исторический опыт России. М., 1999. С. 232—233.

⁹ *Платонов А.* Одухотворенные люди (черн. наброски) (Резервный фонд архива М. А. Платоновой в ИМЛИ РАН, оп. Н. В. Корниенко, л. 1).

¹⁰ *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 279. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением названия буквами «ЗК» и с указанием страницы.

шее выражение драмы народа», которая, по Платонову, «есть его бой со своим врагом за существование» (ЗК, 273). Детально, с бытовыми и психологическими подробностями, даны два дня боя горстки моряков с фашистами, с их отборными танковыми частями за Севастополь, за русскую землю. Одновременно это рассказ о двух днях жизни, прожитой и осмысленной у последней черты. «Одухотворенные люди» — многогеройное произведение, построенное как совокупность новелл в рамках жанра рассказа. Автор стремится показать уникальность каждой человеческой личности и судьбы, передать неповторимое мировосприятие каждого героя. Несколько сюжетных линий произведения сходятся в центральном сюжете последнего боя. Расширение границ жанра рассказа (малой и в силу этого более художественно простой, однородной формы) наблюдается на всех уровнях текста.

В публикациях военных лет (а вслед им — в послевоенных) из «Одухотворенных людей» оказались исключенными два эпизода: расстрел комиссаром Поликарповым моряков-«изменников» и мечта краснофлотца Юрия Паршина о личном поединке с «последним гадом» Гитлером. По сути, это еще два рассказа в рассказе, которые расширяли драматический диапазон сюжета последнего боя и повествовательную полифонию его освещения от трагического до анекдотического. Данные фрагменты «Одухотворенных людей» не вписывались в официальную героическую версию событий и потому были изъяты в ходе многочисленных редакторских правок.¹¹ Ниже приведем их по машинописному варианту текста с правкой Платонова.¹²

Эпизод смертельного столкновения комиссара Поликарпова со своими бойцами, отказавшимися идти в атаку, трагически открывает его последний бой:

Поликарпов поднялся в рост и побежал. Он миновал шоссе на насыпь; за насыпью лежали в водосточном кювете двое моряков, чего-то выжидая.

— Вы что же? — крикнул Поликарпов.

— Мы сейчас, — отвечали ему два бойца.

¹¹ Оба эпизода (в отредактированном виде) присутствуют только в знаменской публикации рассказа (Платонов А. Одухотворенные люди: (Рассказ о небольшом сражении под Севастополем) // Знамя. 1942. № 11) — это наиболее полный из опубликованных вариантов текста. Эпизод расстрела «изменников» в других публикациях отсутствует. Фрагмент, где рассказывается о мечте Паршина сразиться с Гитлером, есть в сокращении в публ.: Платонов А. Одухотворенные люди. М., 1942. В сборнике «Сталинское племя» он «пересказан» в одно предложение: «У него (Паршина. — И. С.) была еще мечта: самому лично, врукопашную сразиться с последним гадом на свете» (Платонов А. Одухотворенные люди // Сталинское племя. М., 1943. С. 98).

¹² РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 38.

— Чего вы — сейчас? — удивился комиссар. — А ну!.. Ваше подразделение уже достигло противника... Вперед! Марш-марш!

Один боец поднялся.

— Можно нам сказать, товарищ старший батальонный комиссар...

— Скорее! — приказал Поликарпов.

— Мы только за Россию будем драться, товарищ комиссар, за один русский народ, — проговорил боец, — а за другое мы не согласны...

— Не согласны? — спросил комиссар. — За что другое вы не согласны?.. Значит, русский народ должен оставить, бросить другие советские народы на погибель, чтоб их в могилу закопали немцы? Так, что ли? Вы не знаете России! Она умрет сама, но спасет всех... Вы наслушались какого-то изменника, или сами изменники!

— Мы не только с этим не согласны, — разговаривал боец. — Мы и с другим не согласны...

— Идите в бой! — приказал Поликарпов.

— В бой мы обождем идти, — отозвался другой боец, не поднявшийся с земли. — Не за что нам умирать.

— Успеется умереть? — произнес комиссар. — Вы опоздали уже умереть!

Он поднял на них свой револьвер.

— Положите оружие!

Бойцы сделали резкое движение, желая, видимо, вскинуть винтовки на комиссара. Но Поликарпов упредил их в упор огнем из револьвера, сказав на прощанье:

— Смерть врагам Советского Союза, смерть изменникам России!

Изменники остались мертвыми на земле, и Поликарпов не запомнил их лиц. Он побежал по взгорью.¹³

При подготовке рассказа к публикации в журнале «Знамя» эпизод был сокращен — из него была изъята «идейная» часть объяснения первого «изменника», за что он будет, а за что не будет воевать.¹⁴ В других публикациях эпизод с изменниками отсутствует вовсе — он «пропал» в предложении: «Поликарпов поднялся в рост и побежал по взгорью». Отредактировано было и начальное описание места боя: «Позади... был Севастополь, впереди — Дуванкойское шоссе. (...) С высоты врагу уже виден был город — последняя крепость и убежище русского народа в Крыму; *кроме Севастополя, здесь уже не было советской земли, и здесь нужно теперь стоять, обороняя остаток родины и жизни* (курсивом выделена часть текста, не вошедшая ни в одну публикацию. — И. С.)». Так, начиная с одного из первых эпизодов, купировался драматизм платоновского рассказа о подвиге и рождалась его официальная «героическая версия».

¹³ Там же, л. 22—24.

¹⁴ Сокр.: «— Мы только за Россию будем драться, товарищ комиссар, за один русский народ, — проговорил боец, — а за другое мы не согласны... (...) — Идите в бой! — приказал Поликарпов» (Платонов А. Одушевленные люди // Знамя. 1942. № 11. С. 116—117).

Заветная мечта молодого краснофлотца Юрия Паршина — в последнем сражении этой войны лично сойтись в рукопашном бою с Гитлером — подана рассказчиком как героико-романтическая и комическая одновременно:

У него была еще мечта — самому, лично, врукопашную сразиться с последним гадом на свете. Он полагал, что последний гад есть Гитлер, и поскольку Гитлер по военному званию ефрейтор, а Паршин к концу войны тоже успеет дослужиться до звания старшины или ефрейтора, то это будет битва двух мировых ефрейторов. Все соберутся тогда на то поле последнего сражения, и они будут глядеть на двух бойцов с захватывающим интересом. Так мечтал Паршин...¹⁵

Заветной мечте «посвящен» сон героя в ночь перед смертельным боем: «Политрук Фильченко смотрел сейчас на скорчившегося от прохлады, но улыбающегося в неизвестном сновидении Паршина». После того как эпизод при последующих изданиях был снят, сокровенная мечта Юрия Паршина осталась «неизвестным сновидением» и для читателя.

При общей художественной организации произведения по законам героического эпоса рассказ Платонова имеет драматическое, а в его пределах и комическое, и трагическое решение. В машинописном варианте, который хранится в Платоновском фонде РГАЛИ, основное название рассказа — «Вечная слава» (напечатано сверху по центру первого листа и подчеркнуто); от руки по правому полю сверху вписано второе название — «Воодушевленные люди».¹⁶ Напомним, что первый опубликованный в «Краснофлотце» вариант произведения назывался «Слава». Но изначально, как свидетельствуют черновые автографы, рассказ о подвиге героев-моряков имел у Платонова сверхзадание: быть «службой вечной славы и вечной памяти — всех мертвых и всех живых» (ЗК, 280).

В ходе работы над «Одухотворенными людьми» А. Платонов уточняет в письме к жене, что у него «получается нечто вроде *реквиема* в прозе».¹⁷ Авторская рефлексия связывает рассказ с музыкальным жанром скорби и вечной памяти. Исследователи устойчиво выделяют в произведениях писателя музыкальные темы, мотивы, образы. Рассказ «Одухотворенные люди» открывает музыкальная тема, композиционно оформленная по принципу контрапункта:

В дальней уральской деревне *пели* русские девушки. Одна из них *пела выше и задушевнее всех*, и слезы текли по ее лицу, но она продолжала петь, чтобы не отстать от своих подруг и чтобы они не заметили ее горя и печали. Она плакала от чувства любви, от памяти по человеку, ко-

¹⁵ РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 38, л. 39.

¹⁶ Там же, л. 20.

¹⁷ «...Живя главной жизнью»: А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках // Волга. 1975. № 9. С. 174.

торый был сейчас на войне; ей хотелось увидеть его и утешить вблизи него свое сердце, плачущее в разлуке.

А он бежал сейчас по полю сражения вперед, лицо его было покрыто кровью и потом, он бежал, задыхаясь от смертельной истомы, и кричал от ярости.¹⁸

Песня девушки, тоскующей по любимому, и крик ярости солдата драматическим диссонансом открывают повествование. История разлученных войной девушки-невесты в уральской деревне и ее жениха Ивана Красносельского, который насмерть бьется с врагом, дана в образной параллели на протяжении всего рассказа, что напоминает по художественной организации романтическую балладу. Логика оформления первой части сюжета (первый день боя) «девушка поет о любви (ждет)» — «солдат жив» проецируется на жанр баллады о любви: «...его (Красносельского. — И. С.) хранила любовь к своей невесте...» (с. 59).

Тема верной любви занимает особое место в лирике военных лет. Стихотворения К. Симонова «Жди меня, и я вернусь...», В. Агатова «Темная ночь» стали произведениями-«эмблемами» в ее разработке. В названных произведениях конфликт «любовь—война» получает оптимистическое разрешение: избранность любовью как судьба-спасение. Драматически открытый финал — в не менее известной военному поколению «Землянке» А. Суркова: «До тебя мне дойти нелегко, / А до смерти четыре шага».

В платоновской балладе о любви звучит тема рока. Война предопределила смертельную развязку верной и потому «однократной» любви. На второй день боя (траурная символика числа) Иван Красносельский «пал на землю с сердцем, разбитым свинцом. Умирая, он глядел в небо, он жалел, что его невеста останется без него сиротой, потому что никто ее так не будет любить, как он любил, и он закрыл глаза, полные слез, и больше они не открывались у него» (с. 74). Никто не вернется живым из этого «небольшого сражения под Севастополем». Последнее слово рассказа «умер» возвращает к началу, где звучит в песне-плаче девушки предчувствие разлуки навек.

В литературе военного времени стихотворение К. Симонова «Жди меня, и я вернусь...» давало необходимую надежду разлученным войной людям. Платоновская новелла-баллада о любви Ивана Красносельского и его невесты в «Одухотворенных людях» утешала и оправдывала тех, кто верил, любил, ждал — но не дождался.

¹⁸ Платонов А. Одухотворенные люди // Платонов А. Одухотворенные люди: Рассказы о войне. М., 1986. С. 48. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы. В цитатах курсив мой. — И. С.

Важен для развития трагедийной музыкальной темы в рассказе «Одухотворенные люди» образ краснофлотца Даниила Одинцова. В довоенной биографии героя выделено музыкальное детство: он учился до войны в музыкальной школе при филармонии, хотел стать музыкантом. Война перевернула его судьбу и сделала солдатом. Особая черта Одинцова — творческая сила его воображения. В часы затишья от мечтает, как «будет пианистом, и если сумеет, то и *сам начнет сочинять новую музыку*, в которой будет звучать потрясенное войной и смертью сердце человека, в которой будет изображено новое, священное время жизни». Одинцов воображает себе послевоенную жизнь, когда «человечество проснется» от «страшного сна» войны и фашизма «и будет опять хлеб у всех, люди будут читать книги, *будет музыка* и тихие солнечные дни с облаками на небе, будут города и деревни, люди будут опять простыми, и душа их станет полной...» (с. 56—57). В авторской машинописи эту картину-размышление Даниила Одинцова резко (через «вдруг») сменит другая:

И Одинцову представилась вдруг *пустая душа в живом, движущемся человеке*, — и этот человек сначала убивает всех живущих, а потом терзает насмерть самого себя, потому что ему нет смысла для существования и он не понимает, что это такое, он пребывает в постоянном ожесточенном беспокойстве.¹⁹

Далее в сюжете Николай Фильченко говорит товарищам: «...*Враги наши только пустые шкурки от людей*, набитые страхом перед тираном Гитлером» (с. 63). Однако «образный сюжет», который открывает интуитивное прозрение героя о равной возможности *наполнения и опустошения* души человека на войне в парадигматической перспективе «семантических жестов» многозначен и включает в себя наряду с социально-политическим экзистенциальное содержание, отсылая к «Чевенгуру», «Котловану», «Мусорному ветру».

Память претекста важна и для понимания предшествующего размышления Даниила Одинцова о правде:

Правда у нас... Нам трудно, у нас *душа болит*... А нас учили жить серьезно, нас готовили к вечной правде, *мы Ленина читали*. Только я всего не прочитал еще, прочту после войны (с. 56).

Мотивы «больной души» и «чтения Лезина» (одновременно «еще не прочитанного») отсылают к тому эпизоду в «Усомнившемся Макаре» (1929), где в «душевной больнице» Петр читает Макару и «другим больным душой» вождя революции.²⁰ Да-

¹⁹ Этот фрагмент был полностью опубликован в «Знамени» (1942. № 11. С. 121).

²⁰ «„Наши учреждения — дерьмо, — читал Ленина Петр, а Макар слушал и удивлялся точности ума Ленина. — Наши законы — дерьмо.

лее во внутреннем монологе героя о «вечной правде» присутствует «логический сбой»: от «книг» (мн. ч.), которыми «готовили» молодое поколение к «вечной правде», Даниил неожиданно переходит к «книге» (ед. ч.), в которой «правда есть»: «Все равно, правда есть, и она написана у нас в книге. А этот бледный огонь врага на небе и вся фашистская сила — это наш страшный сон».²¹ При публикации это предложение будет отредактировано и приведено в логическое соответствие с предшествующим: «Правда есть, и она написана у нас в книгах...».

Трагическое содержание происходящего — смертельный поединок за право жить — фокусируют в сюжете «Одухотворенных людей» эпизоды с животными и детьми. Овцы появляются на поле в разгар боя краснофлотцев с фашистами:

А тут еще набежали овцы, которые шли теперь прямо по головам краснофлотцев, *дрожа и жалобно по-детски вскрикивая от страшной жизни среди человечества* (с. 65).

Правда в этом эпизоде внеположна всем участникам сражения — людям. Овцы «по-детски» страдают и гибнут среди безумия и ожесточения человеческого. Ранее о стаде овец, которых моряки еще не видят, повествователь сообщит:

Но откуда-то издали доносился ровный, еле слышный шорох, *словно шли по песку тысячи детей маленькими ножками* (с. 64).

Сравнение ребенка с овцой есть в повести «Котлован» — при описании девочки Насти во время болезни перед смертью:

Через окно девочка засмотрелась на близко приникших друг к другу колхозных мужиков, залегших под навесом в терпеливом забвении.

— Вошев, а медведя ты тоже в утильсырье понесешь? — озаботилась Настя.

— А то куда же? Я прах и то берегу, а тут ведь бедное существо!

— А их? — Настя протянула свою тонкую, *как овечья ножка*, занемогшую руку к лежащему на дворе колхозу.²²

«Частные» события: болезнь и смерть девочки-сироты — не просто совпадают, но срастаются в сюжете повести с событиями социально-политическими. Девочка Настя — одна из тех, кто оказался на заклании социализма, его главная, священная

Мы умеем предписывать и не умеем исполнять. В наших учреждениях сидят враждебные нам люди, а иные наши товарищи стали сановниками и работают, как дураки..." Другие больные душой тоже заслушались Ленина — они не знали раньше, что Ленин знал все» (Платонов А. Усомнившийся Макар // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 170).

²¹ РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 38, л. 32.

²² Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 110. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением названия буквой «К.» и указанием страницы.

жертва (агнец). Тема жертвы — сквозная в творчестве Платонова. Как отмечает В. Вьюгин: «Сомнение в человечности „закона жертвы” и в „Котловане”, и в других произведениях выражено отчетливо... (...) И тем не менее мысль о неизбежности этого закона сохраняет свое присутствие в качестве одной из доминант созданного Платоновым художественного мира».²³

Животные, которые, «словно дети», «по-детски», безвинно страдают и гибнут на войне, — отсылка к другому эпизоду, где Николай Фильченко ночью у фронтовой полосы наблюдает «мирную жизнь» около общежития строителей на окраине Севостополя. Он видит играющих детей:

Мальчик лет семи рыл совком землю, готовил маленькую могилку. Около него уже было небольшое кладбище — четыре креста из щепок стояли в изголовье намогильных холмиков, а он рыл пятую могилку.

— Ты теперь большую рой! — приказала ему сестра. Она была постарше брата, лет девяти-десяти, и разумней его. — Я тебе говорю — большую нужно, братскую. У меня покойников много, народ помирает, а ты одна рабочая сила, ты не успеешь рыть... Еще рой, еще, побольше и поглубже, я тебе что говорю!

Мальчик старался уважить сестру и быстро работал совком в земле. Фильченко тихо наблюдал эту *игру детей в смерть* (с. 55).

Первая мысль Фильченко — о возмездии:

Нужно отучить от жизни тех, кто научил детей играть в смерть! Я их сам отучу от жизни! (с. 56).

В дальнейшем мысли героя переводятся в героический жертвенный план:

Ради того он и стоял здесь (на смерть. — И. С.) — ради того, чтобы остановить смерть, чтобы люди не узнали неутешимого горя (с. 62).

Герои рассказа «Одухотворенные люди» проходят духовную эволюцию от ненависти и идеи мщения к любви, от рационального знания к сердечному. Вот как описано прощание моряков друг с другом перед последним боем:

Цибулько подошел к Фильченко и поцеловал его. И все, каждый с каждым поцеловали друг друга и посмотрели на вечную память друг другу в лицо. (...) У них было сейчас мирно и хорошо на душе. Они благословили друг друга на самое великое, неизвестное и страшное в жизни, на то, что разрушает и создает ее, — на смерть и победу, и страх их оставил, потому что совесть перед товарищем, обреченным той же участи, превозмогла страх, и они поняли, что родились на свет не для того, чтобы истратить, уничтожить свою жизнь в пустом наслаждении ею, но для того, чтобы отдать ее обратно правде, земле и народу, отдать больше, чем получили от рождения, чтобы увеличился смысл существования людей (с. 71—72).

²³ Вьюгин В. Повесть «Котлован» в контексте творчества А. Платонова // Платонов А. Котлован. С. 15.

Политрук Фильченко бросается под фашистский танк «с последним вздохом любви и *понимания*». Эта характеристика будет сохранена в публикациях военных лет от журнала «Знамя» до сборника «Сталинское племя», и лишь в сборнике «Рассказы о Родине» ее «исправят»: «...с последним вздохом любви и ненависти», тем самым отменив эволюцию героя.

Сцены беспощадных боев и смертей, которые с возрастанием трагических смыслов сменяют друг друга в рассказе, по логике возвратного движения и накопления смыслов в художественном тексте открывают *иное* содержание эпизода, где дети, с точки зрения героя, политрука Николая Фильченко, «играют в смерть». Эпизод с детьми, которые хоронят погибших, сопровождают избыточные или случайные на первый взгляд подробности и детали, но в контексте они получают «обязательное» место в рассказе и символическое наполнение. Предварительно (еще до того, как читатель узнает, *во что и как* играют дети) сообщается, что Фильченко заметил «двоих детей, мальчика и девочку, *играющих во что-то на светлой земле*» (с. 55). Далее следует предположение:

Дети, должно быть, выпались днем, когда артиллерия на этом участке работала мало, а *ночью жили и играли нормально* (с. 55).

Эта информация дана на пересечении точек зрения рассказчика и героя (несобственно-прямая речь).

Брат и сестра в своей траурной игре не по-детски озабочены, сосредоточены, серьезны. Они не играют, а живут, целиком поглощены скорбным делом захоронения погибших. Платонов не в первый раз пишет детей, лишенных «историей» детства, и в этом детские образы предшествующих произведений писателя («Чевенгур», «Котлован», «Джан», «Семен» и др.) прототипичны детским персонажам в «Одухотворенных людях». Но эти же произведения свидетельствуют, что дети в художественном мире Платонова в самых страшных обстоятельствах жизни, которая обрушивается на них природными, бытовыми, социальными катастрофами, хранят в себе «ведение» главного в жизни, память прошлого и образ будущего. Детская игра в «Одухотворенных людях» обладает той же провиденциальной семантикой. Она предсказывает смертельную беспощадность поединка моряков с фашистами, свободно и сознательно выбранную ими участь умереть за Родину:

Мальчик поглядел, что принесла сестра. Он поднял с земли мало похожее туловище человека величиною вершка в два, слепленное из глины. На земле лежали еще шестеро таких человечков, один был без головы, а двое без ног: они у них *открошились*.

— Они плохие, таких не бывает, — с грустью сказал мальчик.

— Нет, такие тоже бывают, — ответила сестра. — Их танками пораздавило, кого как (с. 55).

Выделим в нарративе цепочку однокоренных глаголов: в детской игре — глиняные человечки, у которых *открошились* части тел; в сценах боя — приказ старшего батальонного комиссара Лукьянова: «Надо сдержать и *раскрошить* врага!» (с. 62) и призыв краснофлотца Паршина: «Давай их *крошить*, командир!» (с. 74). В этом глагольном триптихе первый глагол из «детского эпизода» лексически предсказывает дальнейшее развитие сюжета, внутреннего и внешнего конфликтов: психологическое состояние моряков в бою и финал сражения, когда краснофлотцы своими живыми телами остановят ход «железной смерти» — немецких танков.

Над могилами дети ставят *кресты*. В них живет интуитивное знание, что погибшие взывают к милосердию и памяти, что их тела и души нуждаются в вечном покое. Они словно знают еще не произнесенные слова Юрия Паршина, с которыми он вслед товарищам пойдет на смерть: «Эх, вечная нам память!» (с. 76). Прощальное слово героя представляет собой свободную цитацию молитвы, входящей в православный обряд поминовения умерших.

По чину православного погребения «Вечную память» поют в конце церковного отпевания, перед выносом тела покойного из храма. В бытующей на Руси практике «Вечную память» поют и на пути от церкви к кладбищу. Сколь популярна и укоренена эта молитва в национальной жизни, свидетельствует начало романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»: «Шли и шли и пели „вечную память“, и, когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновение ветра».²⁴

Игра и жизнь для ребенка тождественны. Севастопольские дети берут на себя печальную обязанность ритуала захоронения мертвых, предают тела погибших земле и ставят над могильными холмиками кресты, символ страдания и Воскресения. «Чудо» христианской памяти детей становится очевидным в сравнении с детскими персонажами-сиротами Сашей Двановым («Чевенгур») и Настей («Котлован»).

Саша Дванов, сын рыбака-утопленника, приходя на могилу отца, «боится» крестов, которые для него знак чужой жизни: «Среди крестов он боялся идти...».²⁵ Его отец как самоубийца похоронен за оградой церковного кладбища и — без креста. Детский страх — от незнания, корни которого — в беспомощности взрослых. Забыл о сыне и Боге в тоске жизни рыбак. Бо-

²⁴ Пастернак Б. Доктор Живаго // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 7.

²⁵ Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 43. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением названия буквой «Ч.» и указанием страницы.

гоотступничество — характеристика многих героев «Чевенгура». За Сашей на кладбище пришли мужики, которые «негромко обламывали кресты на топливо» (Ч., 52). По убеждению чевенгурских коммунаров, верующих в пятиконечную звезду, крест может быть только «надмогильным».

В повести «Котлован» сирота Настя, тоскуя по умершей матери, узнает от Чиклина, что «от жизни все умирают — остаются одни кости» (К., 109), и требует принести ей материнские кости. Чиклин исполняет просьбу девочки:

Настя сильно обрадовалась материнским костям; она их по очереди прижимала к себе, целовала, вытирала тряпочкой и складывала в порядок на земляном полу (К., 112).

Вплоть до смерти она играет-утешается материнскими костями. В семантике этой игры можно увидеть федоровскую идею «патрификации» — воскрешения предков, которая, по мысли религиозного философа, есть потребность человеческой совести и должна стать осуществленной справедливостью. Однако идеи религиозного философа Н. Федорова предстают не просто в усеченном, а в искаженном революционным временем «порядке»: человек силится преобразовать мир и победить смерть в одиночку — уже без Бога и еще без науки. Когда Чиклин спускается в подвал-склеп, он обнаруживает, что покойница Юлия «вся была еще цела, только самое тело исчезло и вся влага высохла. Унести скелет целиком было трудно... поэтому Чиклину пришлось разломать весь скелет на отдельные кости и сложить их, как в мешок, в свою рубашку» (К., 112). Не думая о том по неспособности думать, Чиклин невольно глумится над последним покоем матери, желая утешить дочь. Чиклин в своем поступке — вне всякой культурной традиции. В игре девочки Насти «в материнские кости» оживает культурная память язычества: кости матери — оберег от смерти, а игра — ритуал возвращения матери в жизнь ребенка.

В похоронной игре детей в «Одухотворенных людях» много взрослой озабоченности, печали, но нет ни страха, ни равнодушия — они открыты жизни и верны «норме» человечности. Для них раскрошенные глиняные человечки — не бездушный прах, но люди, призванные к лучшей жизни. В рассказе не даны имена играющих детей. Они названы «детьми», «мальчиком» и «девочкой», «братом» и «сестрой». Именование детей как «брат» и «сестра» при отсутствии каких-либо биографических данных персонажей, в том числе указывающих на их родство, выявляет христианский подтекст.

В ретроспекции творчества Платонова христианское наполнение имеют отношения брата и сестры Прушевских в повести «Котлован». О «Котловане» в рассматриваемом эпизоде напоминает ряд мотивов и образов. Это *общежитие строителей*,

которое находится *на краю города* и около которого дети, по-взрослому включенные в жизнь-войну, роют *котлованы-могилы*. В «Котловане» повествователь рассказывает о переписке инженера Прушевского с сестрой. Переписка этих «бедных людей», разлученных обстоятельствами, дана в сплаве бытовых, бытийных и телеологических смыслов и закреплена в пасхальном времени церковного календаря:

Дни своего отдыха Прушевский проводил в наблюдениях либо писал письма сестре. Момент, когда он наклеивал марку и опускал письмо в ящик, всегда давал ему спокойное счастье, точно он чувствовал чью-то нужду по себе, влекущую его оставаться в жизни и тщательно действовать для общей пользы. Сестра ему ничего не писала, она была многодетная и изможденная и жила как в беспамятстве. Лишь раз в год, на Пасху, она присылала брату открытку, где сообщала: „Христос воскрес, дорогой брат! Мы живем по-старому, я стряпаю, дети растут, мужу прибавили на один разряд, теперь он приносит 48 руб. Приезжай к нам погостить. Твоя сестра Аня“. Прушевский подолгу носил эту открытку в кармане и, перечитывая ее, иногда плакал (К., 59).

Пасхальные весточки сестры поддерживают в инженере Прушевском тепло жизни. «Беспамятство» женщины, поглощенной заботами о многодетной семье, в контексте общего художественного высказывания проецируется на революционное время и советский образ жизни. Как свидетельствует ее бесхитростная открытка, она живет «по-старому», памятью прошлого: семьей, любовью к ближним, верой в Воскресение Христово.

Дети в рассказе «Одухотворенные люди» также пребывают в «беспамятстве» советских ритуалов — но с живой христианской памятью.²⁶ Это христианское содержание детской игры в похороны закрыто для политрука Николая Фильченко. В подготовительных материалах к рассказу Платонов обозначает эпизод «игра в кладбище», затем делает вставку-уточнение, что играют «дети», и вычеркивает слово «кладбище», ничем его не заменяя.²⁷ В «Одухотворенных людях» детский эпизод «игры в кладбище» дан с двух точек зрения — героя и рассказчика. На

²⁶ Рядом с играющими детьми в «Одухотворенных людях» рассказчик и герой видят «женщину, вешающую белье возле входа в жилище». Символический подтекст этого «бытового» женского образа — хранящая чистоту и уют дома среди грязи и бедствий войны. По бытовой подаче и бытийному подтексту образ женщины, «вешающей белье возле входа в жилище», около которой играют дети, семантически родствен образу сестры Прушевского в «Котловане». Межтекстовая связь эпизодов и образов дает одно из возможных объяснений, откуда эти советские дети знают христианскую традицию — от матери. Возможно и другое объяснение: по философии Платонова, дети обладают более полным знанием жизни, чем взрослые, они живут в истине, в то время как взрослые пытаются познать ее.

²⁷ Платонов А. Одухотворенные люди (черн. наброски), л. 1.

уровне героя надежда: «Дети, должно быть... жили и играли нормально» — отрицается его последующим заключением, что «дети играли в смерть». Тройной повтор этого мотива находится в зоне речи персонажа. На уровне рассказчика начальное предположение о детской игре по ходу повествования все более смещается к точке зрения, что *эти дети* живут и играют в недолжном времени войны, как тому *должно быть*: через христианский обряд погребения они приобщаются к победе над смертью и Жизни Вечной. Пасхальная семантика поддержана и образом «светлой земли», на которой играют дети. В своем бескорыстном усердии похоронить всех без исключения, как положено по христианскому обычаю,²⁸ брат и сестра напоминают «копателей» первых веков христианства.²⁹ Христианские

²⁸ Это тем более значимо, что сами краснофлотцы не знают, как поступать с погибшими, их любовь к павшим боевым товарищам обращается в бессильный протест против смерти:

«За насыпью Дуванкойского шоссе четверо моряков рыли могилу для комиссара Поликарпова.

Одинцов перестал работать.

— Комиссар говорил, что мы для него все, что мы для него родина. И он тоже родина для нас. Не буду я его в землю закапывать!..

Одинцов бросил саперную лопатку и сел в праздники.

— Это неудобно, это совестно, — говорил Одинцову Цибулько. — Надо же спрятать человека, а то его завтра огонь на куски растаскает. Потом мы его обратно выроем, это мы его спрячем пока, до победы!.. Неудобно, Даниил!

Но Одинцов не хотел больше работать. Паршин и Цибулько отрыли неглубокое ложе у подножия насыпи и положили там Поликарпова лицом вверх, а зарывать его землей не стали. Они хотели, чтобы он был с ними и чтобы они могли посмотреть на него в свой трудный час. Мертвую отбитую левую руку моряки поместили вдоль груди комиссара и положили поверх нее, как на оружие, правую руку» (с. 56).

В контексте военной прозы Платонова этот эпизод вступает в двойной диалог. В рассказе «Смерти нет!» солдаты также верят в научное воскрешение всех погибших после победы. В этой вере платоновских героев причудливо соединились их атеистическая вера в разум человека и христианские чаяния народа о «Взыскании погибших», которые нашли отражение в религиозной философии «Общего дела» Н. Федорова. Парадокс ситуации в «Одухотворенных людях» в том, что, не хороня, герои желают сохранить мертвых для жизни и памяти. В рассказе «Взыскание погибших» мать, у которой погибли дети, горюет, что они не захоронены, как должно, — в глубинном покое земли, а брошены фашистами в общую траншею и лишь слегка присыпаны землей. С точки зрения традиционно-го сознания — это глумление, казнь после казни.

²⁹ «В IV веке многократно повторявшиеся голодные годы и эпидемии оставляли за собой многочисленные трупы бедняков и неизвестных путников. Пресвитеры не успевали погребать их. Тогда-то в многолюдных городах и возникали особые общества „деканов“, или копателей, члены которых брали на себя все приготовления к погребению. Первоначально такое общество возникло в Константинополе, где число копателей достигло тысячи человек, а отсюда распространилось по другим городам. Так как

мотивы и образы в «Одухотворенных людях» редуцированы, одновременно они введены автором в центральные эпизоды и взаимодействуют с названием и жанром рассказа-реквиема. Важную роль в семантически «многослойном» рассказе Платонова играет память произведения о претекстах творчества писателя (выше нами обозначены лишь некоторые сюжеты полилога рассказа «Одухотворенные люди» с контекстом творчества Платонова). Коллизии «явного» и «сокровенного» всегда значимы у художника, их тем более необходимо учитывать в семантике произведений, написанных о войне на войне.

деятельность этого общества имела важное значение и требовала бескорыстного служения, то в него принимали только лучших христиан. (...) Церковные писатели и даже язычники невольно удивлялись бескорыстию и самоотверженности копателей, их горячей любви к умершим, в которых они видели не бездушный труп, а живого брата, призванного к лучшей жизни» (Русский православный обряд погребения / Сост. П. Кузьменко. М., 1996. С. 29—30).

Н. А. Бабкина

ПРОБЛЕМА ВОЗВРАЩЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПЛАТОНОВА

Устойчивость некоторых мотивов в произведениях Платонова давно привлекала внимание исследователей. Художественный мир Платонова обнаруживает единство и целостность благодаря некоторым своим постоянным, о правомерности поиска которых свидетельствуют и высказывания самого писателя, рассыпанные в его письмах и записных книжках. Одной из таких постоянных, на наш взгляд, является тот кочующий из произведения в произведение сюжетный ход, за которым в платоноведении закрепилось наименование «возвращение».¹

Произведения Платонова полны возвращений. При этом героев ранних повестей писателя («Епифанские шлюзы», «Эфирный тракт») чаще всего отличает неспособность к возвращению при желании и(или) настоятельной потребности вернуться. Так, целью путешествия Бертрана Перри в «страшную страну» является именно возвращение в родной Ньюкестль, однако этой мечте английского инженера не суждено сбыться. Герои поздних произведений Платонова в этом отношении кажутся «счастливее» своих предшественников. Например, Назару Чагатаеву (повесть «Джан») удастся, так сказать, «двойное» возвращение: в пустыню, к матери, и в Москву, к Ксении.²

Закономерно возникающему вопросу об особенностях возвращения в художественном мире Платонова (например, откуда и куда возвращается Чагатаев) предшествует не менее важный вопрос об обоснованности самой постановки проблемы.

¹ См., например: *Малыгина Н.* Андрей Платонов: Поэтика (возвращения). М., 2005. В интерпретации исследователя возвращение — это попытка героя слиться со вселенной: «Идея слияния человечества и его единения со вселенной постоянно повторяется в произведениях Платонова. Его герои мечтают о слиянии с миром или переживают это состояние» (с. 118).

² Периодически возникающий в платоноведении вопрос о «двойном» финале повести «Джан» мы оставляем за рамками данной статьи.

Слово «возвращение» исследователи «одолживают» у самого писателя, опираясь на рассказ, впервые опубликованный в 1946 г. под названием «Семья Иванова» в журнале «Новый мир» (№ 10—11). Другое название, «Возвращение», более привычное читателю и исследователю, рассказ получил в сборнике 1962 г. (*Платонов А. Рассказы. М.: Гослитиздат*). Слово «возвращение» вызывает целый ряд устойчивых культурных ассоциаций и оставляет большое поле для размышлений и сопоставлений не только литературоведческого, но и биографического характера.³ Однако было ли второе название авторским? Какой из вариантов текста — новомировский или более поздний — следует считать соответствующим первоначальному замыслу Платонова? И главный вопрос, возникающий в связи с проблемой авторской редакции текста: насколько важное место в рассказе занимает сам сюжет возвращения?

Исхожу из предположения, что рассказ по воле автора реализует сюжет возвращения.

И. Спиридонова, составившая комментарий к «Возвращению»,⁴ отмечает, что идея второго названия появилась у Платонова после разгрома произведения в прессе (4 января 1947 г. в «Литературной газете» появилась статья В. Ермилова «Клеветнический рассказ А. Платонова»). Писатель собирался дать рассказу новое имя, чтобы тот получил новую жизнь. Во втором названии содержался и скрытый намек на первую публикацию (напомним, что вслед за рассказом «Семья Иванова» в «Новом мире» был опубликован рассказ «Возвращение» А. Письменного). Характер переработки новомировской публикации, машинопись которой сохранилась, свидетельствует о том, что Платонов не переписывал рассказ заново, а восстанавливал его первоначальный текст. Сопоставление же рассказа с предшествовавшими ему «Кратким изложением темы киносценария с условным названием „Семья Иванова“»⁵ и сценарием «Семья Иванова»⁶ дает представление о первоначальном авторском замысле и его трансформации в рассказе и выявляет его идейную и композиционную целостность. Так, в «Кратком изложении...» основным содержанием киносценария должна была стать история разрушения и воссоединения семьи, а центральным образом — образ Евдокии Ивановой. Акцент здесь сделан на общем, эпическом. Драма воссоединения семьи разрабаты-

³ После первых оттепельных публикаций Платонова, т. е. возвращения писателя в литературу, название было расценено как пророческое.

⁴ *Спиридонова И. Художественный мир военных рассказов А. Платонова: Дис. ... д-ра филол. наук. Петрозаводск, 2006. С. 348—378.*

⁵ *Опубл.: Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. В. Корниенко, Е. Д. Шубиной. М., 1994. С. 455—457.*

⁶ *Опубл.: Советская литература. 1990. № 10. С. 80—122.*

вается Платоновым в двух направлениях: поездка жены Иванова к мужу на фронт и возвращение Иванова к семье. Сюжет возвращения играет здесь вспомогательную роль. В рассказе относительно «Краткого изложения...» и сценария значительно меньше действующих лиц, акцент сделан именно на возвращении Иванова из войны в мир в победном 1945 г.

Еще одно совпадение если и не свидетельствует в пользу гипотезы об авторском происхождении второго названия рассказа — «Возвращение», то по крайней мере представляется небезынтересным. Речь идет о рассказе «Бессмертие», написанном в 1936 г. Если бы заглавие должно было четко определять тему произведения, то в названиях обоих рассказов «правильно» было бы включить вопросительный знак: «Бессмертие?», «Возвращение?». В противном случае читатель оказывается заложником собственной инерции восприятия, обусловленной как положительными коннотациями обоих слов, так и современным произведением контекстом. «Бессмертие», рассказ на самую востребованную в то время тему труда, кажется, вписывается в литературный контекст 1930-х гг. Как известно, публикация «Бессмертия» в «Литературном критике» сопровождалась вступительной заметкой о достоинствах рассказа, делающих его образцом соцреализма. Однако «бессмертие» главного героя рассказа, Эммануила Левина, — это бессмертие особого рода. Можно спорить о том, какое оно, это бессмертие: отсутствие смерти, тяготящее героя? Труд подвижника, не щадящего себя во имя благополучия других?⁷ Очевидно одно: каковы бы ни были возможные ответы на вопрос о характере бессмертия, Платонов выносит в заглавие своего рассказа проблему, вопрос читателю, приглашение к размышлению, но никак не утверждение. Такую же проблему представляет собой возвращение в «Возвращении».

Платоновское возвращение — это не результат, а процесс, результат которого постоянно ретардируется и вообще представляется труднодостижимым. Интересно с этой точки зрения посмотреть на самое начало рассказа Платонова, где слово «убывал», употребленное «неправильно», в форме несовершенного вида, передает не столько внешний по отношению к Иванову его социальный статус (демобилизованный), сколько внутреннее состояние героя, чреватое возможными драматическими последствиями. Начало рассказа, таким образом, «изоморфно» (Е. Толстая) целому произведению. Действительно,

⁷ О рассказе «Бессмертие» см.: *Дужина Н.* «Постоянные идеалы» Андрея Платонова во второй половине 1930-х гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5: Юбилейный. М., 2003. С. 35—46; *Любушкина М.* Бессмертие в «Бессмертии», или соцреализм в рассказе «Бессмертие» // Там же. С. 568—571.

практически весь путь Иванова в рассказе оказывается дорогой «обратно», в армию. Не так просто ответить на вопрос о том, что утратил и что пытается вернуть Иванов. В самом широком смысле это семья, понятая как некое единство, родственные (опять в широком понимании) связи, гарантирующие человеку устойчивость мира. Очевидно, для Платонова такую абсолютную ценность представляет семья в ее традиционном понимании. В «Кратком изложении темы киносценария с условным названием „Семья Иванова”» и в сценарии «Семья Иванова» по сравнению с рассказом писатель в меньшей степени проблематизировал это традиционное понимание. В рассказе же у Иванова, по сути, оказываются две семьи: фронтовая и довоенная и, следовательно, два возможных возвращения: в армию и в родной город. Ситуация выбора, драма «порога» составляют предмет изображения в «Возвращении».

Слово «возвращение», определяемое современными толковыми словарями как путь, движение назад, обратно куда-либо, к чему- или к кому-либо,⁸ оказывается ближайшим этимологическим родственником слов «вращать», «вертеть», «веретено», обозначающими движение по кругу.⁹ Возвращение предполагает двоякое движение: удаление и следующее за ним приближение, а сюжет возвращения в его классическом варианте — обретение утраченного, восстановление некоей изначальной целостности.

Сюжет возвращения, как известно, имеет давние культурные традиции. В данной статье хотелось бы остановиться лишь на одной параллели. Речь идет о поэме Гомера «Одиссея».¹⁰ Нас интересует сама проблема возвращения, его истоков и реализации в художественном произведении. Сопоставление же двух возвращений, Одиссея и капитана Иванова, позволит полнее выявить своеобразие платоновского возвращения.

Нельзя не отметить, что в рассказе, как и в поэме, предметом изображения становится именно возвращение героя, а идея возвращения является центральной. Напомним, что гомеровская поэма открывается сценой собрания богов, на котором они решают вернуть наконец Одиссея на Итаку. Возвращение героя уже в I песне поэмы является почти что свершившимся фактом, тогда как о своих злоключениях с того момента, когда его корабли отплыли от троянских берегов, Одиссей

⁸ Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2003. С. 119, 142.

⁹ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка. 2-е изд., стереотип. М., 1994. Т. 1: А — Пантомима. С. 170.

¹⁰ См.: Ливингстон А. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 113—116.

рассказывает лишь в IX песне поэмы царю феаков Алкиною. Так что в гомеровской поэме возможность возвращения с самого начала не подвергается сомнению и в отличие от платоновского совершенно лишена двусмысленности: герой движется от троянских берегов к Итаке и никакие препятствия не помешают ему достичь цели.

Возвращение же Иванова двусмысленно с самого начала. Первое из его возвращений — это возвращение к сослуживцам: «...Иванов вернулся на попутной машине обратно в часть».¹¹ До последней страницы рассказа возвращение капитана можно истолковать как путь обратно в армию, без которой он чувствует себя «осиротевшим». Возвращение Иванова лишено эпической уверенности в достижении цели, вернее, кажется, что в отличие от возвращения Одиссея оно конкретной цели вовсе не имеет. Это заставляет читателя сомневаться не только в возможности героя вернуться, но в самом наличии собственно возвращения в платоновском рассказе. Возможно, речь идет о мнимом, неосуществленном возвращении, раз герой колеблется между возвращением к семье и возвращением в армию, которая стала ему семьей за долгих четыре года войны, и в конце концов останавливается в буквальном смысле между ними?

В основе возвращения, самого стремления вернуться лежит желание или, вернее, субстанциальная необходимость обрести нечто. Само возвращение, следовательно, предстает поиском того, что некогда было утрачено и непременно должно быть найдено во имя благополучия не только самого героя, но и мира.

Очевидно, исток неблагополучия в поэме «Одиссея» следует искать в Троянской войне, понятой как безусловно трагическое¹² событие. Многолетние скитания Одиссея являются эхом этой дрящей трагедии. Долгий срок странствий героя, дальность расстояния и трудность пути не только подчеркивают сложность возвращения, но делают его тем более желанным и необходимым. Однако, несмотря на глубинный трагизм «Одиссеи», можно назвать оптимизмом Гомера и эпоса в целом саму последовательно проведенную идею о возможности и, главное,

¹¹ Платонов А. П. Возвращение // Платонов А. П. Избранное: Чевенгур; Счастливая Москва: Романы; Котлован: Повесть; Рассказы / После сл. Н. Корниенко. М., 1999. С. 559.

¹² Например, А. Ф. Лосев предлагал понимать под трагическим «такую жизненную ситуацию, которая создается благодаря невозможности тех или иных надличных сил реализоваться в человеческой жизни без существенной катастрофы. Здесь дело не в самой катастрофе, но в том, что она вызвана общими и внешними силами, не могущими иначе реализоваться в человеческой жизни, как только путем катастрофы» (Лосев А. Ф. Гомер / Предисл. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. М., С. 225).

непреложности возвращения. Утверждающий характер возвращению придает также цикличность: Одиссей возвращается в свой дом, который некогда покинул. Герой обретает утраченное и этим хотя бы отчасти преодолевает трагизм.

В таком же смысле трагическое событие, событие Великой Отечественной войны, лежит у истоков неблагополучия в рассказе Платонова «Возвращение».¹³ Однако реализация возвращения, т. е. способ обретения утраченной целостности, в поэме Гомера и рассказе Платонова глубоко различны. Мы не можем согласиться с исследователем, утверждающим, что «все странствия, в которые отправляются платоновские герои, как и все их возвращения, напоминают странствия Одиссея с конечной точкой — родным домом, Итакой как символом счастья».¹⁴

Среди объективных (опаздывающий поезд) и субъективных причин, задерживающих возвращение капитана Иванова, далеко не последнее место занимает «душевная пустота». Возвращение героя должно совершиться не в физической, а прежде всего в духовной плоскости. Поэтому появление капитана в доме не означает его возвращения: война для семьи Иванова и самого Алексея еще не закончилась, не обретен желаемый мир. Война продолжается постольку, поскольку не преодолены ее последствия, глубинные проявления, к числу которых относятся вынужденное замещение сыном Иванова Петрушкой места отца. Петрушка, который «походил на маленького, небогатого, но исправного мужичка»,¹⁵ и сам является знаком продолжающейся войны, понятой как разрушение исконных структур бытия; за юмористическим в изображении этого героя проступает трагическое. Преодолеть войну возможно лишь усилием над собой, внутренним возрождением, возвращением. Фактически свое возвращение Иванов начинает только тогда, когда принимает осознанное, «внутреннее» решение вернуться и делает шаг навстречу своим детям, бегущим вслед за поездом. Подчеркнем: начинает, потому что финал рассказа остается по-платоновски открытым. Отметим также, что капитан Иванов не единственный персонаж, которому в рассказе предстоит пройти трудной дорогой к возвращению. Внутреннее возвраще-

¹³ Проблема трагического в художественном мире Платонова уже ставилась А. Кретиным. Исследователь отмечает «античный» характер трагического в художественном мире Платонова, когда субъектом трагического является не столько личность, сколько сам мир. См.: Кретинин А. А. Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 63—69.

¹⁴ Полтавцева Н. Г. Текст и интертекст в детских рассказах А. Платонова 50-х годов // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. С. 64.

¹⁵ Платонов А. Возвращение. С. 562.

ние совершает и жена Иванова, не нашедшая утешения с другим («Мне без тебя некуда деться, нельзя спасти себя для детей...»¹⁶), и его сын, вновь ставший ребенком в финальной сцене рассказа. Возвращение, таким образом, тотально, все герои связаны его круговой порукой, поскольку «невозвращение» любого из них умножило бы неблагополучие в мире. Не неизбежность и вынужденность утраты (себя, родства, любви, в данном случае — в ситуации войны), а необходимость и нелегкие пути обретения становятся предметом размышления автора и мучительных усилий его героев.

¹⁶ Там же. С. 573.

И. Н. Шатова

**«КОГДА Я ДУМАЮ, Я СЛЫШУ МУЗЫКУ»:
ЗВУКОПИСЬ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ
ПЛАТОНОВА «ГОЛУБАЯ ГЛУБИНА»**

Одним из путей обновления поэтической речи конца XIX—начала XX в. стало использование звукописи: привлечение внимания к звуковому составу слова, осмысление связи семантики слова с его фонетикой, обогащение приемов звуковой организации стиха, выработка фонических средств словесного внушения, воздействующих непосредственно на эмоциональную сферу. Хорошо известна особая приверженность символистов к музыкальным средствам выразительности, их виртуозное владение звукописью, увлеченность П. Верлена, К. Бальмонта, А. Белого и других поэтов суггестией фонических повторов. Символисты, акмеисты и футуристы, делая более заметным звуковой, фонетический образ слова, были внимательны к новейшим исканиям в области эвфонии; под влиянием сонета А. Рембо «Гласные» каждый звук русской речи наделялся ощущением собственной значимости. М. Л. Гаспаров писал, что под это подводились кстати сочиняемые теории («Поэзия как волшебство» К. Бальмонта, «Глоссолалия» А. Белого, «общечеловеческая азбука» В. Хлебникова), в которых доказывалось, что группа слов, насыщенная каким-либо звуком, окрашивает этот звук своим значением.¹ Истолковывая звучание художественной речи, некоторые филологи вслед за поэтами признавали, что фонемы являются носителями определенного эмоционального смысла. Так, Л. Л. Сабанеев в своей работе «Музыка речи: Эстетическое исследование» (1923) высказывал мысль о том, что *a* — звук радостный и открытый, *y* выражает тревогу и ужас и т. п.² Расширились фонетико-поэтические возможности слова, появился «заумный язык», основанный на

¹ Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология. М., 1993. С. 27.

² Сабанеев Л. Л. Музыка речи: Эстетическое исследование. М., 1923. С. 79—89.

индивидуальном осмыслении составляющих его звуков, поэты-футуристы осуществляли бесстрашные звуковые эксперименты.

Обостренный интерес русских поэтов к фонической организации текста, к возможностям звукописи и фоносемантики не ослабевал и в начале 1920-х гг. К примеру, И. Соколов, поддерживая футуристическую «поэтику самодовлеющего звука» В. Шкловского и стремясь к достижению в поэзии «вышей эвфонии», от имени русских экспрессионистов прокламировал «новое хроматическое стихосложение», построенное «по строго-математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда — и —е —а —о —у».³ О. Тизенгаузен в «Декларации формлибризма» (1922) отмечал, что происхождение художественной формы связано с моментальными эмоциональными импульсами, требующими определенной звучности, и «только соответствие элементарных материалов творчества» — «ритма, звука, метра» — «есть достижение художника».⁴ «Декларация неоклассиков» (1923) провозглашала мелодичность «главным внешним моментом художественного творчества».⁵

Мастерство инструментовки, своеобразие звуковой организации поэтической речи, постоянное использование фонических повторов (вследствие чего становится заметным звучание) присуще было и поэзии Платонова. В самом названии поэтического сборника «Голубая глубина» (1922) эпитет подобран по звуковой аналогии; звуковая форма названия книги послужила музыкальной тональностью для избыливающих фонетическими эффектами художественных текстов.

В стихотворении «Гудок», открывающем сборник, уже явно ощутима форсированная звукопись. Частотные повторы глухих шипящих согласных воспринимаются искусственным музыкальным слухом как шум и какофония, но они благозвучны для увлеченного своим делом поэта-рабочего, поэта-механика. Все стихотворение закономерно пронизано характерным ассонансом — ассонансом на *у*, создающим впечатление «стального рева» рабочего гудка, например, в таком фрагменте: «А гудок бичом хлестает / Утра, белую без солнца, / Непроснувшуюся мгу. / Он прорвался сквозь ущелья / Узких трубок...».⁶ Нагромождение неблагозвучных согласных *ш, щ, ч, к, р* («выше, дальше — <...> в гуцу туч», «шеренги ожидающих машин», «кипящий мощью» и т. д.) имитирует шум, скрежет, гул и дру-

³ Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М., 2001. С. 267.

⁴ Там же. С. 296.

⁵ Там же. С. 308.

⁶ Платонов А. Голубая глубина: Книга стихов. Краснодар, 1922. Далее цитаты из стихотворений Платонова приводятся по этому изданию.

гие резкие звуки механических мастерских. Передавая своеобразную музыку заводских будней, Платонов использует акустическое сходство — звукоподражание, т. е. соответствие между фонетической формой выражения и звуковой природой описываемого явления.

Частотны в стихотворении употребления звукосочетаний *гр, тр, стр, пр, кр, бр, вр, рш*, которые выполняют ту же функцию и, кроме того, указывают на ключевые слова данного текста, многократно повторяя входящие в них звуки. Так, многократный повтор созвучия *астрк* и его вариантов подчеркивает значимость слова «мастерские» (*стружки, стальной, пасты, сотрясаются, трубки, белоструйный, краны, пространства*); повтор *грд* усиливает значение слова «гудок» и сопрягает его с другими словами, наполненными данным созвучием: *преграды, громады, гордость, дороги, вдруг, вперед, радость, громче, ураган, горн* и т. д. Помимо неблагозвучных, в тексте встречаются и отдельные более приятные для слуха эфонические повторы: *пла / вла* («плачут влагой облака», *пламень, распыляй, власть*), *зв*, 11-кратный повтор *сл* и др.

Звуковые повторы одного ряда, анаграммирующие ключевые слова, у Платонова зачастую вызывают и позитивные, и негативные ассоциации, наполняют созвучиями семантически разнородные и противоположные понятия, будто связывая их воедино; такие сближения выражают многомерность авторского восприятия, антиномичность его мышления. Сравним: *труд* и *мертвый, звери* и *звезды, сила* и *бессилие, вершины* и *брешь; преграды* и *громады, ураган, дорога, вперед; мастерские* и *пески, пасты* и т. д. Звуковые цепочки, как правило, пересекаются, одно слово может входить в несколько цепочек. Почти всегда между ключевыми словами существуют фонетические связи: *гудок—гордость—радость, мастерские—массивы—сила* и др. Создавая словосочетания, Платонов часто строит их на звуковой аналогии смежных повторов, образуя тем самым звуковые метафоры: «В *слоях вселенной*», «*брешь пробьем*», «*рванемся на вершины*». Иногда на основе аллитераций и ассонансов он формулирует свои афоризмы: «*только в силе — радость жизни, / И в победах — упоенье, / В достиженьях — гордость воли*».

Как видим, Платонов достаточно разнообразит модификации эфонических созвучий и их применение. Интересно, что уже в первом стихотворении его сборника обнаруживаются все виды фонетических повторов по их положению в стихе: смежные («*молчаливые массивы*», «*не отступим, не уступим*»), повтор-кольцо («*И проплескивает дальше. / Дальше, дальше — к мастерским*»), здесь же и полный звуковой стык на границе строк — анадиплосис (другой пример стыка, смежного повтора и общей концовки: «*Громче, резче раскаляйся, / Рви*

на ключья, распыляй»), используется звуковой анафорический скреп (обе группы — в начале строк: «И труду, усилю, воле — / Утренний привет»), а также фонические концовки («О, пронзай, ломай преграды, / Неподвижные громады»).

Подобные звукоподражания «музыкальной» стихии заводской жизни Платонов использует также в других стихотворениях на заводскую тематику: «Молот», «Кузницы», «Вечер после труда», «Динамо-машина». При этом упоение механикой и заводской музыкой труда в последующих за «Гудком» стихотворениях заметно убывает. Звуковые аналогии все чаще связывают слова: *молот, металл, мастерская и смерть, тьма, регулятор электрического тока и умертвили* (душу Божью), *оживили железо*.

Смерть как ключевой, всепроникающий мотив большинства стихотворений Платонова закономерно доминирует и в произведениях на военную (красноармейскую) тематику: в «Походе», «Напоре», «Фронте», «Конном вихре» (где наиболее частотный звуковой повтор *трп / тп* указывает на слово «трупы») и др. В данной группе стихотворений повторы сталкивают и объединяют атрибуты сугубо человеческого, духовного существования — и враждебной, смертоносной военной стихии. Ср.: *умирать — мать, икона — винтовка, рождала — враждебная, смерть — невеста, «удары сердца — разрыв снарядов», разрыв — взор, «не жизни ветви — свинца и меди ураган», «жизнь никому не отдам» — «сердце в груди дребезжит» — и «смертью ревет и визжит»*.

Иногда подобные антиномии создаются Платоновым с помощью анаграмматических перестановок букв в слове; так, в стихотворении «Фронт» анаграмматические пары «*грудь с грудью*» и «*друг друга*» обнаруживают (не только лексико-семантически, но и на уровне обратных звуковых повторов) парадоксальное сочетание в человеке гуманного и антигуманного начал: «...Люди грудь с грудью к трупам сойдутся, / Брат не нанижет брата на штык... / Долго идем мы, не видим друг друга, / Стены кругом нас и камень в душе; {...} Брата родного мы в жертву отдали...». Обращают на себя внимание также анаграммы: *навстречу—сравняет, дорога—города, рассвет—светятся, немощи—ищем, «мирами играем», человек—в колодезь—калека—рассекла, грохот—хоровод, льётся—стол—усталый—постель* и т. д.

При помощи анаграмматических связей, как и других форм звуковой организации, Платонов никогда не демонстрирует склонности к звуковым «украшениям», риторическим эффектам и версификационным экспериментам. Например, в стихотворении «Сын земли» сближаются слова «*тайна*» и «*найти*»; анаграмма позволяет обнаружить созвучность данных понятий и тем самым выделить, усилить их в тексте, обратиться на них

большее внимание. Но главное значение анаграммы в том, что на уровне фонической словесной «игры» подтверждается родственность этих двух категорий «идеи жизни» Платонова: тайны, которая для автора является тайной смерти, а значит, проблемой воскрешения умерших людей («До конца сын будет с смертью, с тайной биться»), и императива «найти», понятия поиска — у Платонова поиска путей преодоления смерти и достижения бессмертия («убитая мать» призывает сына «на дороге дальней всех птенцов найти», т. е. возродить и тем самым спасти всех умерших детей-людей). Таким образом, в стихотворении «Сын земли» анаграммы «тайна» и «найти» приобретают значимость в контексте платоново-федоровской идеи борьбы со смертью и воскрешения, спасения всех умерших.

Именно звуковые повторы позволяют отметить тот любопытный факт, что слово «радость» состоит из поданных в обратном порядке тех же фонетических сочетаний, которые составляют слово «страдание»; метафорически это подтверждает не только противоположность, но и некую потаенную, «корневую» родственность, общую основу слов, их общий значимый всечеловеческий «сердцевинный» «корень» («в груди живет»). Стремление Платонова сблизить данные понятия подтверждает многозвучный повтор из стихотворения «Дети», который объединяет город в «торжественном страдании» и детей — «сказку радостную смерти», а также детей, которые «не родятся никогда».

Фонетические аналогии в поэзии Платонова нередко становятся основанием для паронимии: «голубая глубина», *достиженья* — «радость жизни», *бессмертная* — «бессменная мать», *поднял* — «дни понял», *единственный* — *один таинственный*, «спасенный спаситель», *душа* — *девушка*, *смертная* — *смеркнется*, *родились* — *радуется*, «безутешная тишина», *невеста* — *неизвестный* — *ненависть* — *истина*, *пролетарии* — *проломит*, *истома* — *тьма*, *убьем* — *любим*, *невеста* — *весть*, «открыла крылья», «кончит бесконечность» и др. Иногда фраза может быть насыщена двумя смежными повторами — паронимами и анаграммами: «О, просвети, прости в молчании, / Кому невмочь» («При прощании»). Паронимы, как и анаграммы, — плодотворный материал для создания звуковых образов: они сближают слова в тексте, акцентируют на них внимание, обнаруживают между ними смысловые связи, указывают на их некую глубинную, «корневую» родственность, наделяют образы окказиональными смыслами.

Среди произведений о красноармейцах заметно выделяется стихотворение «Богомольцы», в том числе и в отношении поэтической фонетики. Оно содержит более 20 видов совпадений звуковых комплексов, большинство из которых не очень частотны и чаще рассеяны по всему тексту. См. повтор *печали*: в

1-й строфе *почернели*, в 3-й строфе *печали*, в 8-й — на *плечах* и в 9-й — *причал*. Или 4-звучный повтор *уход*: во 2-й строфе — *уходящую*, в 6-й строфе — *дух*, в 9 строфе — к *восходу*. Повторы указывают на ключевые понятия стихотворения: богомольцы, дед, дети, слезы, небеса, печали, причал, дух, думы, уход, штыки. Наиболее частотный повтор *крест/ст* по традиции древних анаграмм распространяет созвучия сакральных слов (*крест*) и имен (*Христос*): *кресты*, *закрестила*, *чисты*, *навстречу*, паронимы *вместе* и *вместит*, *смотрят*, *тоска* и др.; закономерно то, что паронимы «Христос» и «тоска» Платонов разместил в непосредственной близости и зависимости друг от друга: «Видно, вновь Христос на свете, / Раз у них тоска в очах».⁷ В стихотворении «В эти дни земля горячее солнца...» тоже анаграммируется имя Христос. Звуковые повторы связывают имя Сына Божьего со словами: *бессмертие* и «*воскреснут дети*», *мост* (на небо), *жалость*, *сердце*, «*И протянет руки нам родная мать*», но ассоциации, как обычно у Платонова, могут быть и негативными: «*матери остывшая рука*», «*загорелся мир, как сохляя солома*».

Стихотворение «Богомольцы» отличается не только прихотливыми звуковыми аналогиями, но и мастерством в использовании разнообразных эфонических повторов. К примеру, в тексте можно обнаружить три стыка и анаграмму: «*Руку дед поднял к восходу, / Все века и дни понял, / Поглядел он будто в воду / И увидел всем причал*». Звуковые повторы акцентируют внимание на словах «все века и дни понял» — «и увидел всем причал»; своим расположением на стыке строк повторы вызывают впечатление органичного отражения всечеловеческого знания о жизни и смерти в мудром сердце старика («будто в воде увидел»), ощущение особой отзывчивости его души, чуткой ее реактивности, немедленного и точного восприятия и отклика на чужую боль (поднял к восходу—все понял—поглядел—увидел). Характерна и организация строк «*Богомольцы и у Бога / Не увидели небес...*». По контрасту с семантикой стыка в предыдущей строфе здесь повтор-кольцо словно тут же возвращает назад думы и надежды «детей-богомольцев» (красноармейцев) на вечную «небесную» жизнь, оставив их не услышанными Богом, безответными (что подчеркивают и удвоенные «кольцевые» *не*); «и у Бога не увидели небес» благодаря эфонической подсказке прочитывается как «и через Бога не познали бессмертие». Так в поэзии Платонова композиционная организация звуковых повторов обогащает лексическую семантику текста.

⁷ В том же 1922 г. другой начинающий поэт и прозаик К. Вагинов в стихотворении «Усталость в теле бродит плоскостями...» на основании звуковой аналогии сближает имя *Иисуса Христа* и слово «*усталость*» (см.: Абракасас: Альманах. Пб., 1922. Вып. 1. Окт. С. 48).

7-я строфа «Богомольцев» содержит ассонанс на *у*, здесь звукопись уподобляется вою ветра и человеческому плачу-завыванию: «Шел из Киева с сумою / Дед, и слезы на глазу. / Душу, думал, упокою, / Всем дорогу укажу». Для приведенных строк безразлично, что по данным психологии звук *у* даже вне зависимости от лексической семантики обычно воспринимается как грустный, тяжелый, темный.⁸ Видимо, можно говорить об обращении Платонова к звуковому символизму как одной из форм осмысления связи звуков и смысла. Отметим, что и в стихотворении «Гудок» ассонанс на *у* способен выполнять подобную функцию, он не только звукоподражателен, но иногда и звукосимволичен (ср.: «Туман низкий — пасть могилы, / Жуть бессилья!»).

В другом стихотворении, начальные слова которого вынесены в заглавие статьи, отчетливый ассонанс на *у* в 1-й строфе вовсе не так явно ассоциируется с воем ветра, темнотой, тяжестью, грустью, жутью, ужасом (в том числе и потому, что данный ассонанс не преобладает в указанном катрене, он разрежен и чередуется с повторами *а*, *ы*, *о*, *е*, с аллитерацией на *с*): «Когда я думаю, я слышу музыку, / Поют далеко голоса. / И светит солнце слепому узнику, / И песне-мысли нет конца». Акустический аккомпанемент звукообразов отчетливо не трагичен, эвфонические повторы *му* / *ум* / *муз*, *ку*, *мсл* / *сл*, *сн* и другие создают приподнятый, просветленный тон произведения: в последующих строфах упоминается «непостижимая и ясная» бездна над головою, созвучия *свет* / *весть* / *весна* освещают звукообразы весенним свечением, как высокой солнечной песнью далеких голосов — доброй вестью о бессмертии и воскресении: «Дорога вышла в неизвестность, / Где вечно светится весна. / Лицо вселенной там прекрасно...».

Но ассонанс на *у*, повторы *му*, *уз*, *ку*, образующие рифму с ассонансом на *у*, акцентируют внимание также и на словах «слепому узнику», «звезда упала» и тем самым подсказывают звукословесную связь, установившуюся благодаря И. Анненскому между паронимами *музыка* и *мука*. Данное допущение подтверждают платоновские упоминания о гаснущей звезде, о «смертельной красоте» вселенной, да и вся общая тональность творчества поэта «голубой глубины». В отличие от И. Анненского (который писал в стихотворении «Смычок и струны»: «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось») и О. Мандельштама (автора высказывания: «Полон музыки, Музы и муки») Платонов благодаря звуковому ядру рассматриваемых словосочетаний создает новое сближение понятий: дума—музыка—узник. Вероятно, семантику звукообраза, пред-

⁸ См.: Гаспаров М. Л. Фоника // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 471.

ложенного Платоновым, можно выразить в виде афоризма: *дума—музыка узника* (и далее: *песня—мысль—солнце слепому*) или более точные варианты: *дума о бессмертии—музыка узника смерти*; *песня—мысль о смысле, о спасении, о воскресении—солнце слепому*.

Самую обширную группу стихотворений на онтологическую тематику, посвященных грандиозному вселенскому преобразованию бытия, открывает стихотворение «Вселенной», написанное в мажорной тональности, обладающее, как обычно у Платонова, очень богатой, выразительной звукописью. Начинается лирическое обращение поэта тройным анафорическим повтором-скрепой: *«Вселенная! Ты горишь от любви, / Мы сегодня целуем тебя. / Все одежды для нас в первый раз сорви...»*. Делая звукопись ощутимой, Платонов умело моделирует эфонические повторы различных конфигураций, часто многократные. Так, в «Субботнике» встречаем три подряд звуковых стыка, в стихотворении «Май» последовательно применяются два звуковых стыка, повтор-эпифора и кольцо в пределах одной строки. Стихотворение «Дети» насыщено множеством повторов-концовок, смежных и кольцевых повторов, начиная с 1-й строки: *«Не сгорает город огненный»*. Умело варьируются 3-кратные повторы *звл* и их варианты в стихотворении из восьми строк «Мир рожден улыбкой человека», образуя следующие модели: повторы-концовки (*назвал—взял—взорвана—звезда*), стык (*взорвана / зацвела небесная*) и кольцо в пределах строки (*зацвела — звезда*). Вероятно, цель «игры» с повторами — привлечение внимания читателей к некоторым из центральных звукообразов стихотворения: взорванной солнцем бесконечности и цветущей «небесной звезде». Плотная насыщенность лирической миниатюры созвучиями *звл/зв* позволяет высказать предположение: звукообраз звезды, что зацвела, воспринимался автором как символическое звуковое ядро произведения и важный звуковой стимул к его написанию, тем более что звезда — один из знаковых образов всей поэзии Платонова.

Композиционно оформленные конфигурации многократных повторов усиливают, как в санскритской анаграмме, смысл, роль и воздействие ключевых слов, да и в целом поэтического текста. В стихотворении «Сын земли» аллитерации господствующего комплекса *нвст* и ассонансы на *е, ы, а* являются следствием анаграммирования созвучных слов «неизвестное», «ненависть» и заглавного слова «сын», ставшего звуковым ядром, коренным звукообразом произведения: *«Через глыбы, горы тайн и неизвестного / На коне Ненависти пронесется сын»*. Анаграммирование звуков ключевых слов «неизвестное», «вечность», «смерть», «птенцы», «небеса», «тайна» и других создает сгущенные 11-кратные ассонансы на *е, о, а* в 7-й строфе:

«Это мать убитая, брошенная с неба, / Через горы бросила сына к небесам. / Все птенцы подошли с голоду, со слепу / И лежат на камнях чёрной кучей там». В приведенной строфе звуки *о* и *у* приобретают негативные коннотации, связанные с ощущением заброшенности, с образом «чёрной кучи» убитых и мёртвых, зато *е* воспринимается как более «теплый», нежный звук птенцов и небес.

Возможно, благодаря редуцированности и соседству со смягчающими *я*, *ю*, *ё*, *и* в поэме «Мария» ассонанс на *о* утрачивает негативную коннотацию и окрашивается в более теплые тона: «Ночью тайно поцелует / В лоб горячая звезда / И к утру меня полюбит...». Использование ассонансов на *е*, *и* часто вызывает у Платонова ассоциации с пением, например в «Птицах» («О, птицы, птицы, / Нам песня снится») или в поэме «Мария» (где звук *е* преобладает): «В моем сердце песня вечная / И вселенная в глазах, / Кровь поет по телу речкою, / Ветер в тихих волосах». Однако ассонанс на *е* может иногда звучать как песня грустная, нерадостная: «Сердце в эти дни смертельно и тревожно, / Прежде времени — над миром древний вечер» («Сердце в эти дни...»).

В «Птицах» аллитерации на *р/гр*, очевидно, оноματοпозитичны, так как подбором слов имитируют птичий крик, гремевший грохот горного обвала и морского урагана, а также звуко-символичны, ведь «роковые, грозящие *ра*, *ар*, *ро*, *ор*»⁹ раскрывают центральный звукообраз стихотворения — «удар борьбы»: «Мы любим море, — / В гремящем хоре / Стон урагана, удар борьбы. / Мы любим горы, / Вершин упоры / И песни вшей над миром крик». В небольшом стихотворении «Последний шаг» аллитерации на *р* встречаются 37 раз, к примеру, 12-кратно в начальной строфе: «Из вскрикнувшей разорубленной вселенной / Рванула мир рабочая раздутая рука. / Пришли до срока, без гудка мы — радостная смена, / Все времена ушли в подземные забытые века». Подражая заводским трудовым резким, рокошущим, рубящим звукам, аллитерации усиливают художественную выразительность поэтической речи и передают авторскую идею о всемирном пролетарском рабочем раскаленном порыве, радостном труде, дружбе, братстве, бессмертии, а также подчеркивают, усиливают ключевые слова, анаграммируя их: брат, рабочий, работа, сестра, не расстанемся, смерть, бессмертье, мир и др.

Интересно взаимовлияние фоносемантики и композиции повторяющихся созвучий в поэзии Платонова. В поэме «Мария» (как и в стихотворении «Когда я думаю, я слышу музыку...» и др.) благодаря 7-кратному повтору в 4-й строфе созвучия

⁹ См.: Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Московский пушкинист-II / Под ред. М. А. Цявловского. М., 1930. С. 99.

ве/вер и ассонансу на *е* инструментовка стиха приобретает «теплую» окраску светлого доверия к вселенной: «Я родня *гра-ве* и *зверю* / И сгорающей *звезде*, / *Твоему* дыханью *верю* / И *вечерней* *высоте*». Среди названных повторов можно выделить смежные, анафорические, повторы-стыки и регулярные концовки. 12-кратный повтор *ве* в поэме композиционно завершен: первое и одно из последних созвучий данного ряда (из 1-й и 16-й строк) перекликаются, образуя кольцо: *вечная* и *вечерней*. Аллитерации на *д* сосредоточиваются во 2-й и 3-й строфах, преобладая в виде утвердительного созвучия *да*: *звезда*, *надежда*, *навсегда*, *ладит*; в дальнейшем звуковой повтор обогащается, становится 4-звучным: *дорога*, *родня*. При этом выстраивается еще одно анафорическое кольцо созвучий: «*без надежды навсегда*» (кольцо в пределах 8-й строки) — «*не надеюсь*, а *молю*» (через 9 строк). А обрамляет весь опубликованный фрагмент поэмы еще одна звуковая «рамка» — повтор *всл/вн* (*вселенная*, *волос* — в 1-й строфе и *влюбленный* — в последней), который и подводит к ключевому (и завершающему) слову произведения — *люблю*.

Часто использовал Платонов обрамляющие все произведение звуковые повторы. Так, в стихотворении «Мертвый» заключительное слово «*красота*» создает эфоническую аналогию обратного повтора со вторым словом начальной строфы — *тоскует*, в стихотворении «Конный вихрь» последнее слово *огонь* находит неожиданные соответствия не только в словах последней строфы, но и первой (*гонят*), а предпоследнее слово *ликует* имеет единственный звуковой аналог во 2-й строфе — *секут*. В стихотворении «Последний шаг» звуковые аналогии слов завершающей строки отсылают к словам 1-й строки, образуя тем самым двойное кольцо повторов: *Сокрушающий* — *вскрикнувшей*, *последний*—*вселенной*, и лишь заключительное слово образует кольцо внутри последней строфы *шаг*—*погибшие*: «Из *вскрикнувшей* *разрубленной* *вселенной* {...} Мы *сокрушающий*, *последний* шаг».

Стихотворение «Мысль», написанное на тему воскрешения, по Н. Федорову, традиционно содержит очень богатую звукопись, начиная с 1-й строфы: «*Жизнь еле тлеет* под *камнем* *смерти*, / *Изнемогает* в *борьбе* со *тьмой*, — / *Свалите* *камень*, *земные* *дети*, / *Пусть* *станет* *истина* ее *душой*». Уже начальный катрен демонстрирует богатство возможностей фонетической инструментовки у Платонова: здесь можно встретить эфонические повторы всевозможных конфигураций: 2-, 3-, 4-звучные, простые и многократные, прямые и обратные, смежные, образующие концовки строк, скрепы в начале строк и внутренние рифмы (*жизнь еле тлеет* — *изнемогает*), а в последующих стихах — кольцо и стыки на границах строк: «*Над* *нами* *солнце* и *в нас* *рассвет*, / *Все* *реки* *светятся* *до*

дна». 5-кратный звуковой повтор 1-й строфы *амен*, усиленный 3-кратными повторами в последующих стихах (*воскреснем, встанем, достанем*), указывает на ключевые слова начального катрена — «камень» и всего произведения — «воскреснем». Это же сочетание звуков, а также повтор-концовка *смерти* — в борьбе со *тьмой* и 3-кратные смежные повторы 4-й строки *ст/стна* указывают еще на два ключевых слова начального катрена — «смерть» и «истина». Повторы *жи, изн, земн* акцентируют внимание на словах «жизнь—изнемогает—земные». Неожиданные фонетические сближения обнаруживают смысловые связи не только между словами, но даже их частями — созвучиями и отдельными звуками, поэтому последнее ключевое и в то же время заключительное слово стихотворения — *мы* воспринимается как усеченное производное от *мысли*.

Перечисленные эфонические повторы в стихотворении Платонова демонстрируют идею трансформации «камня смерти» в воскрешающую человека *мысль* (через идеи истины, света, солнца, сознания, жизни). Знаменательно, что в крайних звеньях этой цепи перевоплощений земных детей (камень смерти—тьма—истина—сознание—солнце—свет—сила мысли—мы воскреснем) наблюдаются именно обратные повторы *смерть—мысль, камень смерти—воскреснем*, что позволяет подчеркнуть не только аналогии, но и противопоставления и говорить о борьбе мысли со смертью.

Многократные звуковые повторы в поэзии Платонова создают любопытные аналогии между словами, приращивая к ним окказиональные смыслы, новые коннотативные оттенки. Рассмотрим одно из центральных понятий художественного мира поэта — вселенная. Впервые оно появляется в заключительном катрене вводного стихотворения книги «Голубая глубина»: «Брешь пробьем в слоях вселенной» («Гудок»). Повторы *сл/сле/слне* связывают указанный звукообраз с такими словами: сила, власть, усилие, последний, стальные, солнце — и в этом же ряду — бессилье. В следующем стихотворении «Полод» звукообраз «просторы вселенной» вызывает фонетические аналогии со словами: весть, взвесить, несетя, шевелится и — впервые — невеста. Рифмы и близлежащие концовки строк связывают данный звукообраз также с «бессмертной силой» «бесчисленной рати бессменной». «Бессмертная сила» впервые становится ключевым понятием у Платонова, и хотя оно эфоническими созвучиями перекликается с рассматриваемым звукообразом, но противопоставлено ему как враждебной умертвляющей стихии: «Нас не задушат просторы вселенной...».

В третьем стихотворении книги — поэтическом обращении к «Вселенной» — уже не возникает столь явного противоречия и непреходимой грани между мечтой о бессмертии и законами

вселенной. С одной стороны, поэт осознает: стóбит «слепой» невесте-вселенной «отдать», «показать» свою «тайну» (прежде всего — тайну бессмертия) — «и погибшие встанут в гробах». С другой стороны, поэт уверен: спасение — в руках самих людей, в их сознании; во имя «инога света во вселенной», т. е. бессмертия, человек должен «победить мир», его косные законы и «открыть ворота в неведомый край», где «на трупах цветы улыбнутся весенние». Среди многократных повторов созвучий заглавного слова (*все, сле, весна* и др.) в стихотворении обнаруживаются новые интересные и значимые осознанные авторские ассоциации между словами: вселенная и свет, весна, песня, спасение, «прекрасней чудес, но слепая», сын, мысль, раскаленные. Звукообраз невесты-вселенной увязывается автором с одним из ключевых понятий поэтического сборника — голубиной (впервые появившемся в книге в этом стихотворении), а через него — и с глубиной (что подтверждает аналогия с душой). Следовательно, одна из ранних ипостасей образа «голубая глубина» — это «голубая душа» невесты-вселенной, которая противопоставлена железу новых человеческих душ: «Людам дадим мы железные души, / Планеты с пути сметем огнем». Обратные кольцевые повторы в пределах всего стихотворения и финальной строки («вселенная! (...) Мир победим мы во имя свое») тоже не сближают, а, скорее, противопоставляют горящую от любви, но слепую вселенную и воодушевленных преобразовательным революционным порывом рабочих с «разгневаным молотом» и «страшным, как безумие», разумом.

Однако вселенная тайну бессмертия не открывала, поэтому в стихотворении «К звездным товарищам» зазвучал мотив ненависти не только к смерти, но и к матери-вселенной, обрекающей детей на умирание: «От ненависти — всего мы захотели, / В наших топках пусть вселенная сгорит, / Нет нам матери. Мы жить одни посмели...». Это произведение лишено восторженного отношения к вселенной и к «голубой глубине», которая именуется здесь приземленно: «голубой навес» («Мы проломим двери в голубом навесе»). Созвучия слова «навес» соотносимы с звукообразом «небеса» и целиком входят в созвучия слова «вселенная»; звуковая аналогия еще раз убеждает в наличии устойчивой связи между вселенной, небесами и «голубой глубиной». Ненависть лирического героя вызвана повсеместной тоской и гибелью людей, следовательно, вселенная, где царит смерть, должна быть преобразована: уничтожена и возрождена в новом качестве; преодолеть ее узкие пределы возможно лишь, «проломив» небеса, т. е. познав космическую «глубину» — вечность и бесконечность.

В стихотворении «К звездным товарищам» слово «вселенная» на основании фонетических ассоциаций сочленяется не только с понятием ненависти, но и со словами: сверкающий,

неизвестный, таинственные, свист сверл, не свернем; кроме того, повторяются прежние аналогии: мысли, солнце, слепые, невеста (отождествляемая здесь с гибелью).

В стихотворении «Вечер мира» эвфонические повторы традиционно связывают слово «вселенная» с «невестой» (человек обнял мир, как невесту) и «светом» (вселенная будущего «радостнее света и нежней мечты»), а также со словами «неизвестность» и «последний» («Для вселенной бьет последний час»). Среди новых, неожиданных аналогий следует назвать такую: «Льем мы новую железную вселенную». Парадоксальные на первый взгляд, но типичные для сознания человека начала XX в. — эпохи механизации и машинизации — аналогии (непрямые) между «железным» и «жизнью» появились у Платонова уже в стихотворении «Гудок», между «железным» и «вселенной» — в «Гудке», «Вселенной», между «железом» и «землей» — в «Субботнике» и «Вечере мира» («Под железом умерла земля»). О прежней органичной, но ограниченной жизни говорится в 1-й строке «Вечера мира»: «Мы уьем машинами вселенную». Образы новой железной вселенной и умершей под железом земли связаны были с надеждами на бессмертие, подобное «бессмертной стали», не знающей «добра и зла».¹⁰

Отдельного внимания заслуживают фонетические аналогии, порожденные звукообразом, вынесенным в заглавие поэтической книги «Голубая глубина». Слова, входящие в данную парадигму, могут вызывать различные ассоциации, расширяя тем самым семантику звукообраза. Так, в стихотворении «Много матерей» эпитет «глубокий», составляющий звукообраз «небо — колодезь глубокий», фонетически соотносится со словами: *любовь, улыгнулись, у большого костра, протянулись белые руки*. В стихотворениях «Вселенной», «Мы пройдем тебя до края...», «Мария» эпитет «голубая» созвучен со словами: *любовь, люблю, улыгнутся*. В столь же мажорном, приподнятом по тону стихотворении «Май» «голубой май» благодаря частотному повтору *гор* сближается со словами: «Новый город», *горит, горы, огонь восторга*. Однако часто подобные звуковые комплексы соотносятся со словами, обладающими отрицательно маркируемыми коннотациями: *гибель* («К звездным товарищам»), *глыбы, с голоду* («Сын земли»); «голубое небо» может также быть соотнесено с понятиями *боль* (солнца) и

¹⁰ Подобное мировосприятие отличало не только творчество пролетарских писателей. Похожие мотивы обнаруживаются, к примеру, в произведениях К. Вагинова, который, выражая «дух эпохи», в 1922 г. писал: *жизнь — «будто женщина с линейными руками, / А не тлетворный куб из меди и стекла»* («Поэма квадратов»), или «Даны мне гулким медным Аполлоном / Железные и воля и глаза» («Бегу в ночи над Финской дорогой...») (Абракасас. 1922. Вып. 1, 3).

разбойник («Небо вверху голубое...»), а стихотворение «Далью серебряной в утро росистое...» оканчивается выводом: «Земля голубая — убогий шалаш». Такое антиномичное восприятие звуковой оболочки слова «голубой», соотносимого то с любовью и улыбкой, то с глыбами, гибелью, убожеством, болью, вполне согласуется со столь же парадоксальным двойственным представлением лирического героя поэзии Платонова о голубой глубине то как о голубой душе невесты-вселенной, горящей от любви и вызывающей ответные любовные чувства, то как о голубом навесе, ограничивающем доступ к бесконечным и вечным космическим просторам.

Платонов передает «многомерный взгляд, парадоксальную, антиномичную логику, сверхумное видение» не только «неожиданным подбором и сочетанием слов, лексических и синтаксических конструкций, взрывающих норму, но разящих по смыслу».¹¹ Рассмотрение звукописи его стихотворений позволяет сделать вывод о тщательном и красноречивом подборе и столкновении звуковых образов. Поэт учитывал и использовал многие возможности фонетики и фоносемантики, обнаруживая и на фонопоэтическом уровне восприятия уникальность своего художественного дара.

Анализ звуковой инструментальности поэтической речи Платонова выявляет повышенное внимание автора «Голубой глубины» к фонической организации текста, к традициям символистов и футуристов в сфере звукоизобразительности и фоносемантики. Насыщенная звуковая организация стиха, создание звуковых ассоциаций, расширение семантики звукообразов путем неожиданного подбора и столкновения фонических повторов, всевозможных их модификаций, анаграммирования, паронимии, ономотопеи, звукосимволизма — все это значительно усиливает художественную выразительность поэтической речи, способствует достижению более полного музыкально-смыслового эффекта.

¹¹ Семенова С. Г. А. Платонов // Семенова С. Г. Николай Федоров: Творчество жизни. М., 1990. С. 365.

МАТЕРИАЛЫ

Н. М. Малыгина

СИЯНИЕ СВЕТА ВО ТЬМЕ: АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ В 1939 г.

Год начался для Платонова с тягостных предчувствий о судьбе сына. Платон находился под арестом с 29 апреля 1938 г., но никаких сведений о нем получить не удавалось. Неизвестность в деле арестованного Платона (1922—1943) была для его родителей страшнее всего: они даже не были уверены — жив ли он, и не знали, что 23 сентября 1938 г. Военная коллегия Верховного Суда СССР приговорила пятнадцатилетнего подростка к 10 годам тюремного заключения с поражением в политических правах на 5 лет и конфискацией всего лично ему принадлежащего имущества по статьям 58-1а (измена Родине), 17-58-8 (соучастие в террористическом акте) и 58-11 (контрреволюционная организационная деятельность) УК РСФСР.¹

На Платонова с 1933 г. было заведено дело в НКВД, и он находился под постоянным наблюдением Секретно-политического отдела Главного управления государственной безопасности (ГУГБ) НКВД СССР.

Осведомитель НКВД в донесении от 1 апреля 1939 г. информирует о возвращении подавленного арестом сына писателя к литературной работе:

Последние 2 месяца Платонов ноет гораздо меньше, чем в предыдущий год {...} Он работал, но работа давалась трудно, так как забота о сыне его угнетала.

В последний месяц работа пошла хорошо: Платонов написал рассказ о немецком летчике антифашисте в Испании («По небу полуночи...»), заканчивает рассказ для «Индустрии социализма».²

Рассказы «Родина электричества» и «По небу полуночи» Платонову удалось опубликовать в журнале «Индустрия социализма» (1939. № 6, 7).

¹ *Кутина И., Гончаров В.* Прерванный полет // *Московская правда.* 2000. 21 янв.

² Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ. 1930—1945 // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 865. (Публикация В. Гончарова и В. Нехотина).

Платонов продолжал работать как литературный критик. Его литературно-критическая деятельность была с 1936 г. тесно связана с журналом «Литературный критик» и его приложением — «критико-библиографическим двухнедельником» «Литературное обозрение».

Дебютом Платонова-критика в «Литературном обозрении» стала драма-пародия в стихах «Лепящий улыбку».³ За три года работы писатель подготовил две книги литературно-критических статей.

Выхода одной из них — сборника «Размышления читателя» — Платонов ждал с нетерпением. Книга «Размышления читателя» была сдана в издательство «Советский писатель» 10 августа 1938 г.⁴ Писатель надеялся, что издание книги изменит его положение к лучшему.

Однако весной 1939 г. возобновилась кампания травли журнала «Литературный критик».

Главным противником журнала оказался А. Фадеев. Именно он добился того, что в апреле 1939 г. отчет о работе журнала был вынесен на заседание Президиума Союза писателей, материалы которого печатала «Литературная газета» (1939. 26 апр.).

Однако в апреле деятельность журнала была оценена положительно. Этот этап редколлегия журнала выдержала и даже сумела одержать победу.

Но противники не унимались. Они продолжили скрытую борьбу. В острых спорах о судьбе «Литературного критика», в котором сотрудничал опальный Платонов, постоянно склонялось его имя.

Платонов знал, что выходу его книги критических статей всячески препятствовал В. Ермилов, но ему не могло быть известно, что в августе—сентябре 1939 г. Ермилов направил А. Жданову и А. Фадееву письма с доносом на «недопустимый, клеветнический характер» литературно-критических статей Платонова.

После того как был обнаружен донос В. Ермилова, адресованный Жданову и отправленный Фадееву, вдова писателя Ма-

³ Платонов А. Лепящий улыбку: (Драма в 7 действиях с эпиграфом) // Литературное обозрение. 1936. № 18. С. 47—50. Разыскание Н. М. Малыгиной. Впервые этот текст включен в библиографию произведений Платонова в работе: *Малыгина Н. М. Эстетические взгляды Андрея Платонова*: Автореф. дис. ... канд. филол. наук (Томск, 1982), затем в монографию: *Малыгина Н. М. Эстетика Андрея Платонова*. Иркутск, 1985. С. 115, 140. В статье Н. В. Корниенко (опубл. в кн.: «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5) на с. 737 допущена неточность — сказано, что пародия появилась в сентябрьском номере журнала «Литературный критик».

⁴ РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 25, л. 33. Оpubл.: Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 424.

рия Александровна Платонова вспоминала: «После этого доноса Платонова вызвал Жданов!».⁵ Она была уверена, что этот донос стал главной причиной уничтожения книги Платонова «Размышления читателя».

Много лет спустя для памяти потомкам Мария Александровна записала: «Сборник критических статей был „зарезан” по распоряжению Фадеева».⁶ Донесение осведомителя Секретно-политического отдела НКВД от 5 октября 1939 г. свидетельствует о том, что Платонов и тогда прекрасно понимал, какую негативную роль играли в его судьбе Фадеев и Ермилов:

Беседа 4 октября касалась главным образом вопросов литературного творчества и литературной среды. По мнению Платонова, общие условия литературного творчества сейчас очень тяжелы, так как писатели находятся во власти бездарностей, которым партия доверяет. К числу таких бездарностей относятся Фадеев и Ермилов.⁷

Мнение Платонова об Александре Фадееве (1901—1956), который был в то время секретарем правления Союза писателей СССР, совпадает с характеристиками, которые давал этому литературному деятелю Горький в письмах Сталину в 1934 г. Горький убеждал Сталина в том, что этого литератора нельзя допускать к руководству Союзом писателей.

В начале XXI в. стали известны секретные документы, подтвердившие, что мнение Платонова имело под собой серьезные основания. В борьбе против журнала «Литературный критик» бывшие руководители РАППа не гнушались никакими средствами. Обнаружилась «Докладная записка А. Фадеева и В. Кирпотина секретарям ЦК ВКП(б) Сталину, В. Молотову, А. Жданову, А. Андрееву и Г. Маленкову „Об антипартийной группировке в советской критике”».⁸

В этой записке,⁹ посвященной группе критиков и теоретиков журнала «Литературный критик», авторы большое внимание уделили Платонову: «Гнилые теоретические позиции группы „Литературного критика” приводят их естественно к выводу, что политика вредна искусству. ...Всю советскую литературу „Литературный критик” считает иллюстративной (т. е. ди-

⁵ Андрей Платонов. Воспоминания современников. С. 425.

⁶ Там же.

⁷ Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ. С. 864—865.

⁸ Из докладной записки секретарей ССП СССР А. А. Фадеева и В. Я. Кирпотина секретарям ЦК ВКП(б) «Об антипартийной группировке в советской критике» // Власть и художественная интеллигенция: Документы 1917—1953. М., 2002. С. 439—444.

⁹ Исследователь А. Галушкин уточнил, что в сборнике «Власть и художественная интеллигенция» неточно указана дата поступления письма А. А. Фадеева и В. Я. Кирпотина: «...следует — до 10 февраля» (*Галушкин А. Андрей Платонов—И. В. Сталин—«Литературный критик» // «Страна философов» Андрея Платонова. С. 819*).

дактической, второсортной) на том основании, что она пронизана политической тенденцией... В современной же советской литературе Е. Усиевич поддерживает явления, выражающие разбитое буржуазное сопротивление социализму. Поэтому для нее Андрей Платонов, автор „Впрока“, является самым талантливым советским писателем...

„Литературный критик“ сделал Платонова своим знаменем. Его противопоставляют другим писателям... Даже рассказы Платонова, забракованные другими журналами, печатались в „Литературном критике“. Платонов стал публицистом и критиком группки». ¹⁰

Платонов еще не знал, что судьба его книги предрешена. О выходе сигнального экземпляра он с радостью сообщал доброму знакомому А. И. Вьюркову в письме от 27 августа 1939 г.: «Книжка моя (сборник статей) вышла: на днях будет тираж, книжку пришлю тебе, придумал даже надпись». ¹¹

То, что 15 сентября 1939 г. в «Литературной газете» появилась статья Ермилова «О вредных взглядах „Литературного критика“», часть которой касалась Платонова, ¹² было дурным предзнаменованием.

Ожесточенной критике подверглись публикации платоновских статей в редакционной статье журнала «Большевик» «О некоторых литературно-критических журналах». ¹³

Но из разговора с писателем 4 октября становится ясно, что Платонов еще продолжал надеяться на издание сборника «Размышления читателя»:

Сейчас выходят из печати две книги Платонова: литературно-критические статьи и рассказы. Первая книга задержана выпуском, так как Ермилов потребовал изъятия статьи о Горьком, где им, Платоновым, проводятся якобы фашистские взгляды. Притом Ермилов ссылается на место в статье, где говорится, что Горький «иногда слишком близко подпускал к своему сердцу врага, чтобы лучше распознать его».

Платонов указывает, что его писания поставлены под особый контроль и этот контроль осуществляется такими «литературными милиционерами и перестраховщиками, как Ермилов». ¹⁴

В сборник Платонов собирался включить статью «Пушкин и Горький», опубликованную в журнале «Литературный критик» (1937. № 6) и подвергнутую резкой критике в статье А. Гурвича в журнале «Красная новь» (1937. № 10).

¹⁰ Из докладной записки секретарей ССП СССР А. А. Фадеева и В. Я. Кирпотина... С. 439—444.

¹¹ Андрей Платонов. Воспоминания современников. С. 434.

¹² Ермилов В. О вредных взглядах «Литературного критика» // Литературная газета. 1939. 10 сент.

¹³ О некоторых литературно-художественных журналах // Большевик. 1939. № 14.

¹⁴ Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ. С. 864—865.

И все же главной причиной уничтожения платоновской книги были даже не интриги его литературных завистников, а резкая перемена политической ситуации не только в стране, но и в мире: 23 августа 1939 г. был подписан договор о ненападении между СССР и фашистской Германией.

17 сентября 1939 г. по радио прозвучала речь Председателя Совета народных комиссаров СССР В. М. Молотова.

От зловещего содержания выступления В. М. Молотова пахло ужасом. Слушатели и читатели безошибочно почувствовали знойное дыхание начавшейся Второй мировой войны, стоящей у границ СССР.¹⁵

Платонов не знал серьезных политических причин, определивших судьбу журналов «Литературный критик» и «Литературное обозрение», а вместе с ними и судьбу его критических книг.

Именно изменившаяся политическая ситуация стала причиной для возобновления боевых действий против журналов «Литературный критик» и «Литературное обозрение». Противники журналов мгновенно использовали в своих целях подписание 23 августа 1939 г. договора о ненападении между СССР и фашистской Германией. После этого события один из ведущих деятелей журнала коммунист-антифашист Г. Лукач попадает в крайне уязвимое положение, а журнал «Литературный критик» становится объектом еще более ожесточенных нападков В. Ермилова, А. Фадеева и В. Кирпотина.

На титульном листе сигнального экземпляра книги «Размышления читателя» Платонов сделал надпись жене:

«Книга, невышедшая в свет. — Почему?

Дарю ее тебе, Мария.

Твой муж Андрей Платонов».¹⁶

В судьбе Платонова немало историй загубленных книг, но эта причиняла ему особенную боль. Неожиданное уничтожение тиража уже изданного сборника писатель пережил как еще один тяжелый и несправедливый удар враждебных сил.

Тем временем в сентябре в сдвоенном номере журнала «Тридцать дней» (№ 8—9) сразу за официальными сообщениями о фактическом начале Второй мировой войны был напечатан рассказ Платонова «Свет жизни».

Номер был сдан в производство 11 июня 1939 г., следовательно, рассказ был написан за несколько месяцев до судьбоносных событий августа—сентября 1939 г.

Редактором журнала «Тридцать дней» был Петр Павленко. Именно ему и его журналу принадлежит честь прорыва замал-

¹⁵ Тридцать дней. 1939. № 8—9. С. 3.

¹⁶ Платонов А. Надпись на книге «Размышления читателя» (РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 103, л. 3). Оpubл. в кн.: Андрей Платонов. Воспоминания современников. С. 422.

чивания опального Платонова после скандала с повестью «Впрок». Руководимый Павленко журнал «Тридцать дней» первым опубликовал на своих страницах короткий платоновский рассказ «Любовь к дальнему».¹⁷

Рассказ «Свет жизни» печатался с иллюстрациями художницы Веры Федяевской, она же оформляла и обложку этого номера журнала.¹⁸

Ученица В. А. Фаворского В. К. Федяевская была дочерью известного воронежского врача Константина Васильевича Федяевского, чьим именем названа вторая городская клиника: «Подвижник народного здравоохранения, этот замечательный человек с 1870 года почти тридцать лет занимал должность старшего доктора губернской земской больницы. Именно ему обязана она своими незаурядными для провинции успехами. А сколько Федяевским сделано на ниве просветительства! По его инициативе было открыто Воронежское медицинское общество».¹⁹

О том, что Вера Федяевская была знакома с Платоновым, говорит несколько важных деталей: в воспоминаниях В. Бокова сказано, что видел Платонова беседующим с Фаворским. Вероятно, с ним Платонов мог познакомиться через свою землячку, ученицу Фаворского.

Рассказ Платонова «Свет жизни» вышел в журнале, где большая часть публикаций посвящалась переводам с языков народов СССР: с аварского, ингушского (переводы С. Липкина), грузинского, армянского, белорусского и украинского, с татарского (перевод М. Голодного). Армянский эпос «Давид Сасунский» был помещен в переводе К. Липскерова.

На страницах этого журнала рядом с платоновским рассказом печатались: лирика Б. Пастернака, Евг. Габриловича, Джэка Алтаузена, стихотворения Ярослава Смелякова, Василия Казина, Антона Пришельца. В этом же номере нашлось место для коротенького рассказа Сигизмунда Кржижановского «Ай, Черное море, хорошее море».

Рассказ Платонова «Свет жизни» выделялся своим глубоким философским содержанием, авторской нравственной повестью и уровнем мастерства писателя.

Заслуживает особого внимания символика названия рассказа, которая связывала его с центральным лейтмотивом творчества Платонова. Название «Свет жизни» напоминало о симво-

¹⁷ Платонов А. Любовь к дальнему // Тридцать дней. 1934. № 2. С. 69—71.

¹⁸ Платонов А. Свет жизни: Рассказ / Художник В. Федяевская // Тридцать дней. 1939. № 8—9. С. 7—15. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквами «СЖ» и указанием страниц. Впоследствии рассказ «Свет жизни» печатался под названием «Вся жизнь».

¹⁹ Ласунский О. Житель родного города. Воронеж, 1999. С. 53.

лике «человека как светового явления», о платоновских «потомках солнца» 1920-х гг.

Эта тема была обозначена в одном из ключевых эпизодов рассказа «Мусорный ветер». Герой «Мусорного ветра» физик космических пространств Альберт Лихтенберг встречается в концлагере молодую женщину-коммунистку Гедвигу Вотман. Они оказались вместе в конторе лагеря, где «их ожидал суд из трех военных...».²⁰ Скорый фашистский суд приговорил заключенных к расстрелу. Гедвига шла на казнь, «точно уходила не в смерть, а в перевоплощение» (МС, 120). На краю могилы прекрасная женщина «взмахнула краем плаща и беззвучно, с мгновением птицы скрылась от конвоя и от Альберта Лихтенберга навсегда» (МС, 121).

К образу существа, которое способно взлететь над тем местом, где ему предназначалась гибель, Платонов обратится в статье о Пушкине 1937 г.

В рассказе «Девушка Роза», написанном в годы войны, в момент гибели героини ее убийцы «увидели мгновенное сияние».²¹

В образе бесстрашной героини заключена важная для Платонова тема возможности духовной свободы человека в условиях, невыносимых для жизни. И даже саму жизнь готовы отдать герои Платонова за свою духовную независимость.

В рассказе «Свет жизни» такой сияющей светом добра и человечности оказывается молодая женщина, встреченная героем рассказа стариком Акимом в конце жизни.

Мальчик Аким в детстве пропитался солнечным светом под сенью дерева, росшего на поляне. Десятилетний Аким томился и скучал, но «в сердце его жило само по себе тихое, счастливое чувство, питаемое теплом земли, светом солнца, синим небом <...> миром внутри собственной детской души <...> ему интересно было быть за них и воображать, что думают и чего хотят ветер, солнце и трава. В детстве весь мир принадлежит ребенку, и Аким все, что видел, превращал в собственное переживание, думая про себя как про дерево, про муравья. Про ветер, чтобы угадать, зачем они живут...» (СЖ, 7).

Здесь можно увидеть и знакомые приметы детства самого автора: голод, многодетная семья, трудная жизнь ребенка в условиях, когда родителям тяжело прокормить детей.

Эти описания детства были развернуты в трагическом рассказе «Семен», а здесь даны лишь их контуры.

Герой Платонова в старости вновь возвращается в места своего детства, хочет вернуться в утраченный родительский дом.

²⁰ Платонов А. Мусорный ветер // Платонов А. Избр. произв.: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 119. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквами «МС» и указанием страниц.

²¹ Платонов А. Девушка Роза // Платонов А. Избр. произв. Т. 2. С. 288.

В рассказе появляется образ матери героя, которую и десятилетний Аким, и тем более автор безоговорочно оправдывают, прощая ей вынужденную жестокость:

У матери Акима было много детей без него, она уморилась от нужды и семейства, и она сказала сыну:

— Вот обидишь-то! Вот заплачем-то! Да уходи, куда хочешь, век тебя не видать! (СЖ, 7).

От этой обиды в десять лет Аким ушел из дома. Поначалу он жил у одинокой, старой и больной женщины, которая кормила его.

В нескольких эпизодах возникают разные вариации излюбленного платоновского сюжета отношений матери и сына.

В сжатом виде здесь сохраняется сюжет, который подробно развернут в рассказе «Третий сын»: описание отношений старой женщины со взрослыми сыновьями, которые приходят нечасто, потому что их жены недовольны, когда они навещают мать. В этом эпизоде звучит любимая платоновская мысль предпочтения «детской матери» ненужной жене.

Мальчиком Аким ушел работать на шахты. В родные места он вернулся через пятьдесят лет, промелькнувших как миг.

Старый человек не нашел ни прежней реки Старой Сосны, ни родной деревни. «Только печные углы из избы отца, может, лежат где-нибудь под фундаментом незнакомого дома» (СЖ, 13), — подумал Аким. В этой фразе можно угадать любимый платоновский прием: писатель воспроизводит элемент сюжета повести «Котлован», где под фундаментом «общепролетарского дома» скрывается бывшее поле, на котором скошены травяные рощи.

Старый Аким оказался на площади нового города и встретил там красивую молодую девушку Надю Иванушкину.

Он вспомнил рожь и деревья, которые росли здесь в его детстве, сияющие летние дни, волнение зноя и трепетание теней древесных листьев на траве. В природе и в мире все это было и исчезло, но в нем, в человеке, ничто не забудется, пока он жив.

(...) они существуют в чувстве и памяти старого Акима как любимые и бессмертные (СЖ, 13).

Старому Акиму обидно:

Прежние люди, умершие и старые, должны были жить печальными и бедными в нищих жилищах, чтобы эта Надя Иванушкина могла легко работать, быть красивой и задумчивой, одеваться в белое платье с цветами, жить в каменном доме и есть сытную пищу на обед и на ужин (СЖ, 14).

В рассказе продолжается постоянный платоновский мотив долга живых перед умершими, которые пожертвовали своей жизнью ради тех, кто остался после них:

Прежние люди не жалели себя — даром родились, даром померли (СЖ, 14).

Платонов вступает в полемику с главным принципом сталинской идеологии, возвышающей молодежь и отбрасывающей стариков как ненужный хлам. Эта идеология формировала в людях, чья молодость осталась позади, комплекс ущербности и ненужности, устарелости и отсталости.

Но Надя позвала старика к себе домой, приветила и накормила. Оказалось, что и она повидала в жизни немало трудностей, успела поработать на стройках, пожить в общежитиях и бараках.

Старику важно убедиться, что молодая нарядная женщина, живущая новой жизнью, получила эту новую жизнь не задаром, а выстрадала и заработала ее.

Но и это не примиряет его с утратой близких, которые «не жалели себя — даром родились, даром померли» (СЖ, 14).

Обращаясь к Наде, старик произнес:

— Прежние люди забыты, они умерли, а избы их сопрели (...) Но ты не хуже их, ты должна быть лучше (СЖ, 16).

Рассказ имеет кольцевую композицию: уйдя из родного дома, Аким жил у приютившей его хозяйки и, вернувшись, встречает на старом месте хозяйку новую.

Встретив девушку Надю, Аким понял:

Перед ним был все тот же знакомый с малолетства вечный человек, только моложе хромой старухи и счастливее ее (СЖ, 16).

Эпизод рассказа, повествующий о том, как Надя Иванушкина, не задумываясь, приглашает старика в свою новую квартиру, разворачивает подобную ситуацию, намеченную в романе «Счастливая Москва», где у Москвы Честновой в ее квартире в высотном доме поселяется весовщик из Ельца.

Да и сама Надя похожа на героиню романа «Счастливая Москва».

Встреча с молодой женщиной Надей возвращает старому Акиму ту материнскую заботу, которой он был лишен в детстве. Хотя мать его давно умерла, старик находит тепло и человечность в добром отношении к нему молодой женщины нового поколения.

Смысл рассказа автор раскрывает в финальной проповеди:

— Я помню их, ты запомни меня, а тебя запомнят, кто после тебя родится, те будут неизвестные — еще лучше тебя, — говорил старый Аким (СЖ, 16).

Рассказ проникнут верой в лучшего будущего человека и тоской о нем. Об этой своей мечте Платонов год спустя напишет в исповедальной статье, посвященной Маяковскому.

И. И. Матвеева

СТАНОВЛЕНИЕ ПЛАТОНОВА-САТИРИКА

(Опыт текстологического анализа повести «Город Градов»)

Обращение к текстологии повести «Город Градов» не ново. Первенство в этой области принадлежит Н. В. Корниенко с ее обстоятельной книгой «История текста и биография Платонова», где есть глава о «Градове». Цель настоящей статьи — решить вопрос о количестве редакций повести, показать творческую лабораторию произведения как процесс рождения оригинального русского сатирика.

Для текстологического анализа были использованы следующие автографы «Города Градова» (для удобства пользования они пронумерованы в том порядке, в котором над ними работал Платонов).

I. Автограф рассказа с надписью на последней странице, сделанной женой писателя Марией Александровной: «Рукопись, 1-й экземпляр» (Семейный архив — СА, л. 1—45).

II. Машинопись ранней редакции рассказа с пометами и правкой Г. З. Литвина-Молотова (СА, л. 1—16).

III. Сводная машинопись с правкой и рукописными вставками Платонова и пометами Литвина-Молотова (СА, л. 1—35).

IV. Машинопись с правкой Платонова и его пометами на полях (РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 74, л. 1—36).

V. Беловой автограф с небольшой правкой Платонова (СА, л. 1—36).

VI. Прижизненные публикации. Повесть печаталась трижды: в авторских сборниках «Епифанские шлюзы» (1927) и «Происхождение мастера» (1929), в литературно-художественном сборнике «Красная панорама» (Приложение к журналу «Красная панорама») (1928).

Перечисленные источники представляют далеко не полный перечень. На определенном этапе работы было сделано 5 машинописей. В семейном архиве сохранилось лишь две. Третья находилась в архиве Литвина-Молотова, она была изъята при обыске во время его ареста и хранилась в КГБ—ФСБ. Фраг-

менты еще одной машинописи сохранены в Пушкинском Доме. Однако текстологический анализ перечисленных автографов и трех опубликованных вариантов «Градова» позволяет говорить о наличии до сих пор не известных текстов «Города Градова» с правкой редакторов и автора. Остаются недоступными корректуры, которые также являются источниками текста повести.

И все же имеющиеся в наличии автографы, хранящиеся в различных архивах, дают представление о серьезной творческой работе, приведшей в конечном итоге к созданию сатирического произведения большой обличающей силы.

Знакомство с источниками повести дает право утверждать, что она перерабатывалась несколько раз. Наиболее острыми в политическом отношении являются сводная машинопись «Города Градова» с правкой и вставками Платонова, с пометами красным карандашом Молотова, находящаяся в семейном архиве писателя (III), а также рукопись с правкой Платонова, хранящаяся в РГАЛИ и относящаяся к периоду подготовки повести ко второй публикации в сборнике «Красная панорама». И в том и в другом автографе к основным листам подклеены дополнительные, есть рукописные вставки. Основной слой правки в сводной машинописи (III) сделан синими чернилами, второй слой (после замечаний Литвина-Молотова) — черными чернилами. В ней, а также в машинописи IV Платонов уже после первой публикации дописал некоторые сцены и восстановил фрагменты, вычеркнутые Литвиным-Молотовым ранее.

Платонов начал работу над «Городом Градовым» в конце 1926 г., а закончил в феврале 1927 г. В рукописи и машинописи рассказа (I, II) рукой автора поставлено число: 17.II.1927. В сводной машинописи (III) дата 17/II—27 зачеркнута красным карандашом редактора. В беловом автографе (V), послужившем источником текста в сборнике «Происхождение мастера», Платонов поставил под текстом другую дату — 1926 г. Возможно, новая датировка — своеобразная мистификация, сделанная по совету Литвина-Молотова, который не без основания мог опасаться политических обвинений из-за сопоставления событий, изображенных в повести, с партийными склоками, общественными и политическими документами, бывшими в центре внимания прессы на рубеже 1926—1927 гг.

На время действия повести и соответственно период работы над ней (конец 1926—начало 1927 г.) указывают некоторые фрагменты ее текста: «Налицо — наименования советских учреждений девятилетней давности» (III, л. 26), а также скрытые отсылки к событиям, происходящим в это время в стране (строительство Днепрогэса, напряженные отношения с Польшей и Великобританией, борьба Сталина с оппозицией и т. д.). Однако следует отметить, что Платонов продолжал работать над повестью на протяжении 1927 и 1928 гг.

Первоначально «Город Градов» был задуман как небольшой рассказ о борьбе тамбовских чиновников с Москвой. Повествование о борьбе бюрократов за выживание было написано в Тамбове по личным впечатлениям и по горячим следам, как отклик на тяжелую личную ситуацию, в которой оказался писатель после увольнения из ЦК профсоюзов и командировки с особым заданием Москвы в провинциальный Тамбов. Платонов столкнулся с серьезным сопротивлением местных чиновников его нововведениям: «Здесь дошло до того, что мне делают прямые угрозы. (...) Правда на моей стороне, но я один, а моих противников — легион, и все они меж собой кумовья (Тамбов — гоголевская провинция)».¹

В ходе работы над рукописью Платонов изменил название рассказа, написав поверх старого («Город Градов») новое — «Город Селов» (I, л. 1). Излюбленный сатириками оксюморон метил в частный, местечковый подход мелких чиновников к масштабным задачам страны и попутно высвечивал «генеральную тему» сборника «Епифанские шлюзы» — тему провинции. Но вскоре замысел изменился, конфликт из частного перерос в государственный, поэтому заглавие «Город Селов» не удовлетворило писателя и он вычеркнул его еще в рукописи.

На автобиографический и документальный характер рассказа указывал подзаголовок «Заметки командированного», вписанный автором синими чернилами, и эпиграф «Мое сочинение скучно и терпеливо, как жизнь, из которой оно сделано. Ив. Шаронов, писатель конца XIX века» (I, л. 1), также приписанный позднее на правом верхнем поле листа тем же карандашом, что и вся рукопись.

Тяжелое настроение, владевшее Платоновым в Тамбове, сказалось на общей тональности рассказа, который отличается в первой редакции особой грустью, самоиронией и неприкрытой едкой сатирой в адрес бюрократии, как местной, так и государственной. Редактор Г. З. Литвин-Молотов отметил это после первого прочтения «Города Градова» и подверг его резкой критике. В автографе II на верхнем поле первого листа есть помета: «1. Действия нет! Неживо. 2. Смеха, юмора — нет. Злобы, печали, скуки, уныния полон короб. Озлобленность и отрицание даже возможности хорошего, дельного в таких условиях! 3. А получится при такой переработке хорошая сильная вещь!» (CA, II, л. 1). Но в целом рассказ понравился Молотову, и он принял деятельное участие в его судьбе — на каждой странице машинописи встречаются редакторские пометки, вопросы, предостережения и пожелания.

Готовя рассказ к публикации, писатель доработал текст, включил в него по совету Молотова комические эпизоды, ввел

¹ Платонов А. «Живя главной жизнью...». М., 1989. С. 392.

новые действующие лица, в результате чего он увеличился более чем в два раза, превратившись в повесть. Изменилась и нумерация глав. Ориентируя читателя на сатирическое содержание произведения, Платонов вычеркнул подзаголовок «Заметки командированного» и написал еще один «осторожный» эпиграф от лица вымышленного философа: «Молодость смешна, подобно старости. И чем больше обещает юность в будущем, тем она смешнее в настоящем. Прохор Годяев, мыслитель XVIII века» (III, л. 1). Но при переиздании повести Платонов снял его (IV, л. 1).

В первой главе он дописал историю Градова в духе Щедрина, подчеркивая бестолковость и дремучесть его жителей:

Проезжий ученый говорил властям, что Градов лежит на приречной террасе, о чем и был издан циркуляр для сведения.

Город орошала речка Жмаевка — так учили детей в школе [1 ступени].² Но летом на улицах было сухо, и дети не видели, что Жмаевка орошает Градов, и не понимали урока.

Вокруг города жили слободы; исконные градовцы называли слобожан [приписными] нахальщиками [т. е. карьеристами], ибо слобожане бросали пахотное дело и стремились стать служилыми чиновниками, а в междоусобии свое — пока им должностей не выходило — занимались чинкой сапог, смолокурством, перепродажей ржаного зерна и прочим незнатным занятием. Но в том была подоплека всей жизни Градова: слобожане наседали и отнимали у градовцев хлебные места в учреждениях, а градовцы обижались и отбивались от деревенских охальников. Поэтому три раза в год — на Троицу, в Николин день и на Крещение — между городом и слободами происходили кулачные бои и слобожане, кормленные густой пищей, всегда побивали градовцев, исчахших на казенных [жалованьи] харчах.

Некоторые написанные от руки страницы показались Молотову политически острыми, и он вычеркнул текст, намекающий на государственный статус изображенной картины. Например, абзац, завершающий первую рукописную вставку, не устроил редактора отчетливым противостоянием коммунистов и местного населения, живущего тихой, провинциальной жизнью:

Героев город не имел, [и приשמл коммунистам на их социальные призывы] и законным порядком принимал резолюции по мировым вопросам (III, л. 2).

Литвин-Молотов подверг его критике, написав на полях красным карандашом: «Были герои.

- 1) война
- 2) бандитизм
- 3) голод

Выстрелил ими. Не привились. Не то перевелись, не то уехали, не то переменились» (там же).

² Здесь и далее в квадратных скобках вычеркнутый текст.

После доработки абзац принял вид:

А может и были в Градове герои, только их перевела точная законность и бумажные надлежащие мероприятия (там же).

По настоянию Литвина-Молотова, Платонов понизил статус Градова до уездного города, а Москву заменил губернским городом Талдомовым. Именно в таком варианте повесть была опубликована в сборнике «Епифанские шлюзы» (1927). Но через год, готовя рукопись к следующей публикации, он возвратил городам их первоначальный статус, повысив таким образом уровень конфликта (IV, V).

Серьезная борьба развернулась за эпизод, в котором рассказывается история с 5 миллионами рублей, пришедшими в Градов из Москвы по случаю неурожая в Градовской губернии. Фрагмент иллюстрировал чиновничий способ принятия решений советскими государственными органами, для которых спасение голодающих от смерти — рядовое «мероприятие», обладающее «косвенным культурным эффектом». В рукописи (I) и автографе II фрагмент имел такой вид:

[Случился в Градовской губернии голод от засухи. На прокормление крестьян и на особые гидротехнические работы правительство отпустило три миллиона рублей].

Восемь раз заседал президиум Градовского губисполкома: что делать с этими деньгами? Четыре месяца шло обсуждение серьезного вопроса, [а крестьяне тем временем продавали хаты и пускались в отход на заработки.

Наконец] Губисполком решил — создать Губернскую комиссию по борьбе с недородом, затем учредить уездные комиссии, а также волостные и сельские, потом — поднять кампанию в печати и начать работу по выявлению и учету пострадавшего от недорода сельского населения. Ранее того — денег не расходовать, дабы не допустить [политической] ошибки.

В основу отбора голодающих крестьян от сытых был положен классовый принцип. Чтобы не было злоумышленных толкований классового принципа, Губисполком дал местам марксистский метод его применения: помощь оказывать только тем крестьянам, у которых нет ни коровы, ни лошади, а наличный скот — свыше двух овец и двадцати кур, включая петуха; остальным крестьянам, имеющим корову или лошадь, давать хлеб порциями, когда в теле есть объективные признаки голода, как-то: высокая температура или желудочная изжога. Порция не должна быть больше фунта ржаной муки на душу семейства.

Ввиду некомплекта участковых врачей в губернии, научное определение голода было возложено на ветеринаров и на сельский педагогический персонал. Затем Губернской комиссией по борьбе с недородом была разработана «ведомость учета крестьянских хозяйств, на восстановление, укрепление и развитие коих может в некоторой степени повлиять частичный недород некоторых районов губернии». Ведомость ту разослали в уездные комиссии, те в волостные, волостные — в сельские. Сельские комиссии должны эти ведомости составить, потом послать в волостные комиссии, волостные — после увязки и проработки — в уездные, уездные

комиссии, помудрив поелику возможно, посылают ведомости в губернскую комиссию. Эта комиссия, получив тучу бумаги и полистовав ее, докладывает Губисполкому свой проект оказания продовольственной помощи населению, в некоторой своей части пострадавшему от частичного недорода.

Деньги из Москвы пришли в сентябре, а заполненные ведомости из уездов вернулись в апреле следующего года. Но так как без бдительного учета голодающих масс помощь нельзя начинать, ибо тогда и кулацкий элемент влез бы в долю, то помощь населению началась с мая — через 9 месяцев после неурожая.

Первый мужик, получивший первый пуд хлеба, попал в «Градовские извещения» — с полной биографией. По классовой формуле, данной из губернии, этот мужик должен питаться казенным хлебом до нового урожая: у него не было даже двух овец, и кур тоже не было, потому что он только вернулся [из шахт и с деньгами, а крестьянского хозяйства никогда не вел. Он и получил] с заработков. Первый пуд дарового хлеба, без особой радости (II, л. 1—3).

Правя текст, Молотов подчеркнул синим карандашом «опасные» политические формулировки: «В основу отбора голодающих крестьян от сытых был положен классовый принцип», «По классовой формуле, данной из губернии...», «...чтобы построить деревенский колодец, техник должен знать всего Карла Маркса» (II, л. 2—3). Рядом с ними на полях появляются вопросительные и восклицательные знаки.

Второй лист автографа III почти полностью отсутствует, сохранилось лишь несколько строчек, отрезанных ножницами от основного листа. Утраченная часть машинописного текста была обнаружена в РГАЛИ, она была подклеена к рукописи IV. В ней также имеется серьезная правка Молотова, направленная на то, чтобы снизить остроту сатирических выпадов. Реконструированный фрагмент имеет следующий вид:

А было дело так. Случился в Градовской губернии голод от засухи. На прокормление крестьян и на особые гидротехнические работы (*нрзб*) отпустили пять миллионов рублей. Восемь раз заседал президиум Градовского губисполкома: что делать с этими деньгами? Четыре месяца шло обсуждение серьезного вопроса, [а крестьяне тем временем продавали хаты и пускались в отход на заработки] (IV, л. 3, вставка 1).

Весь текст на вклейке подчеркнут, а затем перечеркнут красным карандашом крест-накрест, так же как и последующий текст, приведенный выше.

Фрагмент полностью не вошел ни в один из печатных вариантов, хотя Платонов пытался восстановить его. Так, готовя повесть ко второй публикации, он вписал абзац: «В основу отбора голодающих крестьян от сытых ~ высокая температура или желудочная изжога» (V). Но даже это предложение было купировано, зачеркнута вторая его часть.

Второй главой Литвин-Молотов остался недоволен. На страницах машинописи возле сцены «Шмаков в вагоне поезда»

появляются его пометы: «Дайте повеселее случай» (II, л. 5). Таким образом, в автографе III возникает новый персонаж — комсомолец, проповедующий антирелигиозную политику нового государства. Появляются разговоры пассажиров о Польше и Днепрострое. И вновь по тексту прошелся красный карандаш редактора. Платонову пришлось заменить «комсомольца» «масляным парнем» — «деревенским женихом», невежество которого высмеивают простые крестьяне, попутчики Шмакова. Но в редакции 1929 г. Платонов восстановил первоначальный текст. Необходимую для этого правку он сделал в машинописи IV.

В процессе доработки «Города Градова» писателю пришлось убрать в подтекст самые острые и политически злободневные моменты. Например, в рукописи рассказа разговор пассажиров завершается описанием осеннего пейзажа за окнами вагона: «Печальный молчаливый сентябрь стоял в прохладном пустопорожном поле, [где не было ни следа промышленности]». Молотов вычеркнул окончание предложения, так как эти слова и скептическое высказывание пассажира-козловца о «советском матерьяле — мягкой вещи» выглядели явной политической аллюзией на решения XV съезда партии, взявшего курс на индустриализацию страны.³

Платонов настоял на необходимости фразы, но придал ей более тонкую иносказательную форму: «...где не было теперь никакого промысла». В таком виде она содержит дополнительный намек на политику уничтожения промысловой деятельности — одного из источников крестьянского благополучия.

Небольшая правка есть и в третьей главе. Платонов усилил ее антибюрократическую направленность. Например, исправил предложение «Трактат свой Иван Федотыч кончил поздней ночью — за полночь, когда уж снеслись куры, оплодотворенные [вчерашним утром]» (III, л. 14). Вычеркнув нейтральное «вчерашним утром», он вписал сверху «своевременно и надлежаще» — и фраза заиграла оттенками иронии и сарказма в адрес города, где даже куры — государственные жители.

Молотов также внес свою лепту в работу, потребовав добавить в главу комический эпизод из служебной деятельности Шмакова. На полях машинописи он написал: «Дайте еще одно дело» (III, л. 15). В результате к истории поселка Гора-Горушка присоединились заявление жителей хутора Девьи Дубравы и вырезка из газеты «Градовские известия» «Пролетарский Илья-Пророк».

Платонов написал новое окончание третьей главы, посвятив его конфликту Шмакова с профсоюзом из-за сокращения

³ Впервые об этом: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова. М., 1993. С. 79.

штатов. Примечательно, что писатель не сразу верно распределил роли между Шмаковым и Бормотовым. В рукописной вставке можно выделить этапы работы, когда инициатива сокращения переходила от Шмакова к Бормотову и наоборот. И все же в окончательном варианте эта роль отдается Шмакову как посланцу Москвы и проводнику линии партии. Резким выглядит резюме начальника Бормотова и Шмакова о «проф-трепачах», появившееся в процессе работы над главой: «Эх, вы, жамки! — сказал Бормотову и Шмакову их начальник. — Профтрепачей испугались — вы работайте, как гепеусы, вот где умные люди!» (III, л. 19).

Дописывает Платонов и «случайный» разговор Шмакова с секретарем управления, интересующимся состоянием «еврейского вопроса» в Москве. Молотов отреагировал на диалог персонажей замечаниями на полях: «Раввин порядка!» и «Как пошутиться!». Но писатель оставил сцену без изменения.

Самая острая борьба развернулась за шмаковские «Записки государственного человека». Еще в рукописи Платонов самостоятельно сократил наиболее острые моменты. Так, исчезла фраза, иллюстрировавшая принадлежность чиновников к партии: «Я вновь и вновь убеждаюсь, что только советское чиновничество — партийцы с долгом службы в сердце — способно превратить мир-какофонию в мир-симфонию» (I, л. 13). Литвин-Молотов перечеркнул страницы, посвященные сравнению Советского государства с Римом и ведущими западными державами. Убираются сентенции Шмакова о Ленине — Иване Калите нового времени и рассуждения о сущности новой государственности:

[Большевики создали образцовое государство, коему нет примера в истории. Возьмем Рим — это анархия по сравнению с Советами. Взглянем на современные и империалистические организмы — Британию, С. А. С. Ш., Францию и др. — это рассыпанный порох, тогда как СССР — плотный пироксилин, единая органическая масса, несмотря на множество сросшихся наций в нем.

Ни англичане, ни американцы, ни французы, ни прочие кто — никто не сравнится в понимании государства с большевиками. Воистину в 1917 году в России впервые родился государственный человек и впервые отпраздновал свою победу гармонический разум порядка.

Мы, большевики, лучше переварили в себе тысячелетний опыт Европы, чем сами европейцы, выдумавшие одно социал-демократическое тело.

Ленин — это новый Иван Калита, с тою разницей, что тот собирал княжеские клочья безмасштабной московской Руси, а Ленин собирает клочья всего растрепанного империалистического мира; но сложить эти клочья можно в единственную сумму — социализм.

Но сбор клочков мира, потрескавшегося от капитализма, допустим лишь путем образцовой государственности.

Настала поэтому эпоха великой мировой большевистской государственности, перед которой и Рим, и Александр Македонский — ничто, и уездные исправники — тоже.

Но что такое истинная государственность? Это ясно и понятно: классовая сила, превращенная в аппарат и сбитая в нем до плотности железа. А что такое аппарат. — Это коллектив чиновников. Стало быть, советский чиновник есть исполнитель диктатуры пролетариата и заместитель пролетария на государственном посту] (III, л. 10, 11).

Молотов предложил убрать также абзац о новой религии Советского государства и государственном человеке, родившемся после революции, так как в нем слишком вольно цитировалась книга А. В. Луначарского «Религия и социализм».⁴

[Служение социалистическому отечеству — это новая религия человека, ощущающего в своем сердце чувство революционного долга. Воистину в 1917 году в России впервые родился государственный человек и впервые отпраздновал свою победу гармонический разум порядка!] (III, л. 11).

Платонов был вынужден согласиться, чтобы повесть прошла в сборник «Епифанские шлюзы», но через год восстановил отрывок, вписав его от руки в машинопись IV. Дерзкую фразу о бюрократе — заместителе пролетария на государственном посту — он поместил в сцену вечеринки Бормотова, мотивируя смелые высказывания Шмакова его алкогольным опьянением.

И все же «Записки...» даже в урезанном виде имели слишком серьезное политическое содержание. Чтобы снять напряжение, Платонов разбил их на три части и внес в первый «перерыв» комический эпизод ночного хулиганства обывателя:

Шмаков остановился, потому что раздался неприличный звук.

— Гады! — заорал кто-то у окна. — Испрошу всяку сволочь, всяку баптистскую ересь!..

И вдруг голос смилостивился и зазвучал милосердно:

— Друг, скажи по-матерному, по-церковнославянски! Ага, — нелзя!.. [Святой язык!.. О, гады, светопреставители!..] Эх ты, гниденыш!..

Шаги удалились, и пустынно застучал колотушечник, предупреждая грабеж.

Шмаков сначала насторожился, а потом поник в удручении от многочисленности хамства.

Одолев [нравственную] пустую тревогу, он продолжал (III, л. 11).

Еще один эпизод появляется на 12-м листе машинописи:

Часто бывало, что мысль Ивана Федотовича увлекалась сторонними соображениями во вред пользе. Так и сейчас, пренебрегая временем, он задумался о сравнительной административной силе преудика и исправника. Затем он подумал о воде земного шара и решил, что лучше спустить все океаны и реки в подземные недра, чтобы была сухая территория. Тогда не будет беспокойства от дождей, а народ можно расселить просторней. Воду будут сосать из глубины насосы, облака исчезнут, а в небе станет вечно гореть солнце, как видимый административный центр.

⁴ Луначарский А. В. Религия и социализм. СПб., 1909. Т. 2.

— Самый худший враг порядка и гармонии, — думал Шмаков, — это природа. Всегда в ней что-нибудь случается!.. А что если учредить для природы судебную власть и карать ее за бесчинство? Например, драть растения за недород!.. Конечно, не просто пороть, а как-нибудь похитрее — химически, так сказать!

— Не согласятся, — вздохнул Шмаков, — [наши бюрократы] беззаконники везде сидят! (III, л. 12, 13).

По тексту, написанному Платоновым от руки, тоже прошелся красный карандаш редактора, которому не понравилось сравнение председателя уездного исполнительного комитета и исправника. Но Платонов настоял на своем варианте, вписав над зачеркнутыми строками тот же текст. Выражение «наши бюрократы» он заменил острым и многозначным «беззаконники».

Писателю были дороги мысли, отданные «идеологу бюрократии» Шмакову и вычеркнутые Молотовым из сцены вечеринки 4-й главы, поэтому, слегка сократив, он включил их в «Записки...»:

Что нам дают вместо бюрократизма? Нам дают — доверие вместо документального порядка, т. е. дают хищничество, ахиною и поэзию. Нет! Нам нужно, чтобы человек стал святым и нравственным, потому что иначе ему деться некуда. Всюду должен быть документ и надлежащий общий порядок. Бумага лишь символ жизни, но она и тень истины, а не хамская выдумка чиновника (III, л. 11).

Вторую часть речи Шмакова на вечеринке Платонов также поместил в «Записки...», подклеив ее к рукописной вставке о природе — враге порядка и гармонии:

И как идеал жидется перед моим истомленным взором то общество, где деловая официальная бумага проела и проконтролировала людей настолько, что, будучи по существу порочными, они стали нравственными. Ибо бумага и отношение следовали за поступками людей неотступно, грозили им законными карами, и нравственность сделалась их привычкой. Канцелярия является главной силой, преобразующей мир порочных стихий в мир закона и благородства (III, л. 13).

В четвертой главе правка коснулась кульминационной сцены вечеринки в честь двадцатипятилетия службы Бормотова в госорганах. Платонов убрал показавшуюся ему незначительной историю с потерей Бормотовым сорока папок дел и отправки вместо них в Губархив сорока папок макулатуры. Вместо этой истории он написал на полях другую — об исчезновении Градовского уезда и борьбе Бормотова за Градовскую автономию. Сравнение фрагментов свидетельствует о стремлении автора усилить политическое начало в повести.

Это же подтверждают некоторые замены, сделанные еще в рукописи. Главный функционер и бюрократ Бормотов в первоначальной редакции — коммунист. Предложение «Бормотов, как считающий себя советским человеком, да и другие, не же-

лали, конечно, звона колоколов, но для порядка и внушения массам единого идеологического начала и колокола не плохи» в рукописи выглядело так:

Бормотов, [как коммунист] как современный человек, да и другие, не желали конечно звона колоколов, но для порядка и внушения массам единого идеологического начала и колокола не плохи (I, л. 25).

В последующих вариантах автор тщательно обдумывал это предложение, пытаясь придать ему сарказм первого варианта. В сводной машинописи (III) и соответственно в сборнике «Епифанские шлюзы» предложение приобретает такой вид: «Бормотов, как современный человек, да и другие ~ и колокола не плохи». Однако Платонова фраза не устроила, он дописал ее: «Бормотов как советский человек» (V, л. 21). В печатном варианте текст несколько смягчен: «Бормотов как считающий себя советским человеком...». Несмотря на то что Платонов тщательно завуалировал намек на партийную принадлежность Бормотова, он все же прочитывается, так как руководящий работник советских госорганов в те годы не мог быть беспартийным.

Много размышлял Платонов о предложении «А звон в глуши несомненно хорош» (I, л. 25). Еще в рукописи он дописал сверху новый текст, и предложение приобрело вид далеко не безобидный:

А звон в государственной глуши несомненно хорош, хотя бы с поэтической точки зрения, ибо в хорошем государстве и поэзия лежит на предназначенном ей месте.

Писателя не устроила и эта фраза, он развил мысль дальше, поместив скрытую аллюзию на политику партии в области литературы.⁵ В первом опубликованном варианте фраза заканчивается словами: «и поэзия лежит на предназначенном ей месте, а не поет бесполезные песни».

О том, насколько для Платонова была важна сцена вечеринки, говорит наличие нескольких слоев правки в сводной машинописи (III). Так, он вычеркнул те фразы из речи Бормотова, в которых тот предстает оппозиционером по отношению к новым институтам власти:

[Я говорю вполне искренно и определенно. Но посудите сами, дорогие сослуживцы, сколько было характеров, капризов, различных желаний и проектов] до превращения сухой территории губернии в море, а хлебопашцев в рыбаков [включительно. И я должен был всему сочувствовать, благожелательно улыбаться, терзая свой здравый смысл]. {...} Но однако

⁵ Н. В. Корниенко справедливо видит здесь аллюзию на статью Н. Бухарина «Злые заметки», опубликованную 12 января 1927 г. в «Правде» (см.: *Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова*).

членом союза я остался, [иначе и быть не могло. Ремесленной Управе не выгодно лишаться плательщика налога, а об остальном постаралось мое начальство — без меня ему бы делать нечего было!

Далее того, Казначейство, Контрольная Палата, даже Епархиальное Управление и прочие присутственные места без меня не обойдутся — кто же, скажите приложите руку к сердцу, учредил и обосновал их делопроизводство, упразднил всякие картонные системы, Ноты и прочую бюрократическую ахинею] (III, л. 23).

Вместо этого фрагмента Платонов сверху и на полях вписал от руки другой:

Я страдалец, друзья, душа моя горька и ничто ее не растрогает... Всю жизнь я спасал Градовский уезд! Один [председатель] хотел превратить сухую территорию губернии в море, а хлебопашцев в рыбаков. Другой задумал пробить глубокую дырку в земле, чтобы оттуда жидкое золото наружу вылилось, и техника заставлял меня сыскать для такого дела. А третий все автомобили покупал для того, чтобы подходящую систему для уезда установить. Видали, что значит служба! (III, л. 23).

Писатель насыщал сцену политическими аллюзиями самого разного толка и одновременно вуалировал слишком прямолинейные высказывания персонажей. Например, он заменил откровенную реплику Смачнева о значении винной монополии для бюджета государства:

[Чай — добро, семейственная добродетель, свободомыслие и Государственная Дума, так сказать, но не на чайной монополии держится бюджет государства, а на винной] (III, л. 23).

Фраза, вычеркнутая Молотовым из-за откровенного сарказма по поводу отмены «сухого закона» и введения государственной монополии на продажу водки, была заменена на ироничный и по-платоновски сокровенный пассаж:

Я откровенно скажу, что одно у меня утешение — водка... Ничто меня не берет — ни музыка, ни пение, ни вера, а водка меня берет! Знает, душа у меня такая твердая, только ядовитое вещество она одобряет... Ничего духовного я не признаю, то — буржуазный обман... (III, л. 23).

Сочиняются рассуждения Бормотова о том, как он воспринимает новые государственные институты местного масштаба, и в этих мыслях отчетливо просматривается связь с убранными фрагментами из «Записок...»:

Так вот, я и говорю, что такое уком? А я вам скажу: секретарь, это — архиерей, а Уком — уездная епархия! — Верно ведь? — Раньше в уездах епархий не было, а теперь есть, потому что вера пошла новая и по-серьезней православной. [Раньше ты не причастился — с тебя не взыщется]. Теперь на собрание — ко всенощной — попробуй не сходи! Давайте, скажут, ваш [билетик — мы отметочку там сделаем! Отметочки четыре будут, тебя в язычники зачислят. А язычник у нас хлеба не найдет. Так-то! А [далее] я про себя скажу: кто в епархии делопроизводство поставил [и всю новую веру оформил, сильнее православия ее сделал]? —

Я! — Кто контрольную палату — РКИ, скажем, или Казначейство — уфо наше, на ноги поставил и людей там делом занял? — Кто? А кто всякие карточки, НОТы и прочую антисанитарию истребил в канцеляриях? Ну, кто?.. Без Бормотова, друзья, — сказал Степан Ермилович со слезами на глазах, — не было бы в Градове учреждений и канцелярий. [Не удержалась бы советская власть], не сохранилось бы [преемственности] деловой родственности от старого времени — без чего нельзя нам жить! (III, л. 23, 24).

Написанная от руки, вставка вызвала недоумение Молотова, на полях он поставил красным карандашом вопросительный знак. Платонов слегка отредактировал текст, но главные мысли оставил без изменения.

Значительным изменениям подверглась речь Шмакова. Часть ее была перенесена в третью главу, в текст «Записок...»:

Что нам дают вместо бюрократизма? Нам дают — доверие вместо документального порядка... ~ Ибо бумага и отношение следовали за поступками людей неотступно, грозили им законными карами, и нравственность сделалась их привычкой. [Так вот. Я кончаю] Канцелярия является главной силой, преобразующей мир порочных стихий в мир закона и благородства (III, л. 11, 13).

Вместо вычеркнутого текста Платонов дописывает на полях новый о чиновниках — заместителях пролетариата на государственных постах:

Я вам сейчас открою тайну нашего века! <...> Кто мы такие? Мы за-ме-сти-те-ли пролетариев! [на государственных постах. Пролетарий только право имеет на государство, а правим-то мы]. Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? — Все замешено! Все стало подложным! Все не настоящее, а суррогат! Были сливки, а стал маргарин! Вкусен, а не питателен! Мастеровой воевал, а чиновник победил! Чувствуете, граждане? [Так наша цель, я считаю, с честью оправдать историческое доверие пролетариата и стать его достойным заместителем!] Поэтому-то так называемый, всеми злоумышленниками и глупцами поносимый бюрократ — есть как раз зодчий грядущего членораздельного социалистического мира! (III, л. 26).

Хорошо понимая опасность подобных мыслей, Литвин-Молотов перечеркнул практически всю речь Шмакова. Однако Платонов написал на полях «Нужно!» — и текст вошел в вариант сборника «Епифанские шлюзы», правда, со значительными купюрами.

В пятой главе расширяется диапазон записей чиновника Чалого. Пометки в календаре представляют собой срез политической, общественной и культурной жизни страны. По настоянию Молотова, Платонов убрал записи о двадцатипятилетнем перспективном плане, зато добавил бытовые зарисовки о малиновом узваре, вишневой настойке, посещении церкви, перемене фамилии Чалый на Благовещенский и т. д. Лишь одна из новых записей («Сушить сухари впрок — весной будет с

кем-то война») говорит о политической ситуации в стране, когда с каждым месяцем нарастала тревога по поводу грозящей агрессии со стороны западных стран. Вычеркнутую Молотовым запись о двадцатипятилетнем перспективном плане автор вновь включает в текст, очевидно, на этапе верстки сборника «Епифанские шлюзы».

Седьмая глава, очевидно, показалась Молотову ненужной, он дважды предлагал ее сократить, делая на полях машинописи соответствующие пометки. Идя на уступки, Платонов сократил диалог Захара со своей женой:

[Захарий садился, но говорить продолжал, достаточно расходуя духовную энергию, т.к. остальной день он неподкупно молчал.

— Скучно, Марфа. Грусть и жуть берет меня — по-бычиному. Никакой я прохлады в жизни своей не встречаю.

— А чего ж делать-то, Захарий, — отвечала Марфа, — хлеб-соль есть, и слава богу. Каждый день чай пьем, живем, как люди, я тебе жена, чего же еще тебе надобно-то, ай ты молодой, што ль.

— И то, Марфа. Разум тебе даден, — со скукотой покойнее. Привалила бы к нам радость — и деться с ней некуда, — испускал последний дух Захар] (III, л. 31, 32).

Примечательно, что этот текст не вошел ни в одно издание. Но все же Платонов отстоял главку, где показан представитель того самого народа, заместителем которого объявили себя бюрократы.

Несколько слоев правки обнаруживаются в заключительной седьмой главе, в которой рассказывается о борьбе градовцев с Талдомовом/Москвой. Кажется, что Платонов был неистощим в выдумке и сатирическом пафосе разоблачителя местной бюрократии. За каждый фрагмент он буквально сражался с осторожным редактором. Например, Молотову не понравился фрагмент, в котором говорилось о рытье канала, соединяющего Градов с Персией:

[По приказанию Градовского Губисполкома спешно приступили к рытью канала, начав его в лопухах слободы Моршевки из усадьбы гражданина Моева. Этот канал должен пересечь четыре губернии и кончиться в устье Волги, дабы персидским купцам было повадно торговать с градовскими госорганами. О канале губплан написал три тома и послал их в Москву, чтобы там знали про это] (II, л. 14).

На полях он пишет: «Что-нибудь другое. Значит: Днепрострой, Волго-Дон. канал, Волховстрой такая ли чепуха — ведь это сатира на все строительство, на весь СССР» (II, л. 14). Платонов исправляет предложение, и оно принимает такой вид:

Градовцы спешно приступили к рытью канала, начав его в лопухах слободы Моршевки из усадьбы гражданина Моева. Этот канал должен пересечь четыре волости, пройти у Талдомова и кончиться на границе с Сибирью, дабы тамошним купцам было повадно торговать с градовскими госорганами (III, л. 33).

И вновь Молотов отмечает это место как неудачное, после чего Платонов вынужден был убрать фрагмент.

Возле предложения «Бормотов, Степан Ермилович, подошел к делу исподволь: предложил учредить такой облисполком, чтобы он собирался на сессии во всех бывших губгородах — нигде не имел постоянного местопребывания и вечного здания» Молотов в черновом автографе пишет: «Дайте другой мотив, более нелепый» (II, л. 15).

В ответ Платонов дописал фрагмент о товарище Скобкине:

Управделами уика тов. Скобкин распорядился заказать штампы и вывески с наименованиями Градовского округа и отдал приказом предуйка называть [себя] впредь предокрисполкома. Когда никто из служащих не сбивался с округа на уезд в [писчих документах] отношениях и устных словах, тов. Скобкин повышался в добром чувстве и говорил кому попало, кто оказывался на глазах.

— Округ у нас, братец! А? Почти губерния! А что такое уезд? — Контрреволюционная царская ячейка и больше ничего! (III, л. 33).

На полях он пишет текст о бурной, но бестолковой деятельности Бормотова. Примечательно, что 34-й лист машинописи был разрезан. Одна его часть оказалась в семейном архиве (сводная рукопись III), а другая — в архиве РГАЛИ (IV). Это дало возможность восстановить текст на полях полностью (публикуется впервые):

Но на этом Бормотов не остановился. На тайном совещании на квартире тов. Сысоева, с повесткой дня — «Градов как окружной центр и мотивация сего», — Бормотов заявил, что раньше считались с числом церквей и мощей — где их больше, там и надлежало быть административному центру. Так и сейчас [учредить] организовать в ударном порядке сто клубов сверх имеющихся, открыть Институт Астрофизики (у ветеринара есть труба — он ее у помещика украл), а затем учредить группу героев революции из старейших большевиков уезда — для почитания их массами — и вывесить их портреты всюду и везде, окаймив вечной зеленью сосны. А обо всем том исподволь — через газеты и гражданскими письмами — донести в Москву и в Талдомов.

— Что же, примем? — сказал Сысоев. — Внесем редакционные поправки к предложению тов. Бормотова и примем — идеологическая организация масс тут налицо, а эта работа высоко отмечается центром! (III, IV, л. 34).

Но и этот фрагмент был вычеркнут красным карандашом Молотова.

Политически острым показался редактору абзац об административной деятельности градовцев, и он убрал большую его часть:

Большую книгу стоит написать, излагая борьбу 5 губгородов, [в то время как крестьянское хозяйство в них падало и число пожаров возросло. Но это потому, что энергия администраторов поглощалась более благородным строительством — рытьем каналов, секущих континент, постройкой аэропланов, учреждением ипподромов союзного значения и за-

кладкой сверхмощных гидростанций на провинциальных тихходных речкѣх] (II, л. 15).

Платонов попытался восстановить его на следующем этапе работы (III). Вместо купированного текста он дописал ироничную фразу о раздутом градовском делопроизводстве, где возвратился к важным для себя мыслям:

Большую книгу стоит написать, излагая борьбу 5 угородов. Букв в ней было бы столько, сколько лопухов в градовском уезде. Но можно ее и не писать, так как градовцам читать ее некогда, а прочим — неинтересно. [В это героическое время вся умственная сила администраторов поглощалась более благородным строительством — рытьем каналов, секущих континент, постройкой аэропланов, учреждением ипподромов союзного значения и закладкой сверхмощных гидростанций на провинциальных тихходных речках] (III, л. 34).

И вновь, вопреки воле автора, Литвин-Молотов вычеркнул последнее предложение. Дважды убирая текст об администраторах, занятых грандиозным строительством, он пытался скрыть ближайший объект критики, ибо все в отрывке указывало на Тамбов: мечты о каналах и аэропланах, ипподром, построенный еще в 1837 г. и занесенный на карту Тамбовской области.⁶ Ипподром был мечтой и объектом притязаний Тамбова. С помощью ловкой интриги тамбовские чиновники вместо восстановления ипподрома в Моршанске добились отпуска значительных средств на организацию собственного ипподрома в Тамбове.

Не устроил Молотова и финал повести, где Бормотов гуляет перед домом с вывеской «Градовский сельский совет», а Шмаков, уволенный старшим инспектором Наркомата за волокиту, чахнет дома. Он советовал посадить Шмакова в тюрьму и завершить историю борьбы городов решительным вмешательством Москвы. На полях читаем его пометы: «Надо, чтобы вмешалась Москва более четко, решительно. Расправа крутая» (II, л. 16).

Платонов немного переделал финал, смягчив отдельные моменты: понизил количество чиновников в Градове с трех тысяч до тысячи, уменьшил число безработных с двух тысяч до пяти-сот человек, но главное он оставил неизменным — вопреки советам редактора — оставил Бормотова в живых как вечное напоминание об опасности возрождения бюрократизма.

Завершена повесть ироническим ответом писателя на вопрос редактора. Еще на первом этапе работы на полях машинописи II возле слов «Что же случилось потом в Градове?» Молотов написал: «Так ничего и не случилось?». Платонов дописал фразу: «Ничего особенного не вышло, только дураки в расход

⁶ Ипподрому место в Тамбове // Тамбовская правда. 1926. № 279. 6 дек.

пошли» (III, л. 35). В этом ответе слышится легкая усталость от довольно тяжело идущей работы, но одновременно чувствуется сила мастера иносказательного слова, который научился выигрывать партии даже у своего умного друга и наставника Литвина-Молотова.

Все сказанное выше позволяет сделать следующие выводы.

1. Анализ известных источников дает возможность говорить о трех редакциях «Города Градова». Первая редакция — это рассказ, представленный в рукописи,⁷ вторая редакция — повесть в сборнике «Епифанские шлюзы», третья — текст со значительными купюрами, опубликованный в сборниках «Красная панорама» и «Происхождение мастера». Последние представляют собой разные варианты, незначительно отличающиеся друг от друга отдельными фразами, пунктуацией, расположением абзацев.

2. В процессе работы над повестью Платонов уходил от автобиографизма, придавая ей не частное, а государственное звучание. Писатель насыщал текст аллюзиями, сложными реминисценциями, стремясь вести диалог с современниками по самым разным вопросам экономического, культурного и политического строительства страны.

3. Черновики «Градова» убедительно доказывают, что в ходе доработки повести Платонов обретал мастерство сатирика, его писательское и политическое самосознание быстро росло. Благодаря борьбе с цензурой он научился прятать в подтекст наиболее резкие мысли, обретал характерную для него иносказательную ироничную манеру.

4. В настоящее время не существует печатного текста повести, который бы соответствовал воле автора. Эту задачу должно решить научное издание «Города Градова».

⁷ Оубл.: Новый мир. 1993. № 1.

Е. А. Папкина

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ И ВСЕВОЛОД ИВАНОВ: СПОР ИЛИ ДИАЛОГ?

Андрея Платонова и Всеволода Иванова связывали сложные отношения притяжения—отталкивания. В конце 1920-х гг., когда Платонов приехал в Москву, их личные взаимоотношения можно было бы назвать дружескими. В своих воспоминаниях об Андрее Платонове Э. Миндлин приводит эпизод, характеризующий этот период общения писателей: «Однажды мы с Андреем Платоновым сидели в редакции „Красной Нови“. Подошел Всеволод Иванов и стал расспрашивать Платонова, пишет ли он.

— Пишу. А что же еще?— пожал плечами Платонов.

— Небось стоит корзина, полная рукописей,— улыбнулся Всеволод Иванов.— Говорят, много пишешь».¹

Во время печатания в журнале «Красная новь» отрывков из романа «Чевенгур» Вс. Иванов, в то время заведующий отделом прозы, был на стороне автора. В РГАЛИ находится рукопись фрагментов романа «Кончина Копенкина» и «Ребенок в Чевенгуре». Е. Шубина, публикуя письмо Г. З. Литвина-Молотова, в комментарии отмечает: «На титульном листе рукописи своего рода диалог членов редколлегии „Красной нови“. Всеволод Иванов: „За печатание в январском номере“. Он же: „Т. Раскольникову. В первом рассказе заменить везде «коммунизм» словом «свободный строй» (или просто вычеркнуть), сделать ряд купюр — тогда получится правда, парадоксальная, но возможная. 27.XII.29”. Ф. Раскольников: „Против печатания. Возврат. 30.XII.29”».²

Однако к началу 30-х гг. относится весьма резкая оценка Платонова: «Почему ценят такую проститутку, как Леонов, или такого бесхарактерного человека, как Всеволод Иванов».³

¹ Миндлин Э. Л. Андрей Платонов // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы биографии. М., 1994. С. 50.

² Андрей Платонов. Воспоминания современников. С. 218.

³ Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ 1930—1945 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 856.

В комментарии к данному высказыванию Н. В. Корниенко пишет, что здесь «отразилось отношение Платонова к объявленной попутчиками в начале 30-х гг. радикальной их „перестройке“». ⁴ Возможно, неприязнь Платонова имела и сугубо личные причины: по воспоминаниям Т. В. Ивановой, второй жены Вс. Иванова, Платонов осуждал его за разрыв с первой женой А. П. Ивановой-Весниной, произошедший в 1929 г. Приведу отрывок из неопубликованной книги Т. В. Ивановой «Вечности заложник»: «Я не знаю, каковы были отношения Платонова и Всеволода, но Платонов оказался в чисто человеческом плане довольно необычным, то есть когда я появилась в жизни Всеволода, то из очень большого Всеволодова окружения отпал один Платонов.

Платонов часто приходил в гости к Всеволоду, когда тот был женат на Анне Павловне Ивановой-Весниной. И он считал для себя обязательным оставаться ей верным другом. Причем верность, с моей точки зрения, он понял как-то странно, ибо перестал общаться с самим Всеволодом. И когда мы случайно сталкивались в общественных местах, Всеволод холодно с ним здоровался, а со мной его так и не познакомил. (...) Платонов отсек от себя Всеволода, а остался верен Анне Павловне. Кому-то, может быть, по-человечески это и понятно. Но мне казалось обидным не за себя, а за Всеволода. Ведь мы-то с Анной Павловной не ссорились: она к нам приходила. (...) Платонов, видимо, посчитал, что не имеет права прерывать дружеских отношений с женщиной, у которой не сложилась ни личная жизнь, ни творческая судьба. А Всеволод казался ему счастливым и, наверное, преуспевающим».⁵

О том, что общение Платонова с А. П. Весниной продолжалось, свидетельствует запись из дневника Вс. Иванова 11.01.43 г.: «Зашел к Анне Павловне. Она в слезах. Что такое? — Умер от туберкулеза сын Андрея Платонова. (...) Чем тут поможешь?».⁶

Дневник Иванова начала 30-х гг. подтверждает практическое отсутствие каких-либо отношений между писателями. Имя Платонова появляется на страницах только один раз: «Леонов сделал мне выговор публично за то, что не посетил вечера А. Платонова. 7.02.1932 г.».⁷

Комментируя отрывок из книги Т. В. Ивановой, надо сказать, что в это время, в начале 30-х гг., Всеволод Иванов как раз уже не был «преуспевающим». Два его экспериментальных сатирических романа «Кремль» и «У» лежали в столе без надежды на публикацию, что вряд ли было известно Платонову.

⁴ Там же. С. 876.

⁵ *Иванова Т. В.* Вечности заложник (семейный архив).

⁶ *Иванов Вс.* Дневники. М., 2001. С. 239.

⁷ Там же. С. 26.

Во многом от нападок официальной критики Иванова защищало давнее знакомство с А. М. Горьким, которому начинающий писатель в 1916 г. посылал из Сибири рассказы и благодаря которому в 1921 г. приехал в Петроград. Горький же ввел Иванова в содружество «Серапионовы братья» и поддерживал на протяжении многих лет. Переписка их, носившая дружеский характер, опубликована. Впоследствии Иванов с семьей, женой Тamarой Владимировной и детьми, приезжал к Горькому в Италию. Именно с предполагаемой поездкой в Италию весной 1936 г. связан следующий этап общения Андрея Платонова и Всеволода Иванова.

В начале 1936 г. Платонов пишет Вс. Иванову (текст письма хранится в архиве Иванова в РГБ).

Уважаемый Всеволод Вячеславович!

Я к Вам обращаюсь с одной просьбой. Если она трудно выполнима, то оставьте ее без последствий.

От В. Шкловского я случайно узнал, что Вы едете к А. М. Горькому. И у А. М. Горького можно решить мою небольшую просьбу.

По договору с редакцией «Две пятилетки» я написал повесть под названием «Джан» (душа). Договор был на три листа, в повести 8. Повесть эта, если она подойдет, будет напечатана в специальных книгах, выпускаемых к 20-летию Октябр. Револ., т. е. в 1937г.

У меня есть надежда, что если бы эта повесть была опубликована, она бы сняла с меня тяжесть, которую я ношу за многие свои (далее слово зачеркнуто Платоновым. — *Е. П.*) ошибки. Но опубликование ее категорически запрещено вплоть до издания книги «Люди Пятилетки», т. е. до 1937 г.

По-моему, если эта вещь удовлетворительная, то нужно ее напечатать теперь же. Хотя бы в альманахе «Год девятнадцатый».

(...)

Я прошу Вас, Всев. Вячесл., передать эту информацию А. М. Горькому. От него потребуется всего две-три секунды размышления, потому что дело пустяковое. А для меня это очень важно: (далее три строки зачеркнуты Платоновым. — *Е. П.*) мне будет сильно облегчена жизнь и главное — дальнейшая работа.

Если Вы согласны и есть надежда на успех, то поговорите с Ал. Макс., если нет, то бросьте это письмо куда хотите. Извините, что затрудняю Вас, другого пути не мог придумать.

С тов. приветом Андрей Платонов

22.1-36.⁸

Примечательно, что Платонов обращается к Иванову на Вы и по имени-отчеству. Возможно, это объясняется тем, что в данном случае Платонов пишет не бывшему хорошему знакомому, а Иванову как официальному лицу — одному из секретарей Союза писателей и председателю Литфонда, чья позиция в литературе в то время была гораздо более устойчивой, чем его собственная.

⁸ РГБ, Архив Вс. Иванова, ф. 673, к. 45, ед. хр. 35.

Поездка Иванова к А. М. Горькому состоялась весной 1936 г. Неизвестно, передал ли он Алексею Максимовичу просьбу Платонова, но даже если подобный разговор и состоялся, изменить судьбу повести «Джан» было уже невозможно, так как летом 1936 г. Горький умирает, а издание упомянутого в письме литературно-художественного общественного политического альманаха «Год девятнадцатый», основанного им в 1933 г., временно приостанавливается.

В архиве Вс. Иванова хранится еще один документ, связанный с Платоновым. Это машинопись книги рассказов Платонова «Вся жизнь», присланная Иванову в начале апреля 1946 г. вместе с сопроводительным письмом из издательства «Советский писатель». В письме содержится «просьба прочитать небольшой сборник рассказов А. Платонова для обсуждения на ближайшем заседании редсовета (18-20.4)». ⁹ В состав сборника входят рассказы: «Вся жизнь», «Цветок на земле», «Июльская гроза», «Никита», «Голубь и горлянка», «Червь», «Юшка», «Корова», «Избушка бабушки», «Машинист Мальцев», «Семья Иванова». Напечатана книга в 1946 г. не была.

Все эти факты свидетельствуют о том, что с течением времени пути двух писателей все более расходились. Удивительно при этом, что в творчестве Вс. Иванова и Платонова разных лет просматриваются многочисленные параллели.

Литературоведы и критики неоднократно писали о содержательной и художественной близости произведений обоих авторов, но это касалось лишь конца 20-х гг. — периода создания Вс. Ивановым цикла рассказов «Тайное тайных». Так, Е. А. Краснощекова отмечает: «Сочетание конкретности и философичности мышления отличает „естественных героев“ и Иванова, и Платонова. Неспособные к усвоению абстрактных понятий (все должно иметь свое имя!), они постоянно размышляют о самых основах бытия — Правде, Смысле жизни, Справедливости». ¹⁰ По наблюдению Л. Н. Дарьяловой, оба писателя «раскрывают процесс перехода „природного человека“ в исторического, осознающего себя как личность во времени». ¹¹

Но и в более ранние, и в последующие годы можно увидеть иные точки соприкосновения творчества писателей. В самом общем плане их объединяет направление, называемое некоторыми учеными «фантастическим реализмом».

„Фантастический реализм“ (близкий к латиноамериканскому магическому и центральноевропейской традиции Кафки

⁹ Там же, к. 54, ед. хр. 5.

¹⁰ Краснощекова Е. А. Андрей Платонов и Всеволод Иванов (2-я половина 20-х гг.) // Творчество Андрея Платонова. Воронеж, 1970. С. 155.

¹¹ Дарьялова Л. Н. Проблема историзма в романтической прозе 20-х гг.: (Вс. Иванов и А. Платонов) // Всеволод Иванов и проблемы романтизма. М., 1976. С. 165.

и Мейринка) представляется наивысшим достижением русской неофициальной литературы советского времени. А. Платонов (...) и М. Булгаков сходны в соединении фантастичности и гротескности общего замысла с реалистической проработанностью деталей. Вс. Иванов (...) эволюционирует в сторону „фантастического реализма”»,¹² — писал Вяч. Вс. Иванов. Неоднозначное отношение обоих к революции — и вера, и неверие, и желание верить — ее целям и способам их воплощения, размышления о последствиях осуществления в стране идеала счастья и блаженства привели к появлению в творчестве Платонова и Вс. Иванова жанров утопии и антиутопии. У Вс. Иванова мотивы утопии и антиутопии можно увидеть в романах начала 30-х гг.: «У», неопубликованном романе «Багровый закат», неоконченном романе «Сокровища Александра Македонского» — 1940—1950-е гг. Идеи преодоления власти времени и смерти по-разному раскрывались в произведениях писателей: в 20-е гг. в научно-фантастических повестях и рассказах Платонова («Лунная бомба», «Потомки солнца») и Вс. Иванова («Странный случай в Теплом переулке»), а затем в 30—40-е гг. (рассказы «Фантастического цикла» Вс. Иванова в частности); в самом начале 60-х гг. Иванов вновь вернулся к этой теме в незавершенной повести «Генералиссимус» — о воскрешенном из вечной мерзлоты сподвижнике Петра I Александре Меншикове. Парадоксальный факт: писателями с разницей в один год написаны рассказы с одинаковым названием «По небу полуночи» (1939 — Платонов, 1940 — Вс. Иванов) и задуманы романы об Александре Македонском.

В начале 30-х гг. Платонов работал над романом «Македонский офицер»; в письмах из Средней Азии имя Александра Македонского также появляется («Развалины очень красивы. Они лежат у подножия гор Копет-Дага. Мы долго смотрели на пустыню с высот развалин Александра Македонского»¹³); в записных книжках писателя есть фразы («Туркмены — одни из потомков парфян Александра Македонского»),¹⁴ подтверждающие интерес писателя к теме.

А в конце 30-х гг. Вс. Иванов задумывает роман «Сокровища Александра Македонского», создает различные варианты текста, в том числе «ташкентский» и «бакинский» (названы по месту действия романа), стремясь также сопоставить Восток и Запад: сокровища Александра Македонского находятся на востоке, на их поиски отправляются различные персонажи из Мо-

¹² Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 474—475.

¹³ Волга. 1975. № 9. С. 168—169.

¹⁴ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 128.

сквы — такова фантастическая посылка всех вариантов. Возможно, оба писателя, так или иначе комментируя в романах попытку Александра Македонского создать гармонично устроенное государство, размышляли о различных формах правления и в Европе (гитлеровская Германия), и в собственной стране. Это сопоставление, как представляется, было бы отдельной интересной темой исследования пересечений семантических полей творчества двух писателей.

Практически одновременно с работой над этими романами Платонов и Вс. Иванов создают философские произведения, герои которых поставлены в некую условную ситуацию этического выбора, — «Джан» (1935) и «Сизиф, сын Эола» (1944).

В этом контексте, как кажется, допустимо употребить по отношению к повести Платонова и рассказу Иванова термин «притча» или по крайней мере говорить об элементах притчи в жанровой форме этих текстов. В некоторых исследовательских работах данный термин употребляется применительно и к «Джан» («„Джан” можно воспринять как притчу о спасении отдельно взятой души»;¹⁵ «Судьба народа джан и история Назара, его происхождение и его путь — „философская притча” (...) Платонов выбирал героя и сюжет, которые позволяли бы моделировать историю человека и человечества в одном лице»¹⁶), и к «Сизифу, сыну Эола» («Отсутствие открытых выходов в современность не мешает наполнить современным содержанием притчу о Сизифе: здесь и осуждение войны за власть, за богатство, за господство над миром, разоблачение маскировки насильников под борцов за справедливость»¹⁷), хотя и не указываются признаки притчи.

Какие же элементы притчи можно выделить в повести «Джан» и рассказе «Сизиф, сын Эола»?

Анализируя миф и притчу в литературе XX в., С. З. Агранович и И. В. Саморукова отмечают как важную особенность «переворачивание смысловых оппозиций старого мифа в фабуле притчи»: «Писатели-экзистенциалисты распространенные фабулы о Сизифе, Оресте, Антигоне (...) превратили в произведения, очень напоминающие притчи».¹⁸ Пример такого переосмысления мифа можно увидеть в повести «Джан»: «...в сказании об Ормузде и Аримане главным становится момент перерыва традиционных этических взаимоотношений света и

¹⁵ Чандлер Р. Платонов и Средняя Азия // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 48.

¹⁶ Дебюзер Л. Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» // Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994. С. 326.

¹⁷ Гладковская Л. А. Жизнелюбивый талант. М., 1988. С. 252—253.

¹⁸ Агранович С. З., Саморукова И. В. Гармония—цель—гармония. М., 1997. С. 48.

тмы, добра и зла, жизни и нежизни». ¹⁹ Назар понимает древний миф по-своему:

Отчего он [Ариман] не сумел быть счастливым? Может, оттого, что для него судьба Ормузда и других жителей дальних, заросших садами стран была чужда и отвратительна, она не успокаивала и не влекла его сердце. ²⁰

В рассказе Вс. Иванова «Сизиф, сын Эола» мифологический сюжет также переосмыслен. Возвращаясь в Коринф, солдат армии Александра Македонского встречает наказанного богами Сизифа. В отличие от традиционного мифа Сизиф принимает свое наказание как справедливое, старается быть послушным и искупить свои грехи, а мотивы богоборчества и хитрости Сизифа, известные по античным мифам, в тексте Иванова отсутствуют. В результате Зевс прощает его, освобождая от бессмысленного труда.

В композиции притчи исследователи выделяют 3 (некоторые — 2) основных момента: контекст сказывания притчи, фабула и толкование.

1. Контекст сказывания притчи наполнен исторической и/или псевдоисторической бытовой конкретикой. Роль такого контекста в «Джан» играют две московские главы, поездка Чагатаева в Ташкент, получение инструкций от секретаря ЦК партии, т. е. все повествование до того момента, как герой вступает на дорогу детства. Далее пространство становится условным: «вечное место» — определяется оно в тексте: «Здесь было все, — мать и родина, детство и будущее» (Д., 468). В «Сизифе, сыне Эола» контекст — описание возвращения солдата Полиандра в родной город Коринф, разговоры с крестьянами, т. е. повествование до встречи с Сизифом на Альмийской тропе.

2. Фабула самой притчи, поэтика которой характеризуется максимальной условностью в описании окружающего мира и характеров. В этой части повести «Джан» условно и описание пустыни — создание пейзажа, одновременно реального, поражающего своей точностью, и фантастического (всеми исследователями, в частности, отмечалась параллель Сары-Камышской впадины и ада); условен и сам народ джан. Условность свойственна и пейзажу рассказа «Сизиф, сын Эола»: гора, в которую Сизиф катит камень, и ее подножие, где стоит его хижина, находятся как бы в двух пространственно-временных измерениях: герой объясняет Полиандру, что прощение Зевса заключалось в том, что он, Сизиф, начав свой труд в подземном царстве Гадеса, незаметно пришел к солнцу — в наземный мир.

Среди персонажей выделяются «рядовой», или массовидный, герой притчи, который совершает выбор; и аллегориче-

¹⁹ Полтавцева Н. Г. Философская проза Андрея Платонова. Ростов н./Д., 1984. С. 115.

²⁰ Платонов А. П. Проза. М., 1999. С. 485. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквой «Д.» и указанием страницы.

ский субъект, который воспитывает — в притче XX в. иногда искушает — остальных, ставит их в экспериментальные ситуации. В авторской притче XX в. он часто оказывается так называемым воинствующим профаном, роль которого в повести «Джан» играет Нур-Мухаммед, с чувством удовлетворения отмечающий в записной книжке умершие души, а в «Сизифе, сыне Эола» — Полиандр, зовущий Сизифа после освобождения воцариться в Коринфе, грабить, убивать, насиловать, собирать сокровища, но сам при этом мечтающий подчинить его себе.

Некоторые образы, настойчиво повторяющиеся в притчах (в том числе евангельских), присутствуют и в произведениях Платонова и Вс. Иванова. В частности, образ пищи, которая выступает в качестве метафорической замены определенных духовных ценностей. В повести «Джан» образ пищи появляется несколько раз и является одной из метафор души. Например, в разговоре Суфьяна и Чагатаева упоминается «малая, бедная, редкая пища», за которую работал народ, и Назар комментирует: «Это вам давали чужую душу». В другом эпизоде «ничтожное мясо» птиц служит «не для сытости, а для соединения с общей жизнью и друг с другом», для «питания души». Используя библейский мотив причастия, Платонов подчеркивает «истинность» пищи, добываемой Чагатаевым, который своим ослабевшим телом привлекает к себе хищных птиц, шакалов, таким образом как бы отдавая свою плоть людям. В ином ключе трактуется обильная пища, доставленная из Ташкента. Народ утомляется от нее, спит, а затем уходит, оставляя весь запас продовольствия. В притче Иванова «Сизиф, сын Эола» образ пищи также получает метафорический смысл. Целый день Сизиф был обречен катывать в гору камень, но после захода солнца он копал огород, ловил зверей, собирал плоды. Труд на земле, добыча пищи изменили душу Сизифа, сделали его иным человеком. Не случайно в его портрете автор обращает внимание на «большое, квадратное (...) лицо его, испещренное глубокими морщинами крестьянских забот и трудов»,²¹ наполненное мыслью. В ситуации этического выбора, в которую поставлен Сизиф, он отказывается идти царствовать в Коринф и остается вновь катить свой камень:

Здесь я привык. У меня имеются бобы, капканы для диких коз, вино изредка и к нему сыр. Что мне еще надо? Я привык. Иди, путник, в свой Коринф, а я пойду в свою гору (С., 351).

3. Третьим композиционным элементом притчи является толкование. В авторских притчах XX в. оно часто не выделено,

²¹ Иванов В. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1978. Т. 5. С. 351. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением буквой «С.» и указанием страницы.

а растворено в фабуле, хотя и у Платонова, и у Вс. Иванова, как и в классических притчах, выражено прямо словом. Толкование в притче связано с тем этическим выбором — между сакральным и профанным, если говорить языком притчи, — который совершают герои.

Между чем и чем выбирают герои Платонова и Вс. Иванова?

Во время и после поездки в Среднюю Азию в 30-е гг. Платонов создает несколько произведений, в центре которых проблема свободы: очерк «Карагез», рассказ «Такыр», повесть «Джан». В очерке «Карагез» о свободе Платонов пишет следующее:

Нас привлекает в этой теме уверенность, что в будущем человека элемент свободы осуществится как высшая и самая несомненная реальность. Больше того, эта личная свобода будет служить объединению человечества, а вовсе не личному наслаждению, выясняется, что свобода — это общественное чувство и она не может быть применима в эгоистических целях.²²

Вс. Иванов в наброске предисловия к книге «Фантастические рассказы», куда входил и «Сизиф, сын Эола», также размышляет о свободе:

Вторая тема — завоевание свободы. Человек освободился, насколько это в его силах. Чувственная и умственная свобода. К чему же она ведет? К счастью? И что такое счастье, если при индивидуалистической свободе человек чувствует себя закованным? Отказ от свободы, хотя формально человек называет себя свободным. (...)

Третья серия — современная — рассказы о счастье, достигнутом благодаря догме. Химера? А почему? Конечно, с точки зрения индивидуализма — химера. Но ведь они действительно счастливы. Долг.²³

В обоих случаях рассматриваются категории: свобода личная — общественная, свобода — счастье, свобода — долг, при этом выводы писателей пересекаются с толкованиями в двух притчах.

Освобожденный Зевсом от труда Сизиф, герой притчи Иванова, счастлив: его темно-голубые глаза сияют; слушая рассказы солдата о военных походах и богатой добыче, он хохочет и покачивается от восторга.

Я послан к тебе богами, — обманом завлекает его солдат. — Мы идем!.. Идем к славе! (С., 350).

Чтобы подтвердить истину грядущего воцарения Сизифа в Греции, солдат Полиандр окрашивает козьи шкуры, в которые

²² РГАЛИ, Архив А. Платонова, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 66, л. 1.

²³ *Иванов Вс.* Переписка с А. М. Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1985. С. 263.

облачен великан, в пурпур. Но окончательный выбор Сизиф совершает на следующее утро: он вновь катит в гору огромный черный шар. «Мораль» притчи четко выражена в последней части рассказа в словах Сизифа: «Рр-р-рад ворочать навстречу ветру бесполезные камни, чем сеять быстро восходящее зло...» (С., 351). Таким образом, получив возможность быть свободным и воцариться, т. е. наслаждаться всеми радостями земной жизни, герой Иванова отказывается от этого, возвращаясь к бессмысленному труду. «Сознание, лежащее в основе притчи, направлено на обесценивание временного в угоду вечному», — пишут исследователи поэтики жанра.²⁴ Блага жизни, власть в системе ценностей писателя являются временными, так как они несут зло, но противопоставлено этой этической категории не добро, как можно предположить, а *недеяние*. Категория свободы в ивановской притче оказывается связанной со «злом», а несвободы — с отказом от зла в силу невозможности по каким-либо причинам творить добро.

В притче Платонова те же категории — свобода, счастье — осмысливаются иначе, чем у Иванова, хотя есть и некоторые точки соприкосновения. «В финале повести „Джан“ народ покидал пространство общего „сытного“ дома, не пожелав воспользоваться социальными призывами Назара, покидал в поисках своей доли, а Назар и Айдым возвращались в Москву. Этот своеобразный двойной финал, представляющий одну из констант глобальной и одновременно лирической поэтики платоновского текста, восстанавливал жизнь народа и человека в их глубочайшей тайне и сокровенности — тайне свободного выбора своего пути», — пишет Н. В. Корниенко.²⁵ Толкование притчи, таким образом, состоит как бы из двух «частей» и представляет собой выводы, к которым приходит герой: «самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом (Д., 514); «Чагатаев убедился, что помощь к нему придет лишь от другого человека» (Д., 533).

Как представляется, для обоих писателей очевидно, что этический выбор человека связан с отказом от роли своеобразного «культурного героя» — благодетеля и обретением дома: рядом с любимыми и любящими людьми у Платонова; «одинокое дома», созданного трудом на земле, у Вс. Иванова.

Непростым оказывается осмысление и категории свободы.

Придя в первом варианте повести «Джан» к мысли о необходимости свободного выбора для народа и человека, Плато-

²⁴ Агранович С. З., Саморукова И. В. Гармония—цель—гармония. С. 63.

²⁵ Корниенко Н. В. Наследие А. Платонова — испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 129.

нов, все же надеясь на публикацию произведения, добавляет в 16-ю главу текст, в котором народ джан возвращается, т. е. по сути отказывается от свободы во имя счастья общей жизни. Притча Иванова показывает, что единственное, что может выбрать человек в этом безжалостном мире, это отказаться от свободы, дабы не употребить ее во зло людям. Такая позиция писателей, с одной стороны, безусловно, связана с общественно-политической ситуацией в стране, с другой — имеет глубокие религиозно-философские корни в мировоззрении Платонова и Вс. Иванова.

В чем-то близкую ситуацию этического выбора человека мы видим в эссе А. Камю «Миф о Сизифе», созданном в середине 1940-х гг. в оккупированной немцами Франции. Но внешняя несвобода Сизифа оборачивается, по мнению писателя-экзистенциалиста, его внутренней духовной свободой, поэтому «следует считать Сизифа счастливым»: «Его судьба принадлежит ему самому. Обломок скалы его собственная забота {...} И так, {...} подобный слепцу, жаждущему прозреть и твердо знающему, что его ночь бесконечна, Сизиф шагает во веки веков».²⁶ «Человеком абсурда» называет его писатель. Действительно, как это свойственно поэтике притчи, «сакральное поведение логично только внутри сакральной системы. Вовне оно бессмысленно, абсурдно, нелогично и при профанном {...} истолковании вызывает смех».²⁷

Так и поведение Сизифа, добровольно вернувшегося к бессмысленному труду, абсурдно с точки зрения профанной логики солдата Полиандра, но истинно, по мнению автора: не случайно в последних строках рассказа Сизиф предстает на вершине горы, одетый в царский пурпур, на фоне алых гор, над которыми поднимается изжелта-красная заря» (С., 351).

Возвращаясь к теме взаимоотношений Платонова и Вс. Иванова, следует сказать, что наличие многочисленных точек пересечения в их творчестве как в 1920-е гг., так и в последующие периоды не является случайным и свидетельствует о несомненной близости писателей в оценках современной им эпохи и месте духовного человека в ней. Т. В. Иванова писала в своей незавершенной книге: «Владимир Николаевич Топоров вспоминает: как-то в разговоре с ним Всеволод упомянул Платонова. „В двух-трех фразах... но упомянут так, что я понял, что за этим кроется очень многое”».²⁸

²⁶ Камю А. Миф о Сизифе. СПб., 2001. С. 130.

²⁷ Краснов А. Г. Притча в русской и западноевропейской литературе XX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. С. 7.

²⁸ Иванова Т. В. Вечности заложник (семейный архив).

Р. Чандлер

**ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ
«ЧЕТЫРНАДЦАТЬ КРАСНЫХ ИЗБУШЕК»
В ЛОНДОНСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ***

В колледже «Квин Мэри» (университет Лондона), где я преподаю, раз в год мы ставим русскую пьесу на русском языке. В этом году я вызвался быть режиссером «14 Красных Избушек» Андрея Платонова¹ — пьесы, которую я перевел 5 лет назад. Коллеги по университету пытались убедить меня выбрать что-нибудь «попроще», «что-нибудь не такое душераздирающее», «то, что легче поставить»; я ответил, что раз уж я никогда не был режиссером, то по крайней мере я хотел бы выбрать пьесу, которую хорошо знаю и люблю.

«14 Красных Избушек» ставят редко. Мне известно лишь о двух постановках: в Саратове в конце 1980-х гг. и в Париже в 2000 г. У Платонова есть несколько пьес, а также и киносценариев, но русские театральные режиссеры, кажется, предпочитают ставить инсценировки его романов. Мне непонятно, почему они игнорируют его пьесы. Возможно, с ними на самом деле что-то не так, и только благодаря моему неумению это «что-то» разглядеть я «вошел туда, куда даже ангелы боятся ступить». А может быть, русские режиссеры попросту не спешат в поисках нового репертуара, равно как русские издатели также не спешат опубликовывать доступные издания недавно обнаруженных рассказов Платонова.

В прошлом году, посмотрев университетскую постановку «Дяди Вани», коллега из России Борис Равдин сказал мне, что «Чехов присутствовал»; я сразу понял, что он имел в виду: постановка была не без погрешностей, но она дышала Чеховым. Режиссер Катя Григоруk не сделала того, что даже самые престижные режиссеры делают удивительно часто, — она не воз-

* Перевод статьи К. Григоруk.

¹ Пьеса была написана в 1932 г. Платонов переработал первый акт в 1936 г., возможно, с намерением сделать из него отдельную пьесу. Пьеса никогда не была поставлена во время жизни Платонова; впервые опубликована в журнале «Волга» (1988. № 1).

вела препятствий между Чеховым и залом. Я надеялся, что реакция зрителя «14 Красных Избушек» будет подобна реакции Бориса Равдина, что по окончании спектакля люди будут чувствовать, что «присутствовало» что-то от Платонова. Я хотел дать Платонову слово, он ведь и так достаточно пострадал от вмешательств со стороны цензоров и редакторов. Мне хотелось как можно меньше добавлять от себя, хотелось, чтобы текст сам породил дух постановки. Я знаю, что Платонов часто зачитывал свои работы нейтральным, невыразительным голосом; знаю, что Беккет, работы которого во многих смыслах перекликаются с «14 Красными Избушками», постоянно требовал от своих актеров «не играть», «не быть актерами». Мне казалось, что самой большой ошибкой с моей стороны было бы потерять веру в эту блестящую, но отчасти бессюжетную пьесу и поддасться соблазну добавить что-нибудь лишнее в надежде угодить публике.

С другой стороны, у меня было мало времени, мало денег и маленькая, почти исключительно женская труппа без дублеров. Я знал, что нам придется полагаться на случай; с этим надо было смириться. Платонова можно рассматривать как художника-коллажиста, человека, который склеивал работы уникальной философской и психологической тонкости из всего, что попадалось под руку: советские песни и лозунги, статьи из «Правды», речи Сталина, язык запутанных, но зачастую все понимающих рабочих и крестьян. Во время репетиций я старался следовать его примеру. В конечном итоге случай проявил к нам благосклонность, преобразив визуальный аспект постановки, в котором я был уверен меньше всего.

Самая знаменитая картина Малевича «Черный квадрат» была задумана, оказывается, как выражение революционного оптимизма; трудно, однако, видеть в ней что-либо иное, кроме выражения отчаяния. Действие трех из четырех актов «14 Красных Избушек» происходит в колхозе, где нечего есть, где кроме коммунистических лозунгов рабочим нечего положить в рот. С мыслью о том, что черная футуристическая икона Малевича отражает настроение пьесы, мы решили одеть колхозников в футболки с черным квадратом в стиле Малевича на груди.² Затем я узнал о том, что исторический факультет постелил черно-белый шахматный пол для своей пьесы, ставить которую они собира-

² Мы также решили нанести на обратную сторону футболок более сложную черно-красно-белую композицию в стиле Малевича. Историк-искусствовед Игорь Голомшток был первым, кто привлек мое внимание к сходству между Малевичем и некоторыми аспектами творчества Платонова. На обложках всех четырех изданий Платонова, которые я перевел в соавторстве для издательства «Harvill», изображены метафорические картины Малевича; рассуждения Голомштока о Платонове и Малевиче я вкратце изложил в предисловии к «Котловану».

лись за неделю до «Четырнадцати красных избушек». Дары случая порой удивительно трудно оценить как следует; мы поговаривали о том, что такой пол придется перекрасить, и только со временем я сообразил, что мы можем извлечь из этого выгоду. Кроме того, что пол гармонировал с костюмами, его шахматная клетка стала ярким символом Советского Союза 30-х гг. — черно-белого мира, где каждый рассматривался как либо преданный сторонник Сталина, либо как диверсант-троцкист. Да и несложно было создать впечатление о том, что пол был изначально задуман самим Платоновым.

Фраза «белый свет» встречается в пьесе несколько раз. С добавлением слов «черная быль» сразу за «белым светом» между текстом Платонова и нашим полом установилась несомненная связь. Я также добавил слово «шахматная» в одном из предложений и попросил актера смотреть на пол, произнося реплику: «Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага — лишь бы шахматная игра не кончилась». Этот эпизод стал ярким моментом постановки.

Моей главной задачей было создать «пустое пространство», как назвал свою первую книгу о театре английский режиссер Питер Брук; если повезет, то внутри этого пространства должно зародиться что-либо последовательное. Конкретных советов актерам я давал мало: почти все пришли к личному пониманию своей роли. Иногда эти интерпретации меня удивляли, но никогда не разочаровывали. Пустому пространству, однако, необходимы определяющие его границы; моей задачей было следить за неприкосновенностью этих границ. На одной из репетиций, сцена воссоединения Суениты, председательницы колхоза, с ее мужем Гармаловым начала превращаться в веселую возню под лозунгом «Так держать, колхоз!». Мне пришлось напомнить актерам, что Суенита, как и все другие работники колхоза, была на грани голодной смерти. «14 Красных Избушек» — это комедия, но самая черная из всех черных комедий: ответ Платонова на голод, вызванный сталинской политикой принудительной коллективизации и обязательного реквизирувания зерна. Конечно, немного абсурдно обеспеченному учителю требовать от обеспеченных учеников правдивого изображения голодной смерти. Но мне удивительно редко приходилось делать подобные замечания: большей частью живой платоновский язык — а нет такого предложения, в котором не чувствуются ритмы и интонации живой речи, — подсказывал актерам все, что им нужно было знать.

Исторический факультет обеспечил нас выразительным полом; мне же необходимо было обеспечить наше «пустое пространство» защитной крышей. Мне приходилось следить за тем, чтобы мелкие раздражения не перерастали в шумные ссоры, сознавать всю реальность проблем, изображая уверенность

в том, что их можно решить. Две вещи помогли мне справиться с неминуемыми трудностями. Первая — это постоянное чувство доброжелательности, которое исходило от труппы; я относился к ним с уважением, и они отвечали тем же. Вторая — это то, что я все время был очарован, заморожен диалогом. На репетициях я порой говорил и делал слишком мало; не помогал актерам новыми идеями, а просто внимательно слушал. Но бывает, что заинтересованный слушатель — это все, что нужно актеру.

Центральная роль в пьесе отведена Хозу. Этот стооднолетний мужчина, по всей видимости, задумывался как собирательный образ западного интеллигента; очень возможно, однако, что у него есть конкретный прототип — Джордж Бернард Шоу. В 1931 г. Шоу встретил свое 75-летие в Советском Союзе, после чего заявил, что сталинская пятилетка — это единственная надежда мира. Однажды, будучи уже в Англии, он высмеял предположение о том, что в Советском Союзе мог быть голод, говоря, что он «никогда не ел так вкусно и роскошно», как во время того путешествия. Хоз Платонова иногда мудр, иногда глуп, иногда заботлив, иногда жесток. Он живет на химических порошках и молоке, как будто он или уже износил свою человеческую суть, или же никогда в нее так и не вступил. В первом акте он уныло заявляет: «Мальчики, девочки, дети, дайте мне трость из могильного креста, чтобы я мог уйти на тот бедный свет!». Вскоре после этого он говорит с настоящим, а может и с напускным, оптимизмом: «Мы хотим измерить светосилу той зари, которую вы якобы зажгли».

Эту непростую роль сыграла шведка Джозефина Олсен, 25-летняя студентка. С самого начала она работала с усердием и прилежностью; со временем же в ее игре появились и тонкость, и многоярусность. Мы договорились, что, вместо того чтобы стесняться трудностей произношения, она должна сделать их частью образа: ведь мужчину, которого она играла, звали Эдвард-Иоганн-Луи, и его знания русского языка не были совершенны. Я предложил ей разбивать на слоги те длинные слова, которые ей было тяжело произносить: «бу-шу-ю-щи-е пу-стя-ки», «Не рас-пси-хо-вы-вай меня!». Это не только помогло и Джозефине, и нерусской публике, но это также дало нам возможность подчеркнуть то, что Хоз и сам ученик, иностранец, которому нелегко постигать правила чужеземной речи и поведения. Я также предложил, чтобы Хоз, разговаривая сам с собой — что случалось довольно часто, — иногда переключался на английский; Джозефина решила проговаривать эти строки с немецким акцентом, это добавило еще больше лингвистической многоярусности. Что же касается вопроса пола, то играющая юную подругу Хоза Катя Григорук писала мне, что Джозефина была очень убедительна в роли мужчины, поэтому

рядом с ней хотелось «флиртовать и быть более женственной». Честно говоря, я отдал роль Хоза Джозефине просто потому, что она сама предложила свою кандидатуру, к тому же других желающих не было. Сейчас, однако, мне трудно представить, что русский мужчина в возрасте мог бы сделать эту роль такой же многосторонней, какой она удалась этой молодой шведской полиглотке. Джозефина была сразу юной и старой, и мужчиной и женщиной; Хоз в ее интерпретации был не только героем невероятным и экстраординарным, но и представителем всего человечества — вне возраста, пола или национальности.

Русское слово «нёбо» созвучно со словом «небо». Слово «язык» имеет два значения; с помощью *языка* мы говорим на *языке*. Слова отображают мир, купол рта отображает купол небес: трудности, которые возникают у актера с непривычными звуками, помогают ему войти и в другой образ, и в другой, незнакомый мир. Среди нерусскоговорящих актеров запомнилась и Полина Войнер, юная полька, которой необыкновенно тяжело давалось русское произношение. Я долго сомневался в правильности моего выбора Полины на роль Антона Концова — фаната-колхозника, который, по словам Платонова, говорит с «безошибочной четкостью». В отсутствие кого-либо подходящего на эту роль я решил отдать ее тому, кому она менее всего шла, считая, что очевидное несоответствие между актером и ролью может стать источником огромной силы. В конечном счете мои надежды оправдались: уязвимость Полины, изо всех сил старающейся преодолеть языковые и физические трудности своей роли, выявила то самое отчаяние, которое зачастую стоит за слепым оптимизмом фанатов тех или иных идей. Полине удалось, более чем кому-либо другому, воплотить то, что Дж. Хоскинг в своей статье о «Котловане» называет «странной и вымученной смесью надежды и отчаяния, которой, должно быть, жили многие во времена сталинской революции».³

Платонову, более чем большинству писателей, было известно о трагедии русской деревни: в августе 1931 г. его послали в Центрально-Волжский и Северо-Кавказский регионы, чтобы он докладывал о прогрессе коллективизации. Следующая запись из его записных книжек лишь одна из многих: «Колхоз № 22 „Свинопас“. Строительные работы — выполнено 25 %. Нет гвоздей, железа, дерева {...} доярки убегают, за ними посылают конных, и те заставляют женщин опять работать. Это привело к случаям самоубийства... Смертность скота — 89—90 %».⁴ Писать о подобных вещах в те времена смели немногие. Как я уже упоминал, «14 Красных Избушек» — отзыв

³ *Hosking J.* The yawning gap / The Times Literary Supplement. London, 1996. 6 dec. P. 12.

⁴ *Корниенко Н.В.* История текста и биография А. П. Платонова: 1926—1946 // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 173.

Платонова на эту трагедию, художественное изображение как и самого голода, так и попытки властей игнорировать то, что происходило. По приезде Хоза и Суениты из Москвы один из колхозников докладывает им, что все «побираться по морю пошли — мертвую рыбу по берегу искать, а Антошка даже лопух приступал жарить и лепешки печет из овечьего желудочного добра. Нам харчиться нечем стало». Позже этот самый колхозник, Вершков, говорит: «Нет, я живу от сознания, разве у нас от пищи проживешь?».

Сатира Платонова по своей остроте не уступает сатире Брехта. Однако «14 Красных Избушек» — пьеса не одного измерения; как и большинство работ этого автора-атеиста, пьеса полна христианского символизма, упоминаний об овцах и пастухах, хлебе и рыбе, просвещении и спасении. Образ Суениты — это образ Христа; она не только пастушка, но также и жертвенный агнец, предлагающий свое тело — молоко, лимфу, кровь, кости — в качестве пищи изголодавшемуся народу. Потерянный корабль с овцами, зерном и детьми, который украли и увели в море таинственные враги, называется «Дальний свет» — понятие и христианское, и коммунистическое.

В романе «Чевенгур» непокорный крестьянин выражает свое недовольство одному из большевиков: «Мудреное дело: землю отдали, а хлеб до последнего зерна отбираете. Да подавись ты сам такой землей! Мужуку от земли один горизонт остается. Кого вы обманываете-то?». Платоновские крестьяне — сироты; у них отобрали и Мать, и Отца — и землю и небеса. Они чужие в этом мире; все, что у них осталось, — это удаляющаяся полоска дальнего света и свитые из слов сети иллюзий. Антон Концов — один из самых ярких примеров во всей мировой литературе человека, замороженного и плененного идеологией. К концу последнего акта он падает, снова встает со словами: «Это ничего, мой разум жив, идея цела полностью, в одном только теле лежит гнездо голода, а больше нигде! Я встану еще и брошусь вперед до победы! Да здравствует...». Он теряет сознание на полуслове, но несколькими минутами спустя приходит в себя, чтобы произнести свои последние слова, которые также являются и последними словами пьесы: «Вперед!!!». За этим он снова падает.

Несмотря на всю уникальность стиля, Платонов во многих отношениях безличный и беспристрастный писатель: трагедия, о которой он говорит, — это трагедия целого народа. И. Бродский отметил, что платоновская «философия абсурда» тем и убедительна, что представлена не от лица «эгоцентричных индивидуалистов», а от лица «традиционно неодоушевленных масс».⁵ Во втором акте, например, самый старший из колхозни-

⁵ Бродский Дж. «Less Than One». New York, 1986. С. 288.

ков Берданщик неожиданно называет себя классовым врагом. Хоз ему отвечает: «Ступай в район и скажи, чтоб тебя арестовали. Пора бы уже сознанию научиться». Ответ Берданщика обезоруживает своей простотой: «Ходил уж. Дважды просился под арест. Не берут никак — признаков нету, говорят, нищий человек. Краюшку хлеба на обратную дорогу выписывают по карточке и пускают ко двору». Даже без особого знания советской истории не трудно оценить остроту и силу этих строк.

Страшный голод 1931—1933 гг. унес от шести до семи миллионов жизней. В течение следующих 50 лет очень немногие смели о нем упоминать; Платонов же писал о нем в то самое время, пока он буйствовал. Пьеса «14 Красных Избушек» колеблется между фарсом и трагедией, между реальным и нереальным, между отстраненным смирением и гневной сатирой. Это колебание играет важную роль: это, может быть, единственный способ не оглушить читателя или слушателя, а дать ему хотя бы в некоторой степени вникнуть в трагедию такого рода. В неистовом остроумии Платонова и его решимости поднимать те вопросы, о которых многие из нас боятся даже думать, есть что-то вдохновляющее. Говоря словами Джона Бергера — поэта, писателя и критика, одного из самых страстных английских любителей Платонова, — «его рассказы не прибавляют к страданиям, что творятся вокруг; они что-то спасают».⁶

⁶ *Berger J. Ten dispatches about Endurance in the Face of Walls // Andrej Platonov Soul. New York, 2007. P. 312.*

М. Ю. Михеев

**МЕМУАРНЫЙ ТЕКСТ: СВИДЕТЕЛЬСТВО ЛЬВА РАЗГОНА
1994 г. О СЫНЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
В БУТЫРСКОЙ ТЮРЬМЕ (1938)**

В 1994 г., будучи уже стариком, за 85 лет, Лев Эммануилович Разгон опубликовал статью в «Литературной газете» (1 июня) «Отрок Платон», где рассказал о встрече с сыном Андрея Платонова, Платоном, которого посадили в 1938-м, когда мальчику было 15 лет, — согласно воспоминаниям иных авторитетных (или не слишком) современников, в частности поэта Виктора Бокова, за организацию чуть ли не покушения на Сталина. Освобожден он был якобы с помощью М. Шолохова, который обращался за этим к самому Сталину. (Есть и другие версии, но их я касаться не буду). В своей статье 1994 г. Разгон *свидетельствует* о следующем.

Они с сыном Платонова сидели в общей (29-й) камере Бутырской тюрьмы (по другим публикациям можно установить, что это происходило не ранее 20 апреля 1938 г., когда сам Разгон попал в Бутырки). Юноша Платон отличался от всех остальных своим одиночеством, отчужденностью: он ни к кому из заключенных не подходил и к нему никто не подходил. При этом самого Разгона, по-видимому, всегда отличала крайняя общительность, открытость к собеседнику — в данном случае его, как он пишет, «потянуло к нему тихим обаянием» — Разгон сумел разговорить Тошу, и тот открылся ему.

Этот рассказ буквально «потряс» Разгона (надо иметь в виду, что он в то время был вполне зрелым человеком, ему исполнилось 30, но только в тюрьме он узнал, что признания на следствии, в частности на процессах 1937-го, добывались пытками.¹ Вероятно, это вполне типично для людей того времени, тогда еще свято веривших сталинской пропаганде). Но, кроме того, рассказ Тоши Платонова у Льва Разгона «вызвал смятение, отвращение, жалость, удивление»: он говорил о том, что его на допросах не бьют, что следователи дают ему даже сига-

¹ Разгон Л. Э. Перед раскрытыми делами. М., 1991. С. 14—17.

реты и что при этом его обвиняют в том, что он был агентом немецкой разведки.

Сам «шпион», в воспоминании Разгона, смотрел на него «таким спокойным и кротким взором, каким смотрит на знаменитой картине Нестерова отрок Варфоломей» (отсюда, собственно, и заглавие мемуарной статьи — «Отрок Платон»). И поэтому вначале Разгон не стал расспрашивать мальчика о его «шпионских» делах, они касались в разговоре, как он пишет, только «географии», т. е. того, кто из них где живет в Москве (один — в Гранатном переулке, другой — на Тверском бульваре).

Относительно остального у Разгона было ощущение, будто ему «с мальчишеской откровенностью рассказывают о чем-то стыдном, порочном и поддерживать такой разговор нельзя, неприлично...». Т. е. 15-летний мальчишка, по-видимому, говорил такие вещи, которые никак не могли уложиться в голове его 30-летнего собеседника.² Но оказалось, что откровенничал Тоша Платонов до этого не с одним Разгоном: от своего близкого камерного приятеля, Олега Рейхеля, Разгон узнает, что, по мнению того, этого мальчишку действительно удалось завербовать иностранной разведке. Логика рассуждений его (или его и его тогдашнего знакомого в изложении 1994 г., т. е. через более чем 50 лет после описываемых событий) такова: раз про отца Платона писали, что он антисоветчик, то, скорее всего, так оно и было, а ведь яблоко от яблони недалеко падает — вот гэбэшники и угадали. Вот цитата, слова Рейхеля: «Он тут один, других шпионов больше нету, ни в нашей, ни в других камерах. Жалко дурака, да кому интересно со шпионом якшаться». Мы имеем здесь вполне понятное объяснение того, почему Тоша в общей камере оказался в изоляции. Однако самому Разгону (хоть он в то время, по-видимому, не читал произведений отца мальчика, во всяком случае об этом он не пишет) было все же интересно общаться не только с простыми зеками (позже он довольно свободно общался и с уголовниками, и даже с убийцами²), и поэтому на следующий день он снова подошел и заговорил с Тошей Платоновым: что характерно, тот принял от него «иудину», как он называет, заграничную папиросу (даже зная, что это — «преступный знак следовательского поощрения»), и за несколько «предужинных» вечеров Разгон выслушал историю ареста Платона Платонова. Вот что он из этого рассказа понял, осознал и пересказал нам, потомкам, через полвека.

Сам Тоша Платонов был красив, музыкален, танцевал, играл на гитаре, пел модные тогда (блатные) песни, умел расска-

² Об этом мы узнаем из других мемуарных очерков этого автора, в частности, в главке «Ниязов» описана встреча Разгона уже после тюрьмы, в пожилом возрасте, в больнице — с палачом, который расстреливал заключенных в лагерьх (Плен в своем отечестве. М., 1994. С. 293—298).

зывать занятные истории и всегда был душой компании (это, кстати, подтверждается и многими другими мемуарами), в то время как у него был, в передаче Разгона, «странноватый отец-писатель, со своей отчужденной от семьи жизнью. Случайные, не всегда литературные заработки, вечная нужда в доме, тяжкие запои». Мальчик постоянно остро ощущал, как не хватает — или модной курточки, или хоть немного своих денег на кафе с друзьями или хотя бы на папиросы, чтобы их не стрелять у товарищей. Какое-то время назад Тоша познакомился со взрослой компанией военных летчиков, студентов Военно-воздушной академии, где он «не просто пришелся всем ко двору, но и всем полюбился».

И вот тут к нему на Тверском бульваре подошел какой-то человек и начал разговор про его друзей, предупредив, что он — «не с Лубянки, а — вовсе наоборот. И является не кем иным, как резидентом немецкой разведки». Этот человек прямо предложил Тоше — быть его платным агентом: для этого надо только слушать, что говорят в компании летчики, будущие асы советской авиации, когда выпьют и закусят, и все это пересказывать ему, резиденту, встречаясь раз в неделю тут же, на Тверском. За это он всегда будет курить «Яву» и получать каждый раз при встрече свои 100 р. за рассказ (400 р. в месяц была по тем временам, как пишет Разгон, просто невиданная сумма по сравнению с «партмаксимумом» — он сам получал 220 р.).

На это приводится, по-видимому, высказанное возмущение самого Разгона и — контрреплики Тоши Платонова (неизвестно: может быть, при рассказе они все же не были выражены именно в такой радикальной форме, а сформулированы так только задним числом?): «— А родину продавать? А выдавать военные тактики? — Да я же никаких тайн не выдавал. Ну какие там тактики — названия самолетов! {...} Платонов рассказывал о своих чудовищных преступлениях так, как будто речь шла о неудавшихся школьных проделках. Никакая тень раскаяния не лежала на его красивом, с юношеским румянцем лице». Опять же трудно отделить то, что сказано именно в тот момент беседы, — от того, что думает, что мог бы сказать (или что надо было сказать) в такой ситуации сам автор уже спустя многие годы.

А вот другое возражение, упрек Разгона юноше, который «из-за шмоток и выпивки стал шпионом»: как же он не понимал, что ожидает после этого его друзей? Ведь ему самому дадут статью 58.6 — шпионаж, за которую полагается 8 лет, а тех своих друзей, на кого он доносит, он подводит под «вышку»? После этого Разгон «не мог больше поддерживать этот как бы обычный разговор двух сокамерников. Из меня, — как он пишет, — вылетели остатки жалости и человеческого инте-

реса к молодому предателю, агенту немецкой разведки. И я больше не подходил к Платонову, старался избегать встречаться с ним взглядом...». Т. е. отвернулся от него, как ранее остальные сокамерники, — реакция, наверно, вполне естественная, в свете того, что тот о себе рассказал.

Но вот уже на пересылке, в Устьвымлаге, после Котласа, «как бы от непонятно чем вызванного толчка», Разгон вдруг вспомнил последний разговор с юношей Платоновым в Бутырках и понял, «кто же был резидентом немецкой разведки», т. е. понял, что это была явно продуманная, специально подстроенная — гэбэшная — подстава, и человек на Тверском бульваре — подсадная утка, с целью «соорудить заговор в Военной академии» и заодно скомпрометировать сына неугодного писателя, чтобы первого просто посадить, а для управления поведением последнего иметь рычаги. Сам Лев Разгон, как он пишет, испытал раскаяние и даже «ужаснулся своей тупости»: ему захотелось вновь встретиться с Платоновым и объяснить тому, что же произошло на самом деле — «кто и как его запутал в эту черную паутину». Но встретиться им больше не привелось.

В этой истории есть и еще один постскрипtum. После войны и после смерти писателя Андрея Платонова на первом из вечеров его памяти (в 1968-м?), проходившем в ЦДЛ, Разгон узнал от Бориса Ямпольского, ведшего вечер, что сын Платонова Тоша был уже позднее их встречи в Бутырках отправлен в Норильск, освобожден из лагеря и умер от туберкулеза на руках отца. На том же вечере автор выслушал, не перебивая, рассказ о том, как сын по ложному обвинению в антисоветской агитации был посажен, но опровергать это, объясняя всю сложность ситуации, Разгон тогда не стал. Он высказывается только сейчас, «через 54 года» (видимо, сам текст написан в 1992-м, т. е. за 2 года до публикации в газете) — и «рассказывает потому, что свидетельствует».

Эта версия, естественно, сильно расходится с принятой как более официальная в современном платоноведении. Интересно было бы все-таки знать ее достоверность, чтобы уточнить детали. Я полагаю, что даже если на слова и память Разгона не во всем можно положиться, то в данном случае как-то специально марать, чернить человека ему не было никакого смысла. Вероятно, в идеале вспоминать перед смертью человек должен только то, что действительно было (особенно если это касается фактов, которые могут бросить тень на кого-то другого), и хочется верить, что именно этим руководствовался Разгон в своем желании опубликовать в «Литературной газете» свои воспоминания, или, как он пишет, даже — «свидетельства об отроке Платоне», а не лишний раз покрасоваться на страницах газеты с разоблачением очередного мифа, выступив высшим арбитром в запутанном деле.

Хотя могут быть, конечно, и сомнения в последнем. Не имеем ли мы дело с тем же, с чем и в случае дожившего почти до 100 лет В. В. Шульгина, о котором в послесловии (Н. Н. Люсого) к книге «Последний очевидец: Мемуары. Очерки. Сны» (М., 2002) написано, что «„световые пятна”, о которых говорит Шульгин, определяя жанр последних воспоминаний, находятся не только стилистически, но и физически на границе области „снов”, хотя и записанных, но безредактурных порождений могучего писательского инстинкта» (известно, что Шульгин в последние годы был почти слеп и не мог работать с текстом — ни своим, ни чужим). Так не имеем ли мы дело и в случае свидетельства Разгона с той же границей — между снами и явью? Мне думается, все же — нет.

Я полагаю, что имело бы смысл описать сознание Тоши Платонова того времени — взяв его в сравнении с сознанием в целом людей той эпохи, скажем, такого молодого человека, как Георгий Эфрон, или Мур, сын Марины Цветаевой, дневники которого недавно опубликованы. Мне кажется, в их головах найдется много общего.

Н. П. Терентьева

**«КОТЛОВАН» ПЛАТОНОВА
В ВОСПРИЯТИИ ШКОЛЬНИКОВ***

Изучение повести «Котлован» — серьезное испытание и для учителя, и для читателя-школьника. Не станут ли сюжетная размытость, трагедийность повествования, смысловая плотность текста, языковые деформации непреодолимым барьером на пути к одной из вершин платоновского творчества в 11-м классе? Опасения вполне оправданные. Порой они оборачиваются априорной однозначностью приговора: «Котловану» не место в школьной программе. Изучение читательского восприятия повести может дать ключ к разрешению сомнений.

Формулируя задания для опроса¹ учащихся 11-го класса, мы стремились обнаружить, с какими трудностями столкнулись они, читая произведение, как поняли его смысл, образную символику, а также зафиксировать возникшие вопросы. Было интересно выявить рефлексию старшеклассников на сам процесс чтения повести. Свое восприятие книги они могли выразить в сочинении-миниатюре «Как я читал „Котлован“ А. Платонова» или отвечая на вопросы:

С какими трудностями вы столкнулись, читая «Котлован»?

Какие вопросы возникли у вас?

Как вы понимаете смысл названия повести?

Почему столь долгим был путь произведения к читателю?

Нужен ли «Котлован» современному читателю?

Так как изучению повести «Котлован» предшествовало чтение его сказок и рассказов, то важно знать, какое представление о Платонове сложилось у школьников. Первый вопрос анкеты был сформулирован так:

Чем памятны ваши первые встречи с произведениями Платонова?

* Статья написана в рамках проекта «Творчество А. Платонова в школьном изучении», осуществляемого при финансовой поддержке РГНФ (№ 05-06-85606 а/У).

¹ Опрос проведен в гимназии № 48, лицеях № 11 и № 31 г. Челябинска.

«Его повести и рассказы позволяют посмотреть на многие вещи с новой точки зрения, как-то их переосмыслить (смысл жизни, понятие красоты)» (Екатерина Б.).

«В сказках Платонов соединяет увлекательное и поучительное. Смысл его сказок настолько глубок, что не только дети, но и взрослые могли бы найти в них ответы на любые жизненные вопросы о добре и зле, правде и лжи, жизни и смерти. К примеру, сказка „Неизвестный цветок“ помогает понять, что за жизнь нужно бороться всеми силами, что намного прекраснее, душевнее тот человек, который ищет свое место в жизни. Сказка „Разноцветная бабочка“ заставляет задуматься о цене жизни: мать жертвует своей жизнью, даря ее сыну. В рассказе „Юшка“ поражает безграничная душевная доброта главного героя, его дочери и беспричинное зло живущих рядом с ними людей» (Анастасия К.).

«Больше всего понравился рассказ „В прекрасном и яростном мире“ о борьбе человека с бушующим миром природы» (Юлия А.).

«Встречи с Платоновым памятны тем, что он раскрывает тайны и смысл настоящей жизни» (Мария С.).

Как видим, хотя школьники знакомились лишь с отдельными произведениями Андрея Платонова и встречи с его творчеством в школьном курсе были эпизодическими, в сознании читателей он писатель-философ, побуждающий к размышлениям о сущностных вопросах бытия, дающий повод на привычные, обыденные вещи взглянуть по-новому, с неожиданной стороны. Важно и то, что осознается метафорическая природа мышления художника.

Ребята не скрывают, сколь трудным, необычным оказалось для них чтение «Котлована».

«Было необычно и как-то дискомфортно читать это произведение», — написал Владислав Р.

«Я думаю, что проблема в прочтении заключалась в том, что сделать это надо было очень быстро, так как оставалось два дня до урока. А „Котлован“ „взахлеб“ не читается» (Николай П.).

Читатель неожиданно сталкивается с непривычным текстом, осознает, что читать его нужно как-то иначе, в ином темпе, прилагая определенные усилия, и встает перед личностным выбором. Как относиться к подобному тексту? Стоит ли читать такую книгу? Стоит ли «ломать» себя как читателя?

Становится очевидным, что «загадочный» стиль навязывает медленное чтение. Он нетерпим к легкомысленному читателю.² По справедливому замечанию литературоведа В. Ю. Вьюгина, творчество «трудное», «загадочное» требует «внимания, объективации (выделения частей художественного целого во время чтения даже «обычным» читателем) как условия возникновения эстетического эффекта и эмоции...».³ Учителю важно

² Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: Поэтика загадки: (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004. С. 369.

³ Там же. С. 369—370.

создать установку на встречу с «загадочным» в прямом смысле текстом, настроить читателей на медленное чтение, показать, какие открытия оно дарует. Конечно, сделать это и достичь желаемого результата непросто. Медленное чтение (не только платоновских текстов) в наши дни становится занятием экзотическим. Не поддержано оно и количеством часов, отведенных на изучение литературы в школе. Думается, что плодотворным и целесообразным в данном случае может быть обращение к современным педагогическим технологиям, в частности, к приемам технологии развития критического мышления через осмысленное медленное чтение текста. Эти приемы позволяют реагировать на новую ситуацию чтения, явленную текстами Андрея Платонова.

Между тем примечательно, что даже тогда, когда в отзыве ученика выражено неприятие произведения, мотивировка содержательна и представляет интерес для учителя.

«Взяв в руки книгу Платонова, я был полон решимости прочитать ее за день, так как по объему повесть небольшая. Но не тут-то было. Язык повести настолько сложен, что приходилось прерывать чтение и осмысливать прочитанное. Скажу честно, что произведение мне не понравилось, оно не захватывает. Я думаю, это связано с тем, что оно написано о событиях времен Сталина, когда жили наши бабушки и дедушки, а мы это время толком не знаем и явно не представляем. Для восприятия повести нужен широкий кругозор, которым я, к сожалению, не обладаю. Заново произведение читать не хочу» (Лев Ч.).

В данном отзыве обозначены основные позиции мотивации неприятия книги: сложный язык повести, необходимость интеллектуальных усилий для ее осмысления, отсутствие захватывающего сюжета, наконец, историческая отдаленность описываемых событий. Подобные доводы так или иначе повторяются в работах учеников.

«Подобную литературу я не хотел бы читать еще раз. Для меня это слишком трудно, хотя идеи „Котлована” интересны, а часто и злободневны» (Дмитрий Х.).

«Сейчас я не очень хочу читать что-нибудь еще этого писателя, так как его очень трудно понять» (Анна Ч.).

Вместе с тем отрадно, что среди участников опроса есть читатели (их около 15 %), для которых новая встреча с писателем стала открытием, которые, преодолевая стилистические барьеры, искали свой путь к «Котловану».

«Повесть „Котлован” читалась тяжело и по необходимости. Сложный язык, порой парадоксально детские высказывания о политике. Конец казался очевидным сразу после того, как Настя заболела. Наверно, читать было сложно и из-за того, что автор не сочувствует героям, а зло высмеивает их стремления. Повесть скорее понравилась, чем нет» (Дарья П.).

Обнаруживается интерес к авторской позиции, хотя понимание ее однозначно и неадекватно смыслу повести. Внимание к необычному языку произведения влечет за собой попытку «приспособиться», «привыкнуть» к нему:

«Платонов пишет в манере, свойственной только ему. Нужно „привыкнуть“ к чтению книг Платонова» (Анна Д.).

С другой стороны, идет поиск способов чтения писателя-новатора, и читателю это оказывается интересным. Очевидны попытки читателя стихийно провести стилистический эксперимент:

«Платонов использовал много ненужных и непонятных слов, я старалась переводить их на понятный мне язык, но ничего не получалось. Наверное, автор хотел, чтобы мы вчитывались в его слова, но на это катастрофически не хватает времени» (Ирина Ч.).

«Повесть читалась трудно, и многое в ее языке было непонятно. Мне приходилось не раз возвращаться на несколько абзацев назад. Но несмотря на это, произведение Платонова показалось мне интересным, автор запомнился именно своим „косноязычием“. Мы чувствуем иронию, сарказм: Платонов показывает бессмысленность строительства дома пролетарского счастья. Мне хотелось бы прочитать и другие его повести и сравнить их с „Котлованом“» (Мария У.).

«Почему ни один из нас не может сказать, что прочитал „Котлован“ Платонова один лишь раз? Приходилось перечитывать вновь слово, словосочетание, предложение, абзац, чтобы уловить смысл. Ведь нельзя, например, сразу определить, кем же был медведь. Прочитав несколько страниц, возвращаешься к его описанию, и он видится тебе не бесчувственным зверем, живущим только работой, а заботливым человеком. Вся повесть строится на сочетании несочетаемого, сопоставлении несопоставимого, что заставляет читать медленнее. Сам сюжет не сразу понятен. После первого прочтения мы задаемся вопросами, на которые, возможно, ответим, прочитав еще раз» (Анастасия А.).

Ученики пытаются понять авторский замысел, объяснить по-своему смысл языковых деформаций:

«Можно предположить, что странный язык Платонова будто лишает читателя привычной речи, как новый строй лишил людей их прежней привычной жизни. Я думаю, что язык Платонова соответствует содержанию повести. Если бы она была написана другим языком, то, возможно, не произвела бы такого сильного впечатления» (Ирина И.).

«Именно этот своеобразный язык делает повесть такой притягательной и вызывает желание читать ее снова и снова, находить скрытый смысл» (Инна З.).

Знакомство с конкретными приемами стилистической организации текста у Платонова, функцией и целью языковых деформаций поможет учащимся осознать и оценить единство трудной формы и глубокого содержания. Это необходимо сделать на уроке литературы.

Символический смысл названия повести очевиден для читателей. Они выстраивают ассоциативный ряд понятий, раскрывающих его:

«Название повести кроме прямого имеет метафорическое значение, поскольку котлован не только основа для фундамента „общепролетарского дома“, но также нечто вроде черной ямы или дыры, которая, увеличиваясь, съедает, поглощает пространство, время, человека. Котлован напоминает могилу, готовую равнодушно принять любого из героев повести» (Екатерина Ш.).

«Название повести символично, Котлован — символ будущего. С другой стороны, это яма, могила для настоящего и будущего» (Мадина М.).

«Смысл заглавия „Котлован“ можно рассматривать двояко. Это реальный котлован, вокруг которого и строится все происходящее в повести. С другой стороны, это „яма“, в которую попали люди, точнее, их туда загнали. Это „яма“ в истории, в духовном мире. Своей особенной души у людей не было, и поэтому они не могли строить свою ни с чем не схожую судьбу» (Ирина Ч.).

Вместе с тем выявление первичного восприятия повести неожиданно показало, что старшеклассникам сложно соотнести содержание произведения с реальными событиями истории России, что ведет к искаженному пониманию его смысла. Историческая «наивность», недостаточный жизненный опыт не позволяют читателям развести художественный вымысел, неповторимость платоновских символов, гипербол, гротескных образов и их исторические истоки. А отсюда искреннее недоумение: неужели все так страшно было в то время?

«В повести многое непонятно современному читателю. Сложно объяснить жестокость, насилие, ненависть друг к другу людей, которые строят общее счастливое будущее. Странно, что они сами не понимают бессмысленности своих действий» (Мадина М.).

«Почему самых трудолюбивых людей деревни выгоняют из родных домов, уничтожают физически?» (Ольга Т.).

«Та действительность, которую изображает Платонов в „Котловане“, чужда современности, поэтому трудно понять идеи автора. Реалии того времени мне знакомы лишь понаслышке. Тем не менее „Котлован“ вызывает интерес. Платонов, завладевает вниманием читателя и заставляет следовать за всеми хитросплетениями мысли» (Вера В.).

«Я просто не могу представить себе, что все это было на самом деле. И меня охватывает ужас при мысли о том, что я могла бы жить в то время» (Екатерина Б.).

«Хотя я с трудом прочитала эту повесть, я познакомилась с эпохой социализма, поняла ее суть. За это я благодарна Платонову» (Таня Б.).

Казалось бы, последние два десятилетия прошли под знаком переоценки отечественной истории, пресса и телеэкран проявляют неизменный интерес к событиям 20—30-х гг., но разрушение системы школьного гуманитарного образования, в том числе исторического, отсутствие патриотического воспитания не могли не сказаться на исторических воззрениях молодежи.

жи. Поэтому для адекватного понимания и оценки повести «Котлован» важно в той или иной форме конкретизировать для учащихся исторический контекст произведения. С другой стороны, не менее важно соединить в сознании читателей «век нынешний и век минувший». Одним из самых частотных оказался вопрос: Зачем нам читать «Котлован»? Зачем изучать его в школе? С ним школьники неоднократно обращались к учителю. Для них «Котлован» — произведение о событиях далекой истории. Им сложно соотнести историческую конкретику и философское обобщение, движение автора к самой «идее жизни». Актуализация этого аспекта в школьном анализе «Котлована» поможет старшеклассникам убедиться в его современном звучании, задуматься о том, что скрыто под «фантаσμαгорическим обманчивым покровом истории».⁴

Вопросы, которые формулируют читатели-школьники, связаны, во-первых, с желанием прояснить сюжет повести, ее событийный план:

«Почему герои неожиданно появляются перед читателем крупным планом, а потом так же неожиданно исчезают?

Почему умерли Козлов и Софронов?».

Во-вторых, это вопросы, касающиеся отдельных образов, символики произведения:

«Кто такой на самом деле молотобоец — человек или животное?

Что символизируют гробы, которые готовят впрок?

Как люди пытались достичь счастья убийством? Может ли мысль о смерти вызывать радость?

Как идеи коммунизма превратили людей в „ничто“? Смогут ли они построить дом всеобщего счастья?

Почему Настю похоронили именно в котловане?».

В своих вопросах старшеклассники выходят к одной из центральных проблем «Котлована» — проблеме поиска истины:

«Почему Вошев постоянно думал о смысле жизни?

Интересным для меня оказался герой по фамилии Вошев, который искал смысл жизни. Закончит ли он свои духовные „странствия“ и к каким выводам придет в итоге? Нашел ли Вошев истину? Какова она?

Что есть истина и счастье для героев? К чему они стремятся? Не вопросы возникают при чтении, а тяжелое чувство безнадежности. Разве есть смысл у великого строительства? Смерть Насти разве не приговор этому котловану?».

Вопросы переходят в риторическую плоскость, обретают эмоциональную окрашенность.

Но самое большое количество вопросов связано с настойчивой потребностью определить авторскую позицию. Это отрад-

⁴ Платонов А. Размышления читателя. М., 1970. С. 37.

но. Значит, «трудная» повесть не оставила читателей равнодушными. Они не могут примириться с трагизмом «Котлована»:

«Неужели все так страшно и абсурдно было в это время, что нельзя „впустить“ хоть какой-нибудь лучик света в произведение? Даже ребенок — будущее поколение — выражает такие страшные мысли. Абсурд — форма авторской иронии. Почему бы не поместить в повесть какого-нибудь положительного героя, подающего надежду на будущее. Возможно, оно настанет не в ближайшее время, но верить-то все равно хочется!» (Ирина Ч.).

«Повесть оставила очень тяжелое ощущение печали обо всех этих несчастных (Настя говорила, что если несчастный, то «наш»), которые жили не думая и всю жизнь готовились умереть» (Дарья П.).

«Почему нет никаких позитивных моментов в повести? Почему нет положительных героев и надежды на какое-либо будущее?» (Елена К.).

«В финале повести автор не видит будущего. Оно умирает вместе с девочкой-символом Настей. Трудно смириться с отсутствием перспективы» (Ольга С.).

На основании первичного восприятия авторская позиция трактуется однозначно. Читатели в эмоциональной запальчивости готовы винить автора в историческом пессимизме — в трагическом исходе произведения, в гибели Насти:

«— За что Платонов так „наказывает“ Настю?».

Есть случаи однозначного определения авторской позиции как сатиры на социалистическую действительность:

«Эта повесть слишком уж мрачна. Возможно, действительно 30-е годы были ужасными для страны. Но мне просто не верится, а может быть, не хочется верить всему, что описывает автор. Тяжело читать о своем народе, что он использовался государством для достижения утопических целей, что никто не считался с мнением народа, что люди были просто как „рабочие лошади“, живущие лишь по лозунгам, когда каждый ради „всеобщего“ блага был готов в ближнем видеть врага. Зачем Платонову надо было так унижать свой народ, зачем высмеивать его несвободу, горе и страдание?» (Дмитрий Т.).

«С первых строк „Котлована“ я понял, что в произведении будет высмеян социализм. Мне сразу же вспомнились лозунги типа „Народ и партия едины!“, „Достижения науки — в производство!“ и плакат „А ты сдал 5 рублей на строительство Беломорканала?“. Мое предчувствие меня не обмануло: Платонов высмеивает коммунизм. Показана обезличенность человека, отрицание свободомыслия, навязывание народу доктрин нового государства. Явно негативное восприятие Платоновым того строя чувствуется почти в каждом предложении. В книге есть не совсем понятные мне моменты, потому что я не жил в то время и могу судить о происходящем по книгам, фильмам, телепередачам, рассказам. Произведение мне понравилось» (Александр П.).

Между тем звучат вопросы, авторы которых не спешат оценивать произведение и его финал категорично односторонне,

понимая, что для этого необходимо разобраться в позиции автора и способах ее выражения:

«Какова позиция автора? Как он выражает свое мнение?».

«После того как я прочитала эту книгу, у меня возникло странное чувство. Почему странное? Мы привыкли, что произведения, как правило, заканчиваются довольно однозначно, и можно предугадать, что будет после. Но в „Котловане“ все настолько смутно, неопределенно. У меня осталось чувство, похожее на волнение, когда в горле образуется комок и хочется плакать непонятно отчего» (Анна А.).

«Честно говоря, я так и не поняла, что есть истина для Платонова. Но я готова перечитать повесть, и не один раз» (Юлия Г.).

Как видим, ученики, пусть немногие, прочитав повесть «Котлован», ощутили потребность в диалоге с автором, в решении вопроса, что есть истина для Платонова. Эту позицию можно рассматривать как интерпретационный запрос при изучении произведения в школе. Задача не из простых. Но ее решение поможет школьникам воспринять повесть в ее целостности. Эта проблема кардинальна для книги. Платонов ищет истину вместе со своими героями. Доказательство тому — публицистический финал «Котлована». Это прямое обращение к читателю, попытка объясниться с ним: «Погибнет ли Эсесерша, подобно Насте, или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? — это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего».⁵ Это признание Андрея Платонова дает импульс рождению центрального проблемного вопроса, который может определить перспективу школьного анализа произведения и даст возможность ученикам разрешить вопросы, возникшие у них при чтении и обозначенные ими на этапе выявления первичного восприятия:

Какие потери представляются Андрею Платонову катастрофическими и невозполнимыми? Без чего писатель не мыслит прошлого и будущего России?

Анализ философской проблематики, размышления о том, что делает жизнеспособным то или иное общество, а что ведет к социальной катастрофе, обнаружат актуальность «Котлована» для современного читателя.

Итак, изучение восприятия «Котлована» старшеклассниками убеждает в том, что диалог современных школьников с автором «трудной» повести возможен. Хотя, по словам С. Г. Бочарова, «*трудное выражение* и есть внутренняя характеристи-

⁵ Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 125.

ка платоновского языка и всего его художественного мира»,⁶ сами читатели проявили живую заинтересованность в диалоге с автором. Приступая к изучению повести «Котлован» в школе, мы должны быть готовы к тому, что «тексты Платонова невозможно просто воспринимать, проглатывать, эстетически любясь ими или переживая ужас. Платонов требует от читателя выстраивать логические цепочки для выявления смыслов, из найденных смыслов выстраивать новые ярусы семантики, а затем уже или, по крайней мере, наряду с этим, ужасаясь, наслаждаться (если последнее в применении к Платонову мыслимо)».⁷ Понятно, что и методика школьного изучения повести «Котлован» должна быть, с одной стороны, адекватна художественному миру писателя, с другой стороны, она призвана стимулировать диалог читателя и писателя, ведущий к пониманию смысла произведения.

⁶ Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 250.

⁷ Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов. С. 347—348.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Агатов В. 224
 Агафонов О. 205
 Агранович С. З. 286, 290
 Адорно Т. В. 48, 118
 Акимов В. М. 217
 Александр Македонский 125, 271, 285—287
 Александров Г. В. 123
 Алтаузен Дж. 260
 Альтман И. 140
 Амвросий, иеросхимонах 190
 Андреев А. А. 257
 Андреев Л. Г. 7
 Анненский И. Ф. 247
 Арина Родионовна (Яковлева) 139, 144
 Аристотель 64, 125
 Арутюнова Н. Д. 39, 80
 Архимед 134
 Архипов В. 133
 Ахматова А. А. 64
- Балухатый С. Д. 142
 Бальмонт К. 241
 Барто А. Л. 133
 Батай Ж. 132
 Бахнина О. В. 136
 Бахтин М. М. 66, 70, 79, 80, 99, 112, 113
 Беккет С. 4, 21, 293
 Белый А. 61, 241
 Бельский Л. П. 215
 Бенуа А. Н. 121
 Бергер Дж. 298
 Бергсон А. 42
 Бетховен Л. 130
 Блок А. А. 122
 Богданов А. 13
 Бойм С. 115
 Боков В. Ф. 260, 299
 Бочаров С. Г. 40, 44, 65, 311, 312
 Боярчиков А. И. 166
 Бретон А. 3, 4, 6—21, 313
- Брехт Б. 297
 Бродский И. А. 3—5, 55, 87, 109, 297, 313
 Бродский Н. Л. 242
 Брех Г. 111
 Брук П. 294
 Буйлов В. 40
 Булгаков М. А. 285
 Буллок Ф. 135
 Бунин И. А. 44
 Буренина О. Д. 15
 Бухарин Н. И. 162, 274
- Вагинов К. 246, 253
 Вагнер Р. 112
 Вальзер Р. 48—50, 52, 56, 58—60, 313
 Варунц В. П. 122
 Васильев В. В. 40
 Верин В. 201
 Верлен П. 241
 Витгенштейн Л. 39, 66
 Вогюэ Е.-М. 12
 Войнер П. 296
 Волошинов В. Н. 99
 Вьюгин В. Ю. 7, 19, 88, 92, 104, 106, 227, 305, 312
 Вьюрков А. И. 258
- Габрилович Е. И. 260
 Галушкин А. Ю. 257
 Гамильтон Дж. Т. 16
 Гаспаров Б. М. 74
 Гаспаров М. Л. 241, 247
 Гегель 14
 Геллер Л. 29
 Геллер М. 4, 149, 153
 Георгий Победоносец 184
 Герон 134
 Гитлер А. 123, 135, 221, 223, 225
 Гладковская Л. А. 286
 Гоголь Н. В. 139, 142

* Указатель составлен Е. И. Колесниковой.

- Голодный М. 260
 Голомшток И. 293
 Голосовкер Я. Э. 75, 80
 Гомер 237, 238
 Гончаров В. А. 124, 255
 Гончаров И. А. 33
 Гончарова-Грабовская С. 144
 Горький М. 22, 37, 38, 64, 133, 137, 139—145, 164, 165, 200, 257, 258, 283, 284, 289
 Григорук К. 292, 295
 Григорьева Н. 132
 Грот Я. К. 209
 Гуд Т. 35
 Гумилев Н. С. 99, 165
 Гумилевский Л. И. 158
 Гурвич А. 139, 140, 147, 258
- Даль В. И. 211
 Данилевский Р. Ю. 28
 Данте А. 194
 Дарвин Ч. 26
 Дарьялова Л. Н. 284
 Дебюзер Л. 286
 Джилас М. 203
 Джойс Дж. 4, 21, 39, 40, 42, 43, 46, 47, 313
 Дмитрий Ростовский, святитель 184
 Дмитровская М. А. 40
 Долгов И. И. 18
 Доманский Ю. 133
 Достоевский Ф. М. 4, 12, 22—27, 29—32, 34—38, 103, 139, 141, 142, 155, 156, 199, 313
 Дроздова Е. 107
 Дужина Н. И. 168, 236
- Евдокимов А. 34, 140
 Екклесиаст 188
 Ермилов В. В. 235, 256—258
- Жданов А. А. 256, 257
 Жуковский В. А. 144
- Замятин Е. И. 44
 Зошенко М. М. 11
- Иван Калита 271
 Иванов В. (художник) 219
 Иванов Вс. В. 149, 281—291, 314
- Иванов Вяч. В. 249, 285
 Иванова Т. В. 282, 291
 Иванова-Веснина А. П. 282
 Иоанн Богослов 188
 Ипатова С. А. 37
- Казин В. В. 260
 Калинин М. А. 201
 Каллисфен 125
 Камю А. 291
 Кант И. 11
 Карасев Л. 8, 103
 Каратани К. 66—68
 Караулов Ю. Н. 39
 Кауконен В. 209
 Кафка Ф. 4, 15, 21, 48—50, 52, 56—59, 284, 313
 Кеба А. В. 52
 Ким Р. Н. 157
 Кирпотин В. Я. 257—259
 Кобозева И. 40, 76
 Кожевников В. М. 247
 Колесникова Е. И. 124, 135, 136
 Колесов В. В. 178, 211
 Коллонтай А. М. 164
 Корниенко Н. В. 65, 109, 220, 235, 238, 256, 264, 270, 274, 282, 290
 Косикова Г. К. 7
 Костов Х. 135
 Кох-Любушкина М. 4, 5
 Краснов А. Г. 291
 Красносельский И. 218
 Краснощекова Е. А. 150, 284
 Кретинин А. А. 122, 211, 239
 Кржижановский С. Д. 260
 Крученных 16
 Кузнецов С. А. 237
 Кузьменко П. 233
 Куликов И. С. 131
 Кундера М. 111, 115
 Кутина И. 255
 Кушлина О. Б. 168
- Лавров В. 137
 Ласунский О. Г. 260
 Лауфер Н. И. 40, 76
 Лебедев В. В. 131
 Левин Ю. И. 40, 64, 75
 Ленин В. И. 23, 32, 161, 183, 200, 203, 218, 225, 226, 271
 Леннрот Э. 209
 Леонардо да Винчи 134
 Леонов Л. М. 9, 149, 281, 282

- Лессинг Г. Э. 26—29
 Ливингстоун А. 237
 Липкин С. И. 260
 Липскеров К. 260
 Литвин-Молотов Г. З. 37, 264, 265—
 272, 275—280
 Лихачев Д. С. 15
 Лосев А. Ф. 120, 238
 Лотман Ю. М. 208, 212
 Лукач Г. 126, 259
 Луначарский А. В. 272
 Любушкина М. 236
 Люксембург Р. 9, 95
 Люсьи Н. Н. 303
- Майский И. М. 215
 Макиавелли Н. 121
 Малевич К. 293
 Маленков Г. М. 257
 Малыгина Н. М. 44, 234, 256
 Мандельштам О. Э. 44, 99, 247
 Манн Т. 61, 90
 Маркс К. 37, 46, 269
 Маркштайн Э. 44
 Марьямов А. 219
 Маяковский В. В. 64, 263
 Меерсон О. 51, 135
 Мейерхольд Вс. Э. 157
 Мейринк Г. 285
 Мелетинский Е. Л. 209
 Меншиков А. Д. 285
 Мережковский Д. С. 11
 Милль Дж. С. 27
 Миндлин Э. Л. 281
 Михеев М. Ю. 64, 71, 81, 102, 105
 Мишин А. И. 214
 Мишле Ж. 26
 Молотов В. М. 259
 Морсон Г. С. 156
 Музиль 4
 Муссолини Б. 123
 Мушенко Е. Г. 52
 Мясковский Н. 87
- Набоков В. В. 145
 Нестеров М. В. 300
 Нехода И. 133
 Нехотин В. В. 124
 Нике М. 29
 Николаев П. А. 247
 Николай I 139
 Николукин А. Н. 64
 Ницше Ф. 126, 127, 129, 133, 199
- Новикова Т. 44
 Нонака С. 63, 70
- Одинцов Д. 218
 Олсен Дж. 295
- Павленко П. А. 132, 259, 260
 Падучева Е. В. 53
 Пазолини П. П. 48
 Паршин Ю. 218
 Пастернак Б. Л. 138, 229, 260
 Перри Б. 146
 Перхин В. В. 150
 Перчик Л. 108
 Петр I 139, 146, 285
 Пильняк Б. 157
 Пименов Ю. И. 109
 Пиндар 16
 Платон 158, 160
 Платонов П. А. 299—303
 Платонова М. А. 145, 257, 264
 Подорога В. А. 76
 Полтавцева Н. Г. 239, 287
 Пригов Д. А. 167
 Пришвин М. М. 24, 34
 Пришелец Антон 260
 Пушкин А. С. 13, 22, 23, 37, 38,
 77, 136, 137—148, 249, 258, 261
 Пушкина О. С. 143
- Рабле Ф. 113
 Равдин Б. 292
 Радек К. Б. 165, 166
 Разгон Л. Э. 299—303, 314
 Райл Г. 62—67, 69
 Райт-Ковалева Р. 56, 57
 Раскольников Ф. Ф. 165, 281
 Рейснер Л. М. 165, 166
 Рейхель О. 300
 Рембо А. 241
 Рикер П. 64
 Розанов В. В. 30, 142
 Рошаль Г. Л. 123
 Рузвельт Т. 123
- Сабанеев Л. Л. 241
 Салтыков-Щедрин М. Е. 26, 139, 158,
 267
 Саморукова И. В. 286, 290
 Самохвалов А. Н. 131
 Свительский В. А. 140, 143, 144

- Семенова С. Г. 191, 254
 Сенявская Е. С. 220
 Сергиенко С. 140
 Серов С. Я. 209, 210
 Сидоров Н. П. 242
 Симонов К. М. 224
 Сифрид Т. 4
 Скобелев В. П. 143, 144
 Смеляков Я. В. 260
 Смирнов И. П. 132, 133
 Соколов И. 242
 Соловьев В. С. 31, 32, 199
 Спиридонова И. А. 33, 235
 Сталин И. В. 36, 113, 123, 124, 128,
 129, 195, 218, 257, 265, 293,
 294, 299
 Стаханов А. Г. 138
 Стенник Ю. В. 125
 Суперанская А. В. 212
 Сурков А. А. 224
 Суханов В. 205
 Сухих И. Н. 203
- Тамблинг Дж. 111, 116
 Тарбейн К. 64
 Тахо-Годи А. А. 238
 Терехова А. В. 81
 Тизенгаузен О. 242
 Токарев С. А. 213
 Толстая Е. 236
 Толстой А. Н. 132, 148
 Толстой Л. Н. 61, 99
 Топоров В. Н. 291
 Троцкий Л. Д. 23, 165, 166
 Тэн И. 12, 13, 19, 20, 27
- Усиевич Е. Ф. 258
 Уэллс Г. 44
- Фаворский В. А. 260
 Фадеев А. А. 133, 149, 256—259
 Фасмер М. 179
 Федоров Н. Ф. 13, 191—193, 230,
 232, 250, 254
 Федяевская В. К. 260
 Фильченко Н. 218
 Фирсов В. 212
 Фиш Г. 215
 Фламарион К. 151, 152
 Флоренский П. А. 212
 Фома, св. 189, 190
 Фома Аквинский 12
- Фонвизин Д. И. 125
 Форель А. 32
 Франко Ф. 123
 Фрейд З. 13, 14, 104, 105, 158
 Франс А. 12
 Фридлиндер Г. М. 28, 29
 Фролова Т. М. 132
 Фромм Э. 84
 Фюлор-Миллер Р. 32
- Хайдеггер М. 42
 Хаксли О. 44
 Харитонов А. А. 89, 194
 Хармс 16
 Хлебников В. В. 241
 Ходель Р. 12
 Хоружий С. С. 39, 42
 Хоскинг Дж. 296
 Христос Иисус 22, 26, 46, 189—
 191, 246, 297
- Цветаева М. И. 303
 Цибулько В. 218
 Цявловский М. А. 249
- Чаадаев П. Я. 144, 145
 Чалмаев В. А. 168, 208
 Чандлер Р. 5, 286
 Чапек К. 24, 33, 34
 Черных П. Я. 237
 Чернышевский Н. Г. 25, 27—29,
 36, 37, 199
 Черняков А. 140
 Чехов А. П. 292
 Чуковский К. И. 133
- Шагинян М. С. 209
 Шеквист Л. К. 6, 102
 Шекспир У. 41
 Шкловский В. Б. 51, 242, 283
 Шмид В. 100, 101, 103
 Шолохов М. А. 9, 148, 299
 Шопенгауэр А. 42
 Шостакович Д. Д. 133
 Шоу Б. 295
 Шпеер А. 135
 Шпенглер О. 13
 Шубин Л. А. 138
 Шубина Е. Д. 65, 109, 235, 281
 Шульгин В. В. 303
 Шульгина Н. 111

- Щеглов В. 219, 220
- Эйзенштейн С. М. 134
Энгельс Ф. 46, 203
Эпштейн М. Н. 75, 77, 79
Эфрон Г. С. 303
- Юдов В. С. 136
Юнг К. 122
- Яблоков Е. А. 5, 13, 25, 103, 158, 160, 200, 201
Якобсон Р. О. 63
Ямпольский Б. 302
Яусс Х. Р. 100
- Adorno T. W. 49, 119
- Benjamin W. 119
Berger J. 298
Bodin P.-A. 149, 152
Boym S. 115
Bown M. 110
Breton A. 7, 10—19
Broch H. 111
Brodsky J. 156
Brogan T. V. F. 63
Bullock P. 107
- Calinescu M. 111
Chandler R. 5
Coulton T. 108
- Dostoevsky 156
- Eliade M. 46
- France A. 12
Fröhlich E. 49
Fülör-Miller R. 32
- Grenz D. 49
Groys B. 112
Groupe μ 63
- Hamilton J. T. 16
Hamm P. 49
Hodel R. 70
Hosking Y. 296
- Ipatova S. A. 22
- Joyce J. 39, 40, 42, 43, 46
- Karatani K. 66
Koch-Lubouchkine M. 4—6
- Lausberg H. 63
Lermontov M. 145
- Morson G. S. 156
- Nabokov V. 145
- Orton E. 63
- Pindar 16
Preminger A. 63
Pushkin A. 145
- Ricoer P. 64
Rougle Ch. 112
Ryle G. 62, 66
- Seifrid T. 4
- Tambling J. 112
Thomas Saint 12
Thun N. 137
Turbayne C. 64
Tyutchev F. 145
- Vogüè E.-M. 12
- Walser R. 49, 58

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

<i>В. Ю. Вьюгин</i> (Санкт-Петербург). «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя)	3
<i>С. А. Ипатова</i> (Санкт-Петербург). «Муравейник» в социальной прогностике Платонова и Достоевского	22
<i>А. В. Кеба</i> (Украина). Игра в поэтике Андрея Платонова и Джеймса Джойса (Типологический аспект)	39
<i>Р. Ходель</i> (Германия—Швейцария). Платонов—Кафка—Вальзер: Опыт подготовительного исследования	48
<i>С. Нонака</i> (Япония). Категориальная ошибка как стилистический принцип Платонова («Котлован»)	62
<i>Л. Р. Савченко</i> (Украина). Модусы бытия и сознания в языке Платонова	74
<i>Н. Н. Брагина</i> (Москва). «Котлован» Платонова: Революция в стиле экспрессионизма	87
<i>Л. Шёквист</i> (Швеция). Эстетика А. Платонова: Проблема читателя	99
<i>Ф. Буллок</i> (Великобритания). Падение в упадничество: «Счастливая Москва» и литературный стиль между этикой и эстетикой	107
<i>Е. И. Колесникова</i> (Санкт-Петербург). Тенденции неоклассицизма в романе Платонова «Счастливая Москва»	120
<i>С. А. Кибальник</i> (Санкт-Петербург). «Родимая печать Пушкина» (О литературно-эстетических поисках Платонова)	136
<i>П.-А. Будин</i> (Швеция). Библейское, мифическое, утопическое: анализ повести Платонова «Джан»	149
<i>Е. А. Яблоков</i> (Москва). Разбойники, или Отцы без детей (Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии»)	157
<i>Т. В. Мальцева</i> (Санкт-Петербург). Особенности конфликта в пьесе Платонова «Шарманка»	168
<i>Т. С. Садова</i> (Санкт-Петербург). Семантика одной глагольной формы (Перфектное прошедшее время в «Усомнившемся Макаре»)	177
<i>В. А. Поляков</i> (Санкт-Петербург). Революция и христианство в повестях Андрея Платонова «Котлован» и «Сокровенный человек»	182
<i>Е. О. Дряхлов</i> (Луга). «Новый человек» — руководитель в картине мира Платонова. (По роману «Чевенгур»)	199
<i>Л. В. Лукьянова</i> (Санкт-Петербург). Картина мира в рассказе Платонова «Сампо»	208
<i>И. А. Спиридонова</i> (Петрозаводск). Рассказ Платонова «Одухотворенные люди»: текст и контекст.	217
<i>Н. А. Бабкина</i> (Воронеж). Проблема возвращения в художественном мире Платонова	234
<i>И. Н. Шатова</i> (Украина). «Когда я думаю, я слышу музыку»: Звукопись в поэтической книге Платонова «Голубая глубина»	241

МАТЕРИАЛЫ

<i>Н. М. Малыгина</i> (Москва). Сияние света во тьме: Андрей Платонов в 1939 г.	255
<i>И. И. Матвеева</i> (Москва). Становление Платонова-сатирика (Опыт текстологического анализа повести «Город Градов»)	264
<i>Е. А. Папкина</i> (Москва). Андрей Платонов и Всеволод Иванов: спор или диалог?	281
<i>Р. Чандлер</i> (Великобритания). Опыт постановки пьесы «Четырнадцать красных избушек» в Лондонском университете	292
<i>М. Ю. Михеев</i> (Москва). Мемуарный текст: свидетельство Льва Разгона 1994 г. о сыне Андрея Платонова в Бутырской тюрьме (1938).	299
<i>Н. П. Терентьева</i> (Челябинск). «Котлован» Платонова в восприятии школьников	304
Указатель имен	313

Научное издание

ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
Исследования и материалы



Книга 4

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) Российской Академии наук

Редактор издательства *А. И. Строева*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *О. В. Новикова*
Корректоры *О. М. Бобылева, Ф. Я. Петрова,*
А. К. Рудзик и М. Н. Сенина
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Сдано в набор 06.02.08.
Подписано к печати 05.08.08. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Антикава. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20.0. Уч.-изд. л. 21.1.
Тираж 500 экз. Тип. зак. № 3331. С 143

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
E-mail: main@nauka.nw.ru
Internet: www.naukaspb.spb.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 978-5-02-026519-6



9 785020 265196