

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ТВОРЧЕСТВО
Андрея
Тлатонова

ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ

КНИГА 3



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»
2004

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3 (2Рос=Рус)1
Т 28

Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы.
Кн. 3. — СПб.: Наука, 2004. — 556 с.

ISBN 5-02-028359-2

Настоящий сборник продолжает серию изданий Пушкинского Дома, посвященную наследию А. Платонова. Первая книга этой серии вышла в 1995 году, вторая — в 2000 году. В книге публикуются исследовательские статьи и рукописные материалы Пушкинского Дома РАН и других архивов.

Ответственный редактор
Е. И. КОЛЕСНИКОВА

Рецензенты:
А. М. ЛЮБОМУДРОВ, А. Р. ПЕТРОВ

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 03-04-16092д*

ТП-2004-II-223
ISBN 5-02-027159-4

© Коллектив авторов, 2004
© Издательство «Наука», 2004

ПРЕДИСЛОВИЕ

С 1989 года активно изучается архив А. П. Платонова, хранящийся в Рукописном отделе Пушкинского Дома. С этого же времени в Пушкинском Доме ежегодно проводятся конференции и семинары, поддерживаются связи с другими платоноведческими центрами России и зарубежья.

По материалам рукописей из платоновского фонда Рукописного отдела ИРЛИ были опубликованы: пьеса «Голос отца (Молчание)» в книге «Из творческого наследия советских писателей» (СПб., 1995), научное издание повести «Котлован» (СПб., 2000) и сборники «Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы», вышедшие в 1995 и 2000 годах.

Сборник имеет ту же структуру, что и предыдущие. Первая часть содержит исследовательские работы, вторая — публикации архивных материалов с минимальным комментарием.

При этом не стояла цель формирования коллективной монографии, изначально книга задумывалась как сборник статей с разнообразными научными подходами, порой противоречивыми, поскольку подобная структура наиболее адекватно отражает уровень современного платоноведения. За прошедшее время исследователям (постоянный круг которых определился как ежегодными платоновскими семинарами, проводимыми в Пушкинском Доме, так и регулярными конференциями, организуемыми ИМЛИ и Воронежским государственным университетом) удалось сделать шаг в сторону более масштабного взгляда на творчество писателя.

Поскольку в настоящее время в ИМЛИ совместно с ИРЛИ (Пушкинский Дом) ведется работа по научному изданию собрания сочинений Платонова, представляемый сборник, как и предыдущие, является частью общей подготовительной работы. Этой задачей во многом определяются научные аспекты и форма подачи материалов. Приоритетным является обращение к конкретным произведениям писателя с целью последующего использования сделанных наблюдений в комментариях.

При сохранении тщательности проработки материала в предлагаемом издании делается попытка соотнести платоновскую индивидуальность с общими закономерностями литературного процесса и основными эстетическими моделями XX в. Это было продиктовано, с одной стороны, стремлением к подведению итогов во всех сферах жизни в связи с завершением хронологических рамок XX в., и с другой — уровнем освоения платоновско-

го наследия, который обрел большую концептуальную определенность.

При всем разнообразии проблематики и научных подходов в статьях, представленных в сборнике, отражается некое единство современного платоноведения, обретенное за более чем десятилетний срок коллективной работы. К настоящему времени сложилось несколько исследовательских направлений — собственно текстологическое; контекстуальное («Платонов и ...»), в рамках которого изучались различные составляющие художественного мира писателя в соприкосновении и взаимовлиянии с философскими, литературными, мифопоэтическими и другими традициями; так называемое лингвистическое направление, углубленно познающее особый языковой строй Платонова.

Наиболее актуальными остаются сегодня вопросы текстологии. Это обусловлено как объективными причинами, связанными с неполной разработанностью архивов из-за их недоступности, так и субъективными: недостаточной определенностью этапов творческой эволюции писателя, ошибками в датировке и неполнотой реально-исторического комментария уже опубликованного массива. Во многом в рамках текстологической проблематики решается задача по созданию научной биографии художника (до сих пор остающейся далеко не законченной).

Проблематика текстологического блока тесно связана с содержанием статей, освещающих контекстные связи платоновского наследия. Для интерпретации произведений писателя и их комментирования представляются важными любые внетекстовые связи — философские, литературные, биографические и т. д. Ряд статей посвящен философско-мировоззренческим аспектам творческого наследия художника. Исследователи ставят ключевые вопросы (место и роль человека во вселенной, взаимосвязь природы и науки, конфликт между жизнью и смертью), решая их не только в конфессиональном аспекте, но и гносеологическом, рассматривают соприкосновения творчества художника с различными мировоззренческими составляющими первой половины XX в., когда сложилась духовная ситуация тотальной ревизии традиционного мировоззрения. Картина мира Платонова являет многоярусную художественную реальность, в которой различается «чужое», не освоенное человеком природное пространство и пространство окультуренное, «свое», что соответствует главному в мироощущении человека XX в. в его пограничности и кризисности. Мир Платонова — мир подвижных отношений, где взаимодействуют разные субъективные правды. Платоновская художественная реальность не есть безусловно героизирующая или безоглядно сатирическая. В русле общей эстетической закономерности литературной эпохи 1920—1940-х годов индивидуальное сознание писателя опирается на определенную систему ценностей — важных и второстепенных. Человек и техника —

одна из ключевых тем творчества художника. Картину мира Платонова дополняет аксиологический поворот, дающий представление о типологии платоновских персонажей.

Поскольку вопросы контекстуальных историко-литературных связей не могут решаться вне фактического наполнения, публикуемые работы демонстрируют разнообразные уровни творческих связей Платонова как с русской классикой, так и с современниками.

Значительное место в книге уделено выявлению законов поэтики Платонова, а также особенностям пространственно-временной организации его произведений.

В сборнике предлагается обобщающий материал по различным лингвистическим аспектам изучения творчества Платонова. Именно в сфере языка кроются загадки неповторимости платоновского художественного мира. Особый поворот изучение эстетических закономерностей платоновской прозы получает при анализе устойчивых сквозных мотивов в художественной системе писателя, демонстрирующих некие неизменные составляющие русского сознания, восходящие к архетипам. Предлагается оригинальная трактовка проблемы формирования героев в платоновских текстах, где они во многом являются лишь формой для определенных лексических фигур, и слова в тексте играют главенствующую роль, заполняя традиционные персонажные оболочки.

В последние годы на основе проделанных общими усилиями всех названных исследовательских направлений наметилась некая целостность в понимании общих эстетических проблем. Имеется в виду прежде всего постижение особенностей творческой лаборатории художника. До активной разработки и публикации архивных материалов имели место дискуссии по поводу того, каким образом возникало неповторимое художественное своеобразие Платонова, — является ли оно интуитивным постижением реальности неким гениальным писателем-самородком, либо это тщательно «сделанное», эстетически выверенное сознательное творчество. В этом смысле сборник, несмотря на разнообразие исследовательских направлений, являет собой концептуальное единство, которое все более очевидно собирает, что тексты Платонова — результат скрупулезной обработки писателем первоначального материала. И все менее становится возможным говорить о некоем самородном талантливом «косноязычии» писателя.

Е. И. Колесникова

Е. А. Яблоков

«ПАДАЮЩАЯ БАШНЯ»

(О художественном пространстве Платонова)

Настоящая статья посвящена структуре хронотопа платоновских произведений 1920—1930-х годов. Как мы попытаемся показать, образ пространства в них обусловлен контрастным существованием двух моделей мира, которые можно определить как концентрическую и эксцентрическую.

В художественном сознании писателя (по крайней мере в первой половине его творчества) большую роль играла жанровая модель «путешествия». В традиционном словоупотреблении путешествием обычно именуется не состояние непрерывного движения как такового, а дискретная последовательность сменяющихся топосов. Художественная целесообразность такого перемещения героев в пространстве состоит в том, что автор имеет возможность показать и соотнести между собой различные синхронные модели существования, представив их частями единого бытийного потока (метафорой которого предстает дорога);¹ собственно же движение как экзистенциальное состояние, как модус отношений героя с миром чаще всего (хотя, разумеется, не всегда) в расчет не принимается.

Что касается произведений Платонова, то здесь пространственное перемещение само по себе предстает как особое бытийное состояние человека в мире. Особую актуальность приобретает коллизия движения и покоя; платоновский сюжет обусловлен, в частности, внутренним напряжением, возникающим из-за «перерыва постепенности», из-за «прерванного движения». Поэтому нередки случаи, когда герой Платонова, перемещаясь в пространстве,² попадает в некий статичный хронотоп, испыты-

¹ Вспомним, например, вторую (условно) часть романа «Чевенгур»: движение Дванова (вместе с Копенкиным) по губернии в поисках коммунизма (см.: *Платонов А. Чевенгур*. М., 1988. С. 96—173).

² Перемещение в пространстве зачастую оказывается метафорой перемещения во времени.

вая, так сказать, соблазн покоя:³ пространство при этом обретает точечный характер, «текущий момент»⁴ перестает быть собственно «текущим» и претендует заместить собой вечность. Вспомним, например, фрагмент «Чевенгура»: «Чепурного (...) коммунизм мучил, как мучила отца Дванова тайна посмертной жизни, и Чепурный не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре, — так же, как рыбак Дванов не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть, чтобы заранее испытать красоту того света».⁵ При всей глубине и напряженности мистических переживаний героев для читателя очевиден профанный (хотя бы отчасти) характер их философских построений.

Общезвестно, что в творчестве Платонова 1920-х—начала 1930-х годов большинство сюжетов связано с эсхатологическими ситуациями; социальные катаклизмы тоже осмыслены как «конец света». Мифологическая концепция мира отражается в мифологизированном пространстве, которое симметрично и имеет концентрически-центростремительную структуру. Свойства такого пространства символизируются в образе центрального локуса (главной постройки — реальной или мыслимой), который «стягивает» хаотичное бытие и семиотически соответствует храму, поскольку явно несет сакральную функцию. Однако претензии на абсолютное положение в мире всякий раз оказываются несостоятельными.

Примеры подобных хронотопов довольно многочисленны. Так, в «Рассказе о многих интересных вещах» возникает идиллический образ «дома-сада» (вариация на тему Телемской обители из романа Ф. Рабле): «...в Сурже достраивался уже один большой дом для всех людей. Строился он круглый, кольцом. А в середине сажался сад. А снаружи также кольцом обсаживался дом садом. Так что окна каждой отдельной обители-комнаты выходили в сады. (...) Суржи не было — был один чудодейственный дом. (...) Поглядел Иван на дом. Назовем наше поселение „Невестой“. (...) И Иван написал мелом на стене: „Невеста, устроен новой земной наукой большевиков“».⁶ Характерно, что, организовав этот земной рай, герой (в компании с Каспийской невестой) добровольно покидает его: «Они оставили дом и

³ В качестве хрестоматийного прообраза назовем, например, поэму А. Блока «Соловьиный сад».

⁴ Ср. изумление Копенкина перед могуществом диалектики: «Какое хорошее и неясное слово: усложнение, как — текущий момент. Момент, а течет: представить нельзя» (*Платонов А. Чевенгур. С. 147*).

⁵ Там же. С. 323—324.

⁶ *Платонов А. Старик и старуха : Потерянная проза. Мюнхен, 1984. С. 66—68.*

пошли полем — в темь, в ночь, в далекие, неслышные отсюда города».⁷

В рассказе «Иван Жох» изображена осуществленная раскольничья утопия — Вечный-Град-На-Дальней-Реке: «В немощном свете бесшумного солнца — светился каменный вечный невозможный город. Стиль города был надменен и задумчив, как гордость мудреца, достигнувшего последнего предела понимания».⁸ Это воплощенное «Царство Божие» выглядит как царство энтропии, умирающая цивилизация. И хотя потомок основоположника города Ивана Жоха поручик Сорокин, родившийся и выросший в Вечном-Граде, высказывается о заповеднике гармонии сугубо положительно, однако, для того чтобы защитить это вневременное бытие, ему приходится все же вернуться в мир: «Через Архангельск на юг — к генералу Деникину! Драться с красными. (...) За веру, за Вечный-Град, за тишину истории».⁹

Т. Лангерак отметил сходство Вечного-Града с городом Градовом из одноименной повести: «Градов наделен признаками утопии — тишиной и покоем; в городе время остановилось, а служащие уверены, что и за пределами города в будущем остановится история»;¹⁰ да и сам топоним «Город Градов» может быть истолкован как «город городов», т. е. абсолютный, вечный локус. Несомненно, что к образу Вечного-Града генетически восходит и тот идеальный мираж «на конце природы», который в повести «Котлован» видит Прушевский: «Белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе. (...) Как остров, стоял среди остального новостроящегося мира этот белый сюжет сооружений и успокоено светился».¹¹

Локус центростремительного типа связан с идеей «отмены» времени (и с переходом от времени к вечности). Образ «главной постройки» воплощает идею вертикальной симметрии и содержит семантику *башни*. Вариантом модели может быть образ «антибашни», когда намечается движение не вверх, а вниз, вглубь: например, озеро Мутево в «Чевенгуре», котлован в одноименной повести, подземная вода в «Ювенильном море» и т. п.; в данном случае значение имеет не конкретное направление, а вертикальная координата сама по себе.

⁷ Там же. С. 68.

⁸ Платонов А. Елифанские шлюзы. М., 1927. С. 103.

⁹ Там же. С. 107. Интересно, что на «зачем-то» задаваемый вопрос героя-рассказчика об имени отца Сорокина тот отвечает: «Лука»; не исключено, что это намек на героя горьковской пьесы «На дне», рассказывающего притчу о «праведной земле» (с которой, вероятно, и должен ассоциироваться платоновский Вечный-Град).

¹⁰ Лангерак Т. Андрей Платонов: Материалы для биографии. 1899—1929 гг. Амстердам, 1995. С. 159.

¹¹ Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 215.

Статическому образу центростремительного локуса противостоит идея *странничества*; фигура странника явно обретает онтологическое и эпистемологическое значение. Коллизия движения и покоя нередко проявляется в том, что населенный пункт предстает как приют «остановившихся странников», которые утратили импульс движения и соответственно смысл существования; оседлая («городская») жизнь в этом контексте воспринимается как некий паллиатив, неподлинное бытие. Ср., например, «Рассказ о многих интересных вещах»:

«Город. Што он такое?»

Шли-шли люди, великие тыщи, шли по немаловажному делу, уморились. Стали на горе — реки текут тихие, вечерет в степи, опустились на землю люди, положили сумки и позаснули, как сурки.

Поднялись и забыли, куда шли, сном изошла тревога, которая вела их по дорогам земли.

Встали, как родились — ничего никому неведомо.

И силу телес люди направили в тщету своего убогствования.

Животами оправились и размножились, как моль».¹²

Заметим, что самому Платонову с детства довелось пребывать в «поселении бывших странников»: район Воронежа, где он родился и вырос, назывался Ямской (т. е. придорожной) слободой. Данный топоним стал заглавием одной из платоновских повестей — в ее экспозиции создан образ населенного пункта, обитатели которого ведут жизнь по сути паразитическую. Если «старинная Ямская слобода» была «придорожным хутором ямщиков»¹³ (т. е., по определению, людей постоянно движущихся), то с течением времени характер поселения изменился. Государство лишило ямщиков привилегий,¹⁴ из-за чего они «разбрелись», — однако, для того чтобы «дорожные люди» не обратились в разбойников (т. е. людей «с большой дороги»), «царица определила по куску степи на каждого усердного и особо исполнительного ямщика»; «но сами ямщики до земли и до труда не были усердны — и роздали ее за малую аренду новым поселенцам-хлебопашцам. (...) Ямская слобода осталась навсегда. Только от старых времен у слобожан сохранилась земля, которую они по-прежнему сдавали крестьянам, да звание ямщика, хотя давно ни у кого не было ни одной легкой лошади. Сло-

¹² Платонов А. Старик и старуха. С. 77. Данный фрагмент будет почти дословно повторен в рассказе «Родоначальники нации, или Беспкойные происшествия» (см.: Платонов А. Епифанские шлюзы. С. 233).

¹³ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 253.

¹⁴ Одним из аргументов явилось то, что возить чиновников для ямщика — «не труд, а развлечение» (Там же).

бодские люди жили тем, что привозили им мужики за зем-лю». ¹⁵ Не случайно «ямщиков» называют «екатерининскими помещиками». ¹⁶

Коллизия странничества/оседлости актуализирована и в экспозиции «Эфирного тракта» (эти фрагменты повести были выброшены волей редактора): «В бассейнах рек Верхнего Дона, Оки, Цны и Польского Воронежа приютились тихие земледельческие страны, населенные разнородными и даже разноречивыми племенами. Это неправда, что в этих равнинных и полулесных краях живет сплошной русский народ. Там живут потомки уставших диких странников-людей, в неукротимой страсти искавших счастья на земном шаре, гонимых из дальних стран лихою природой и алчными повелителями. <...> И весь этот давно угомонившийся народ сеял теперь просо, ходил пешком, а не скакал на коне, и любил свой приют благодарной семейной любовью». ¹⁷ Заметим, что подлинными героями повести становятся отнюдь не представители «угомонившегося народа», а именно те, кто вновь «ищет счастья», — причем не только «на земном шаре», но и за его пределами, в космосе.

Столь же неоднозначно отношение к «главному» локусу в романе «Чевенгур». Здесь Платонов создает «городской миф» вполне в традиционном для себя духе: «Алексей Алексеевич говорил, что есть ровная степь и по той степи идут люди, ищущие своего существования вдалеке; дорога им дальняя, а из родного дома они ничего, кроме своего тела, не берут. И поэтому они меняли рабочую плоть на пищу, отчего в течение долголетия произошел Чевенгур: в нем собралось население. С тех пор прохожие рабочие ушли, а город остался, надеясь на бога». ¹⁸ Автор подчеркивает в образе города идею позабытой цели, исчерпанной пассионарности, утраты смысла движения: потомки «прохожих рабочих» обратились в мещан, и теперь их эсхатологические настроения лишены какой-либо активности, выродились в пассивный фатализм. Поэтому даже в перспективе горестной судьбы «старые» обитатели города изображены без особого сочувствия — скорее, иронически: «Если летом было жарко, чевенгурцы предупреждали по соседству, что теперь и зима не настанет и скоро дома начнут загораться сами по себе <...> Если в зимнее время поднималась метель, чевенгурцы уже вперед знали, что завтра им придется лазать через трубу — снег завалит дома неминуемо, хотя у каждого наготове стояла в комнате лопата. <...> В осенние ночные бури чевенгурцы ложились спать на полу,

¹⁵ Там же. С. 254—255.

¹⁶ Там же. С. 267.

¹⁷ Цит. по: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова: 1926—1946 // *Здесь и теперь.* М., 1993. № 1. С. 39.

¹⁸ *Платонов А.* Чевенгур. С. 211.

чтобы покоиться более устойчиво и быть ближе к земле и могиле. Втайне каждый чевенгурец верил, что начавшаяся буря или жара могут превратиться во второе пришествие бога, но никому не хотелось преждевременно оставлять свой дом и умирать раньше дожития своих лет, — поэтому чевенгурцы отдыхали и пили чай после жары, бури и мороза. (...) Если старики в Чевенгуре жили без памяти, то прочие и вовсе не понимали, как же им жить, когда ежеминутно может наступить второе пришествие и люди будут разбиты на два разряда и обращены в голые, неумирующие души».¹⁹

Подобные мотивы находятся в прямой связи с идеями, сформулированными под влиянием историософской концепции Шпенглера и наиболее отчетливо выраженными в статье Платонова «Симфония сознания»: «Природа есть тень истории, ее отбросы, экскременты — то, что было когда-то живым и движущимся, т. е. временем, полетом, будущим, и то, что стало теперь прошлым, пространством, материей, формой, одиноким забытым камнем на покинутой дороге. (...) Человечество в природе-пространстве — это голодный в зимнем поле: ему нужны не ветер и воля одному умирать, а хлеб и уют натопленной хаты (...) И природа — есть закон, путь, оставленный историей, дорога, по которой когда-то прошла пламенная танцующая душа человека. Природа — бывшая история, идеал прошлого. (...) Природа — законченное время; законченное потому, что оно остановилось, а остановившееся время есть пространство. (...) Историю нельзя познать, предопределить: предопределенное несвободно, и погасает желание его достигнуть. Сейчас историю точно предопределяют, и этим облегчается путь человечества. Но это совсем не история. Это сдвиги, обвалы, сбросы еще не остывшей, не уравновесившейся, недавно рожденной временем природы».²⁰

Платоновский мир воплощает коллизию статики и динамики не только в отвлеченно-философском плане, но и в «материализованном» виде, на уровне фабулы. Город здесь всегда отмечен свойством временности. Разумеется, он рационализирует, структурирует аморфную плоскость земли (ограниченную лишь горизонтом);²¹ однако эта концентрическая модель пространства

¹⁹ Там же. С. 208—209.

²⁰ Платонов А. Симфония сознания // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 50—52.

²¹ Неудивительно, что Платонов склонен скорее размыывать границы между природой и культурой, нежели подчеркивать их. Вспомним начало «Города Градова»: «Если подъезжать к Градову не по железной дороге, а по грунту, то въедешь в город незаметно (...) — А где же город? — спросит приезжий человек. — А вот он, город и есть! — ответит ему возчик» (Платонов А. Взыскание погибших. С. 71). Первые строки «Чевенгура»: «Есть ветхие опушки у старых провинциальных

представлена не как онтологически реальная (т. е. органически присущая миру), а как антропоморфная (навязанная усилиями людей): образ, скорее, ментальный (и иллюзорный). Ср. суждение Г. Гачева: «Россия осуществляется как бесконечный диалог Петербурга и Руси, города и дороги. Прочтите „город“ наоборот — выйдет „дорога“: они антиподы. Петербург есть „место“, точка, а Русь — путь-дорога».²² Интересно в этом контексте замечание Е. Толстой об актуальности «петербургского» (в смысле названия романа А. Белого) подтекста: если Петербург у Белого — воплощенная государственность, то Чевенгур — полный идеологический антипод Петербурга: антигород, антигосударство, победа стихии бесформенности, азиатской стихии, той самой, которой навязывал свою волю „рациональный“, „европейский“, „исторический“ Петербург. При этом звукообраз „Чевенгур“ — это звуковой слепок „Петербурга“, данный в тюркском, азиатском звуковом материале».²³

Стремление жестко центрировать мир нередко приписывается у Платонова иностранцам, которые органически не способны вписаться в аморфное российское пространство и время. Ср. в начале «Епифанских шлюзов» письмо Вильяма Перри брату Бертрану: «Сколь обильна сокровенность пространств, то непостижно даже самому могучему разумению и нечувствительно самому благородному сердцу»;²⁴ попав в Россию, Бертран «ужаснулся затеи Петра: так велика оказалась земля, так знаменита обширная природа, сквозь которую надо устроить водяной ход кораблям».²⁵ В повести «Ямская слобода» академик Бергравен, утомленный бесконечными пространствами, отправляет ямщика Астахова искать «земной замок» — «пуп земли».²⁶ Да и «чужеземное» прозвище Чепурного — «Японец» — в этом аспекте кажется симптоматичным.

городов. Туда люди приходят жить прямо из природы» (*Платонов А. Чевенгур. С. 23*). Данная коллизия получает пародийное осмысление в рассказе «Усомнившийся Макар»: «Сгрузив себя с поезда, Макар пошел в видимую Москву, интересуясь этим центральным городом. (...) Трава под гнетом человека здесь не росла, а деревья тоже больше мутились и мало росли. Макар понимал такую природу неотчетливо: „Не то тут особые негодяи живут, что даже растения от них дохнут! Ведь это весьма печально: человек живет и рождает близ себя пустыню! Где ж тут наука и техника?“» (*Платонов А. Взыскание погибших. С. 361*).

²² Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988. С. 386.

²³ Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость. Амстердам, 1980. С. 195.

²⁴ Платонов А. Собр. соч. Т. 1. С. 221.

²⁵ Там же. С. 232.

²⁶ Там же. С. 255.

«Коренное свойство географического пространства „Чевенгура” — это его постоянное движение, которое ведет к его опустошению и рассеиванию, уничтожению и размыванию всяческих границ (...) Пространство Платонова нарушает принцип центр—периферия и концентрирует в себе пустоту, то, что между; оно создано по модели катастрофического пространства».²⁷ Интегральная модель пространства оказывается двойственной; мир не поддается рационализации и структурированию, воспринимаясь как бесконечная протяженность — эксцентрическое бытие, хаотичность которого может быть преодолена не логически, а лишь физически: бытие нельзя «понять умом» — можно лишь попытаться «пройти» его, т. е. слиться с пространством, растворившись в нем и вобрав его в себя.

Поэтому, наряду с *храмом*, роль второй доминанты в платоновском пространстве играет *горизонт*, на который (словно к парадоксальной цели) направлен путь странника. Образ странника — собирателя мира — противостоит образу *башни* как жестко центрирующего начала (эмпатия вместо автократии). Хрестоматийный пример — образ Мишки Луя: «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли. Он сколько раз говорил Чепурному, чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с вечной оседлости».²⁸

Отсюда же — устойчивая у Платонова связь между физическими характеристиками движения и экзистенциальной сферой движущегося субъекта. В «Сокровенном человеке» читаем: «Пухов всегда удивлялся пространству. Оно его успокаивало в страдании и увеличивало радость, если ее имелось немного».²⁹ «Сокровенность» героя в том и состоит, что он ощущает себя «родственником» всем и всему; в этом смысле слово «сокровенность» (т. е. таинственность, замкнутость) обретает по сравнению с узусом парадоксально антонимичное значение. Персонаж «Чевенгура» Шумилин «вспомнил про одно чтение научной книги, что от скорости сила тяготения, вес тела и жизни уменьшается, стало быть, оттого люди в несчастьи стараются двигаться. Русские странники и богомольцы потому и брели постоянно, что они рассеивали на своем ходу тяжесть горющей души народа».³⁰ Эту точку зрения подтверждает и «пешеход» Луй: «От ходьбы и увлекающей свежести воздуха Луй оставили всякие сомнения мысли и вожеления; его растрчивала дорога и

²⁷ *Замятин Д. Н.* Империя пространства: Географические образы в романе А. Платонова «Чевенгур» // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 89.

²⁸ *Платонов А.* Чевенгур. С. 223.

²⁹ *Платонов А.* Собр. соч. Т. 1. С. 332.

³⁰ *Платонов А.* Чевенгур. С. 93.

освобождала от излишней вредной жизни. Еще в юности он своими силами додумался — отчего летит камень: потому что он от радости движения делается легче воздуха».³¹ Автор романа специфически интерпретирует идеи Эйнштейна, употребляя морально-психологические характеристики как физические понятия, используя реализованные метафоры («сила тяготения, вес тела и жизни») и проводя мысль о зависимости массы тела (т. е. как бы сосредоточенной в нем «тяжести жизни») от скорости, интенсивности перемещения. Ср. затем в повести «Джан»: «Пусть движутся куда-нибудь (...) Кто ходит — тому всегда легче»;³² в рассказе «Житейское дело»: «Ходит человек, — подумала она, — себя обманывает, что ль, или, правда, ветер в дороге тоску его остужает и ему легче! Пусть ходит тогда, пусть ходит!».³³

Таким образом, концентрическая модель пространства в платоновском мире не является господствующей. Вертикаль корректируется горизонталью: герой стремится от центра в бесконечную даль; поэтому интегральный образ *храма* может быть представлен в виде *падающей башни*. Впрочем, стремление человека вверх тоже неистребимо, так что «падение» никогда не может совершиться — иными словами, ни одна из описанных моделей пространства не может абсолютно возобладать.

Выводы о динамике пространственных моделей в творчестве писателя подтверждаются довольно простым способом: наблюдениями над заглавиями платоновских художественных прозаических текстов, создававшихся на протяжении двух периодов творчества — до и после середины 1930-х годов (разумеется, точный водораздел провести затруднительно). Отнюдь не случайно в течение 1920-х—начала 1930-х годов у Платонова появляется довольно много заглавий «центростремительного» типа — каждое из которых указывает на главный локус художественного пространства, обретающий характер символа: «Епифанские шлюзы» (1926), «Ямская слобода» (1926), «Город Градов» (1927), «Чевенгур» (1929), «Котлован» (1930), «14 Красных Избушек» (1932), «Ювенильное море» (1934), «Такыр» (1933), «Счастливая Москва» (1934). Не менее показательно, что начиная с середины 1930-х годов подобные заглавия практически исчезают из «репертуара» писателя; последние из этого ряда: «Лобская гора» (1935), «Река Потудань» (1937) и «Глиняный дом в уездном саду» (1935) — рассказ, имевший, как нам представляется, особое значение в процессе пе-

³¹ Там же. С. 223.

³² Платонов А. Собр. соч. Т. 2. С. 51.

³³ Там же. Т. 3. С. 152.

рехода Платонова от одного доминирующего хронотопа к другому.³⁴ Что касается дальнейшего творчества, то редкие топографические реалии в платоновских заглавиях 1940-х годов (например, «Избушка бабушки», «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта», «Ноев ковчег» и т. п.) имеют принципиально иной смысл и не связаны с центростремительной моделью мира.

³⁴ См.: *Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе Андрея Платонова. (Обновленная редакция данной статьи: *Толстая Е.* Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. М., 2002. С. 366—386).

Т. А. Никонова

«ЧУЖОЕ» ПРОСТРАНСТВО У ПЛАТОНОВА

Взаимоотношения пространства и времени в мировосприятии человека XX в. утратили свою привычную закреплённость, поставив целый ряд проблем по их осмыслению. М. Хайдеггер отметил агрессивный характер пространства, которое «в растущей мере все упрямее провоцирует современного человека на свое окончательное покорение».¹ Объект воздействия провоцирует субъект на действия, которые не обязательно связаны с обеспечением жизнедеятельности человека, отнюдь не увеличивая степень его свободы. Внешнее легко переходит во внутреннее, в этом случае рождая новое качество. Так, В. Н. Топоров отмечает «пространство созерцания»² (пространство сознания, в котором обнаруживается связь внутреннего с внешним).

Таким образом, обнаруживаются разноуровневые подходы, казалось бы, к традиционной проблеме. Это, во-первых, внешний, геовитальный аспект, реализующийся в традиционной форме покорения природы вплоть до знаменитого лозунга 30-х годов, тоже в значительной мере подчеркивающего неудовлетворяющее человека качество времени: «Мы не можем *ждать* (курсив мой. — Т. Н.) милостей от природы...». Очевидно также и то, что для человека XX столетия не менее важен и другой, бытийный подход, при котором пространство обретает не только физико-географические, но и духовно значимые параметры.³ В миромоделирующем плане оно может быть рассмотрено как второй шаг, связанный с собственно креативной функцией человека. В. Н. Топоров так пишет об этой ситуации: «...в одном из наиболее известных вариантов космологического мифа

¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 313.

² Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227.

³ См.: Дмитровская М. А. Семантика пространственной границы у А. Платонова // Филол. зап. Воронеж, 1999. Вып. 13.

понятие *пространства* вводится после того, как реализовалась идея становления, связанная прежде всего с Матерью-материей: появившееся потомство отрывает Отца-небо от Матери-земли, образуя тем самым первое, пока еще *пустое*, космическое пространство». ⁴ И это ждущая пустота, требующая заполнения, роста, движения. М. Хайдеггер, размышляя о кроющихся в пространстве смыслах, замечает в самом слове прежде всего «простираение»: «Оно значит: нечто просторное, свободное от преград. Простор несет с собой свободу, открытость для человеческого поселения и обитания». ⁵

Отметив два этих аспекта в осмыслении пространства — борьба с ним и его восполнение, преобразование, — легко обнаружим их в художественном мире Платонова. Начало его пути, первые поэтические и публицистические опыты несут в себе подчеркнуто динамическое начало, воспевают энергию борьбы, а «фантастические» произведения демонстрируют героев, посягнувших на пересотворение всей вселенной. У них выявлена внеличностная, имеющая общий смысл цель их деятельности, внешне лишенная меркантильного расчета. Герои-преобразователи, опираясь только на себя, оплачивая свои деяния только своей жизнью, не столько пересотворяют пространство, сколько стремятся или заменить его собой (Маркун: «Я обопрусь собою сам на себя и пересилю, перевешу все, — не одну эту вселенную», ⁶ сделав то, что не удалось Архимеду), или распространить свою волю, свою энергию на внешнее пространство (Исаак Матиссен из «Эфирного тракта»).

В подчинении внешнего пространства, в достижении материально обозначенной цели действия героев раннего Платонова могут быть истолкованы как успешные: Крейцкопф строит «кирпич» и выходит во взеземное пространство («Лунная бомба»); решает свои задачи инженер Воголов («Потомки солнца») и т. д. Однако внешняя цель поглощает самих героев: обозначив в пространстве и времени дистанцию между собой и конечным результатом, герои оказываются в качественно ином пространстве, которое им нечем заполнить, кроме как собой. Дорога, оплаченная смертями других людей (Крейцкопф, Перри), потребовала от них предельного напряжения воли, отказа от самого себя, что привело к уничтожению их пространства. У Платонова это равно смерти, аннигиляции личности. Пространство и воля в платоновских текстах оказываются понятиями разноподчиненными, что существенно отличает позицию писателя от большинства авторов советской литературы 1920-х годов. Например, в «Железном потоке» А. Серафимовича воля Кожуха, за-

⁴ *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 237.

⁵ *Хайдеггер М.* Время и бытие. С. 314.

⁶ *Планотов А.* Потомки солнца. М., 1987. С. 7.

ставившего людей *преодолеть* гибельное пространство, выводит их не к смерти, но к жизни.

В платоновских произведениях 1920-х годов пространство не может быть покорено только внешним способом. Например, в «Епифанских шлюзах» воля Бертрана Перри, его умение строить каналы, его желание цивилизовать богатую и дикую страну не помогут победить «эти сухие косные земли», их сопротивление. Не может он понять чужой язык, «странный народ», как не поняли немцы, отчего в «круглом пространстве» степи ямщики находят Посольский тракт, который не видят иноземцы. Для ухмыляющихся в бороды мужиков «тракт одно направление, а трамбовки тут быть не должно! Он до самой Казани такой...».⁷ Разное переживание пространств (для Перри — место его деятельности создателя, для ямщиков — бытийный, жизненный простор) обозначает всю степень непопадания воли Перри в чужое для него пространство: «Так велика оказалась земля, так знаменита обширная природа, сквозь которую надо устроить водяной ход кораблям», превратив «круглое пространство» степи в нечто совершенно иное, что инженер в первый раз «ужаснулся затее Петра». Пространство цивилизуемой им страны так и остается *чужим*, не освоенным и не присвоенным Перри, ошибка которого, по Платонову, состоит во внешнем целеполагании. В жизни Перри, как и героев «фантастических» платоновских повестей начала 1920-х годов, действует закон линейной логики, которая в своей сущности противоположна *жизни*, ее пластике. Жизнь у Платонова всегда связана с открытостью, способностью к органическому движению, а не механически заданному поглощению пространства. Жизнь противостоит чужой воле, внешней по отношению к своей органике, как в «Епифанских шлюзах» пространство степи — государевым деяниям. В тех местах, по которым едут немецкие инженеры, раньше жил «все более казенный народ, учиненный сюда князьями, а не полезными хлебопашцами. А теперь — разрастаются селитьбища, а по осени и ярмарки гремят, даром, что нынче царь то со шведами, то с турками воюет, и страна от того ветшает» (с. 132).

«Чужое» пространство у Платонова — пространство не человеком и не для человека созданное. Антиномической парой ему будет не традиционное в лексическом плане «свое», а «очеловеченное», ориентированное на пребывание человека в мире. «Готового» мира, благоустроенного так, чтобы в нем было возможно «родственное» существование человека, в произведениях Платонова нет, ибо в целом, художник в этом уверен, мир несовершенен, противоречив по своей природе, «прекрасный и

⁷ Платонов А. Повести и рассказы. Воронеж, 1969. С. 132. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

яростный» одновременно. Потому центр тяжести в платоновских размышлениях о мире переносится на человека, обустроивающего этот «неготовый» мир, отыскивающего себя в нем. Наиболее точным выражением поиска себя в мире является путь «сокровенного человека» Фомы Егоровича Пухова.

Внешне сюжет повести обнаруживает сходство с ранними платоновскими текстами своим центральным мотивом — странничество героя. Однако если персонажи «фантастических» произведений, как уже говорилось, заранее намечали цель, к достижению которой стремились, то Фома Пухов отправляется в путь, повинувшись будто бы случайным обстоятельствам: у него умерла жена, потом он получает строгий приказ, вручаемый «беспрекословной рукой». Чужая воля реализована словно бы не людьми (посыльный, доставивший приказ, начальник дистанции — лишь исполнители и в этом Пухову равны), а опредмечивается бумагой, перечисляющей должности тех, кто ее издал. Очевидная простота задачи, поставленной перед исполнителями (очищать пути от снега), явно не соответствует высокому рангу приказывающих (Пред. Глав. Рев. Комитета Ю.-В. ж. д., Комиссар Путей Сообщения Ю.-В. ж. д.), повышенная мистифицированность ролей которых подчеркнута и революционными сокращениями, и написанием их должностей с прописной буквы. Чужая, внешняя цель, поставленная перед Пуховым, вызывает, однако, в нем «странное удовольствие от предстоящего трудного беспокойства: вся жизнь как-то незаметной и шибче идет» (с. 27). Отсутствие собственной цели, «своего» странства бросит Пухова в Новороссийский десант, участие в котором он объяснит Зворычному «чужими», непуховскими словами: «Революция-то пройдет, а ничего не останется! Ты, скажут, что делал?» (с. 38).

Ответ перед кем-то, имеющим право так спрашивать, Пухова на самом деле не пугает, «потому что он знал, особые ненарочные способы очаровывать и привлекать к себе людей» (с. 90). Он ищет себя в общем для многих людей деле и накануне новороссийского десанта, кажется, и находит: «В давнем детстве он (Пухов. — Т. Н.) 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» (с. 47—48).

«Неизвестное и опасное чудо», которое рождается в душах людей, идущих исполнять трудное и важное для всех дело, требует участия всего человека — его души и сердца. Новороссийский десант был обречен на неудачу по объективно-историческим причинам: затопленный российский флот в 1918 году оставил в распоряжении красных лишь те суденышки, какие ремонтирует Пухов, а сильный девятибалльный северо-восточный

ветер, использованный М. Фрунзе при штурме Перекопа, делал неизбежной их гибель. Однако участники, подвергаясь смертельной опасности, шли добровольно. И это открытие для Пухова, ироничного, сомневающегося человека: «Оказывалось, что на свете жил хороший народ и лучшие люди не жалели себя» (с. 44). Открытие, которое в большинстве произведений советской литературы было бы финальным, завершающим текст: герой 1920-х годов искал себя в массе, стремясь, как герой романа А. Малышкина «Севастополь», быть смытым волной матросов-повстанцев, захватывающей не только обширные географические пространства, но и «среди тысяч других, крошечную судьбу некоего Шелехова».⁸

Но именно такой нивелировки не хочет Пухов, не желающий стать в общий строй: «Я и так хорош, чего мне чайник цеплять! — ответил Пухов (на вопрос командира отряда, почему он не в военной форме. — Т. Н.) и стал к сторонке» (с. 42). Не желающий ходить одним строем, он восхитится тем, что в момент гибели катера «Марс» «кто-то там наигрывал перед смертью, пугая все законы человеческого естества» (с. 52). Не оцепенение перед смертью, а стремление ей сопротивляться обозначает для Пухова пространство человека, из смерти «работающего жизнь». И это неожиданное начало пути героя к себе самому при всей внешней абсурдности пуховского поведения после десанта. Оно — вне чужой воли, в поиске себя среди человеческой тесноты и непостижимости отдельных судеб: «Нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя. В каждом человеке есть обольщение собственной жизнью, и поэтому каждый день для него — сотворение мира. Этим люди и держатся» (с. 59). Так возникает *человеческое* пространство «обольщения жизнью». Оно беспредельно и бесконечно, неостановимо, мифологизированно, ибо не имеет единой, раз и навсегда данной оценки. У него иная природа, нежели у линейного «чужого». Оно в «Сокровенном человеке» рождается из «служебного» дела, из механического приспособления мира к новым целям, как это получилось в эпизоде с иконой Георгия Победоносца, перемалеванной в революционный плакат, превративший икону в карикатуру.

«Сотворение мира» каждым человеком, о чем «догадался» Пухов, сакрализует не только пространство, но и время, которое теряет свой житейский хронологический смысл. В «Чевенгуре», например, читаем: «спал четыреста верст»,⁹ хорошо понимая, что речь идет о времени, имплицитно заявленном, о ситуации, передающей и усталость человеческого тела, и временную длительность, необходимую для восстановления телесной жиз-

⁸ Малышкин А. Соч.: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 529.

⁹ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 252.

недеятельности. Время перестает быть *событием*. Эту функцию берет на себя пространство (см., например, у Хайдеггера: «В просторе и дает о себе знать, и вместе таится событие»¹⁰). Человеку Платонова, для того чтобы «случиться», необходимо пространство. Простор для него — начало пути. «Вот — я!» — впервые осознает свою отдельность от мира на могиле отца Саша Дванов, осознает перед дорогой, в которой ему надлежит обрести себя.

Однако платоновскому герою необходимо не только метафизическое пространство, которое своим присутствием человек либо опредмечивает, «заселяет» («Пухов разулся, развесил на печку сушить портянки, выгреб солому и крошки из волос и совсем водворился» (с. 72)), либо принимает его в себя (примеры многочисленны, один из них: Дванов «хотел бы деревья, воздух и дорогу забрать и вместить в себя, чтобы не успеть умереть под их защитой»¹¹).

Итак, рост личности всегда связан у Платонова с простором, тогда как безликое и обреченное тяготеет к тесноте. В замкнутом пространстве Петербурга разрабатывает план работ по цивилизации дикой страны Бертран Перри («Епифанские шлюзы»), в пространстве канцелярии превосходно чувствует себя бюрократ Шмаков («Город Градов»). Градовское пространство в платоновском художественном мире наиболее завершенное, не имеющее времени, не подвластное революционному развитию. Бюрократ у Платонова создает тесноту пространства, в котором человек должен, по мысли «государственного человека» Шмакова, стать «святым и нравственным, потому что иначе ему деться некуда... бумага приучает людей к социальной нравственности, ибо ничто не может быть скрыто от канцелярии» (с. 100).

Человеческой «сокровенности» бюрократ противопоставляет единообразную обезличенность, отчуждающую человека от себя самого. В этом мире, отделенном от жизни, все замещено — жизнь («Бумага лишь символ жизни...»), сливки, маргарин («...вкусен, а не питателен!»), пролетарий и т. д. В этом мире все химерично, даже сама природа градовскому пространству не нужна: на бумаге решаются судьбы деревень, на бумаге прорываются каналы и речка Жмаевка орошает город. «Но летом на улицах было сухо, и дети не видели, что Жмаевка орошает Градов, и не понимали урока» (с. 92).

Антиподом «чужого», отъединяющего пространства у Платонова является телесность. В очерке «Че-Че-О» писатель устами Федора Федоровича провозглашает одну из заветных своих идей: «Первостепенно надо: делать вещи, покорять природу и — самое главное — искать дороги друг к другу. Дружество и есть

¹⁰ Хайдеггер М. Время и бытие. С. 314.

¹¹ Платонов А. Чевенгур. С. 254.

коммунизм. Он есть как бы напряженное сочувствие между людьми». ¹²

Одно из условий неотчужденного от человека платоновского мира — сокращение пространства между людьми не только в переносном, но и телесном смысле. Отметим, что телесность в нашем понимании не есть знак тесноты, тупиковости, как пространство Градова или Петербурга. Телесность — наполненность пустоты человеком, «дружество». Так, Саша Дванов «близко» подходит к умирающему красноармейцу, а тот просит закрыть ему «зрение», т. е. коснуться и облегчить боль. В ладоши Никиты, положенной на лоб Саши, тот почувствует, что Никита, собирающийся его застрелить, «не похож на свою руку», оттого он и кричит «тонким паршивым голосом, без соответствия покою жизни, хранившемуся в его руке». ¹³ И Никита не сможет убить Сашу. К дружеской тесноте стремятся чевенгурцы, создавая свой коммунизм в городе, в ограниченном пространстве, заполняя его вещами, предметами, собственными телами. Коммунизм для них прежде всего телесен. ¹⁴ Чевенгурская теснота семантизируется иначе, нежели градовская. Пространство канцелярии сознательно отграничивает себя от природы, от всего, что не поддается циркуляру. Чевенгурцы же включают в поле своего переживания жизни все живое, наделяя жизненной способностью и предметы, и растения вокруг себя. Растения ведут себя, как солдаты в бою, сопротивляясь смерти и уничтожению. Поэтому для Чепурного бурьян — «дружба живущих растений» — некое выражение наивного равенства в бедности, приметы уравнительного, первобытного коммунизма, что само по себе уже есть указание на циклическую длительность, измеряемую жизнью растений. Предметность мышления Чепурного есть продолжение все той же телесности, «растительности» сознания человека, творящего свой мир. Его законом для Чепурного является другой человек, его телесная близость. «...Хотя никто не в силах сформулировать твердый вечный смысл жизни, однако про этот смысл забываешь, когда живешь в дружбе и неотлучном присутствии товарищей, когда бедствие жизни поврну и мелко разделено между обнявшимися мучениками». ¹⁵ Но чевенгурский коммунизм Чепурного не смог соединить органический жизненный порыв героев к дружеству и те идеи, которые формирует Прошка, несущий на себе печать градовского ограничивающего, конечного пространства.

¹² Платонов А. Че-Че-О. Воронеж, 1999. С. 315.

¹³ Платонов А. Чевенгур. С. 267.

¹⁴ См.: Кубо Х. Новое тело: коммунизм и телесность у Андрея Платонова // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век. Воронеж, 2001.

¹⁵ Платонов А. Чевенгур. С. 405.

Неслиянность книжного слова¹⁶ и утопических ожиданий «самодельных» людей Платонова обеспечила естественно-трагический финал «Чевенгура», но не лишила платоновский мир в целом его «сокровенности». Платоновский человек испытывает «даровое удовольствие» от прикосновения к земле, к жизни, к другому человеку: «...движение по земле всегда доставляло ему (Пухову. — Т. Н.) телесную прелесть — он шагал почти со сладострастием и воображал, что от каждого нажатия его ноги в почве образуется тесная дырка...» (с. 58). Эта радость своего телесного присутствия на земле доступна в платоновском мире всякому живому существу, способному испытать «родственность тел к своему телу», сочувствующему людям, «одиночке работавшим против вещества всего мира», для того чтобы найти в нем себя, теплоту родины, другого человека. В этом вечный, не сиюминутный смысл пребывания платоновского человека на земле.

¹⁶ Интересные наблюдения над жизнью письменного слова в романе «Чевенгур» делает О. В. Лазаренко. См.: *Лазаренко О. В. Письменный феномен коммунизма в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Роман А. П. Платонова «Чевенгур»: Авторская позиция и контексты восприятия. Воронеж, 2003.*

Л. В. Червякова

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»

Категория времени — одна из важнейших в «философии существования» Платонова. Время является формой протекания жизни, формой ее осуществления, и потому основные модусы человеческого бытия так или иначе соотносятся с проблемой времени. В центре этико-философской системы писателя стоит «идея жизни», мысль о необходимости победы над смертью, а значит, о преодолении власти времени. Художественный поиск путей решения этой проблемы происходит и в романе «Чевенгур».

Категория времени в художественном мире Платонова представлена как сложная, многоуровневая структура, в которой можно выделить *время природное, время человеческое и время онтологическое*. Каждый из обозначенных уровней времени обладает «своим», качественно отличным от других, характером «течения времени». Это позволяет говорить о художественном времени Платонова не только как об экзистенциально значимой категории. Понятие экзистенции заложено в самой природе платоновского времени, и сопоставление различных временных уровней позволяет выявить основные параметры экзистенции времени.

Важнейшим признаком *природного времени* является равномерность его потока, представленная как дурная бесконечность чередования циклов, равная небытию. Природное время воспринимается персонажами как неизменное, энтропийное, и поэтому часто описывается в пространственных характеристиках. Образ суточного круговорота служит концентрированным выражением бытийного цикла: даже солнце, встающее над миром, оказывается «вчерашним» из-за постоянной повторяемости его закатов и восходов.

Время человека в художественном мире Платонова отличается от природного прежде всего тем, что обладает качественной значимостью, так как равно человеческому существованию,

имеет временной характер. Именно понимание человеком своей смертности заставляет его искать пути осуществления своих экзистенциальных возможностей. *Человеческая жизнь и время* в художественном мире Платонова выступают как противоположные начала, поскольку время сокращает и ограничивает жизнь человека, являясь чем-то внешним по отношению к его бытию. В сознании платоновских героев они часто не совпадают. Так, например, сон расценивается ими не как составляющая жизни, а как часть времени, не имеющая к жизни отношения: «Яков Титыч отказывался от своей старости — он считал, что ему не пятьдесят лет, а двадцать пять, так как половину жизни он проспал и проболел — она не в счет, а в ущерб».¹

Противопоставление *природного и человеческого времени* особенно четко прослеживается в первой части «Чевенгура» (повесть «Происхождение мастера»), где большое значение имеет образ Захара Павловича. Он «природный человек» и потому существует по законам природного мира — не имеет чувства времени, ощущает себя неизменным: «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. (...) Видя свое лицо в стекле паровозных фонарей, Захар Павлович говорил себе: „Удивительно, я скоро умру, а все такой же“» (с. 36—37). Природное время подчиняет себе человека, заставляя действовать его по своим законам: «...что-то тихое и грустное было в природе — какие-то силы действовали безвозвратно. Захар Павлович наблюдал реки — в них не колебались ни скорость, ни уровень воды, и от этого *постоянства была горькая тоска*.² (...) Захар Павлович полагал, что эти равномерные силы всю землю держат в оцепенении — они с заднего хода доказывали уму Захара Павловича, что ничего не изменяется к лучшему — какими были деревья и люди, такими и останутся» (с. 36). «Безвозвратность» выступает как важнейшая экзистенциальная характеристика времени, но она имеет разное качество у различных природных существ: в природном мире она лишь подчеркивает неизменность времени, несмотря на его движение. Временную экзистенцию определяет противоречие между движением времени и неизменностью мира, обусловленной отсутствием в природе творчески-созидательного начала.

Как экзистенциально значимая, качественная категория времени выступает только по отношению к человеку, и не случайно Захар Павлович, живущий в начале романа отдельно от людей, не интересующийся их бедами, не мог почувствовать «времени как встречной твердой вещи» (с. 36). Мастер воспринимал вре-

¹ Платонов А. Чевенгур. М., 1990. С. 280. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

² Здесь и далее в цитатах курсив мой. — Л. Ч.

мя только через его предметную наполненность: он ощущал «утекшие годы» своей жизни лишь через постигнутые им «многие устройства и предметы», а время существовало для него лишь загадкой в механизме будильника». И когда герой раскрыл для себя «тайну маятника», то понял, что «времени нет, есть равномерная тугая сила пружины» (с. 36). Изделия заполняют жизнь мастера, «отвлекая» его от людей. Поэтому церковный сторож, ведущий счет времени в обезлюдевшей от голода деревне, характеризует Захара Павловича как «человека, который давал волю рукам для всякой работы, но *не знавшего цену времени*» (с. 13). Почувствовать, понять характер времени Захар Павлович оказался способен только через другого человека: после встречи с нищенствующим Прошкой Двановым мастер вдруг «почувствовал время как путешествие Прошки от его матери в чужие города» (с. 39). Захар Павлович увидел, что *время — это движение горя* и такой же осязаемый предмет, как любое вещество хотя бы и негодное в отделку» (с. 39). Герой, впервые усомнившийся «в драгоценности машин и изделий выше любого человека», почувствовал, как «что-то сверлило внутри его, словно скрежетало сердце *на обратном* непривычном ходу» (с. 41), тем самым возвращая его к людям. Перед Захаром Павловичем открывается разница механически точного физического времени материального мира, имеющего лишь количественные характеристики, и качественно значимого времени человека: «Рыбак утонул в озере Мутево, бобыль умер в лесу, пустое село заросло кущами трав, но зато шли часы церковного сторожа, ходили поезда по расписанию, и было теперь Захару Павловичу скучно и стыдно от правильности действий часов и поездов» (с. 41). Таким образом, время в художественном мире Платонова осуществляется только в человеке и через человека. Все сущностные характеристики времени проявляются только через соотношение с человеческой жизнью. Экзистенциальная природа времени обнаруживает себя в качественном постоянстве его характеристик. Человеческое время осознается платоновскими героями как «горе существования» вследствие его краткосрочности и неповторимости, как «тоска»: «Дванов почувствовал *тоску по прошедшему времени* — оно постоянно сбивается и исчезает, а человек остается на месте со своей надеждой на будущее» (с. 300). Долголетие для платоновских героев становится причиной их привычки к горю: одной из чевенгурских цыганок «от долголетней привычки к горю ... жизнь казалась все легче и счастливей — того горя, которое повторяется, старая женщина уже не чувствовала: оно от повторения становилось облегчением» (с. 314). Время человеческой жизни, таким образом, измеряется только горем, а повторяющееся горе, как и повторяющееся время, перестает осознаваться героями. В синонимичности понятий *горя* и *времени* реализуется временная экзистенция.

Экзистенциальная природа времени особенно ярко проявляется на уровне художественного времени, которое можно обозначить как *время онтологическое* — время бытия, время «существования человечества» в единстве с историей мира, временной уровень, на котором соединяются характеристики *человеческого* и *природного времени* — качественность и бесконечность. Платоновским героям свойственно стремление прорваться к онтологической вечности, что обнаруживает себя в поисках соответствия собственной жизни общему бытию, в осознании своей к нему причастности: «Может быть потому и бьется сердце, что оно боится остаться одиноким в этом отверстом и всюду одинаковом мире — своим биением сердце связано с *глубиной человеческого* рода, зарядившего его жизнью и смыслом...» (с. 304) — рассуждает Саша Дванов. Таким образом, изначально заложенное в природе человека осознание своей общности с человеческим родом как неким онтологическим единством служит импульсом к проявлению творческой активности. Потому Захар Павлович, отправляя в жизнь приемного сына, напоминает ему: «Помни — у тебя отец утонул, мать неизвестно кто...» — и просит «делать что-нибудь» (с. 56). Именно в человеке временная экзистенция обнаруживает свой энергичный характер.

Прорыв, выход к онтологической вечности понимается платоновскими героями как необходимое условие жизни. Не случайно сюжетную основу платоновских произведений составляют экзистенциальные поиски смысла жизни, преодоления времени.

Попытка преодоления времени и выхода к онтологической вечности бытия предпринята героями романа «Чевенгур». Коммунизм понимается платоновскими героями как возможность привести в равновесие, в соответствие друг другу природный и человеческий временные циклы: «Дванов догадался, почему Чепурный и большевики-чевенгурцы так желают коммунизма: он есть конец истории, время же идет только в природе, а в человеке стоит тоска» (с. 300). Коммунизм — это «*конец движения несчастья в жизни*» (с. 235), т. е. конец «временного горя» существования человечества. Наступление новой эпохи видится чевенгурцам как коренное преобразование всех онтологических основ вселенной. Переоценке подвергаются даже обыденные факты: платоновские герои сомневаются в том, взойдет ли солнце утром, тронется ли с места фаэтон, поскольку это произойдет впервые в новой жизни. Коммунизм — «светопреставление», абсолютное крушение старого мира и полное изменение порядка мирового устройства: «Теперь жди любого блага {...} Тут тебе и звезды полетят к нам, и товарищи оттуда спустятся, и птицы могут заговорить, как отживевшие дети, — коммунизм дело не шуточное, он же светопреставление» (с. 240), — так объясняет значение нового строя лидер чевенгурских коммунистов Чепурный.

Герои «Чевенгура» представляют коммунизм как утверждение онтологического равенства вечности и времени. Новый мир мыслится чевенгурцами как вечный, а жизненные факты, имеющие временный характер, в Чевенгуре измеряются в категориях вечности: солнце в городе «мобилизовано на *вечную* работу» (с. 183), общество «распущено *навсегда*» (с. 183), город планируется строить «из *вечного* материала, который *никогда* не придет в бросовое состояние» (с. 155), «течение жизни» в городе выдуманно «*раз навсегда и навеки*» (с. 259). Стремление к утверждению «*вечного*, но уже достижимого будущего» (с. 216) приводит героев к попытке устроить жизнь «окончательно». В результате в Чевенгуре все оказывается «будущим»: городские деревья становятся «*будущим* парком», чевенгурцы — «героями *будущего*», социалистическая земля — «родиной *будущих* неизвестных народов». В Чевенгуре воспринимается как «будущее» даже то, что реально присутствует в настоящем: так, чевенгурские женщины являются «*будущими* женами» и остаются ими даже после того, как начинают жить семейной жизнью. И забота в Чевенгуре осуществляется только о будущем: «...пришел Чепурный и тоже принялся за корчевку в помощь уже трудившимся для *будущности* Чевенгура» (с. 313). В результате чевенгурцы теряют реальность настоящего, и их жизнь оказывается лишь абсурдным ожиданием наступления чего-то качественно нового, причем наступление счастья они ожидают только в будущем, забывая о том, что это «будущее» фактически ими уже достигнуто.

Утверждение будущего в статусе настоящего приводит к тому, что для героев «Чевенгура» реальным оказывается только прошлое. И в новом коммунистическом городе люди «стали продолжать свою *прошлую* жизнь» (с. 256), а в чевенгурской церкви вместо «Интернационала» звучит заутреня, несмотря на то что звонарь «был по роду пролетарием, а звонарем лишь по одной из *прошлых* профессий» (с. 282). Неизменность бытия, несмотря на качественно новый виток в истории человечества, писатель подчеркивает через соотнесение с внешним природным миром: «Великорусское скромное небо светило над советской землей с такой привычкой и однообразием, как *будто советы существовали исстари* и небо совершенно соответствовало им» (с. 123). Отказ чевенгурцев от настоящего порождает у них утрату представлений о будущем как «творчестве» и «новизне». Объявленный в Чевенгуре «конец всемирной истории» означает «конец историческому *восходящему* движению времен» и возвращает чевенгурцев в доисторическую эпоху, к естественно-природному существованию, основанному на собирательстве. «Конец старого мира», следовательно, знаменует собой обратный ход времени, возвращение к «началу» человеческой истории, к первобытнообщинной эпохе. Таким образом, утрачи-

вая настоящее и будущее, герои «Чевенгура» исключаются из временного исторического процесса. Насильственное «преобразование» временной структуры приводит к ее разрушению, что проявляется на разных темпоральных уровнях. Качественная значимость человеческого времени заменяется в «Чевенгуре» *пустотой*. Платоновские герои теряют представление о целесообразности и смысле человеческого существования. Достижение последней цели — коммунизма — обесценивает, обесмысливает жизнь человека. Именно так оценивает состояние чевенгурцев Яков Титыч: «...здесь дома стоят *без надобности*, солнце горит *без упора* и человек живет *безжалостно*: кто пришел, кто ушел, скупости на людей нету» (с. 280). Слово «безжалостно» в данном контексте обретает качественно иной, экзистенциальный, смысл — о жизни «не жалеют», поскольку она не имеет реальной значимости, становится ненужной в Чевенгуре, как и сам человек, которым никто не дорожит.

Утрата настоящего, являющегося жизнью, сказывается и на способности платоновских героев ощутить настоящий момент. Жизнь осознается лишь как цепь событий, в которые человек не ощущает своей включенности. Так, в одной из уездных деревень общие собрания назначаются через день, чтобы «вовремя уследить за текущими событиями», что отражает неспособность героев повлиять на действительность: собрания проводятся с утра и до вечера, время оратору не ограничивают, «чтобы текущие события не утекли напрасно куда-нибудь, без всякого внимания — мало ли что произойдет за сутки, а вы тут останетесь в забвении, как в бурьяне» (с. 114).

Упразднение в Чевенгуре труда, утрата представлений о бытийной ценности человеческого существования служат показателем утвердившегося «конца света», таким представлял его машинист-наставник из депо, где работал Захар Павлович: «...когда исчезнет в рабочем влекущее чувство к машине, когда труд из безотчетной бесплотной естественности станет одной денежной нуждой, — тогда наступит конец света, даже хуже конца — после смерти последнего мастера оживут последние сволочи, чтобы пожирать растения солнца и портить изделия мастеров» (с. 42). Большевики-чевенгурцы считают отсутствие труда верным признаком утвердившегося коммунизма, устраивают субботники, где «добровольно» портят имущество буржуазии, а единственным животворящим началом в городе называется солнце, так как человек воспринимает энергию его света и тепла, уподобляясь в своей деятельности луне: «Дванов и Прошка вышли вместе за околицу. Над ними, *как на том свете*, бесплотно влеклась луна... *ее существование было бесполезно* — от него не жили растения, под луною спал человек; свет солнца, озарявший лучами ночную сестру земли, имел в себе мутное, горячее и живое вещество, но до луны этот свет доходил уже

процеженным сквозь мертвую долготу пространства — все мутное и живое рассеивалось из него в пути, и оставался один истинный *мертвый свет*» (с. 294). Образ луны приобретает экзистенциальную значимость. Лунная символика раскрывает суть чевенгурской жизни: подобно луне, живущей отражением солнца и превращающей действительность в ирреальное бытие «того света», чевенгурцы, достигшие конца истории, превращают реальность в нечто запредельное, ушедшее за черту жизни, поскольку все ее составляющие истребляются жителями города: и «буржуйское добро», и домашние животные («Все одно их есть хочется...» (с. 231), — говорит Кирей), и растения. Жизнь уничтожается, не получая восстановления. Поэтому чевенгурский коммунизм уподобляется бытию «того света», где царит смерть, а провозглашенная достигнутой вечность оказывается вечностью небытия, поскольку качественная значимость человеческого времени заменяется пустотой: «Событий нету» (с. 187), — пишет Копенкин Дванову, характеризуя чевенгурскую жизнь. Из-за отсутствия событийной наполненности ощущение времени чевенгурцами утрачивается, несмотря на движение времени природного: они «забывают считать прожитое время», а Чепурный полагает, что зима никогда не наступит. Это свидетельствует о «выпадении» Чевенгура из *природного временного цикла*.

Собственное существование горожане воспринимают как ничем не заполненную длительность, и жизнь чевенгурцев становится лишь пассивным ожиданием: «Наступал свежий солнечный день, долгий, как все дни в Чевенгуре; от такой долготы жизнь стала заметнее, и Чепурный полагал, что революция выиграла время прочему человеку.

— Что же нам нынче делать? — спросил всех Гопнер, и все немного забеспокоились, один Яков Титыч стоял покойно.

— *Тут уняться нечем*, — сказал он, — *жди чего-нибудь*» (с. 298). Не принимая в жизни активного участия, чевенгурцы ощущают ее как временную протяженность: «По вечерам прочие ложились среди людей, чтобы меньше *тосковать и скорее проживалось время*» (с. 268). Таким образом, понятия *жизни, времени и тоски* для чевенгурцев имеют синонимичное звучание, а вследствие однообразия бытия даже значимые его этапы растворяются в повседневности: бессобытийное бытие заменяется бытом. Чевенгурцы желают «*поскорее истощать время во сне*» (с. 305), в семейных работах: «Хоть и чудно, а хорошо быть бабой — жить себе в заботах как в орешках, и *горюшка будет мало*, сама себе станешь незаметной! А то *живешь* тут, и все как сама перед собой торчишь» (с. 289), — рассуждает нищенка Агапка.

Разрушение временной структуры, рассогласованность человека со временем природным и жизнью приводит к тому, что

чевенгурский временной цикл оказывается лишен внутренне-го единства: чевенгурская жизнь представлена как соединение разрозненных моментов существования, не имеющих потому бытийной значимости. Так, один из чевенгурцев, Гопнер, обращает внимание на то, что «жизнь в Чевенгуре находится в *разложении на мелочи* и каждая мелочь не знает, с чем ей сцепиться, чтобы удержаться» (с. 299). И сам Гопнер «пока не мог изобрести, что к чему надо подогнать в Чевенгуре, дабы в нем заработала жизнь и прогресс» (с. 299). Отражением сущности чевенгурской жизни является сознание ее коммунистического лидера — Чепурного, который «вбирал в себя жизнь кусками — в голове его как в тихом озере плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного *ни связи, ни живого смысла* (...) Все эти ясные воспоминания плавали в его уме стихийно и никакого *полезного* понятия не составляли» (с. 180—181). В Чепурном, по словам Платонова, «вся жизнь облаками несется», не давая ему «никакого чувства истины» (с. 189). Не случайно Копенкин «сочувственно упрекает» Чепурного: «А надо, чтоб она тучей шла, — оттого тебе, я вижу, и неможется...» (с. 189). В этой метафоре реализуется представление героя о «целостности» сознания: туча в отличие от облаков представляет собой некое единство.

Отсутствие единства, цели и смысла, таким образом, обнаруживает себя как на уровне существования одного человека, так и на уровне бытия всего города, который утрачивает связь с бытием общечеловеческим: Чевенгур оказывается *разобщен со временем историческим*, существует вне его, и Симон Сербинов, попавший в Чевенгур из столицы, чувствует, что «не только пространство, *но и время* отделяет его от Москвы» (с. 243). Качественная неизменность жизни чевенгурцев, утрата настоящего как утрата жизни говорят о замкнутости существования чевенгурской коммуны: платоновские герои теряют способность воздействовать на время, приобщаться к вечности исторического существования человечества. Чевенгур отчужден от исторического времени и ограничен «завоеванной у буржуазии площадью», а чевенгурцы утрачивают связь с *онтологией бытия*. Показателен тот факт, что Чевенгур населен «прочими» — сиротами от рождения, не помнящими своего родства, не чувствующими своей причастности к человеческому роду как высшей онтологической сущности: «...любая гадина на своем семени держится и живет покойно, и я живу ни на чем — нечаянно. Что за пропасть такая подо мной!» (с. 289) — говорит один из «прочих».

Платоновское определение, данное чевенгурцам, — «прочие» — по своему философскому наполнению близко к понятию «посторонний» А. Камю — человек, отчужденный от внешнего

мира и от своей человеческой сущности. Семантика слова «прочие» также включает в себя значение «чуждости»: «...их сил хватало для жизни *только в текущий момент*, они жили без всякого излишка, потому что в природе и во времени *не было причин* ни для их рождения, ни для их счастья — наоборот, мать каждого из них первая заплакала нечаянно оплодотворенная прохожим и потерянным отцом; после рождения они оказались в мире прочими и ошибочными — для них ничто не было приготовлено, меньше, чем для былинки, имеющей свой *корешок*, свое место и свое даровое питание в общей почве» (с. 253). «Прочие» являются чужими всему на свете: и прошлому, поскольку они не знают ни своих родителей, ни «причин» своего появления на свет, и настоящему, поскольку они не принимают в жизни никакого активного участия, и будущему как факту, от них не зависящему, и миру, и себе, поскольку не чувствуют цели и значимости своего существования. Герои не ощущают ценности жизни, лишены творческого стремления к ней, и потому время их бытия оказывается бесплодным: «Шло чевенгурское лето, *время без пользы уходило обратно жизни*, но Чепурный вместе с пролетариатом *остановился среди лета, среди времени и всех волнующихся стихий*» (с. 267). Тем самым вновь подчеркивается рассогласованность чевенгурского остановившегося времени с движущимся временем природным, онтологическим и историческим. Не случайно *чевенгурское время*, утратившее подвижность, вырождается в пространство и обозначается пространственно — «среди лета...». В Чевенгуре отсутствует движение как способ жизни, и платоновские герои осознают безжизненность существования «прочих»: «...ходил кругом народ *без жизни*, пришел сюда и живет *без движения*» (с. 266), — говорит Копенкин.

Само осуществление новой жизни в Чевенгуре означает разрушение семейных связей, гибель близких. Так, Прошка Дванов в ответ на вопрос Саши, живы ли его родные, говорит: «Все умерли, Саш, теперь будущее настает» (с. 291). Онтологическое равенство вечности и времени, достигнутое в Чевенгуре искусственным путем, ведет к упразднению вечности в ее ценностном содержании и замене вечностью фиктивной, к отчуждению временного от вечного и, как следствие — к концу. Начало новой жизни в Чевенгуре, соединяется с ее концом. Не случайно герои называют город «деревней в *память будущего*». В этом определении прошлое смыкается с будущим, подчиняя его себе, а настоящее как существо жизни исчезает. Жизнь, измеряемая категориями истории и вечности, теряет свое человеческое содержание. На это обращает внимание Яков Титыч, который говорит Прошке Дванову: «Ты говоришь: коммунизм настанет в конце концов! (...) Стало быть, на самом коротке — где близко конец, там коротко! Стало быть, долготы жизни будет проходить без

коммунизма, а зачем тогда нам хотеть его всем туловищем? Лучше жить на ошибке, раз она длинная, а правда короткая! Ты человека имей в виду!» (с. 293). Чевенгурский мудрец приходит к мысли о необходимости замены «конца» на «долготу жизни» и изменения онтологических координат существования: историю Яков Титыч измеряет в категориях человеческой жизни, и потому конец истории оценивается им как «избыточная правда». Подобным образом рассуждает впоследствии и Саша Дванов: «...куда бы ни стремилась жизнь, ее цели должны быть среди дворов и людей, потому что дальше ничего нет...» (с. 304). Таким образом, человек в художественном мире Платонова оказывается мерой времени, является и исходным пунктом существования, и его конечной целью одновременно. Отброшенные к началу существования, «прочие» обнаруживают источник жизни в другом человеке, а начало новой эры в романе знаменует собой возникновение труда на благо товарища, с помощью которого человек может противостоять враждебной силе природы и времени: «Вокруг поднималась ночная жуть. Безлюдное небо угрюмо холодало, не пуская наружу звезд, и ничто нигде не радовало. Прочий человек ел и чувствовал себя хорошо. Среди этой чужеродности природы перед долготою осенних ночей он запасся не менее как одним товарищем и считал его своим предметом, и не только предметом, но и тем таинственным благом, на которое человек полагается лишь в своем воображении, но исцеляется в теле; уже тем, что другой необходимый человек живет целым на свете, уже того достаточно, чтобы он стал *источником* сердечного покоя и терпения для прочего человека, его высшим веществом и богатством его скудости. Посредством присутствия на свете второго, собственного человека Чевенгур и ночная сырость делались вполне обитаемыми и прочными условиями для каждого одинокого прочего» (с. 334). Это служит отражением бытийной ситуации: ощущая «чужеродность» мирового пространства, человек стремится обрести родство с другим человеком, чтобы преодолеть свое «отчуждение» от жизни, осознав «другого», «чужого», «прочего» как «собственного человека». Через возвращение к «началу» существования — к человеку как онтологическому фактору — чевенгурцы восстанавливают связь с онтологией человеческого рода — не через кровное, а через товарищеское родство. Финал романа — уход Саши Дванова к отцу — также означает попытку восстановления разрушенных связей, и потому смерть его определяется писателем как «продолжение жизни» (с. 368).

Е. И. Колесникова

ДУХОВНЫЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА ПЛАТОНОВА

В творчестве Платонова на разных художественных уровнях можно встретить так называемые темные места, которые без соотнесения с мировоззренческими категориями остаются необъяснимыми.

Платоновский текст изобилует явными и скрытыми библейскими цитатами, агиографическими сюжетами, еретическими, сектантскими моделями мироустройства, отдельными категориями, в той или иной степени восходящими к христианской либо иной духовной этике или обрядовости. Через христианские категории шли поиски нравственных и философских решений. В биографиях и исследованиях творчества писателя не раз приводились свидетельства включенности Платонова в религиозную культуру.¹ Изначальная христианская данность, в которой воспитывался будущий художник, обусловила в дальнейшем метафорику его творчества и стала плодотворной основой для моделирования писателем собственной картины мира. Художественная реальность Платонова демонстрирует глубокие религиозные знания в самых разных сферах.

Например, в откровенно богоборческой, тенденциозно-социологизированной ранней статье писатель опирается на христианскую ипостасную иерархию: «Был капитализм, был хозяин, богач <...>. Посмотрите на православное небо. Там то же самое: хозяин, богач — бог. <...> Херувимы, серафимы, угодники, ангелы — это те же чиновники, писцы, управляющие, раскаты, сторожа, полицейские, слуги, швейцары — вся порочная служащая сытая сволота, не работающая по свое-

¹ См. об этом: *Толстая Е.* 1) Идеологические контексты Платонова // *Толстая Е.* Мирпослеконца. М., 2002. С. 289—323; 2) *Натурфилософские темы у Платонова* // Там же. С. 324—351; *Гюнтер Г.* Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // *Утопия и утопическое мышление.* М., 1991. С. 252—276.

му положению и наблюдающая за рабочими низшими существами».²

В ткань текстов писателя нередко вплетены цитаты из молитв, работающие на разных художественных уровнях. Встречаются употребления христианской лексики в заглавиях произведений. Так, название рассказа и наброска к пьесе «Взыскание погибших» восходит к названию одной из Богородичных икон, а «Сокровенный человек» — к часто встречающемуся в церковных текстах словосочетанию (например: «...сокровенная человек яве предведый...»³). Многие религиозные знаки присутствуют в бытовых картинах повседневной жизни платоновских персонажей. Герой наброска к повести «Предисловие» демонстрирует знание практики почитания святых, вспоминая, что Николай Угодник Мирликийский покровительствует узникам;⁴ в рассказе «Третий сын» семьей устраивается панихида по умершей матери и т. д. Правда, как правило, обрядовость в произведениях Платонова носит универсально-нерасчлененный характер, где христианство соседствует с язычеством. Герои рассказа «Родина электричества» устраивают крестный ход во время засухи. Но «среди лета, в июле месяце»,⁵ когда он происходил, издревле традиционно устраивались и языческие аграрные моления о дожде — с 4 по 6 июля, с 15 по 18 июля.⁶ То же самое можно сказать и о понимании писателем обрядовых праздников: «...Ильин день, Иван Купала и т. д. (естественные), религиозные события сочетались с природой, с традицией, с бытом, с урожаем».⁷ Героем рассказа «Неодушевленный враг» совершенно точно определяется межконфессиональное различие между протестантизмом и православием в трактовке первородного греха, в которой выявляется главное расхождение: «Потому что фюрер Гитлер теоретически сказал, что человек есть грешник и сволочь от рождения».⁸

² Платонов А. Конец бога // Призыв. Воронеж, 1921. № 3(11). 15 янв. С. 6; Евдокимов А. Сектантство и «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 542—547; Ливингстон А. Христианские мотивы в романе «Чевенгур» // Там же. С. 556—561 и др.

³ Цитата из молитвы 5-й, св. Василия Великого, включенной в повседневный перечень утренних православных молитв.

⁴ Платонов А. Предисловие. См. наст. изд. С. 482.

⁵ Платонов А. Родина электричества // Платонов А. Свежая вода из колодца. Кемерово, 1984. С. 27.

⁶ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1988. С. 657.

⁷ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 262—263.

⁸ Платонов А. Неодушевленный враг // Платонов А. По небу луночи. СПб., 2002. С. 220. В понимании протестантов-лютеран — грехопадение, еще более чем у католиков, фаталистично. Оно привело к

Однако фиксация библейских аллюзий и элементов догматических представлений не дает оснований рассматривать художника исключительно в русле христианства. Для подтверждения или опровержения этого основные духовные составляющие его творчества нуждаются в соотнесении их хотя бы с самыми общими догматическими положениями вероучения. Отец Павел Флоренский в переписке с Андреем Белым предупреждал о необходимости различать внешне схожие слова и формулы, употребляемые в православии и в других религиозно-философских направлениях, к примеру в антропософии. Возможно, предупреждал он, совершенно нехристианское толкование традиционных православных формул.⁹ Тревогу П. Флоренского вызывала духовная ситуация начала века, когда происходила тотальная ревизия традиционного мировоззрения. Была сделана попытка поисков новой религии на основе научных и технических достижений. Если выделять доминанту духовного контекста эпохи, то можно говорить о теософском направлении, наиболее полно его отражающем. Теософское воздействие на русскую культуру конца XIX—начала XX в. до настоящего времени не оценено в должной мере. В настоящей статье термин «теософская» употребляется во избежание более детальной конкретизации источников, которые теософия синтезировала путем контаминации последних научных достижений с элементами как традиционных религий, так и с примесью пифагорейской и масонской мистики, неоплатонизма, манихейства, ведических и буддистских учений и т. д. и дала в начале XX в. толчок к разного рода философско-космогоническим изысканиям, которые в свою очередь оставили след в художественной культуре (символизм, футуризм, биокосмизм и др.).¹⁰ Хочется лишь отметить, что для теософии не был принципиальным вопрос о первичности духа или материи, здесь соседствовали как идеалистические, так и материалистические течения. Причем нетеистические направления (богостроительство и др.) были столь же религиозно окрашенными, как и теистические.

Для исследования мировоззрения Платонова отказ от конкретных философских источников наиболее продуктивен, по-

полному уничтожению духовных сил человека и к потере образа Бога. Спасение предполагалось только через веру. Причем вера дается извне, по воле Бога, от человека не зависит почти ничего. Только осознание веры через разум может способствовать спасению. См.: *Зноско-Боровский М., протоиерей*. Православие. Римо-католичество. Протестантизм и сектанство: Сравнительное богословие. М., 1992. С. 37—39.

⁹ Из наследия П. А. Флоренского: К истории отношений с Андреем Белым // Контекст-1991. М., 1991. С. 18.

¹⁰ Подобное толкование теософии см.: *Кураев А.* Религия без Бога // Кураев А. Сатанизм для интеллигенции: (О Рерихах и Православии). М., 1997.

сколько он спасает от односторонних выводов, о которых говорилось вначале. Тем более что писатель не обнаруживал последовательной приверженности как ни к одной традиционной религии, так и ни к одному теософскому направлению, причудливо соединяя отголоски космизма, философии общего дела, теории всеединства, штейнеровской антропософии, собственно теософских разработок Блаватской и Рерихов. Однако основные методологические принципы и мистико-философские составляющие позволяют говорить о том, что платоновское творчество вписывается в духовную палитру начала XX в.

Частое обращение Платонова к христианской лексике и проблематике нередко оказывается лишь отправной точкой для дальнейшего духовного поиска. Так, например, даже прямые разговоры писателя о Боге не дают оснований считать, как иногда это делается в платоноведении, что речь идет о традиционном христианском Боге. «Бог есть великий неудачник», — замечает Платонов в записной книжке. «Удачник тот, кто имеет в себе, приобретает какой-либо резкий глубокий недостаток, несовершенство этого мира. В этом и жизнь. А если лишь совершенство, то зачем, ты, черт, сюда явился?»¹¹ Как видим, для характеристики Бога Платонову необходимо наличие земных критериев, желательно отрицательных. В христианстве — Бог не содержит в себе качеств мира, Он неотмирен. Отказываясь от этого важнейшего положения, Платонов «низводит» Бога в мир, причем это «низведение» не тождественно христианскому понятию кенозиса, схождению Бога в мир. Христианский Бог относится к миру как Творец к творению. Земля в христианской картине мира не явление Творца, но явление мудрости и любви Творца. У Бога есть своя сущность, и эта сущность не есть мир. Платоновское же низведение Бога в мир вторит знаменитому ницшевскому тезису о смерти Бога. В записной книжке Платонов пишет: «Бог есть и бога нет. То и другое верно. Бог стал непосредственен, потому что разделился среди всего — и тем как бы уничтожился. А „наследники“ его, имея в себе „уголь“ бога, говорят его нет — и верно. Или есть — другие говорят — и верно тоже. Вот весь атеизм и вся религия».¹² Обращает на себя внимание фраза «наследники, имея в себе „уголь“ бога», явно восходящая к фрагменту православной молитвы: «Но да будет ми уголь пресвятаго Твоего Тела, и честныя Твоя Крове, во освящение и просвещение и здравие смиренней моей души и телу, во облегчение тяжестей многих моих согрешений, ... в приложение Божественная Твоя благодати, и Твоего Царствия присвоение».¹³

¹¹ Платонов А. Записные книжки. С. 257.

¹² Там же.

¹³ Последование ко Святому Причащению. Молитва Иоанна Златоуста, 2-я.

В молитве речь идет о присвоении частицы не принадлежащего миру («Твоего Царствия»), благодаря чему человек выходит за пределы природной материи. В процитированной фразе из «Записных книжек» нет этого прорыва, человек остается в границах материального мира. Эта же мысль варьируется в художественных произведениях. Например, в сказке «Вера, Знание и Сомнение» читаем: «Везде была Вера — и нигде ее не было. Это оттого, что она променяла свой могучий единый Свет на миллионы искр. Искр-душ в мире стало миллион, но это были искры, а не Солнце, как тысячи медных копеек хоть и стоят золота, но не золото».¹⁴

Подобный подход традиционен для конца XIX—начала XX в. Это очень характерный для теософии вариант пантеизма, утверждающего тождество Бога и вселенной. «Бог представляется как универсальное присутствие, но не представляется как какая-то конкретная сущность».¹⁵ Так, например, Елена Рерих в одном из писем советовала не горевать об утрате антропоморфного, ипостасного Бога, предлагая взамен его иерархию космических эманаций. Бог исчезал, ему не оставалось места при наличии материи. «Мы верим только в материю, в Материю как видимую Природу, и Материю в ее незримости как невидимый, вездесущий Протей».¹⁶

Исчезает христианское понятие Творца. В «Скрижалях кармы» Е. Блаватская заявляла: «Мы отрицаем теории о творении». Для Платонова в несовершенстве мира лежит одна из основных причин ревизии традиционной веры. «Я не чувствую больше прелести творения...»,¹⁷ — произносит поп в повести «Котлован».

В отношении Платонова к миру и природе можно выделить несколько этапов. В начале 1920-х годов (и это было свойственно не только Платонову) природа предстает как нечто однозначно враждебное и устрашающее, что необходимо сломить и победить, но в то же время и как нечто глобально определяющее все человеческое бытие.¹⁸

¹⁴ Платонов А. Вера, Знание и Сомнение (Сказка) / Републ. Н. В. Корниенко // Россия. 1996. Дек. С. 65.

¹⁵ Кимелев Ю. А. Философский теизм: Типология современных форм. М., 1993. С. 93.

¹⁶ Письма Елены Рерих. 1929—1938. Минск, 1992. Т. 1. С. 273.

¹⁷ Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 81.

¹⁸ Тема «восстания на вселенную» рассмотрена в работах: Семенова С. Преобразование мира в поэзии 20-х годов // Семенова С. Преодоление трагедии. М., 1989; Дмитровская М. Эволюция понятий «истина» и «смысл» в творчестве А. Платонова // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995; Толстая Е. Naturфилософские темы у Платонова // Толстая Е. Мирпослеконца. С. 338.

Какая ж это сумрачная сила,
Таким нагим пустила меня в путь?
Наверно та, что и долины рыла,
Что звездам не дает и ночью отдохнуть.
«Северный отдых». ¹⁹

Притом что несовершенная природа представляется писателю врагом, он ощущает себя в гармонии с социальными изменениями, происходящими в стране, их необходимость не подвергается сомнению. В программной статье «Новое евангелие» писатель выступает за изменение природы: «Первая заповедь (...) уничтожить природу такую, какая есть. (...) Первый шаг для исполнения этой заповеди есть борьба». ²⁰

Мы в мир пришли окончить белый свет,
Разбить вселенной страшный слепок.
«Резцом эпох и молотом времен» ²¹

Платонов всерьез относится к реальности мира (что отдаляет его от необуддистских тенденций русской теософии), несмотря на то что реальность эта враждебна. Пантеистичные по сути строки «я родня траве и зверю и сгорающей звезде» ²² соседствуют с прямо противоположными по смыслу:

И будет день — иссякнет Млечный путь,
Мир истомленный мертвым упадет,
Глубоко человек ему вонзится в грудь —
И первый раз в то утро солнце не взойдет.
«Конец света» ²³

Эти строки идут вразрез с пантеизмом. Подобное неприятие природы, чуждость ей человека свойственны гностицизму, полагающему, что смысл человеческого бытия состоит в бунте против вселенной. Пантеистичная античность провозглашала гармонию человека со вселенной и призывала к служению ее целостности вплоть до обожествления даже несовершенств бытия. Христианство же полагает, что вселенная создана для служения человеку, который лишь частью своей включен в мир, а другая часть его — надмирна. В этом христиане соприкасаются с гностиками, также считающими человека надкосмичным. Но антикосмизм гностиков для христиан неприемлем в силу своей чрез-

¹⁹ Платонов А. Счастливая Москва : Повести. Рассказы. Лирика. М., 1999. С. 554.

²⁰ Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 173.

²¹ Платонов А. Счастливая Москва. С. 553.

²² Платонов А. Голубая глубина. Краснодар, 1922. С. 35.

²³ Платонов А. Счастливая Москва. С. 551.

мерности, проистекающей из понимания мира, природы как враждебной материи. Для христиан несовершенство мира не есть причина отказа от него. В христианской картине мира единственная причина этого несовершенства — человеческий первородный грех. Отсюда и главный объект борьбы для христианина — собственная искаженная природа и совершаемые грехи. Материальный природный мир воспринимается христианами как объективная реальность и вполне дружелюбно, что не влечет за собой никаких философских противоречий с их мировоззрением. Таким образом, восприятие Платоновым природного мира нельзя определить однозначно ни как пантеистическое, ни как гностическое, хотя элементы и той, и другой системы взглядов присутствуют в его творчестве. Пожалуй, в отношении к природному миру в этот период напрочь отсутствуют христианские подходы.

Модель отпадения человека от мира у Платонова взята из Священного Писания. Писатель берет основные этапы взаимоотношений человека и природы и корректирует сообразно собственным представлениям: изначальное всеобщее единство, затем отпадение человека из-за появления у него сознания смертности и потребности «объяснения и понимания мира и жизни»,²⁴ и как выход из тупика — труд и борьба во имя обретения утраченного единства. Здесь очевидны аналогии с изгнанием человека из рая и стремлением обрести спасение как утраченную гармонию. Но инструментарий для достижения конечной цели — радикально отличный от христианского.

С конца 1920-х годов (период работы над былями и хрониками, предшествующими повести «Котлован») размышления художника о принципиальном противостоянии человека и мира затрагивают уже не только природу, но и социальное устройство. «Обостряется ощущение чужеродности как природного, так и социального мира человеку, их трагической разъединенности».²⁵

Признание природы и общества материалом для будущего строительства сближает Платонова с богостроительством. Луначарский, его представитель, считал, что Бог есть человечество в высшей потенции и что богостроители не ищут Бога, но осуществляют божественное строительство коллективной мощью человечества. «Строители» являлись значимой субъективной категорией всей религиозной философии начала XX в. Например, у Елены Блаватской в первой части «Тайной доктрины» под названием «Космическая эволюция» мы читаем: «Строители — есть истинные создатели Вселенной».²⁶

²⁴ Платонов А. О любви // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 176.

²⁵ Дмитровская М. Эволюция понятий «истина» и «смысл»... С. 73.

²⁶ Блаватская Е. Тайная доктрина. М., 2000. С. 112.

Обожествление самого процесса строительства, преобразования сквозит во многих произведениях Платонова, в том числе в «Песчаной учительнице», «Чевенгуре», «Котловане» и др. Сама же возможность принятия преобразованного мира отдаляет Платонова от гностицизма. Но в любом случае исчезает теизм. А этот факт, естественно, уже не оставляет места христианству, поскольку «философский теизм означает философскую концептуализацию существования природы Бога как абсолютной, трансцендентной по отношению к миру духовно-личностной действительности, выступающей как безусловный источник всего небожественного существа и сохраняющей действительное присутствие в мире...».²⁷ Христианский Бог творит мир, а не превращается в него, не растворяется в нем. Христианский Бог есть личность, и это его качество защищает свободу человека и позволяет ему тоже быть личностью, свободно совершать свои поступки. И эта личностность или ипостасность человека и есть то, что до некоторой степени уподобляет человека Богу. Но никоим образом не наоборот. В русле господствующего в это время марксистского взгляда на Бога как на явление человеческого сознания, «фантастическое отражение человеческого бытия в человеческой голове»,²⁸ Платонов в статье «О религии» отменяет ипостасность и личность Бога, поскольку считает Его неразделимым с человеком:

«Только человек — образ грядущего.

Но что такое Бог, тайна... Это тоже человек, его же образ, но далеко отодвинутый им от себя. Человек долго шел к этому своему дальнему образу — и теперь дошел.

Он сам теперь Бог, но не тайна, т. к. тайны самой для себя быть не может — себя знает каждый, в этом и есть разгадка жизни, ее свет. Непогасимое пламя — знание себя».²⁹

В хронике «Впрок» и были «Григорий с Умственного хутора» встречается пародирование христианского личностного и ипостасного Бога. Профанируя тезис о Втором Пришествии Спасителя, писатель дает описание эпизода прихода в хутор бывшего кочегара электростанции, выдающего себя за Бога.

«Шел старик по земле, одетый в рядно, и босой и [благодушный] торжественный. Борода, ясные очи и благодушие пожилого лица служили определенными признаками бога-отца.³⁰ Вокруг [буйных] косматых головных волос светилось ровное

²⁷ Кимелев Ю. А. Философский теизм. С. 5.

²⁸ Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1982. С. 151.

²⁹ Платонов А. О религии // Красная деревня. 1920. 18 авг. № 135. С. 2.

³⁰ Показательно, что интерпретация Откровения о Втором Пришествии делает крен в сторону протестантизма, поскольку вместо Иисуса Христа у Платонова является Бог-Отец. В платоноведении сделано не-

озарение. Увидев автомобиль, бог-отец выпустил из рук чернохвостого голубя, означавшего духа святого; голубь не хотел было улетать от кормильца, но Григорий дал воющий сигнал — и птица понеслась боком в даль.

⟨...⟩ В слободе заметили приближение того, кто явился во второй раз в мир человечества, и сторож зазвонил в главный колокол с малыми подголосками, произнося на них пасхальную службу.

⟨...⟩ Один крестьянин, уже положительного возраста, подошел ко мне в сомнении:

— Либо, товарищ, правда, бог где-то был [и нас обманывал], а теперь явился, когда не нужен?

Я не разубеждал его словом, поскольку бог-отец почти фактически был. Здесь божий свет снова потух. ⟨...⟩

— Давай, я зажгу, — предложил Григорий, — ты будешь копать, должность потеряешь.

Он заголил богу рядом, как юбку, пошарил по его груди, и свет [осветил] засиял.

— У тебя зажимы на батарее ослабли, — тихо сообщил Григорий богу. Знаю, — сказал господь, — [где бы] туда бы нужны болтики и гаечки, а разве их обнаружишь где в степи!». ³¹

Мастер на все руки Григорий воспринимает самозванца как такого же талантливого умельца, каковым является сам. Границы между мистификацией и Откровением о Втором Пришествии в повествовании размываются. Для Григория становится допустимым принятие Второго Пришествия и в таком виде, независимо от того, кем на самом деле является его попутчик. Для героев Платонова не важно происхождение пришедшего к ним старика, поскольку в конечном свете роль Бога сводится к тому же растворению среди обычных людей и утрате своего инобытия, неотмирности.

На коленях я, и каждый мне Христос.
Загорелся мир, как сохлая солома,
И никто не знает, где на небо мост.
В эти дни земля мне горячее солнца...³²

Если Бог растворяется в природной материи, то человек и по-прежнему остается категорией прежде всего природной. Все связи осуществляются в природной плоскости, поскольку отсутствует

мало плодотворных наблюдений над элементами сектантского дискурса в мировоззрении писателя.

³¹ Платонов А. Григорий с Умственного хутора // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 1995. С. 230—231.

³² Платонов А. Счастливая Москва. С. 539.

христианский персонализм и характерная для христианского мироощущения вертикальная связь с Абсолютом. При таком подходе стирается грань между человеком и миром материи. Мысли инженера Вермо («Ювенильное море») о том, «сколько гвоздей, свечек, меди и минералов можно химически получить из тела Босталоевой»,³³ вполне соответствуют подобному мировосприятию. В военном рассказе Платонов описывает чудовищные замыслы фашистов об использовании останков человеческих тел в виде удобрения.³⁴ В русле пантрансформизма как одного из принципов русской теософии, который вслед за буддизмом полагал, что частицы, составляющие ныне свойственную нам комбинацию, ранее уже якобы проявлялись в другом качестве, этот мыслительный ход не кажется странным. Примеры этому можно почерпнуть в работе Елены Рерих «Огненный опыт», где она рассуждает о своих прежних реинкарнациях и ей открывается, что прежде она была лилией и розой.³⁵ Однако и здесь нужно видеть лишь мыслительный вектор, Платонов не идет за идеями реинкарнации, поскольку герои проявляют (или в данном случае Вермо лишь предполагает) некое волеизъявление, что совершенно чуждо буддистской логике.

Вследствие того что вертикаль заменена горизонталью, платоновские герои не видят иного способа познания себя и мира, кроме как попробовать жить чужой, параллельной жизнью в той же природной плоскости. «Простая мысль жить своей жизнью, попробую сначала воображать чужую жизнь, а потом жить чужою душою»,³⁶ «(…) каждый живет не своей душой, а чужой, воображением (один — Лермонтов, другой — Петр I, третий — бог, 4 — etc.). Души нет ни у кого».³⁷ Из приведенного отрывка видно, что писатель оперировал понятием «душа» в традиционном христианском смысле и в то же время у него различаются понятия «душа» как производное материи («душа мертвого гражданина, помещенная в пустоте кишок между калом и [притекающей] новой пищевой начинкой [пищи]»)³⁸ и как нечто совершенно иного порядка. Замечание «души нет ни у кого» озна-

³³ Цит. по: Платонов А. Записные книжки. С. 357.

³⁴ Для Платонова обращения к некоторым эзотерическим аспектам в деятельности фашистского правительства было не новым. Еще в 1933 году в рассказе «Мусорный ветер» встречаем «канцелярию философов», аналогию которой можно найти в повести «из ветхих времен» «Македонский офицер».

³⁵ Рерих Е. И. Огненный опыт // Рерих Е. И. У порога нового мира. М., 1993. С. 63.

³⁶ Платонов А. Записные книжки. С. 158.

³⁷ Там же. С. 159.

³⁸ Платонов А. Счастливая Москва // Страна философов. М., 1999. С. 68.

чает констатацию отсутствия того надматериального элемента человеческого существа, которое соединяет его с Абсолютом.

В качестве попытки вообразить «чужую жизнь» можно расценить немотивированный на первый взгляд поступок героя «Счастливой Москвы» Сарториуса, который покупает на рынке документы некоего Груняхина и пытается жить его жизнью. В стремлении Сарториуса познать чужую жизнь видится попытка познать природу индивидуальности и выявить характер межчеловеческих связей. Традиционная любовь мужчины и женщины, рассматриваемая как исходная точка поиска решения «задачи взаимного существования», для героев Платонова оказывается связью иного порядка — «все равно как есть еду, ... это одна необходимость, а не главная жизнь», не «самое лучшее чувство». ³⁹ Т. е. «этим путем нельзя было добиться человека и действительно разделить с ним жизнь». ⁴⁰ Самое лучшее чувство для них состоит в освоении другого человека. Об актуальности для художника этой темы свидетельствует зафиксированное в записных книжках название неизвестного романа — «Другой человек». ⁴¹ «Это и есть новая любовь между людьми — сквозь души других». ⁴² «Есть тонкая, вероятно электромагнитн(ой) природы, материя, которая нас — людей — связывает воедино, в „коммунизм“ от века, и это в тягость, задача в том, чтобы уйти из пределов действия этой силы, а не в том, чтобы развить ее». ⁴³

Несмотря на поиски индивидуальности, попытки вырваться за пределы природной («электромагнитной») связи, понятие личности здесь стирается. Эти мысли хорошо отвечают заветам Елены Блаватской, которая полагала, что лишь в не-бытии Личностью и накоплением заслуг многочисленными существованиями человек освобождается от личного существования и, погружаясь, становится единым с Абсолютом. Мир, божество и человек объявляются едиными. Трагедия же человеческого сознания в чувстве раздробленности, которое нужно преодолеть, переориентировав свое сознание на ощущение единства со всей вселенной. В православии личность и межчеловеческое единение не вступают в противоречие друг с другом, если принять во внимание такую категорию, как соборность, предполагающую единение личностей в лоне церкви, что немислимо при отсутствии Абсолюта. В приведенном эпизоде из «Счастливой Москвы» наблюдаем переосмысление как теософской, идущей от восточных религий идеи переселения душ (переосмысления, поскольку тело все-таки остается прежним), так и христианского понятия

³⁹ Там же. С. 49.

⁴⁰ Там же. С. 46.

⁴¹ Платонов А. Записные книжки. С. 158.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

метанойи, перемены ума, которое наступает в результате таинства покаяния. Актом подмены Сарториусом Груняхина исчерпывается познание как себя, так и другого человека.⁴⁴

Рассмотренный аспект тесно переплетается с мотивом «нового человека», звучащем во многих произведениях Платонова с самого начала 1920-х годов.⁴⁵ Например, в статье «Нормализованный работник» (1920) идет речь о «создании путем целесообразного воспитания строго определенных рабочих типов».⁴⁶ В «Чевенгуре» читаем: «Нового человека соберись и сделай... Гайку, сволочь, не сумеешь, а человека моментально...».⁴⁷ Отрывок «Долгота жизни»⁴⁸ начинается словами «Обыкновенный человек устарел», которые также вводят в контекст темы «нового человека» в советской идеологии и его отражения в литературе. Мотив «нового человека» получит развитие и в «Счастливой Москве».

«Другой человек» и «новый человек» Платонова есть аллюзия на возрожденного в таинстве покаяния христианского человека, но не есть он как таковой. Отсюда неизбежный элемент иронии в стилистике текста.

В 1930-е годы отчетливо прозвучит отказ художника от поисков общности «в веществе тела другого», от попыток поменять оболочку собственного тела и утвердится мысль о том, что «помощь придет лишь от другого человека».⁴⁹

Но жизнь для нас хорошая подруга,
И первый друг — сокровище мое.

«Бегство»⁵⁰

Писатель делает шаг в сторону традиционных представлений если не о соборности, то об общности, предлагая «выходы в совершенно новую для Платонова область любви к ближнему, интересе к частной человеческой жизни».⁵¹ Подобная постановка проблемы межчеловеческих отношений не оставляет почвы для буддистских и необуддистских толкований, поскольку буддистская ментальность ставит под сомнение само существова-

⁴⁴ Об эволюции платоновского отношения к другому человеческому «я» через рассмотрение проблемы познания мира см.: *Дмитровская М.* Эволюция понятий «истина» и «смысл»... С. 77.

⁴⁵ См. об этом подробнее: *Яблоков Е. А.* На берегу неба : Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 245—246.

⁴⁶ Чутье правды. С. 136—137.

⁴⁷ Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 68.

⁴⁸ См. наст. изд. С. 477.

⁴⁹ Платонов А. Джан // Избранные произведения. М., 1984. С. 651.

⁵⁰ Платонов А. Счастливая Москва. С. 561.

⁵¹ *Костов Х.* Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Хельсинки, 2000. С. 8.

ние любого человека как самостоятельной субстанции, следовательно, бессмысленно ждать от «другого человека» помощи, как и любых других действий.

В плане отношения к миру происходит новый уровень его принятия, платоновский герой больше не воюет со вселенной, он живет вне идеологических догм, стараясь гармонично существовать в обыденной жизни «среди животных и растений».

Стоит, похилилась избенка,
Задумался дед на пеньке,
Жует и жует лошаденка,
И дремлет арбуз на песке.
«Как тополи в тихие ночи»⁵²

В христианской картине мира существует представление, что для мертвых живые — меньшие братья. Словосочетание в таком виде носит достаточно устойчивый характер. Это отголосок соборной общности: люди как «братья и сестры» между собой и дети по отношению к единому Отцу — Богу. Можно схематично обозначить последовательность, в которой происходило изменение этого выражения, отражавшее смещение связей в вертикали живые—мертвые. Классическая литература XX в. выделила из церковного лексикона и прочно закрепила понятие братства лишь за земной частью людского сообщества, сделав акцент на родственно-социальных связях. «Я брат твой!» — восклицает герой Гоголя. Разовьет тему братства Достоевский. Т. е. вслед за фразеологией Французской революции будет предложена горизонталь, ставящая трансцендентное для христиан понятие братства в синонимический ряд с социальной свободой и равенством.

В начале XX в. в России на волне неоязычества, проявляющегося в самых различных модификациях, обозначится стремление к некой природной общности, начнется осознание неразрывных связей всего живого на земле. И выражение «братья наши меньшие» вновь актуализируется, приобретает устойчивый характер, но это уже не обращение мертвых к живым, а людей к животным. «И зверье, как братьев наших меньших, никогда не бил по голове» (С. Есенин).

В заглавие рассказа «Среди животных и растений» Платонов вынес фразу Аристотеля из труда Плутарха «О счастье и доблести Александра», поскольку, работая над будущим историческим произведением об Александре Македонском, он разрабатывал линию взаимоотношений Александра Македонского и Аристотеля. В работе Плутарха приводится совет Аристотеля

⁵² Платонов А. Счастливая Москва. С. 543.

своему ученику, как надо обращаться с различными народами: с эллинами как вождь, а с варварами как деспот, чтобы о первых заботился как о друзьях и близких, а вторых использовал как «животных или растения».⁵³

Для Платонова в заглавии рассказа «Среди животных и растений» заложено несколько смыслов. В данном случае актуально обозначение некоего братского сообщества человеческого, животного и растительного мира («я родня траве и зверю»), т. е. натурфилософский пласт, не случайно один из вариантов заглавия — «Жизнь в семействе». Таким образом, Платонов прочно закрепляет место живых в природной плоскости.

Порой писатель, не определяя нравственных вопросов в мировоззренческих категориях, решает их в христианском русле. Платонов неоднократно обращался к ницшеанским идеям. Исследователями (Н. М. Малыгиной, Е. А. Яблоковым, Х. Гюнтером и др.) отмечалось присутствие у него во второй половине 1930-х годов темы «любви к дальнему» как отзвука проповеди Заратустры (Федор из рассказа «Фро», интернационалист Божко, пишущий письма во все концы земли в романе «Счастливая Москва» и др.). Явственно слышна ироничная полемика Платонова: «любовь к дальнему» в его художественном пространстве оборачивается забвением ближнего и одиночеством. В интерпретации сверхчеловека периода «Счастливой Москвы» Платонов был близок к Вяч. Иванову, активно и по-своему осмыслявшему наследие Ницше и видевшему в сверхчеловеке неиндивидуальное соборное начало. Этическая сущность ницшеанского сверхчеловека у Платонова вызвала к жизни своеобразную пародию — образ Москвы Честновой. Этой героине свойственна принципиальная надындивидуальность, деятельность ее всеохватывающая — от воздушных просторов до метростроевского подземелья; в любви она также готова принадлежать каждому — на протяжении сюжетного действия она вступает в близкие отношения со всеми мужскими персонажами романа. Москве Честновой противопоставлен Григорий Хромов, дискуссионность образа которого обозначена в подзаголовке — «великий человек».

В «Григории Хромове» тема любви к дальнему и тема сверхчеловека получит свое декларативное завершение — «великим» будет назван человек, помогающий своим самым ближним — матери и односельчанам. Для Вяч. Иванова, принципиально невозможно было представить сверхчеловека «рядовым», обычным индивидом. Платонов же называет «великим» колхозника Григория, который главное свое предназначение видит в благо-

⁵³ См. об этом: Колесникова Е. Рукописное наследие А. Платонова в Пушкинском Доме // Творчество Андрея Платонова. С. 220.

устройстве своей деревни и делает для этого совершенно конкретные шаги — чинит колодец, строит школу и т. д. Дилемма «любовь к дальнему—любовь к ближнему» в 1930-е годы разрешается писателем в русле христианской традиции.

Одним из наиболее показательных мировоззренческих маркеров является взгляд на учение об эволюции видов. Для Платонова, помимо привычного дарвинистского набора принципов, эволюция вмещала в себя целый комплекс проблем, в котором материально-биологическое тесно соседствует с нравственно-этическим.

Идея эволюции проходит практически через все творчество Платонова — временами актуализируясь до самостоятельной темы или проблемы, временами уходя в базисную мировоззренческую платформу, лежащую в основе художественного мира писателя. Этот аспект творчества Платонова вбирает целый комплекс проблем (космогонические, антропологические, идеологические, историко-культурные и др.). В «Чевенгуре» писатель касается этой темы. Так, Е. Яблоков в комментариях к фразе о коммунизме как о некоем продукте «дружбы и товарищества» задает эволюционный дискурс в понимании развития человеческих отношений у Платонова, опираясь при этом на этическую концепцию П. Кропоткина об эволюции живой материи как органической необходимости.⁵⁴

Подобный подход очень созвучен появившимся в начале века работам. Так, в статье Н. А. Умова (1846—1915) «Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина» говорится о взаимосвязи материального состава человеческого организма — мозга, клеток и т. д. с психической жизнью человека. Любое изменение во внешней жизни может повлечь изменение внутреннего материального строя организма. «Отсюда вытекает, — пишет Умов, — что вопрос об эволюции мировоззрения (...) есть в то же время вопрос об эволюции человеческого типа. Сравняя человека древности с современным, мы приходим к заключению о глубоком различии между ними. Старый тип довольствовался светом взошедшего над горизонтом светила, новый — извлекает из недр земли угасший в ней тысячи веков тому назад луч солнца и воскрешает его в свете вольтовой дуги. (...) Новый тип человека в отличие от старого — хомо сапиенс окрестим именем хомо сапиенс эксплоранс (человек разумный исследующий)».⁵⁵

Размышления о «новом человеке», традиционно начиная с XIX в. затрагивавшие прежде всего социально-психологический и политический аспекты, в начале XX в. подключаются к аспек-

⁵⁴ Яблоков Е. На берегу неба. С. 219.

⁵⁵ Умов Н. А. Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина // Русский космизм. М., 1993. С. 112.

ту эволюционизма и начинают рассматривать «нового человека» как этап накопления человеческим существом определенного набора психологическо-биологических качеств.

Е. Яблоков, затрагивая проблему «нового человека» в «Чевенгуре», указывает на работу Л. Троцкого «Несколько слов о воспитании человека» (1927) и тем самым подтверждает мысль о том, что у Платонова проблема «нового человека» также имеет не только социально-идеологический, но и более объемный философский комплекс проблем и вбирает в себя эволюционную проблематику.⁵⁶

Набросок Платонова, хранящийся в Рукописном отделе Пушкинского Дома под названием «Долгота жизни», содержит слова: «Обыкновенный человек устарел».⁵⁷ Эволюционизм как принцип отмечается во многих произведениях писателя. В виде доминантной идеи принципиального усовершенствования живого существа присутствует в рассказе уже зрелого Платонова «Неизвестный цветок». Здесь интерпретируется библейский сюжет о Сеятеле. Семена падали в разные места: упавшие на камни — погибли, упавшие на землю дали всходы обыкновенных цветов, а семя, упавшее между камнем и глиной, дало необыкновенный, невиданный доселе цветок. «Отчего ты на других непохожий? (...) — Оттого, что мне трудно».⁵⁸ Удобрали землю, и дети необыкновенного цветка стали вновь обычными, и только из одного семечка, попавшего между тесными камнями, вырос цветок еще лучше, чем отец, «и еще сильнее отца, потому что он жил в камне».⁵⁹ Излишне говорить о символической соотнесенности в платоновском контексте цветка и ребенка. Жанровые особенности, приближающие сказку к притче, также заставляют видеть в герое сказки именно человека, а его судьбу соотносить с человеческой жизнью. Подобную же модель можно вычленить в рассказе «Течение времени»: прослежено четыре поколения семьи по женской линии, где каждое последующее обретает лучшие качества в сравнении с предыдущими. Эту же линию можно выделить в рассказе «Черноногая девчонка». В отрывке «Земля» также отмечаем эволюционную мету: «Мать была красива, а сын был лучше ее».

Как видим, одна из предпосылок эволюционного шага — это особо трудные условия жизни. Общеизвестен мотив сиротства у Платонова. Об этом много сказано, но в связи с проблемой эволюции сиротство является также одним из условий формирования новых качеств живого существа.

⁵⁶ Яблоков Е. На берегу неба. С. 245.

⁵⁷ См. наст. изд. С. 475.

⁵⁸ Платонов А. Неизвестный цветок // Платонов А. Потомки солнца: Фантастические произведения. М., 1987. С. 134.

⁵⁹ Там же. С. 135.

В наброске к пьесе под названием «Тит»⁶⁰ рядом с номинацией действующего лица — Учитель имеется авторская ремарка «Роль родителей закончена». Т. е. дальнейшая жизнь связывается исключительно с посторонним, знающим человеком, родовая, природная связь должна быть нарушена. Человек природный, сокровенный не имеет возможности вступить на новую ступень на пути становления «нового человека». Включение дихотомии родители—учитель в рассматриваемую проблематику снимает идеологическую остроту и заставляет видеть в Учителе не какое-то определенное историческое лицо, т. е. Сталина, как это в основном сейчас трактуется, а универсальную архетипическую категорию. Не случайно замечания Платонова о сюжете названной книги порой буквально совпадают с рассуждениями В. Проппа об одной из моделей поведения юного героя волшебной сказки.⁶¹

Но, строго говоря, данные произведения могли бы лишь косвенно свидетельствовать об эволюционном векторе в системе взглядов Платонова, если бы в рукописях писателя не был обнаружен отрывок работы (по всей видимости, начало вступительной статьи к книге), специально посвященной интересующей нас проблеме. Прежде всего писатель определяет тему статьи: «В этой работе описана в общих чертах эволюция живых организмов и к чему эволюция приведет человечество».⁶²

В работе высказаны основополагающие принципы, которые позволяют говорить о приверженности Платонова к эволюционным взглядам в классическом апостасийном проявлении. Так, например, статья содержит высказывание о способе зарождения жизни, а именно — «естественным» путем («по какому-то крайне простому естественному закону на нашей планете произошла жизнь»⁶³), т. е. теологический взгляд отвергнут. Кроме того, здесь приводится свидетельство возможного качественно изменения человеческой сущности: «будущие люди, или существо, заменяющее их».⁶⁴ Способ осуществления этих изменений писатель связывает с практической деятельностью — «огромными упорными работами (...) последними работами человечества. Но работ не в смысле писания более толстых книг, — пишет Платонов, — а работ действием, революционный труд, ускорение темпа истории».⁶⁵ Данная статья, вернее

⁶⁰ См. наст. изд. С. 524.

⁶¹ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. М., 2002. С. 260.

⁶² РГАЛИ, оп. 1. ед. хр. 108.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

предисловие к книге, прямо подтверждает эволюционистскую логику многих художественных сюжетов Платонова.

В набросках к рассказу «Земля», в «Плане романа „Зреющая звезда“», рассказе «Мусорный ветер» и неоконченной повести «Македонский офицер» можно проследить сквозной мотив так называемой этической космогонии — космический эволюционизм. В наиболее развернутом виде она прозвучала в повести «Македонский офицер». Земле предрекалось два возможных пути: стать «кристаллической звездой» — этакая платоновская сотериология (учение о спасении); и второй — «обратиться в смрадный газ и некий ветхий ветер...».⁶⁶ Теория этической космогонии, в художественном виде поданная как идея античного философа Каллисфена, не чужда была и философско-религиозному контексту начала XX в. Порожденные теософской мыслью учения космизма, «философии общего дела» Н. Федорова, теории всеединства и другие давали основу для построения эволюционной картины развития вселенной, в которой земле надлежало пройти через ряд стадий, связанных с превращением ее либо в «кристаллическую звезду», либо в «мусорный ветер». Этапы преобразования соответствовали определенному возрасту. Космический возраст современной земли Платоновым рассматривался как период детства.

Подобный космический эволюционизм соединяет в себе уже не только русскую ветвь, в частности упоминаемую «Космическую эволюцию» Е. Блаватской, но и западную ветвь теософии, в данном случае ближе всего можно поставить антропософию Штейнера, который разрабатывал теорию этической космогонии. Принцип эволюционизма, проводимый Платоновым на разных понятийных уровнях, глубоко чужд православным представлениям о мире. Таким образом, художественные модели Платонова построены на представлении об антропоцентрическом, генетически изменчивом мире, что в основе своей противоречит христианской картине мира.

Одним из важнейших положений православного Символа Веры (принятие или неприятие которого и служит способом конфессиональной самоидентификации православного человека) является тезис о воскресении мертвых.

Своеобразие платоновского подхода к проблеме воскресения мертвых можно выявить, если сравнить пьесу «Голос отца (Молчание)» (1939) Платонова и эссе «Голос из вечности (Дума на могиле)» (1848) православного святителя Игнатия Брянчанинова.⁶⁷ Сходно сюжетно-композиционное строение — герои обоих про-

⁶⁶ См. об этом: Колесникова Е. И. Малая проза Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 255.

⁶⁷ Брянчанинов И., свт. Песнь под сенью креста. СПб., 2000.

изведений ведут внутренний разговор на могилах близких людей. Оба беседуют с неким внутренним голосом, идущим из глубин собственной души. Слово «голос», вынесенное в заглавие в эссе И. Брянчанинова, обретает значимость хтонического символа⁶⁸ за счет соотнесенности с фольклорными мотивами. Например, собирателями зафиксирована румынская сказка «Голос смерти», в которой звучит потусторонний голос.⁶⁹

В самом факте обращения к мертвым еще нельзя видеть следов влияния одного автора на другого. Плачи, причитания и другие формы обращения к умершим зафиксированы в фольклоре и древнерусской литературе. Например, «кликать» мертвым было принято на Радуницу и приглашать тем или иным образом к общению с живыми.⁷⁰ В плаче Евдокии Дмитриевны по мужу, Дмитрию Донскому, слышно диалоговое начало: «Почто не промолвиши ко мне? Цвете мой прекрасный, что рано увядаеши? Чему господине не взогриши на мя, ни промолвиши ко мне?». ⁷¹ Фольклористами зафиксированы представления о «вещем покойнике». ⁷² Но дальнейшие совпадения дают повод предполагать знакомство писателя с эссе И. Брянчанинова.

Ключевое место эссе («Вещаю одним молчанием? Молчание, тишина нерушимая до самой трубы воскресения...») ⁷³ совпадает с заглавием пьесы Платонова. Сходство художественных решений лишь подчеркивает расхождение основных моментов во взглядах на воскресение мертвых. На протяжении многих десятилетий Платонов разделял учение «общего дела» Н. Федорова, согласно которому успешность воскрешения зависит от нескольких условий.

Непременным условием воскрешения Платонова являлось обязательное сохранение образа умершего в памяти живых как образца для воспроизведения. Как видим, для успеха технологий необходима связь живых с умершими.

Для реализации идей воскрешения мертвых, которые во многом были заимствованы из «Философии общего дела» Н. Федорова, нужен был выход за пределы природной горизонтали и осуществление связи с умершими. Как реализуются эти связи, рассмотрим на примере военного рассказа Платонова «Взыска-

⁶⁸ О голосе как хтонической категории см.: *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика. М., 1994. С. 451.

⁶⁹ См.: *Еремина В. И.* Ритуал и фольклор. Л., 1991. С. 23.

⁷⁰ *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 425—426.

⁷¹ Цит. по: *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. М., 1988. С. 114.

⁷² *Сидоров А. С.* Знахарство, колдовство и порча у народа коми: Материалы по психологии колдовства. Л., 1928. С. 159, 160.

⁷³ *Брянчанинов И., свт.* Песнь под сенью креста. С. 149.

ние погибших», художественно иллюстрирующего семантические смещения христианских понятий, терминов, о которых предупредил П. Флоренский. Платонов выносит в заглавие название Богородичной иконы «Взыскание погибших», употребляя его в отличном от православного смысле, хотя истинного значения он не мог не знать, поскольку одна из чудотворных икон с таким названием находилась в Воронеже и, вероятно, Платонов был знаком с рассказами о чудесах, которые совершались после молитвы этой святыне.

Древнерусское слово «взыскивать» имеет первоначальное значение «находить, спасать», и именно эта семантика и заложена в название иконы. Но писатель сразу же задает свой аспект восприятия данного выражения — рассказу он предпосылает эпиграф: «„Из бездны взываю“. Слова мертвых».

Мертвые взывают к живым. Просьба их не о молитве, а о памяти. Они взыскивают с них за свою смерть. У Платонова есть строчка в стихах: «Мертвый жизни не простит». Путем включения эпиграфа слово «взыскать» приобретает в рассказе сугубо современное значение — «востребовать». Итак, мертвые требуют с живых во имя справедливости сохранить о них память как одно из условий будущего возможного воскрешения.

Для христиан Воскресение — это этап перед Страшным Судом, на котором и обретет человек свой окончательный удел. Для Платонова воскрешение было равнозначно спасению и рассматривалось как итог. Это связано с отсутствием категории греха в художественном контексте Платонова и представлением о сущности зла, лежащего, по мнению писателя, в окружающей природе, несущей людям смерть. Смерть — главный враг человечества, главная трагедия для Платонова, отсюда воскресение — это не этап перехода из одной жизни в другую, а победа над смертью.

У Платонова можно проследить древние языческие представления о смерти, которая и сама «была смертна, а потому ее должно похоронить так же, как мертвого».⁷⁴ Борьба с природой ведется именно потому, что эта природа несет в себе смерть. Платонов 1920-х годов ратовал за изменение и даже уничтожение такой природы. В более поздний период воинственное неприятие природы уходит, но в вопросе воскресения подобный след остается. Для христианства — наоборот, природа смертна из-за первородного человеческого греха.

Для христиан предпочтительно сохранение тел в целостности, т. е. погребение в землю, а не, скажем, кремация. Но принципиальным это условие не является. Ибо Божественный акт воскресения свершится для всех — и для сгоревших, и для утонувших, и для расчлененных. Для Платонова обязательна це-

⁷⁴ Еремина В. И. Ритуал и фольклор. С. 23.

лостность тел как одно из важнейших условий для последующего воскрешения. Отсюда постоянные мотивы могилы-склепа, в которой тела защищены от внешних воздействий.

Поэтому для выражения высшего кошунства фашистов вводится в рассказ описание наезда танка на могилу с телами мертвых. Трагичность этого момента осознается ничуть не меньше, чем сам факт смерти детей. И это понятно, поскольку смерть для Платонова хоть и трагична, но в перспективе, возможно, неокончательна, а вот уничтожение одного из необходимых условий для воскрешения мертвых — это трагедия окончательная, безыходная. В довершение всего гибнет и мать, к которой обращались дети с просьбой помнить их. Тем самым слово «взыскание» обретает еще большую категоричность и обращено теперь ко всем людям. Оптимистическую ноту вносит появление над умершей матерью офицера, который обещает пронести о ней память дальше.

Платоновские мертвецы «взыскивают» с живых, они зависят от них, от их действий, от глубины их памяти. Не случайно событийный конфликт на кладбище в пьесе Платонова «Молчание» разворачивается вокруг могил. Последующая судьба мертвецов ставится в зависимость от отношения к их могилам живых. Главный герой старается сохранить могилы, его антиподы пытаются сравнять могилы и построить на их месте парк культуры и отдыха. Действия его оппонентов можно соотнести с языческими ритуалами, в основе которых «оказался страх, причем не страх перед смертью, а страх перед мертвым».⁷⁵ Именно страхом можно мотивировать «страсть к разрушению погребений (...) имеющую магические цели, призванные предохранить живых от влияния умерших».⁷⁶ Здесь можно привести сведения из фольклорных источников о том, что в язычестве бытовали представления о мстительности мертвеца, который «не простит, а свое возьмет», что идет от ритуала жертвоприношений.⁷⁷

И Платонов, и Брянчанинов исходят из осознания единства мира живых с миром мертвых. В христианстве выделяются логи-

⁷⁵ Еремина В. И. Ритуал и фольклор. С. 40. Исследовательница суммирует наблюдения за эволюцией отношения к мертвым в язычестве. Страх перед мертвыми — явление более раннее, чем почитание умерших предков, пришедшее с развитием земледелия. (См. также: «Мертвые, живущие под землей, имели над ней большую власть, чем земледелец, ходивший по ней с плугом. (...) Они превращались в своего рода хтонические божества» (Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963. С. 23; Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978).

⁷⁶ Сымонович Э. А. Магия и обряд погребения в черняховскую эпоху // Советская археология. 1963. № 1. С. 59.

⁷⁷ Еремина В. И. Ритуал и фольклор. С. 41.

ческие основания для такого единства — наличие для осознающего субъекта Бога, в котором живы все, признание определенного порядка вещей, при котором жизнь земная имеет естественное продолжение в мире загробном, а также признание бессмертной сущности человека.

У Платонова живые герои не демонстрируют ощущения вышестоящего Абсолюта, через которого они объединяются с умершими родственниками. Связь осознается материалистически, в природной линии — мертвые существуют в памяти живых, что является необходимым условием для последующего воскрешения путем применения совершенных научных технологий неопределенно далекого будущего.

В пьесе Платонова зафиксирован момент разрыва между мирами. Отсюда — молчание. Молчание — это угроза воскрешению. Молчание для героев И. Брянчанинова — это лишь пауза, поскольку и живой, и мертвый герой апеллируют к Богу, общаются через него, поэтому их непосредственная связь может прерываться без угрозы для последующего воскресения. Но для платоновских героев молчание губительно — как только прерывается связь между живыми и мертвыми, в памяти перестает звучать Голос отца (под воздействием определенных обстоятельств, описанных в пьесе) или прерывается беседа погибших детей с Матерью вследствие ее гибели в рассказе, так теряется достаточное основание для воскрешения мертвых. Кульминация, наивысший трагедийный накал в пьесе приходится именно на разрыв в диалоге двух миров. Отсюда вынесение данного понятия в заглавие как обозначение трагедийного смысла произведения.

Таким образом, из чудесного акта, из тезиса веры, имеющего главным прообразом грядущего воскресения возвращение к жизни распятого Иисуса Христа, воскрешение у Платонова — технологический процесс обретения мертвыми тел.

В православии также рассматривался акт воссоединения природных элементов, образовавшихся в процессе тления и разложения тел умерших в тела будущие. Но для христиан это акт безусловный, не зависящий от уровня развития научных технологий и вообще от человеческой деятельности. Основные взгляды Платонова и Федорова на воскрешение мертвых совпадают, за исключением того, что если Федоров продолжал видеть Бога на небесах, отводя ему роль верховного наблюдателя за процессами воскрешения людьми своих предков, то у Платонова мертвые должны воскреснуть путем рациональной научной деятельности сиротливого человека, лишенного верховного божества. Перед нами очередная теософская эклектика. И в данном случае федоровская идея «общего дела», Платоновым творчески перерабатывалась, а не использовалась в чистом виде.

Общим местом у платоноведов стало рассмотрение эпизода из романа «Чевенгур», где какая-то часть героя отделялась, превращаясь во внешнего наблюдателя, «евнуха души». Сторонники христианской концепции платоновского мировоззрения рассматривают этого самого евнуха как ангела-хранителя. Неслучайность данного мотива подтверждается его повторением в романе «Счастливая Москва»: «[Сарториус удивлялся этому процессу] так что Сарториус удивлялся этому явлению; в глубине его тела жило что-то, как отдельное животное, и молча плакало, [по своей воле] не интересуясь весомой промышленностью». ⁷⁸ Действительно, «Ангел преднаписуется нашему внутреннему взору», ⁷⁹ т. е. обычный человек только сердцем, внутренним слухом способен ощущать присутствие ангела. Но, согласно христианскому пониманию, ангел не возникает изнутри человека, он внеположен ему, это дух, сверхъестественное существо, «бестелесное, наделенное волею, умом и могуществом», ⁸⁰ созданное Богом и посланное Им в помощь человеку. Поскольку мы установили отсутствие как минимум монотеизма (доходящего до исчезновения теизма), то ни о каком посланничестве речи быть не может — некому посылать. К тому же определения, даваемые наблюдаемым существам, — «евнух», «животное» — не соответствуют природе ангела («существа, свободного от всякой грубости и чувственности» ⁸¹), а совершаемые ими действия — «плакало» и т. д. не соответствуют православным представлениям о содержании их бытия — «веселия вечного», когда и «разверстая, мрачная могила... не смущает взора ангельского, надгробные скорбные песни не тревожат их слуха, наше последнее, душу раздирающее „прости“ незнакомо им, горечь разлуки не снедает их сердца, смерть тлетворным дыханием своим не искажает, не обезображивает красоты ангельской». ⁸²

В данном случае мы имеем дело с проблемой интерпретации, поскольку в отличие от исследователей сам Платонов различал «евнуха души» и внеположное человеку духовное существо, о чем свидетельствует, к примеру, упоминание о «древнем ангеле» ⁸³ в романе «Счастливая Москва». Хотя и здесь нельзя говорить об ангеле-хранителе, поскольку местонахождением

⁷⁸ Платонов А. Счастливая Москва. С. 54.

⁷⁹ Свт. Серафим (Звездинский). Ангелы. Ангельский мир по учению православной церкви. М., 2000. С. 12.

⁸⁰ Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 48; Размышления христианина, посвященные Ангелу-Хранителю на каждый день. СПб., 1994. С. 4.

⁸¹ Свт. Серафим (Звездинский). Ангелы. С. 12.

⁸² Там же. С. 22—23.

⁸³ Платонов А. Счастливая Москва. С. 105.

«древнего ангела» по контексту являлось тело одной из героинь во время сна, когда она была не зла, как обычно, а беспомощна. Ни один из девяти различаемых в православии ангельских чинов не может вселяться внутрь человека,⁸⁴ на это способны лишь падшие ангелы — бесы. И тем не менее для Платонова «евнух души» и «древний ангел» — это разные духовные начала. «Евнух души» сродни явлению двойничества, которое занимало Платонова и было описано в его воспоминаниях как факт личной жизни. Для подобных состояний характерно помимо наблюдаемого «отдельного животного» еще и присутствие внутреннего наблюдателя. «Древний ангел» же «покоился» в спящей женщине, которая сама не фиксировала своего состояния, его определяет внешний наблюдатель. Толкование же платоновского «евнуха души» как ангела-хранителя полностью соответствует представлениям Елены Рерих об ангеле-хранителе, которого она предлагала «понимать не как какое-то отдельное существо из высших сфер, но как наш собственный дух». Однако ряд исследователей усматривают в этом образе Платонова отголоски теософского дискурса.⁸⁵ О близости платоновского «наблюдателя» к категории древнеиндийской философии «Атман» писала М. А. Дмитриевская.⁸⁶

В повести «Котлован», рассказе «Такур» обнаруживается ряд эпизодов и описаний, которые на первый взгляд можно расценить как примеры христианской аскетики, поскольку героям свойственны смирение, нестяжание, бесстрастность плоти. Так, безмолвственное, раскладывающее на составляющие элементы внешний мир, «горизонтальное» (в отличие от православного «вертикального») созерцание героев Платонова больше соответствует другому типу духовности, скажем, буддистской практике достижения нирваны. Этот вывод покажется менее случайным, если принять во внимание, что многие теософские направления, особенно русская его ветвь, имели в своей основе буддистскую и необуддистскую мистику. Можно обнаружить и другие буддистские знаки в текстах Платонова (например, неправдоподобно долгое пребывание Комякина в бездыханном состоянии), но это опять же не дает повода к прямым сопоставлениям платоновских воззрений с буддизмом. Думается, что вывод о теософском преломлении некоторых буддистских идей будет более точным.

В рассказе «Юшка» заглавный герой ведет себя как юродивый — смиренно терпит побивание камнями, с любовью гово-

⁸⁴ *Свт. Серафим (Звездинский)*. Ангелы. С. 3—63.

⁸⁵ *Дужина Н. И.* Андрей Платонов: Поход на Тайны // Литературное обозрение. 1998. № 2. С. 49—50. Исследовательница соотносит этот образ с сочинениями Блаватской, Штейнера и Дюпреля.

⁸⁶ *Дмитриевская М. А.* Проблемы человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова. С. 42—43.

рит о своих обидчиках. Но, несмотря на наличие всех этих качеств, героя нельзя назвать христианским юродивым, поскольку системное рассмотрение образных характеристик доказывает, что здесь нарушены важные вертикальные связи с Абсолютом, необходимые для христианского мировоззрения. Юшка сносит поношения и бедность не Христа ради, что и сделало бы его собственно юродивым, а ради других людей — односельчан и дочери. С христианской точки зрения герой рассказа служит, говоря словами апостола Павла, «твари, а не Творцу». А это, по определению апостола, является признаком язычества. Отрицание в герое принадлежности к разряду юродивых вовсе не снижает его общечеловеческих высоких нравственных качеств, а лишь определяет его место относительно христианских понятий. И соответственно в отказе считать страдальческую позицию героя проявлением христианского поведения нельзя усматривать поругание его нравственного опыта.

Характерным для Платонова является основополагающая черта теософии — слияние науки с религией, попытка рациональными методами объяснить и доказать вненаучные постулаты («нет религии выше истины» — этот девиз общий как для Платонова, так и Блаватской). В самом этом подходе заложен один из основных методологических принципов теософии — допустимости бесконечного варьирования различными составляющими. Особенно показательным в этом плане является факт крещения писателем своего сына Платона в день празднования Октябрьской революции — 7 ноября. Соединение воедино двух значимых явлений, придание дополнительного смысла традиционному обряду — характерный теософский ход.

Другой полюс в оценке мировоззрения Платонова — это признание его полностью безрелигиозным писателем. При этом делается одно существенное допущение — христианство здесь признается как бы единственной религией, все остальные типы духовности в расчет не принимаются. Кроме того, аргументом атеизма писателя служат его высказывания о необходимости чисто практического преобразования земли — мелиоративных работ, ирригации, технических усовершенствований со сложными инженерными выкладками, которые якобы не оставляют места вере. Однако ключевые понятия Платонова, такие как «Строители», «План», «Душа Мира», «Отец-Мать», «Сознание», созвучны теософским и являются общими с Е. Блаватской и Н. Рерихом. Так, станца II «Строители» в 1-й части «Космической эволюции» посвящена «Строителям, „Сынам Зари Манвантары“ (...) истинным создателям Вселенной».⁸⁷ О созидатель-

⁸⁷ Блаватская Е. П. Тайная доктрина: Синтез науки, религии и философии. Москва; Харьков, 2000. Т. 1. С. 112.

ном превращении планеты в город-сад читаем у Николая Рериха, это же — сквозной мотив советской литературы, встречающийся у Платонова в «Песчаной учительнице».

Система мотивов (мотив пустыни, воды «внутри... песчаных плоскогорий», путешественников-инородцев «будь то ариец, семит или туранец», имя Александра Македонского)⁸⁸ объединяет вводную часть «Тайной доктрины» Е. Блаватской с рядом «азиатских» произведений Платонова. Блаватская: «Гигантская и несокрушимая стена гор, окаймляющая плоскогорье Тибета, от верхнего течения реки Хуан-Хэ вниз к холмам Каракорума, была свидетельницей цивилизации на протяжении тысячелетий и могла бы поведать человечеству страные тайны».⁸⁹ Платонов: «...Со всех сторон Небесные Горы хранят Кутемалию и берегут труд миллиона кутемалийцев от враждебного мира...»⁹⁰ — описание местоположения загадочной страны Кутемалии. Так ли внерелигиозны научно-практические интересы Платонова? В статье «Электрификация» (1921) сообщается, что при условии завоевания энергии «человечество станет... абсолютным существом».⁹¹ Действительно, природа электричества со времен первых шагов научного осознания привлекала внимание не только ученых-практиков, но и философов. Наряду с Т. Томсоном, М. Фарадеем и другими физиками об электричестве размышляли Гегель («Философия природы»), Ф. Энгельс («Диалектика природы») и другие философы. Уже у Гегеля электрическая искра будет характеризоваться как «проявление души», «гневной самости» напряженного материального тела. В «Беспредельном» Е. Рерих читаем: «Мы даем Новый Завет. Читите величество космического магнита!» (так называлось космическое электричество). «Астральный свет есть Всемирная причина... Люцифер есть божественный и земной свет, „святой дух” и Сатана, есть карма человечества».⁹² Открытие электрического тока стало соблазном увидеть нематериальную субстанцию в виде материальных проявлений — светящейся лампочки, работающего мотора и т. д. Значительность и открывающиеся перспективы заставили обозначить новое явление в системе прежних ценностей, отсюда его включение в библейский понятийный ряд. В рассказе Платонова «О потухшей лампочке Ильича» один из героев, Федор Фадеев, дал художественное истолкование этому явлению: «Гражданин, сказано в Писании: вначале бе слово (имеется в виду

⁸⁸ Там же. С. 43.

⁸⁹ Там же. С. 38.

⁹⁰ Платонов А. Македонский офицер // Творчество Андрея Платонова. С. 248.

⁹¹ Платонов А. Электрификация // Платонов А. Чутье правды. С. 150.

⁹² Цит. по: Кураев А. Сатанизм для интеллигенции. С. 61.

Евангелие от Иоанна. — Е. К.). А кто его слышал, и еще чуднее — кто его сказал? Нет, граждане, сначала был свет, потому что терлись друг о друга куски голой земли и высекалось пламя... ..Действительно, электричество есть чистота и доброе дело...». ⁹³ Таким образом, художественные решения Платонова оказываются ближе всего к теософскому дискурсу.

Об электричестве у Платонова можно говорить очень много, поскольку это один из ведущих «технических» мотивов его творчества, но такие понятия, как электрический «психоток» (ср. «Нервный Эфир» Е. Блаватской⁹⁴), роль, отводимая в будущем электричеству в процессе превращения человечества в абсолют, призывы построить храмы электричества не оставляют сомнений, что для него это не только раздел физики или электромеханики.

Идея относительности является отличительной чертой категории времени у Платонова,⁹⁵ для которого «...бывшие времена сосуществуют где-то вечно и одновременно...». ⁹⁶ Сходным образом эта категория рассматривается Е. Блаватской. «Времени не было, оно покоилось в бесконечных недрах продолжительности. „Время“ есть лишь иллюзия, создаваемая последовательными чередованиями наших состояний сознания на протяжении нашего странствия в Вечности...». ⁹⁷

Таким образом, в широком контексте духовного ареала начала XX в. нужно искать своеобразные религиозные координаты художественного мира Платонова, которые, с одной стороны, имеют характер вторичной философской рефлексии, а с другой — глубоко индивидуальны.

⁹³ Платонов А. «О потухшей лампочке Ильича» // Платонов А. Свежая вода из колодца. С. 79—80.

⁹⁴ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. С. 681—694.

⁹⁵ См. об этом: Толстая Е. Натурфилософские темы у Платонова. С. 338—342.

⁹⁶ Там же. С. 342.

⁹⁷ Там же. С. 94.

В. Лепяхин

ИКОНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЛАТОНОВА

Андрей Платонов упоминает иконы в нескольких произведениях, но наиболее интересные отрывки, с ними связанные, на наш взгляд, встречаются в повести «Сокровенный человек», в романе «Чевенгур» и в рассказе «Родина электричества». Действие последнего произведения происходит в 1921 году, и повествование ведется от первого лица — молодого человека, электрика по профессии. В поисках деревни Верчовки герой случайно натывается на крестный ход с иконами по случаю засухи: «Я подождал, пока народ выйдет ближе ко мне, и тогда увидел попа с помощниками, трех женщин с иконами и человек двадцать богомольцев... Сопровождавший его (священника. — *В. Л.*) народ крестился в пространство, становился на колени в пыльный прах и кланялся в пыльную землю, напуганный бесконечностью мира и слабостью ручных иконных богов, которых несли старые заплаканные женщины на своих отрожавших животах».¹

В процитированном отрывке писатель рисует довольно неприглядную картину крестного хода. Священника он называет просторечно попом. Сослужащих с ним, вероятно, дьякона и псаломщика (эти слова писатель не мог не знать) он именует просто помощниками. Народ почему-то крестится не на иконы, не в небо, а в пространство, как бы в пустоту, в никуда. Опять же народ кланяется не Богу, а в пыль и прах. Писатель, видимо, хочет напомнить читателю знаменитые библейские слова: «...Прах ты, и в прах возвратишься» (Быт., 3: 19).² Народ у пи-

¹ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 62. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

² В Библии эти слова не несут уничижительного оттенка, в них присутствует лишь констатация факта: Адам сотворен «из праха земного» (Быт., 2 : 7). После грехопадения в мир вошла смерть, и для Адама, не удержавшегося на высоте райской жизни, она становится возвращением к праху, из которого он сотворен. Но Бог вдохнул в «прах» бес-

сателя напуган *бесконечностью* мира, но такое возможно лишь при отсутствии веры. Вера в Бога помогает человеку не бояться бесконечности и принимать ее как проявление всемогущества Божия; и сама земная жизнь в христианстве понимается как подготовка к жизни бесконечной. Там же женщины несут иконы на «отрожавших», т. е. ставших бесплодными, животах. И такого рода деталей, подчас незаметных, но значимых, в рассказе немало.³

В этом отрывке заключены также некоторые важные особенности отношения писателя к иконе. Отметим, что Платонов употребляет простонародное именование икон «богами», которое церковь всегда осуждала по богословским соображениям, но которое бытует в некоторых районах России и по сей день.⁴ Рассказчик к тому же называет их «ручными», имея в виду действительную практическую возможность носить иконы на руках во время крестных ходов, но, конечно, слово «ручной» отсылает нас и к значению «прирученный», что вносит во всю фразу и уничижительный оттенок. Кроме того что «иконные боги» являются «ручными», они также и «слабые». Здесь рассказчик имеет в виду, вероятно, чисто зрительный эффект: в замкнутом пространстве храма, несмотря на его высоту, иконы выглядят величественно, но вынесенные из церкви они как бы теряются в огромном открытом пространстве, становятся маленькими на вид, а также слабыми, потому что не в состоянии, как это видится рассказчику, помочь человеку.

смертную душу, и она является залогом победы над прахом, залогом бессмертия человека и его возвращения к Богу.

³ Например, священник описывается следующим образом: «Вперед шел обросший седой шерстью, измученный и почерневший поп... Иногда он останавливался и поднимал голову к небу в своем обращении в глухое сияние солнца, и тогда было видно озлобление и отчаяние на его лице, по которому текли капли слез или пота» (т. 1, с. 62). Здесь все детали говорящие: священник оброс не волосами, а «шерстью», которая, как известно, в язычестве и народных поверьях является одним из отличительных признаков нечистой силы; обращается он не к Богу, а к «глухому сиянию», как солнцепоклонник; на лице же его написано озлобление и отчаяние.

⁴ Некоторые русские писатели с разными целями и в разных ситуациях также заставляли своих героев называть иконы «богами»; упомянем только Мельникова-Печерского, Толстого, Горького, Шмелева, Клюева, Пильняка. Б. А. Успенский в экскурсии «„Бог“ как название иконы» приводит обширную литературу, которая свидетельствует о распространении в простом народе именовании икон «богами». В XVII в. этот обычай осуждается церковью как языческий или еретический. В XVIII в. на исповеди священник мог спросить: «Образы святые богами не называешь ли?» (см.: *Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей*. М., 1982. С. 118—119).

Рассказ интересен также тем, что в нем с особой точки зрения описывается икона Богоматери. «Шествие народа, — продолжает рассказчик, — остановилось около ямы, иконы были поставлены ликами святых к солнцу, а люди спустились в яму и прилегли на отдых в тень, под глинистый обрыв» (т. 1, с. 63). Это дало возможность рассказчику повнимательнее рассмотреть один из образов: «Большая икона, подпертая сзади комком глины, изображала Деву Марию, одинокую молодую женщину, без Бога на руках. Я всмотрелся в эту картину и задумался над ней... Бледное, слабое небо окружало голову Марии на иконе; одна видимая рука Ее была жилиста и громадна и не отвечала смуглой красоте Ее лица, тонкому носу и большому нерабочему глазам — потому что такие глаза слишком быстро устают. Выражение этих глаз заинтересовало меня — они смотрели без смысла, без веры, сила скорби была налита в них так густо, что весь взор потемнел до непроницаемости, до омертвления и беспощадности; никакой нежности, глубокой надежды или чувства утраты нельзя было разглядеть в глазах нарисованной Богоматери, хотя обычный Ее Сын не сидел сейчас у Нее на руках; рот Ее имел складки и морщины, что указывало на знакомство Марии со страстями, заботой и злостью обыкновенной жизни, — это была неверующая рабочая женщина, которая жила за свой счет, а не милостью Бога» (т. 1, с. 63).

Вполне возможно, что рассказчик имеет в виду какую-нибудь конкретную, написанную простым сельским мастером икону Богородицы с отдельными натуралистическими деталями, которые находятся в противоречии с общим строем иконы, с красотой лика Богоматери. Преувеличенно скорбные лики Богоматери можно встретить довольно редко. На некоторых византийских, сербских, болгарских иконах и фресках XIV—XVI вв. — например в композиции «Не рыдай Мене, Мати» или «Положение во гроб» — Богородица изображается с элементами даже экспрессионизма; в России такие лики можно увидеть иногда на иконах северного письма. Как правило, лики и очи Богородицы на русских иконах тихие, созерцательные и мягкие; если в них есть скорбь, то это сдержанная материнская скорбь о Сыне, родившемся для того, чтобы принести себя в искупительную жертву за грехи людей, и строгая, но светлая скорбь о грешном человеке.

Практически невозможно установить, о какой именно иконе Богоматери говорит рассказчик, поскольку он дает читателю только два указания: Богородица изображена без Младенца и у Нее видна только одна рука. В рассказе нет важных сведений: это поясное изображение Богородицы или в полный рост; изображена Она фронтально или в три четверти; другая рука Ее не написана совсем или прикрыта одеждой. Перечислим самые известные иконы Богоматери, на которых Она изображается без

Младенца: Андрониковская, Боголюбская, Вилемская Остробрамская, Всех Скорбящих Радость, Герондисса, Калужская, Огневидная, Пюхтицкая, Серафимо-Дивеевская, Семистрельная, Умягчение Злых Сердец, Филермская. Однако на Огневидной, Андрониковской и Филермской рук не видно совсем, на иконах Умиление (Серафимо-Дивеевской) и Остробрамской руки Богородицы скрещены на груди, а лик и очи полны смирения; на Калужской Богородица держит в руке книгу; Боголюбская, Всех скорбящих Радость, Герондисса и Пюхтицкая изображают Богородицу в полный рост; на Семистрельной и Умягчении Злых Сердец грудь Богородицы пронзают мечи или стрелы.⁵ Можно предположить, что речь идет о деисусной поясной композиции образа Богородицы: на этой иконе Она изображена в три четверти, вытянутые в молитвенном прощении руки обращены к Сыну (иногда на одну руку накинута мафорий). Можно также вспомнить об иконе Скоропослушницы, оригинал которой находится на Афоне, но несколько списков имеются в Москве и в разных монастырях России.⁶ По своему иконографическому типу это образ Одигитрии, т. е. Богоматери с Младенцем. Однако Хахульская Скоропослушница представляет собой изображение Богородицы без Младенца, но у нее видны обе руки, а вот Петербургская Скоропослушница, которая и ныне находится в Свято-Троицком соборе Александро-Невской лавры, представляет собой оплечное изображение Богородицы с покоящейся на левой стороне груди правой рукой.⁷ По своей композиции она больше всего подходит к той, о которой упоминает герой Платонова. Вряд ли стоит гадать дальше. Икон, на которых Богородица изображена без Младенца и с одной рукой, не так много, их легко перечислить, но рассказчик не дает достаточно материала, чтобы отождествить виденную им икону с конкретным прототипом, впрочем, он к этому и не стремился.

Нельзя также не заметить, что крестным ходом несут три иконы, однако, на две другие рассказчик не обращает внимания, хотя их поставили там же, на краю ямы, рядом с образом Богородицы. По контексту можно понять, что две другие иконы изображают святых; возможно, одна из них — икона пророка Ильи, поскольку действие рассказа происходит в июле, а 20 июля по старому стилю память пророка Ильи. О второй иконе можно только гадать: либо это образ прп. Серафима Саровского, память которого совершается накануне 19 июля, либо свт. Николая Чудотворца, иконы которого обычно «участ-

⁵ Сказания о чудотворных иконах Божией Матери и Ея милостях роду человеческому. Коломна, 1999. С. 147, 158, 233, 349, 513, 539, 558, 655, 678, 706, 767, 788.

⁶ Там же. С. 706—709.

⁷ Чудотворные иконы России. СПб., 2002. С. 11.

вуют» в каждом крестном ходе. Но можно напомнить, что по православному преданию при засухе следует молиться также свт. Никите Новгородскому, мученице Параскеве Пятнице и великомученице Екатерине, а потому это могли быть и их иконы.

Попытку идентифицировать икону Богородицы предпринимает П.-А. Будин. В частности, он пишет: «...икона здесь апеллирует к конкретным реалиям, которые изменены и искажены в мире, созданном Платоновым. Здесь, по нашему мнению, апелляция к существующей иконе — Абалацкой Знаменской иконе Богоматери, праздник которой совпадает с днем Ильи-пророка, т. е. днем, когда герой предположительно приходит в деревню. На этой иконе нет Младенца на руках у Богоматери — Он в медальоне на груди. Икона видится искаженным взглядом нового советского человека. Тот факт, что Младенца нет на руках Богоматери, превращается в отрицание вообще Его существования».⁸ Мы позволили себе привести это высказывание целиком, поскольку оно не может не вызвать серьезные возражения. Во-первых, как можно понять по контексту, особенность иконографии образа Богородицы состоит не в том, что Младенца *нет на руках*, а в том, что на этой иконе Его *нет совсем*, поэтому рассказчик называет Деву Марию «одинокой». Если бы Младенец был изображен на груди Богородицы в круге славы, то Его нельзя было бы не заметить и не упомянуть о Нем. Во-вторых, на иконе Знамения Божией Матерью (будь то Абалацкая, Новгородская, Курская-Коренная, Серафимо-Понетаевская или Царско-сельская) у Богородицы всегда видны обе руки. В-третьих, руки Богородицы на этих иконах повернуты к молящемуся ладонями, тогда как рассказчик описывает «жилистую» тыльную сторону кисти руки. Вместе с тем можно полностью согласиться с П.-А. Будиним в том, что отсутствие Младенца (не на руках, а на иконе вообще) переходит в отрицание существования Бога.⁹ При нашем понимании «иконографического отсутствия» Младенца это отрицание даже усиливается.

Характерно и то, что рассказчик Платонова не видит нимба над головой Богородицы, а только «бледное, слабое небо». У читателя при этом остается недоумение: или небом рассказчик называет нимб в виде еле заметного свечения над головой или нимба нет совсем, что просто невозможно на почитаемой иконе. Нимб на православных иконах писали обычно золотом и очерчивали киноварью. В виде слабого свечения нимб изображали в католической религиозной живописи. На русских иконах такие

⁸ Будин П.-А. Илья-пророк и ГОЭЛРО: Анализ рассказа Платонова «Родина электричества» // Scando-Slavica. 1994. Т. 40. С. 80—81.

⁹ Рассказчик говорит старушке: «Бабушка, зачем вы ходите, молиться? Бога же нет совсем, и дождя не будет» (т. 1, с. 63).

нимбы появились очень поздно, в самом конце XVII в., и не получили широкого распространения, хотя, например, на поздних украинских иконах они встречаются довольно часто.

Серьезные вопросы возникают не только в связи с иконографией описанного рассказчиком образа, но и относительно психологических деталей в передаче особенностей лика Богородицы. Читая приведенный выше отрывок, трудно отделаться от чувства, что рассказчик не видит собственно икону. Он, кстати, и проговаривается об этом, употребляя также слово «картина». Многие подробности, которые описывает рассказчик, нельзя изобразить на иконе по чисто техническим причинам, но вполне можно на картине. Рассказчик совсем не по-иконному психологизирует и драматизирует изображение Богородицы. К области психологии можно отнести «нерабочие глаза», глядящие «без смысла», и даже «без веры». Отметим, что он находит такое на почитаемой иконе: ведь именно этот образ верующие несут крестным ходом, именно перед ним они просят о ниспослании дождя. Драматизация и экспрессионизм нагнетаются упомянутой рассказчиком скорбью «до омертвения и беспощадности», знакомством изображенной женщины «со страстями, заботой и злостью». Однако безнадежность, бессмысленность, безверие, омертвение и беспощадность совершенно неуместны и даже невозможны на иконе по самым простым богословским соображениям. Кроме того, такое выражение на лике Богоматери просто разрушало бы молитвенный строй иконы.

П.-А. Будин следующим образом интерпретирует изображение иконы рассказчиком: «Описание иконы искажается. Такой метод описания можно связать с методом художников начала века: деформация, нарушение пропорций и так далее. Связь с художественным авангардом подтверждается в рассказе позже, так как имя Пикассо прямо упоминается».¹⁰ С этим наблюдением можно согласиться, тем более что французский художник упоминается в следующем контексте: когда рассказчик и делопроизводитель ищут насос по сараям зажиточных мужиков, грабивших помещиков, то находят разное добро и в том числе картины Пикассо (т. 1, с. 70). Можно сказать, что здесь картина авангарда начинает приходить на смену иконе, в некотором смысле вытесняет ее. Однако рассказчик в своем описании делает упор не на деформации,¹¹ а на выражении лица Богородицы. И необходимо отметить, что он видит на иконе то, что хочет видеть. Описанная женщина — один из типичных платоновских образов начала 1920-х годов. На особенности такого восприятия иконы повлиял и дух времени, и требования эпохи (Богороди-

¹⁰ Будин П.-А. Илья-пророк и ГОЭЛРО. С. 81.

¹¹ Собственно деформация указана лишь одна: это громадная рука, находящаяся в контрасте с красивым ликом и тонким носом.

ца — это «неверующая рабочая женщина»),¹² и мировоззрение автора, и художественные или идейные цели, которые автор ставил в своем повествовании. Рассказчик не столько описывает виденную им когда-то какую-либо конкретную икону, сколько рисует свое — новое произведение. И это не икона, а картина, но не в стиле авангарда, а, скорее, в духе критического реализма 70—80-х годов XIX в. Отсюда громадная, жилистая рука Богородицы, складки и морщины вокруг рта, омертвление, беспощадность, страсти, забота в ее глазах,¹³ как будто перекочевавшие на «икону» с полотен русских передвижников.

Рядом с иконой и на ее фоне писатель изображает старуху, рисуя ее более сочувственно, чем икону: «Около иконы сидела усохшая старуха, ростом с ребенка, и невнимательно смотрела на меня темными глазами; лицо и руки ее были покрыты морщинами, точно застывшими судорогами страдания, а во взгляде был зоркий ум, прошедший такие испытания жизни, что старушка, наверно, знала про себя не меньше целой экономической науки и могла бы быть почетным академиком» (т. 1, с. 63). Очевидно, что старушка по сравнению с иконой явно «выигрывает»: если у женщины, изображенной на иконе, от страдания омертвели глаза, то от тех же страданий у старушки глаза ожили: в них появился «зоркий ум». Знаменательно и заканчивается этот эпизод. Герой разговаривает со старухой о том, что Бога нет, что молитвы не нужны и напрасны, а потом берет на руки ее обессилившее тело и относит обратно в деревню, «сознавая всю вечную ценность этой ветхой труженицы» и мысленно обещая себе посвятить ей свою жизнь; на прощание же он целует старуху «в лицо» (т. 1, с. 64). Так в рассказе Платонова переплетаются две излюбленные темы: материнство и вечная ценность всякого трудового человека. Причем обе темы связаны с иконой Богоматери. Рассказчик прямо не отрицает икон и иконопочитания, но он подменяет образ Богородицы образом простой труженицы и матери, а потом и конкретной труженицей. И если вначале старуха выходит на поле с иконой, то обратно ее саму, как икону, герой несет в село на руках и, как икону, целует ее.

¹² Не замечая того, рассказчик противоречит сам себе: у Богородицы «нерабочие» глаза, но она «рабочая женщина».

¹³ Не только у Богородицы, но и у святых руки на иконах никогда не изображаются жилистыми, такой натурализм в иконе недопустим. То же самое можно сказать и о складках вокруг рта: они «пририсованы» рассказчиком. И конечно, невозможен иконный лик с омертвелыми, беспощадными и т. п. очами. За многие столетия существования иконописи мастерами выработаны особые приемы изображения ликов, глаз, рук и ног. Напомним, что иконописец призван изобразить на иконе не живое физическое тело человека, а новое духовное, воскресшее тело святого, который пребывает в Царстве Небесном.

В повести «Сокровенный человек», опубликованной в 1928 году, «не одаренный чувствительностью» Фома Пухов ходит по вокзалу станции Лиски и от скуки читает развешанные там агитационные листы. «Плакаты были разные. Один плакат перемалывали из большой иконы — где архистратиг Георгий поражает змея, воюя на адовом дне. К Георгию приделали голову Троцкого, 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».¹⁴

Известно, что Платонов, как и Горький, некоторое время (в воронежский период своего творчества) увлекался идеями богостроительства, развивавшимися прежде всего В. Базаровым и А. Луначарским. Свою дань богостроительским идеям отдали многие писатели: одни в открытой проповеднической форме, как например Горький («Исповедь»), другие — в скрытой, как бы полуосознанной, например Маяковский, Есенин.¹⁵ В этом отрывке Платонов, оставивший увлечение молодости, подметил одну из важнейших черт революционной пропаганды: в ней всегда оставались черты своеобразного богостроительства, хотя оно было официально отвергнуто и идейно заклеено вождями большевизма.¹⁶ И эти черты оставались по той простой причине, что революция строила новую псевдорелигию; рецидивы богостроительства в явной, а позже в более завуалированной форме были просто неизбежны. Нередко такие рецидивы приобретали пародийные формы. Плакат, увиденный Пуховым, как в прямом, так и в переносном смысле можно назвать *антииконой*. В прямом смысле — это переделка, это кощунственная подмена христианских персонажей и символов, изображенных на иконе, плакатными, пропагандистскими, идеологическими, по своей сути антихристианскими символами. С одной стороны,

¹⁴ Платонов А. Избранное. М., 1966. С. 49. Мы цитируем этот отрывок по данному изданию, в связи с тем что в последующих публикациях «Сокровенного человека» этот абзац был исключен. Сначала на его месте можно было найти многоточие, но затем в изданиях отсутствует и оно. Внимательный читатель может обнаружить некоторую неогласованность в рассуждениях Пухова по поводу плакатов, а получилось это именно из-за купюры.

¹⁵ В такой скрытой форме, как мы видели, элементы богостроительства наблюдаются и в рассказе «Родина электричества».

¹⁶ Первохристианскую общину пытались представить как росток коммунизма, в учении Спасителя находили коммунистические черты и изображали Его основателем первой коммунистической общины, Священное Писание стремились подменить «Капиталом» Маркса, иконы заменить портретами вождей революции, и даже в разгар «вскрытия» и осквернения святых мощей подвижников православной церкви соорудили мавзолей с мумифицированным телом одного из своих вождей.

революция хотела тем самым приблизить к сознанию народа свои действия и цели, сделать их более понятными и наглядными, с другой стороны, вынужденно использовала привычные для всех иконографические формы, иконописные композиции в силу нехватки собственной символики для выражения новых идей. В переносном же смысле это именно антиикона, поскольку первое и главное значение приставки «анти» — «вместо», а не «против». Плакат не только хочет закрыть собой икону, вытеснить ее из мира, но и предлагает себя *вместо* иконы.¹⁷ Конечно, он нацелен и на агитацию «против». Икона проповедует христианскую любовь к людям, ведь именно во имя этой любви великомученик Георгий вступил в борьбу со злом; плакат же, назвав человека «буржуем», проповедует ненависть, призывает к убийству, пытаясь вселить ложную уверенность, что в «буржуе» корень зла и всех несчастий народа. Икона напоминает человеку о вечности, плакат стремится привязать человека ко времени, к актуальному, даже к сиюминутному. На иконе сражение с метафизическим злом, на плакате — с человеком, выбранным в качестве козла отпущения. Икона — символическое изображение, плакат — буквалистское. На иконе изображен мученик, на плакате — убийца. Плакат стремится снять заповедь «не убий». Он недвусмысленно говорит о том, что определенных людей убивать можно и даже необходимо ради определенных целей. Чтобы хоть как-то прикрыть этот человеконенавистнический призыв, для «буржуазии»¹⁸ придумали эвфемизм — «гидра контрреволюции», ведь «гидру» убить легче, чем человека, пусть и «буржуя». Но и гидра появилась не без влияния иконы Георгия Победоносца: вспомним змия (или дракона) под его копытами. Платонов не дал своему герою спокойно пройти мимо антииконы: «Это (плакат. — В. Л.) Пухова удручало. Он ревниво следил за революцией, стыдясь за каждую ее глупость, хотя к ней был мало причастен».¹⁹ Вместе с тем отметим, что Фома Пухов своим отчеством — Егорыч, т. е. Георгиевич, — бесспорно «причастен» к святому великомученику и победоносцу Георгию.²⁰

¹⁷ Такое «вытеснение» иконы антииконой встречается в произведениях Гоголя («Портрет»), Маяковского, Клюева, Есенина, но описывается, конечно, конечно, по-разному.

¹⁸ Мы берем это слово в кавычки, поскольку в «класс буржуазии» попали все противники большевиков вне зависимости от сословий и классов; точно так же, как несколько лет спустя в разряд кулаков попало огромное количество простых крестьян.

¹⁹ Платонов А. Избранное. С. 49.

²⁰ О георгиевских темах и мотивах в творчестве Платонова, и в частности в повести «Сокровенный человек», о причастности Фомы Пухова к Георгию Победоносцу пишет М. А. Дмитриевская (наст. изд., с. 323—369). Правда, она сосредоточила внимание только на тех персонажах, которые носят имя Георгий с его вариациями: Егор, Егорий, Юрий и даже

Платоновский Пухов называет плакат глупостью, вероятно, из-за явного, бросающегося в глаза несоответствия смысла первоначальной иконы и намалеванного на ней богостроительского суррогата. Плохая краска как бы подчеркивает неудачу этой попытки поставить себе на службу православную икону. Попытавшись использовать, подменить икону, чтобы тем самым ее отвергнуть, строители новой жизни оказались как бы перед демоническим и двусмысленным гоголевским портретом. И символом конечного поражения этого вынужденного богостроительства становятся просвечивающие сквозь красные звезды кресты на ризах Победоносца.

В этом отрывке есть еще один интересный мотив. Георгий Победоносец поражает змия «на адовом дне». Это выражение встречается в древнерусском сказании «Чудо Георгия о змие и девице».²¹ Его же находим у Платонова в романе «Чевенгур», законченном через год после «Сокровенного человека», в следующем контексте: никто в городе, даже председатель ревкома Чепурный, не знал, что в Чевенгуре были люди, которые по вечерам «шептались про лето Господне, про тысячелетнее царство Христово, про будущий покой освеженной страданиями земли, — такие беседы были необходимы, чтобы кротко пройти по адову дну коммунизма (курсив мой. — В. Л.)».²² Итак, адову дну, изображенному на иконе и не перемалеванному автором плаката, также можно придать амбивалентность, что только усилит богостроительскую двусмысленность плаката: Троцкий воюет на адовом дне коммунизма, поражая там гидру контрреволюции.

Тема Георгия Победоносца (и шире — змееборчества) продолжена Платоновым в романе «Чевенгур». В этом произведении нельзя не обратить внимание на образ Копенкина как на своеобразную вербальную антиикону св. великомученика Георгия.²³ Можно начать с имени героя: его зовут Степан Ефимович Копенкин. Фамилия прямо отсылает нас к св. Георгию:

Григорий. Конечно, георгиевские мотивы можно найти и в образах некоторых других героев, даже если они не носят имя святого.

²¹ Житие святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1906. Кн. 8.

²² Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 254.

²³ В образе Копенкина легко обнаружить отдельные черты как Дон Кихота (Дульсинея—Роза Люксембург, Росинант—Пролетарская Сила), так и Санчо Пансы, если иметь в виду роль Копенкина при Александре Дванове, а также черты других героев средневековых рыцарских романов, совершавших подвиги ради Прекрасной Дамы. Не менее явственны в образе Копенкина (и его коня) былинно-богатырские черты Ильи Муромца, Добрыни Никитича и др. Но в данной статье мы сосредоточим внимание только на архетипе св. Георгия.

копьё—Копьёнкин—Копёнкин.²⁴ С копьем же чаще всего изображается Георгий на иконах, именно копьем он поражает на иконе змия, поэтому в русской традиции его называют также копыеносцем. Можно возразить, что оружие у Копенкина сабля, а не копье, но св. Георгий изображается на иконах нередко с копьем и мечом, а иногда только с мечом. На самой древней русской иконе св. Георгия, написанной в 1170 г., он изображен с копьем и мечом, а на иконе второй половины XIII в. «Иоанн Лествичник со св. Георгием и св. Власием» — без копья, но с мечом и крестом.²⁵ На фреске XVI в. из Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря Георгий изображен только с мечом.²⁶ В духовных стихах Георгий (Егорий) чаще действует также мечом, а не копьем.

Если продолжить тему меча и сабли, то можно вспомнить, что в упомянутом сказании «Чудо Георгия о змие и девице»²⁷ святой великомученик укрощает змия молитвой, а потом связанного приводит в город и уже там отрубает ему голову мечом. «Тогда, — повествует сказание, — святой и великий чудотворец Георгий, протянув руку, извлек меч свой и отрубил голову лютому зверю».²⁸ Итак, к копыю читателя отсылает только фамилия героя, действует же он саблей, однако во многих случаях он орудует ею, как мечом.

Имя героя косвенно также указывает на великомученика Георгия: народное Стефан восходит к церковнославянскому Стефан и греческому Στέφανος, что в переводе означает венец, венец, победный венец (досл.), награда, знак отличия.²⁹ Мучеников за веру, согласно их житиям и службам, Христос награждает небесными венцами. На некоторых иконах св. Георгия изображается ангел, который держит над головой Победоносца золотой мученический венец. В службе святому несколько раз говорится, что он увенчан небесным венцом, а один раз он

²⁴ Конечно, не следует упускать из виду и другое прочтение: копна, копёнка.

²⁵ Новгородская иконопись. М., 1976. С. 5, 15.

²⁶ Овсянников Ю. Ново-Девичий монастырь. М., 1968. Табл. 8.

²⁷ Это византийское сказание переведено с греческого в XI в., в конце XII или начале XIII в. оно заметно переработано и ныне называется «вторая русская редакция» (см.: Чудо Георгия о змие // Библиотека литературы Древней Руси. М., 1997. Т. 5. С. 526). Сказание включено в Четьи-Минеи как митрополита Макария (XVI в.), так и свт. Димитрия Ростовского (XVII в.).

²⁸ Чудо Георгия о змие. С. 453.

²⁹ Первым мучеником, согласно церковной традиции, был архидиакон Стефан, поэтому его именуют первомучеником; убиение Стефана описано в Деяниях апостолов (Деян., 7: 55—60). Перед кончиной Стефан так же, как позже Георгий, удостоился лицезреть Христа.



Чудотворная икона Божией Матери Скоропослушницы из монастыря Дохиар на Афоне.

назван *венценосцем*, по-гречески — *στεφανοφόρος*.³⁰ Наконец, отчество героя: народное Ефим происходит от церковнославянского Евфимий, что значит «благодушный», а благодушие (правда, заряженное вспыльчивостью) как одна из черт Копенкина не раз отмечено Платоновым.

³⁰ Минеев П. Праздничная. М., 1993. С. 193, 197, 197 об.

На Георгия Победоносца открыто указывает и один эпизод в конце романа. Яков Титыч наблюдает, как Копенкин пашет землю на своем боевом коне: «Пролетарская сила пахала, а Копенкин ходил за ней вслед...».³¹ Как известно, имя Георгий в переводе с греческого означает «земледелец». Прямая отсылка к Георгию подчеркнута и тем, что рядом с Яковом Титычем сидит и наблюдает эту сцену отрок Егорий, а Егорием в русском фольклоре, как известно, называют св. Георгия.

В упомянутом древнерусском сказании св. Георгий освобождает от змия царевну. Этот эпизод часто изображается и на иконах. Эпизод с освобождением царевны истолковывался всегда и в прямом, и в символическом смысле. Св. Георгий спасает жизнь девушке, он освобождает город от власти змия, он обращает весь город к вере во Христа, что уже само по себе является христианским подвигом. Но змий, поселившийся в озере, символизирует также древнего библейского змия, дьявола; змий — это также символ язычества, неверия, богохульства. Вместе с тем образ царевны, одетой отцом как невеста, ассоциируется с церковью, тем более что с победой над драконом весь город приходит к истинной вере. В сказании по Четьям-Минеям свт. Димитрия Ростовского говорится, что в городе на месте гибели дракона был воздвигнут храм в честь св. Георгия, «сохраняющего Церковь Христову и всякую душу правоверную помощью своею от *невидимого* поглотителя в бездне адской, а также и от греха — как от змия смертоносного, — подобно тому как он избавил упомянутую девицу от змея *видимого* (курсив мой. — В. Л.)».³² Копенкин мечтает о Розе Люксембург, он мечтает освободить ее из плена у буржуазии, вплоть до того, чтобы поехать в Германию, выкопать ее тело и перевезти в коммунизм. При этом он мечтает и о ее научном воскрешении. Именно поэтому Копенкин сражается с «гидрой контрреволюции»: «Он (Копенкин. — В. Л.) не понимал и не имел душевных сомнений, считая их изменой революции; Роза Люксембург заранее и за всех продумала все³³ — и теперь остались одни подвиги вооруженной руки, ради сокрушения *видимого* и *невидимого* врага (курсив мой. — В. Л.)».³⁴ То, что Копенкин живет верой, — не надо доказывать, об этом говорит весь роман. Но в процитированном отрывке есть одно разительное совпадение с житием

³¹ Платонов А. Чевенгур. С. 374.

³² Житие святых... С. 393. Понятие «видимый и невидимый враг» широко распространено в христианстве: подвижники и все верующие ведут борьбу против врага видимого (конкретных греховных дел, слов и помышлений) и невидимого (дьявола).

³³ В этой роли человека, который все за всех думает, в романе выступают также Маркс и Ленин.

³⁴ Платонов А. Чевенгур. С. 135.

св. Георгия: Копенкин, как и Георгий, борется против *видимого и невидимого* врага. Параллели здесь очевидны. У Георгия — змий, дракон, у Копенкина — гидра (переосмысленный мотив змеборчества или дракоборчества). И далее соответственно у св. Георгия и у Копенкина: царица — Роза, церковь — коммунизм, христианская вера — вера в революцию, видимый и невидимый враг (у Георгия — невидимый в прямом метафизическом смысле, это дьявол и сатана, у Копенкина — псевдоневидимый: это тайные, скрытые враги советской власти). И поскольку революция объявила христианскую веру своим прямым врагом, антииконность образа Копенкина на фоне св. Георгия усиливается.

В отношении Копенкина к Розе Люксембург также просматриваются антииконные или, скорее, идолопоклоннические черты. В некотором смысле Роза для него — икона или псевдоикона: «В шапке Копенкина был зашит плакат с изображением Розы Люксембург. На плакате она нарисована красками так красиво, что любой женщине с ней не сравняться. Копенкин верил в точность плаката и, чтобы не растрогаться, боялся его расшивать».³⁵ Отметим, что это красочный плакат, Роза на нем выглядит красиво, герой верит в точность изображения и относится к нему настолько бережно, что никогда не расшивает шапки. Элементы ложного иконопочитания здесь налицо. Некоторая пародийность бережного и почти религиозного отношения Копенкина к изображению подчеркнута тем, что это все же плакат, а не портрет или фотография.³⁶ Мотив плаката у Платонова повторяется ниже. В каком-то волостном ревкоме герой долго рассматривал плакат с изображением Розы Люксембург: «Копенкин стоял перед портретом до тех пор, пока его невидимое волнение не разбушевалось до слез. В ту же ночь он со страстью изрубил кулака...».³⁷ Поведение Копенкина в этом случае, его стояние со слезами перед плакатом можно расценить как псевдомолитву. И псевдомолитву именно потому, что результатом ее становится чувство мести и последовавшее за этим яростное убийство. Характерно, что до этой «молитвы» перед плакатом Розы Копенкин убивал «белых» буднично и просто, без ярости, как будто выполнял обычную, повседневную, даже наскучившую работу.³⁸

³⁵ Там же. С. 121.

³⁶ На некоторую сомнительность идеала Копенкина указывает ему во сне мать: «Опять себе шлюшку нашел, Степушка. Опять мать оставил одну — людям на обиду. Бог с тобой» (Там же. С. 174). Если сделать напрашивающийся вывод, что мать — это родина-мать, то любовь к Розе-революции Копенкина — это измена родине, о чем и говорят отдельные персонажи романа открыто.

³⁷ Платонов А. Чевенгур. С. 148.

³⁸ Там же. С. 149.

На св. Георгия указывает и конь Копенкина.³⁹ В упоминавшемся «Чуде Георгия о змие» и по Четьям-Минеям митрополита Макария св. Георгий лишает змия его силы крестом и молитвой, а действия коня при этом не упоминаются. По Четьям-Минеям свт. Димитрия Ростовского Георгий сначала поражает змия копьём в пасть, а конь принимает участие в сражении со змием. Как говорится в сказании, «конь же святого попирает змея ногами».⁴⁰ Лошадь Копенкина в конце романа также принимает активное участие в битве, герой сражается не только саблей, но и «тяжестью коня»: «Пролетарская Сила опустила копыта на туловище встреченной лошади, и та присела с раздробленными ребрами».⁴¹

Св. Георгий действует один, он является как воин Христов и один может победить целое войско. Копенкин также стремится действовать в одиночку и фактически в одиночку побеждает.⁴² Св. Георгий — защитник церкви и веры, Копенкин защищает революцию и светлые идеалы коммунизма. В духовном стихе «Сказание о Георгии Храбром — искоренителе басурманства и поборнике светлой Руси» св. Георгий ездит по Руси, побеждает врагов и утверждает веру христианскую.⁴³ Образ Копенкина в этом отношении вдохновлен, конечно, и духовным стихом, только герой «Чевенгура» защищает другую веру.

Св. Георгий и в житии, и в богослужебных песнопениях предстает также как заступник всех слабых и беззащитных. В тропаре великомученику поется: «Яко пленных свободитель и нищих защититель, немощствующих врач...».⁴⁴ А в романе Копенкин твердо заявляет: «Врагов Розы, бедняков и женщин я буду косить, как бурьян»,⁴⁵ т. е. выступает в роли заступника обездоленных. Правда, акцент он ставит не столько на защите бедных, сколько на «косьбе» врагов. И в этом между Копенкиным и его архетипом принципиальная разница.

³⁹ Как можно понять по контексту, лошадь Копенкина — кобыла, но он упорно называет ее конем. Кстати, масть ее не указана. Конь Георгия, на иконах обычно белый, в живописи у Петрова-Водкина, Кандинского, в поэзии Кузмина, Цветаевой, Есенина бывает красным.

⁴⁰ Житие святых... С. 392.

⁴¹ Платонов А. Чевенгур. С. 406.

⁴² Некоторое время он действует вместе с Александром Двановым. Имя Александр переводится с греческого как «защитник людей», и св. мч. Александр воин иногда изображается на иконах вместе со св. Георгием (и св. Димитрием Солунским). Можно предположить, что говорящее имя и у Прокофия Дванова. Церковнославянское Прокопий — значит опережающий, успевающий, а как раз этими качествами во всех отношениях он отличается от Чепурного и Копенкина.

⁴³ Стихи духовные. М., 1991. С. 104—107.

⁴⁴ Минея праздничная. С. 292.

⁴⁵ Платонов А. Чевенгур. С. 113, 142.

В житии св. Георгия рассказывается, как он вынес все самые страшные мучения, показал своеобразное «презрение к телу». В службе св. Георгию говорится: «Самохотне дерзнул еси... к страданию, презирая убо тело...».⁴⁶ Копенкин также показывает «презрение» к своему телу и в сражениях с врагами, и в повседневной жизни: «На вкус хлеба Копенкин не обратил внимания, — он ел, не смакуя, спал, не боясь снов, и жил по ближнему направлению, не отдаваясь своему телу».⁴⁷

Св. Георгий умирает как мученик, а прославлен церковью он в чине великомучеников. Смерть Копенкина также описана как кончина мученика. Приведем несколько примеров: «Копенкин вырвался из тесноты Чевенгура, в крови и без сабли, но живой и воюющий».⁴⁸ Здесь можно обратить внимание на то, что Копенкин и безоружный продолжает воевать,⁴⁹ что он и смертельно раненый остается живым — мотив, часто встречающийся в житиях мучеников за веру. Копенкин умирает, весь израненный: «Кровь первых ран уже засохла на рваной и рубленой шинели Копенкина, а свежая и жидкая еще не успела сюда просочиться». И когда тело героя выпало из шинели, он оказался «взрытый ранами больше, чем укрытый одеждой».⁵⁰ Итак, смерти Копенкина автор придал черты мученичества. Даже последний возглас Копенкина отсылает читателя к смерти мучеников: «Нас ведь ожидают, товарищ Дванов!».⁵¹ Автор не уточняет, кто именно ожидает героя, но смерть Копенкина после таких слов воспринимается как переход к чему-то другому и лучшему, чему он посвятил свою жизнь.⁵² Но и христианские мученики умирали с надеждой и верой в то, что их ожидает Христос, что они восходят прямо к Нему; многие же из них видели Христа перед своей мученической кончиной, среди них, как говорилось, святые Стефан и Георгий.

В многочисленных произведениях, посвященных св. Георгию, он как бы теряет свое индивидуальное лицо, биографию, привязанность к конкретному географическому месту и к народу, к на-

⁴⁶ Миния Праздничная. С. 289 об.

⁴⁷ Платонов А. Чевенгур. С. 128.

⁴⁸ Там же. С. 409.

⁴⁹ Когда Копенкина начали преследовать четверо кавалеристов, он «обернул Пролетарскую Силу и понесся, безоружный, на врага, желая сражаться в упор» (Платонов А. Чевенгур. С. 409).

⁵⁰ Платонов А. Чевенгур. С. 410.

⁵¹ Там же.

⁵² Эта фраза приобретает особенно сильное звучание и символический смысл, если вспомнить «крик души» Копенкина: «...вы обманули меня коммунизмом, я помру от вас» (Платонов А. Чевенгур. С. 398). Эти слова отделяют от последующего описания его смерти всего несколько страниц.

циональности.⁵³ Он стал символом победы над тьмой неверия, язычества, позже символом государственной мощи, вместе с тем оставаясь заступником бедных и слабых, покровителем земледельцев, скотоводства и некоторых других видов крестьянского труда. Платонов также не скрывает обобщенности образа своего героя: «Черты его (Копенкина. — В. Л.) личности уже стерлись о революцию».⁵⁴ Перед читателем уже не столько живой человек, личность, сколько отвлеченный образ борца с гидрой контрреволюции, своеобразная «икона-плакат», которую мы и называем антииконой.

Не случайна, как можно полагать, и такая параллель. После победы над змием на том месте в городе построили храм в честь Георгия Победоносца. В том храме, естественно, было иконное изображение великомученика, поражающего змия. Ревком Чевенгура расположился в храме, и Копенкин, достигнув города, въезжает в храм на коне: «Пролетарская Сила, не сгибаясь, прошла в помещение прохладного храма, и всадник въехал в церковь с удивлением возвращенного детства...».⁵⁵ Итак, св. Георгий вошел в храм на коне, но вошел в виде своей чудотворной иконы, а Копенкин в действительности совершил кощунственный акт въезда в храм на лошади.⁵⁶

Не может не привлечь внимание даже такая маленькая деталь. Как уже отмечалось, Георгий побеждает змия крестом и молитвой. Копенкин же, посадив Прокофия под арест, «запер арестованного крестом, продев его через дверные ручки».⁵⁷ Сходство и различия очевидны. В сказании герой побеждает змия крестом, но это символическое крестное знамение, которое не-

⁵³ Вместе с тем в нескольких странах художественная литература и фольклор стремились «привязать» Георгия к определенному месту. Прежде всего можно назвать Грузию, Англию и Россию. Грузия получила свое название в Европе по имени св. Георгия — Georgia, Géorgie; в средневековой Англии культ Георгия стоял исключительно высоко, и существовала легенда, что он родился в Ковентри (см.: *Сендерович С.* Георгий Победоносец в русской культуре. М., 2002. С. 64—66); в России Георгий — и поборник святой Руси, и покровитель крестьянского труда, он «вошел» в государственный герб и герб Москвы, а также в самую почетную орденскую награду (см.: *Вилинбахов Г., Вилинбахов Т.* Святой Георгий Победоносец: Образ святого Георгия Победоносца в России. СПб., 1995. С. 22—36, табл. 23—50).

⁵⁴ Платонов А. Чевенгур. С. 112.

⁵⁵ Там же. С. 216.

⁵⁶ Исторические документы сообщают, что в русские храмы на лошадях въезжали в разное время и поляки, и литовцы, и французы, и немцы; в храмах устраивали даже конюшни и стойла. Копенкин здесь не первооткрыватель, но в романе этому факту придан символический смысл.

⁵⁷ Платонов А. Чевенгур. С. 322.

сет в себе всепобеждающую силу Христову, у Копенкина же крест металлический, и он его использует как инструмент, как замок. Здесь налицо опять противопоставление видимого и невидимого: Георгий полагается на невидимую силу креста, а Копенкин — на видимую.

Мотив неспособности новой идеологии полностью уничтожить, запретить, поглотить или хотя бы прикрыть веру, церковь, православный быт не раз встречается в романе «Чевенгур». Ревком города Чевенгур, как уже говорилось, находится в здании церкви,⁵⁸ заседания его происходят на амвоне, т. е. там, где за богослужением священник читал Евангелие и проповедовал народу. Получается невольная пародия на богостроительство: ревком предлагает себя вместо церкви, марксизм вместо веры, «Капитал» вместо Евангелия (Чепурный организует чтение вслух «Капитала» Маркса в «храме-ревкоме»,⁵⁹ и Прокофий ему читает; «Капитал» лежит там постоянно на подоконнике).⁶⁰ Но храм подчеркнуто воспринимается как простое гражданское здание. Поэтому Копенкин, который когда-то «молился в такой же церкви в своем селе», может спокойно въехать в храм на лошади. И здесь у Платонова опять так же, как в «Сокровенном человеке», встречается мотив «бедности» революции, которая никак не может прикрыть отвергнутое прошлое: «В тот день, когда Копенкин въехал в церковь, революция была еще беднее веры и не могла покрыть икон красной мануфактурой: Бог Саваоф, нарисованный под куполом, открыто глядел на амвон, где происходило заседание ревкома».⁶¹ В повести «Сокровенный человек» плохая красная краска не смогла закрыть кресты, здесь нехватка кумача привела к тому, что над портретом Маркса господствовал изображенный в куполе Бог Отец.

⁵⁸ Сама церковь расположена на кладбище, рядом с прахом умерших и убитых. Но если в действующей церкви молились об упокоении их душ, то в храме-ревкоме заботятся о том, чтобы пополнить число умерших, а существование души отрицают совсем.

⁵⁹ Платонов подчеркнул эту деталь, написав два слова через дефис: «Выйдя наружу, Копенкин показал Японцу надпись на *храме-ревкоме* (курсив мой. — В. Л.): «Приидите ко Мне все труждающиеся» (Платонов А. Чевенгур. С. 220).

⁶⁰ Там же. С. 217. Приведем еще два примера этой неспособности новой веры до конца вытеснить старую, что приводит к пародийному богостроительству. «Звонарь заиграл на колоколах чевенгурской церкви пасхальную заутреню — „Интернационала“ он сыграть не мог...». Или в другом месте романа Чепурный идет по Чевенгуру и видит: «На всех воротах почти круглый год оставались нарисованные мелом надмогильные кресты, ежегодно изображаемые в ночь под Крещение: в этом году еще не было сильного бокового дождя, чтобы смыть мелкие кресты...» (Там же).

⁶¹ Там же. С. 320, 251.

В «Чевенгуре» Чепурный чувствует внутреннюю пустоту, сиротство и одиночество, он убеждается, что ни Маркс, ни коммунизм не могут дать ему ощущения отцовства.⁶² Отказавшись от Бога Отца, ревкомовцы не находят его и в идейном вожде. «Карл Маркс глядел со стен, как чуждый Саваоф, и его страшные книги не могли довести человека до успокаивающего воображения коммунизма; московские и губернские плакаты изображали гидру контрреволюции и поезда с ситцем и сукном, едущие в кооперативные деревни, но нигде не было той трогательной картины будущего, ради которого следует отрубить голову гидре и вести груженные поезда».⁶³ Чепурный с уважением относится к главному произведению Маркса, но оно разочаровывает его не столько своей трудностью, сколько отсутствием конкретных указаний на то, как же построить коммунизм, после того как ты взял власть и уничтожил всех врагов пролетариата. Не отвечают «страшные» книги, не отвечает Маркс, не отвечает чуждый портрет. В связи с этим у героев Платонова возникает чувство безответности, в то время как икона отвечает: отвечает на молитвы, дает духовную радость и душевный покой, творит чудеса, приносит исцеления.

С иконами в «Чевенгуре» связан и образ Алексея Алексеевича Полюбезьева. В газете «Беднота» ему понравилась статья о

⁶² Мотив сиротства, «безотцовщины» у Платонова проходит красной нитью сквозь все произведения. Революция оставила человека без отца в нескольких смыслах. 1. Человек Платонова остро чувствует свое одиночество в мире, поскольку остался без Бога Отца. Алексей Алексеевич в «Чевенгуре» в детстве «признал Бога заместителем отца» (Платонов А. Чевенгур. С. 208). Фома Пухов думает про себя, что знакомые коммунисты «ничего ребята, хотя напрасно Бога травят... в религию люди сердце помешать привыкли, а в революции такого места не нашли» (т. 1, с. 365—366). Вместо Бога Отца революция предложила Маркса, потом Ленина, позже «отца народов». 2. Человек остался без отца и в другом смысле: революция провозгласила новую эру и призвала к борьбе против всего старого, в которое попали и родные отцы. Революция культивировала конфликт между поколениями и вместо кровных отцов предлагала молодежи кровавых вождей. 3. Революция перечеркнула «любовь к отеческим гробам», уважение к отцам-предкам, назвав всю историю Руси «мрачным прошлым», к которому не может быть ни уважения, ни любви, ни жалости. 4. Провозгласив свободную любовь, революция попыталась убить отцовские чувства в самом человеке, погасить в нем внутреннюю ответственность отца как главы семьи. 5. Наконец, революция попыталась лишить человека и Отечества, подменив его государством. Человек становился не сыном Отечества со всеми правами и обязанностями сына перед отцом, а «государственным жителем». И отсюда — из этих лишений — вытекает всеобъемлющее трагичное сиротство и одиночество многих героев Платонова.

⁶³ Платонов А. Чевенгур. С. 254—255.

кооперации: «До сих пор он жил в молчании и, не прижимаясь ни к какому делу, терял душевный покой; поэтому часто бывало, что от внезапного раздражения Алексей Алексеевич тушил неугасимые лампадки в красном углу своего дома, отчего жена ложилась на перину и звучно плакала. Прочитав о кооперации, Алексей Алексеевич подошел к иконе Николая Мирликийского и зажег лампаду своими ласковыми пшеничными руками. Отныне он нашел свое святое дело и чистый путь дальнейшей жизни... Перед ним открылась столбовая дорога святости, ведущая в Божье государство житейского довольства и содружества».⁶⁴ В этом отрывке интересное отношение Алексея Алексеевича к иконам. Понятно, что в благодарность за обретенную им истину он зажигает перед иконой лампаду, поскольку в кооперации он усмотрел «дорогу святости... в Божье государство». Но как выражалась у него потеря душевного покоя? Она не выливалась в молитву перед иконами, нет — Алексей Алексеевич *гасил* теплящиеся перед образами лампы. И это можно понять как самонаказание, как тайное желание еще острее пережить свое одиночество и неустроенность. Но мы склонны видеть здесь и мотив «наказания» иконы, который встречается у некоторых русских писателей при изображении особенностей народного иконопочитания.⁶⁵ После разговора с Чепурным Алексей Алексеевич, разочаровавшись в чевенгурской жизни, возвращается домой с мыслями о дворе, о домашней мебели, о жене-старушке. Он возвращается и к иконе святителя Николая Угодника с горящей перед ней лампадой.

Заметим также, что, называя образ Копенкина антииконой св. Георгия, мы вовсе не вкладываем в это утверждение оценочного и тем более уничижительного смысла. Образ Копенкина является антииконой потому, что он повторяет в сниженном контексте образ Георгия, отчасти его пародирует, в принципиальных пунктах «переворачивает», меняет плюс на минус, но главное — он стремится вытеснить образ Георгия, заместить его собой в духе богостроительства. Однако в образе Копенкина нет той чистоты, которая есть в его архетипе — Георгии. В свое время М. Бахтин, а вслед за ним Д. Лихачев назвали смеховой мир средневековой культуры перевернутым миром и даже антимиром.⁶⁶ Некоторые конкретные явления богостроительства, описанные в художественной и научной литературе 20-х годов XX в., отчасти строились по принципам средневековой смеховой культуры, по принципам перевернутого антимира со сменой плюса на минус, верха на низ, Бога на человека (человекобожие) или Бога

⁶⁴ Там же. С. 207.

⁶⁵ Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 114—115.

⁶⁶ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньирко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 15, 17.

на «демонов революции», иконы на плакат. Эта «перевернутость» очень сильно выражена Платоновым в другом произведении: идейное богостроительство там превращается как бы в строительство преисподней, для которой писатель нашел эвфемизм — «котлован».

Особенности иконных эпизодов в произведениях Платонова можно интерпретировать и в другом ключе, а именно с помощью понятия «архетип», которое уже использовалось в этой статье. В настоящее время этот термин, как правило, связывают с именем Карла Юнга. В его психологии и философии архетип — это продукт коллективного бессознательного, в котором суммируется и отражается опыт предшествующих поколений. Таким образом, юнговский архетип имеет земную природу, психологическое происхождение. Однако можно напомнить, что, согласно византийскому святоотеческому богословию (назовем только Григория Богослова, Иоанна Дамаскина, Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника), архетип имеет небесное происхождение. В переводах святых Отцов на русский язык греческое *ἀρχέτυπον* передавалось как «первообраз». Это слово употреблялось в двух смыслах: написанное с прописной буквы оно относилось к Христу, который, по апостолу Павлу, является не только Логосом, но и Образом Отца (Кол., 1: 15 и др.); написанное со строчной буквы оно означало небесный невидимый первообраз земной вещи, имеющей видимый образ.⁶⁷ Итак, архетип св. Георгия существует в двух вариантах: и как образ святого, пребывающего в Царстве Небесном, как небесный архетип, и как образ героя-змееборца, покровителя людей и скота, т. е. как земной архетип, продукт коллективного бессознательного. В связи таким пониманием архетипа иконные эпизоды у Платонова приобретают следующую интерпретацию. В рассказе «Родина электричества» земной архетип Матери противопоставлен небесному архетипу Божией Матери, и земной архетип вытесняет небесный (рассказчик уносит женщину в село на руках, целует ее, как икону, и обещает посвятить ей свою жизнь, икона же Богородицы остается брошенной на краю обрыва или ямы). В повести «Сокровенный человек» небесный архетип используется для формирования и внедрения в коллективное сознание нового земного архетипа; небесный архетип как бы сводится на землю, замещается земным, однако небесный — и в прямом и в переносном смысле — просвечивает сквозь земной. В романе «Чевенгур» еще раз повторяется мотив своеобразной «слабости» земного архетипа по отношению к небесному: Маркс (земной архетип Отца, который все знает и за всех думает) не только не может вытеснить (из храма-ревкома и из сознания людей), но

⁶⁷ *Лепяхин В.* Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 37—40.

даже и прикрыть Саваофа (Бога Отца).⁶⁸ С образом Копенкина дело обстоит сложнее. Обычно любой писатель более или менее откровенно использует архетип с двумя целями: или для того, чтобы возвести своего героя к небесному архетипу, тем самым возвеличив его, или для того, чтобы свести небесный архетип на землю, в некотором смысле развенчать его (для этого используются ирония, сниженный контекст, пародия, гротеск, карикатура). В романе Платонова используются оба этих приема: в одних эпизодах Копенкин возводится к своему небесному архетипу, а в других — противопоставляется ему, тем более что в образе Копенкина на архетип Георгия накладываются другие архетипы коллективного бессознательного.

В заключение отметим, что написанное Платоновым об иконах в разных произведениях не дает возможности сказать что-либо вполне определенное об отношении писателя к иконе, к иконописи и иконопочитанию, но представляет несомненный интерес и позволяет более детально и адекватно интерпретировать отдельных персонажей, их действия, а также некоторые эпизоды рассказов, повестей и главного романа писателя.

⁶⁸ К этому виду взаимоотношений двух архетипов следует отнести и возвращение Алексея Алексеевича домой — к Николаю Угоднику, к иконам и лампадам.

Л. В. Колосс

РАННИЙ ПЛАТОНОВ И БУДДИЗМ

Исследователи неоднократно писали о влиянии на творчество Платонова христианской этики, философских систем Н. Федорова и А. Богданова, об особом отношении поэта и писателя к К. Марксу, мифопоэтической традиции. Важно продолжить. В книге стихов «Голубая глубина» (1922) очевидно значительное влияние также ориентальной религиозно-философской системы (буддизма) в интерпретации П. Буланже, весьма популярной в русской духовной культуре этого периода.

Мы склонны выделять в поэзии Платонова следующие типы контекстуальных связей. Во-первых, внутренние контексты, в которых поэзия Платонова представлена в единстве с прозой и публицистикой, а также с литературно-критическими и программно-эстетическими работами писателя начала 1920-х годов, прежде всего с опытами в области орнаментальной прозы («В звездной пустыне», «Поэма мысли») и статьями («Пролетарская поэзия», «Культура пролетариата», «Чтобы стать гением будущего» и др.). Во-вторых, собственно литературные контексты платоновской поэзии (от А. Пушкина и М. Лермонтова до Ш. Бодлера, В. Хлебникова и др.). И наконец, философско-эстетические и религиозные контексты, особая роль среди которых принадлежит традиционным религиозным системам: мифологической (языческой) культуре, христианству и буддизму (в изложении и интерпретации П. Буланже).

Мы остановимся на анализе ряда буддистских мотивов в поэтике «Голубой глубины». Следует подчеркнуть, что подобного рода мотивы присутствуют исключительно на уровне аллюзий, т. е. речь не идет о заимствованиях или пародировании. Диалог, как уже отмечалось ранее многими интерпретаторами Платонова, — единственно возможная форма коммуникации текста и мышления писателя с любой другой системой, будь она философской или собственно поэтической. Формула М. Волошина «близкий всем, всему чужой» как нельзя более подходит к мироощущению Платонова.

О значительном влиянии на поэзию, прозу и публицистику раннего Платонова ряда буддистских мотивов и концептов свидетельствует параллелизм в трактовке автором «Голубой глубины» и интерпретации П. Буланже понятий нирваны, времени и истины.

Контекстуальные связи платоновской поэзии находятся в зависимости от взглядов писателя 1920-х годов на целый ряд разнородных явлений в эстетике, философии и литературе этого времени, которые отразились в его размышлениях об искусстве, и в частности о поэзии.

Неизменным остается сам герой. Это персонаж, оставшийся на распутье, но никогда и ни в чем «не повредивший природы», лишь мечтающий и заявляющий (первая часть книги стихов) о необходимости коренного переустройства мира. Однако это не дает оснований смешивать реального, биографического героя, а также поздних персонажей платоновских произведений, из которых «я» исчезнет совершенно, и героя книги стихов, прибегающего пока еще, хотя все реже и неохотнее, к собственно личическому выражению.

Способом такого «сращивания» становится единство творческих актов, двух встречных динамических действующих сил: познания и самопознания, каждая из которых в «Голубой глубине» раскрывается в отдельных разделах, но перекликаются они постоянно.

В «Пролетарской поэзии» Платонов пишет: «...переход лежит через сознание. Прежде чем ближе подойти к миру, увидеть, во сколько он прекраснее нашей мысли о нем, мы должны сами измениться. Сущность человека должна стать другой, центр внутри его должен переместиться».¹ Познание и самопознание Платонов не только не разводит, но и видит в отсутствии последнего препятствие, заслон, отделяющий мир от человека.

Познание и самопознание становятся условиями и эстетической деятельности поэта в понимании Платонова, если эту энциклопедию парадоксов можно назвать «пониманием»: «Сознание, интеллект — вот душа будущего человека, которая похоронит под собой душу теперешнего человека — сумму инстинктов, интуиции и ощущений. Сознания есть симфония чувств».²

Характерно и то, что Платонов деконструирует и смешивает в единой метафоре истину и чувство, желая представить и ту и другую часть классической оппозиции как порождение чуть ли не плотского желания, представить и то и другое органической потребностью человека как единства, а не суммы интеллекта, плоти и души. Ницшеанская и шопенгауэровская метафоры

¹ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984—1985. Т. 3. С. 523.

² Там же.

«смерти бога» и «пустых небес», а также «мира как воли и представления» реализуются в новом, но, опять же, не понятийном, а метафорическом ключе. Истина лишается структуры (которую у Платонова пытаются найти почти все исследователи и находят в лучшем случае структуру лишь собственного сознания), заменяясь образом-метафорой стихии: «Истина была ценностью настолько, насколько она служила благу и была самым благом... Только истина есть стихия сознания».³

Благо же для героя Платонова представляется со-зерцанием, что предполагает не только мечту о слиянии с миром или растворении в нем, но и одновременное (и вечное) взаимоотражение героя и того, что вне его, друг в друге, т. е. «взаимозерцание», свечение, двусторонняя эманация некоторой духовной энергии — со-зерцание.

Путь к истине лежит исключительно и только через искусство, которое понимается как элемент, вечно превращающий мир в хаос и вечно творящий из него гармонию. Платонов пишет: «Искусство есть такая сила, которая развяжет этот мир от его законов и превратит его в то, чем он сам хочет быть, по чем он сам томится, и каким хочет его иметь человек».⁴

Это не просто декларация, а отражение непосредственной художественной практики самого Платонова-поэта на уровне повтора отдельных мотивов и образов, которые позволяют, опять же метафорически, совместить в книге стихов созерцание мира с его освобождением, сделать зрительной и осязаемой гармонию хаоса, приведенного к космосу. В «Голубой глубине» читаем:

«Жизнь еле тлеет под камнем смерти, / Изнемогает в борьбе со тьмой, / Свалите камень, земные дети, / Пусть станет истина ее душой...».⁵

Или (откровенно вагнеровская партитура):

«Ступайте толпа за толпой / По жаркой по вашей душе, / История больше не даст перебоя, / В машине сгорает мир тайн и вещей» (с. 30).

Или:

«Сгорели пустые пространства, / Вечность исчезла, как миг / Бессмертные странники странствуют, / Каждый все тайны постиг» (с. 31).

Примеры можно множить до бесконечности, поскольку вся первая и вторая части «Голубой глубины» в той или иной степени подчинены решению проблемы отношения героя к миру на основе познания—созерцания—преображения.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Платонов А. Голубая глубина. Краснодар, 1922. С. 13. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Более подробный разворот этой темы содержится в эссе Платонова «Поэма мысли», написанном в 1920 году. «Поэма мысли» — уникальное явление жанрово-родового синтеза форм, поскольку здесь можно найти все, начиная с открытых поэтических самоцитат Платонова до философских концептов. Жанр определен открыто и размашисто, по-гоголевски, потому и названо это произведение «поэмой».

«Почему же не может спастись мир.; почему он так волнуется, изменяется, но стоит на месте? Потому что не может прийти к нему спаситель и, когда приходит, если придет, не сможет жить в этом мире, чтобы спасти его».⁶ (По нашему мнению, аллюзия из главы «Великий инквизитор» романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», однако не только.)

Бесконечность космоса порождает в художественном мире Платонова то, что становится лейтмотивом поэзии, — статическое состояние, в конечном счете томление и энтропию, апокалипсис. Платоновское эссе и текст «Голубой глубины» вступают в воображаемый диалог с самим миром, тайна которого видится автору в желании или нежелании преобразования: «Но хочет ли мир своего спасения? Может, ему ничего не нужно, кроме себя, и он доволен, доволен, как положенный в гроб».⁷

Речь идет опять же о метафоре, которая соединяет встречные импульсы, исходящие из несовершенства природы и образа «мертвого мира», заключающего в себе тоску и томление по качественно иному состоянию, которому параллельно само состояние лирического героя: «Но смотрите. Мы люди, мы часть этого белого света, и как мы томимся. (...) Растет и томится былинка, загорается и тухнет звезда, рождается и умирает человек. (...) Но вот когда жизнь напрягается до небес, наполняется до краев, доходит до своего предела, тогда она не хочет себя. Вечером тишина смертельна. Песня девушки и странника невыразима, душа человека не терпит себя. Небо днем серое, но ночью оно светится, как дно колодца, — и нельзя на него смотреть».⁸

«Мысль», становящаяся главным героем «поэмы», обращена в равной мере и к миру, и к себе самому. Энергия сочувствия и созерцания мира, рефлексия путей его развития — предмет не только размышлений, но и воплощение, своеобразный синтез впечатлений, создающих образы и метафоры-лейтмотивы «Голубой глубины»:

«Звезды вечером поют над океаном... / Матьер-бесконечность слушает одна. / Наклонился к миру месяц-странник / И душа моя ему видна...» (с. 64).

⁶ Платонов А. Поэма мысли // Октябрь. 1999. № 2. С. 123.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

Или:

«Слетают звезды с вышины, / И сердце, радуясь, пугается; /
Как много в шуме тишины, / Звезда на песню отзывается»
(с. 53).

В стихотворении «Мир», вошедшем во вторую часть книги стихов, где Платонов размышляет о различных путях и способах, «дорогах», которые могли бы избавить от этого «томления» мир, равно как и лирического героя, вновь прозвучит мотив познания, немеющего перед тайной и загадкой:

«Мы дума мира темного, / Несказанное слово. / У света непройденного / Нам нет пути иного... Живут в неслышной думе, / Как миги, все века. И песнею без шума / Падает река» (с. 56). Образы и метафоры странника, невесты, песни, думы являются лейтмотивами для каждой из частей «Голубой глубины», вне зависимости от того, какой путь будет предпочтен героем: вдумчивого созерцания, путешествия «с открытым сердцем» или преображения мира, даже когда сам герой заявит: «Познаны нами все тайны вселенной...» (с. 32).

Сама по себе вселенная представляется автору «Поэмы мысли», «Пролетарской поэзии», «Голубой глубины» так: «Вселенная — пламенное мгновение, прорвавшееся и перестроившее хаос. Но сила вселенной — тогда сила, когда она сосредоточена в одном ударе».⁹

Выход из этой весьма эклектичной формы сосуществования сознания и вселенной должен быть найден. И он есть. Буддизм в художественном мире Платонова и в «Голубой глубине» присутствует как еще один контекст, диалог с которым позволяет найти некоторую общую, синтетическую постоянную в отношении «созерцателя и делателя», а также является своеобразным совмещением созерцательной медитативности словесного (поэтического прежде всего) искусства и категорий «органической» истины, которая превращается в плоть и кровь «интересных вещей» и самого героя.

Впервые поиск инвариантных способов постижения мира прозвучит в тексте «В звездной пустыне», что дословно и буквально укажет на один из источников семантического основания для диалога — ориентальную традицию, воплощенную прежде всего в особом отношении к Истине и Созерцанию в буддизме.

Представления об Истине, высказанное в статье «Пролетарская поэзия», восходит к «Голубой глубине» и ранним опытам Платонова. В тексте «В звездной пустыне» читаем: «И по всей вселенной текла сладкая влага жизни и наслаждений, истомляющая невыносимая боль.

Все застыло в покое и благе.

⁹ Платонов А. Собр. соч. Т. 3. С. 527.

Со всех довольно того, что есть.

Обрывы оврага остро глядели в небо, как в каменную, непреодолимую пустоту. Черные четкие глиняные глыбы лежали мертвые и безнадежные. Они должны воскреснуть или взорваться. Вселенная — это радость, позабывшая смеяться».¹⁰

Благо мира, сон его, сокровенная тайна, исходящая из самого бытия, приводят героя к особому способу отношения к вселенной, знаменательного исканием самой истины, которое является следствием мучительного чувства тоски, вызванной желанием или воскресить мир, или взорвать его.

Федоровские контексты, связанные с мечтой о воскрешении, рассматриваются в парадигме более широкой, ибо мысль о воскрешении относится не только (и не столько!) к миру отцов, сколько к самому герою и, что самое главное, к космосу. Федоровские мотивы «общего дела», проанализированные в тексте «Голубой глубины» С. Семеновой, весьма важны. Влияние их на творчество писателя также не стоит, кажется, подвергать сомнению. Однако, по-видимому, это далеко не единственный контекстуальный знак поэзии Платонова, да и он становится лишь одним из предметов диалога, а не самодовлеющей системой. Поэтому мы должны согласиться как с С. Семеновой, так и с Е. Шубиной, однако лишь отчасти: «Федоровская («идти по земле и плакать над чужими гробами») тема вины перед умершими, заявлена именно в стихах очень мощно, — и это еще раз подтверждает, что Платонов познакомился с идеями Н. Ф. Федорова очень рано, возможно, еще до революции».¹¹

Мотив воскрешения предков в самой «Голубой глубине» заявлен не так значительно. Федоровские семена, как представляется, в самом начале 1920-х годов пали на хорошо подготовленную русской православной и ориентальной традициями, а также мифологическими и бодлеровскими контекстами почву, сомкнувшись с мечтой о воскрешении самого мира как разгадке его вековой тайны невыразимого.

Жизнь вселенной и человеческого духа, воплощенные, кстати, не в образе Матери, а в образе Невесты, связаны прежде всего с категориями истины и красоты, что вовсе не исключает и наличие идей Федорова как одной из необходимых составляющих ранней поэзии (да и творчества в целом) Платонова: «Мы войдем в темницы тайные, / Там красавица печальная / Не дождется часу смертного, / Будто песнь, никем не спетая» (с. 18). Сам же герой «Голубой глубины», истомленный этой тайной и поисками истины, скажет: «Наклонись ко мне, / моя любимая, Мне не пережить ни песни, ни звезды» (с. 54).

¹⁰ Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 164.

¹¹ Шубина Е. Созерцатель и делатель // Там же. С. 147.

Герой Платонова видит два способа разрешения трагедии, выбирая тем не менее третий — парадоксальный, синтетический — способ отношения к миру и избавления его и себя от тоски и тайны: «Он не мог видеть равнодушно всю эту нестерпимую рыдающую красоту мира. Ее надо или уничтожить, или с ней слиться. Стоять отдельно нельзя. Подними только голову, и радостная мука войдет в тебя».¹²

Итак, «слиться», что определенно восходит к буддистскому идеалу нирваны, или, по Н. Федорову, преобразовать мир ради него и самого человека.

Платонов буддистских сочинений в оригинале, вероятнее всего, не читал, однако книга толстовца П. Буланже «Будда. Конфуций: Жизнь и учение» была весьма популярна в 10-х годах XX в. в России.¹³ Поиск слияния с миром как возможная форма существования субстанции находит воплощение и в популяризаторских переводах (контаминациях) П. Буланже, и в изложении им категории нирваны в главе «Нирвана. Буддийское сказание». Образ странника из рода Шакьев мог привлечь Платонова идеей примата истины над всем сущим, истины, которая мыслится в синтезе духовного и органического начал, в углубленном созерцании. В главе «Что такое нирвана?» читаем: «...То, что остается тождественным само себе, то, что вечно, то, что безусловно неизменно и постоянно (вспоминается в связи с этим фраза о «неизменных и постоянных» платоновских идеалах. — Л. К.), не есть конкретное существо, не есть какое бы то ни было материальное тело, ни есть особое личное существование (одно из любимых слов Платонова. — Л. К.), это не есть Я какого бы то ни было рода...» (Б., с. 188).

Категория истины — альфа и омега не только учения Будды, но и эстетической и поэтической систем раннего Платонова, воспринятая как предмет для продуктивного диалога в платоновском тексте.

Суждения об истине в буддистских трактатах, которые находят отражение в «Голубой глубине» и эстетико-философских работах Платонова начала 1920-х годов, таковы.

П. Буланже: «Три вещи сияют миру, и их нельзя скрыть: солнце, небесные светила и истина. В них нет тайны.

Размышление — путь к бессмертию» (Б., с. 33).

Характерно, что Платонов в рамках изображения творчества нового мира приведет те же самые знаки: «Нетю неба, тайны, смерти...» (с. 28).

¹² Андрей Платонов. Воспоминания современников. С. 163.

¹³ Будда. Конфуций: Жизнь и учение / В изложении и переводах П. А. Буланже. М., 1995. Далее цитаты приводятся по этому изданию с обозначением буквой «Б.» и указанием страниц в тексте.

О небесных светилах и их абсолютной ясности читаем в книге стихов:

«Звезды вечером поют над океаном, / Матерь-Бесконечность слушает одна...» (Б., с. 64).

Или:

«Падают звезды с неба на траву, / Сердце заходит испуганно, радо» (с. 49).

Или:

«Ясен и краток в молчании, Взор одинокой звезды...» (с. 39).

Или:

«Огонь звезд так далек, потаенно лучист...» (с. 14).

Образ звезд является одним из самых важных, сквозных образов-лейтмотивов в «Голубой глубине», ибо их вечный и недосыгаемый свет создает особый знак сопричастности человека вселенной, «звездным товарищам», томлению по далекому, ради которого и совершается путешествие вечное, длиною в жизнь, с целью победить саму смерть и тайную сокровенную загадку мира. По нашим наблюдениям, стихотворения, входящие в книгу стихов Платонова, в той или иной степени варьируют темы и образы небесных светил (солнце и звезды) во всех системах: звезда-вселенная—человек, звезда-человек—тайна, звезда—человек... Поэтому в большинстве стихотворений первой и второй частей путь человека к звезде предстает чаще всего как знак постижения тайны, а в третьей — напряженного восприятия различных эманаций вселенной в свете динамической части лирического сюжета «Голубой глубины», проходящей под знаком созерцания, мечты слиться с нею.

Образ Истины как категории абсолютной должен быть лишен временной субстанции, которая для Платонова-поэта и прозаика и в 1910—1920-х годах, и в зрелых произведениях равносильна самой смерти. Победа над временем как над смертью — один из ведущих мотивов всего творчества писателя. (Например, строители Чевенгура задались целью «прекратить долготу истории срочным устройством коммунизма», пародируя К. Маркса, считавшего коммунизм «высшей и последней стадией...», что воспринимается героями Платонова как реализованная метафора). Зарождается этот мотив, по нашему мнению, в «Голубой глубине» в соотношении, в том числе и с ориентальной традицией. П. Буланже открывает свои «Извлечения из буддийских писаний» главой «Истинная жизнь, жизнь вне времени», в которой сказано не только о том, что истина есть путь к бессмертию, но и о том, как способна истина победить само время:

«Убежищем нашим может быть только истина...

...временное: скорбь возникает из телесных желаний, но, будучи ревностным, стойким, мудрым, можно победить эту скорбь. Думая, размышляя, можно победить страдание...» (Б., с. 34).

«И один день жизни человека, познавшего путь бессмертия, ценнее сотен лет, прожитых в неведении того, что возможно освобождение. И один день жизни человека, постигшего истинную цель жизни, лучше сотен лет жизни, далеких от познания истины... (Там же).

Синтетическая формула П. Буланже позволяет собрать в единое целое два встречных лирических сюжета «Голубой глубины»: созерцательный и преобразующий. Похожим образом это было сделано в тесте «В звездной пустыне» («Ее надо или уничтожить, или с нею слиться»), что в итоге и приведет во второй половине 1920-х годов к возвращению к «созерцательному делу литературы», когда все варианты лирического сюжета «Голубой глубины» будут испытаны, в том числе и биографически: «Поняв разрушимость сотворенного, ты узришь вечно неизменное» (с. 35).

Речь идет об одном из вероятных контекстов, который Платонов не копирует, как и Н. Федорова, и А. Богданова, и А. Шопенгауэра, и Ф. Ницше, а в диалоге с ними формируется его собственная эстетика и поэтика. Исконный герой Платонова, созданный в третьей части «Голубой глубины», — человек, живущий в единстве с матерью-природой. Он пытается услышать ее голос, причаститься к тайне мира. Поэтому единственным способом контакта-созерцания с внешним миром для него, находящегося внутри социума (села), является выход из суеты человеческого жилья и обращение к природе непосредственно, напрямую. Голос природы в таком случае у Платонова выражается в весьма специфической форме мелодии или песни, которую может услышать только герой избранный, странный. Отметим, что в третьей части книги стихов песня принадлежит самому объекту, т. е. природе, а не субъекту-герою: Песню в поле никто не услышит, / Тихую песнь без конца... / И тебя, и меня она кличет, Как без матери в поле слепца (...) / О, не бойся, слепец позабытый, Больше всех ты своей слепотой. / Одному тебе тайный и скрытый / Свет открою и буду сестрой (...) / Ты оживший спасенный спаситель, / Твоя истина — миру закон, / Ты вселенной единственный житель, / Твоя истина — утренний сон (с. 45). Созерцание в данном случае взаимно, сокровенно (и со стороны природы, и со стороны человека). Тайна может быть почувствована только избранным лирическим героем, основными атрибутами которого будут слепота (стихотворение так и называется — «Слепой»), а порою и немота. Только он способен слиться с миром, ощутить совершенно неосознанно, интуитивно свое тайное родство с миром вечным («Одному тебе тайный и скрытый / Свет открою и буду сестрой»).

Мечта о восстановлении некогда утерянного родства станет основной темой второй части книги. Причем это родство будет видеться уже не как заданное изначально, когда человек и мир

неотделимы друг от друга, не как атавизм некоего мифологического единства, что мы видели в «Лесной говорушке» и «Мане с Усмани», а как осознанное автором ощущение того, что свои отношения с миром он может строить лишь на основе созерцательного, чувственного начала. С этой точки зрения типологический ряд, выстраивающийся в творчестве Платонова от образа «Слепца», становится в «Голубой глубине» наиболее продуктивным.

Платоновский герой в основе своей так навсегда и останется созерцателем, иллюстрируя своим жизнестроительством ориентально-обломовский тип отношения к миру, сохранит черты «юродивого» («природного дурака»).

Более всего для Платонова неприемлема именно формальная сторона соотношения между материалом и художником. Истина в лирике поэта действительно растворена в мире, однако Платонов ставит перед своим героем дилемму, которой будут подчинены части поэтического сборника «Голубая глубина» («или слиться, или взорвать»).

В соответствии с этой бинарной оппозицией выстраивается и композиционная структура самой «Голубой глубины», рождается лирический сюжет, тщательно подготовленный в процессе работы автора над сборником, размышлений над его трехчастной структурой. В самой упрощенной форме он выглядит следующим образом: человек, «родимый всякому живому дыханию», траве и зверю, чувствующий созвучие и тоску как в своей душе, так и в мире, в котором «Жизнь еле тлеет под камнем смерти, Изнемогает в борьбе со тьмой...» (с. 13), отправляется в бесконечное странствие, желая слиться с этим миром в акте живого созерцания.

Н. В. Корниенко

**ПЕСЕННО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ СЮЖЕТЫ У ПЛАТОНОВА
(Литературные и иные контексты)**

Славянство — это песня и задумчивость.

*А. Платонов.
«Строители страны», 1927*

Генерирование новых смыслов, которым отмечены как микро-, так и макроуровень поэтики текста Платонова, да и в целом стратегия его писательского пути, неотделимо от «памяти текста», выступающего конденсатором исторической и культурной памяти. В энциклопедической памяти произведений писателя большое место занимают «песенные» темы, их контексты, а также — тексты песен. Платоновский текст является, без преувеличения, уникальной энциклопедией песенно-музыкальной истории России 1910—1940-х годов. Песенные аллюзии и реминисценции, а также тексты (песен) — «интексты» (термин П. Торопа) требуют двойного или даже тройного описания. Во-первых, определения источника «цитирования» песни (реального или имитационного) и установления связей с источником. Во-вторых, требуется анализ авторского принципа поэтики, его персональных кодов введения языковых знаков, так или иначе связанных с песней. В-третьих, желательна типология, но обобщение и систематизация могут возникнуть после тотального описания всего многообразия песенных ситуаций, сюжетов, мотивов, аллюзий, контаминаций и т. п. В-четвертых, необходима реконструкция исторического, культурного и литературного контекста, т. е. той «суммы контекстов», которую «запомнил» и на которую ответил платоновский текст в воссозданной «песенной» ситуации, сюжете, мотиве и т. д. Этот контекст огромен: борьба с традиционной русской песенной культурой первого послереволюционного десятилетия и прививка народности во второй половине 1930-х годов; история «Интернационала» и опыты осмысления «слов» нового гимна; уничтожение колоколов и борьба с колокольным звоном русской классической музыки; новые песни, песенные

книги (песенники) и их внедрение в массовую жизнь; развернувшаяся вокруг песни политическая и литературная борьба первого и второго послереволюционных десятилетий и т. д.

Лишь два сюжета из этой чрезвычайно увлекательной и практически не разработанной темы (как в плане комментария, так и интерпретации) представлены ниже.

Чевенгур — «...в жадном ожидании голоса и песни»

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»

А. Ахматова, книга «Белая стая», 1916

Ожидание «песни» — одна из постоянных тем русской литературы первых трех десятилетий XX в. Песня — тот лирический жанр, который сохранил в самом понятии память о рождении поэтического слова и лирического стихотворения из недр народной песни. Этой родовой памятью отмечены заглавия многих поэтических книг в русской и европейской поэзии, когда это заглавие указывает не столько даже на подражание народной песне, сколько на ее свободные и идеальные, не достижимые для авторского персонального «я», родственные связи с жизнью. В разных национальных культурах, отмечал в «Исторической поэтике» А. Веселовский, «не общавшиеся друг с другом» народные песни выразили «одни и те же жизненные положения», отлившиеся в повторяющихся поэтических образах, сюжетах и формулах — «формуле желанья», «формуле пожеланья», «формуле невозможности».¹ Начиная с эпохи сентиментализма с песней, символизирующей подлинную эстетическую культуру народа, в истории литературы неизменно связывался протест против условности и омертвения литературных форм. В лирической народной песне всегда оставались неизменными сами темы — любовь, расставание, «смертный час», утрата близких и родных и главный герой — «душа», «сердце», «память». Ни в одном из песенных жанров так не откристаллизовался, в качестве центрального и ведущего, мотив сроков человеческой жизни, «пути» человека, как в лирической песне. Можно сказать, это смысловой, энергетический, сюжетный и лирический центр песни, которому и дано вытянуть и сохранить в будущем лишь то, что восходит к любви, — память (любовь к прошлому) и жалость (любовь к настоящему). Как скажет Блок, это стихия жизни «зрячей души», «влюбленной души», которая «видит в даль и в ширь, и нет предела ее познанию мировых кудес» (статья «Поэзия заговоров и

¹ *Веселовский А.* Язык поэзии и прозы // Русская словесность. М., 1997. С. 97—107.

заклинаний», 1908). В русской литературе XX в. фундаментальным исследованием «мировых кудес» русской песни остается «Песнослов» (1919) Н. Клюева. Именно блоковская героиня — «зрячая душа» и «влюбленная душа» — стоит в центре поэтического мира Ахматовой 1910—1920-х годов. Это душа, ведающая о сложной простоте рождения песни и законах ее пребывания в жизни и культуре: «Вылетит птица — моя тоска // Сядет на ветку и станет петь» («Углем наметил на левом боку...», 1913); «О самом нежном, о всегда чудесном // Со мною Божьи птицы говорят» («Бессмертник сух и розов. Облака...», 1916). Это «душа», пребывающая в мире Ахматовой в «предпесенной тревоге», ощущающая высокий статус песни, ибо ведает о тайнах «песенного дара» и связях разбойной жизни и покаяния, песни и души, «голоса памяти», «голоса радости» и «голоса боли», «звонкого вопля» и «тихого слова»: «Я только петь и вспоминать умею» (книга «Подорожник», 1921). «Любимое слово и дело» Ахматовой — песня, отмечал еще в 1925 г. В. Виноградов, раскрыв глубинные связи символики песни-частушки и песни-молитвы — аккомпанемента и выражения «внутренней речи героини»: «„Если я печален и пою, то не я пою, горе поет” — эта формула, установленная Потребней для народной поэзии, царит и над творчеством Ахматовой».² «Песенное слово» — простое и родное самой жизни, и именно в этом — родовом — своем качестве оно оказалось чужим не только железным ритмам исторического процесса XX в., но и языку усложняющегося мира культуры. Песня — один из лирических центров поэтического мира Клюева и Ахматовой. Гибель песни определяет эпико-лирический сюжет поэтических циклов и поэм Клюева, а также знаменитый и полемический по отношению к коммунистическому манифесту клюевский лозунг объединения народов: «„Для варки песен — всех стран Матрены // Объединяйтесь!” — несется клич» («Четвертый Рим», 1922). Как и у Клюева, отсутствие песни рождает в поэтическом мире Ахматовой апокалиптические картины и пророчества лирической героини о грядущих бедах человека и человечества в целом: «А люди придут, заруют // Мое тело и голос мой» («Умирая, томлюсь о бессмертье...», 1912); «Даже птицы сегодня не пели, // И осина уже не дрожит» («Июль 1914», 1914). Так вырисовывается «картина безголосого мира» (курсив мой. — Н. К.), «смерти не только тела, но и голоса — источника звучания».³ Именно в продолжение и развитии клюевского и ахматовского сюжета гибели песни появляется у Есенина сюжет ребенка-человека, выросшего в беспесенном мире: «Что видел я? // Я видел только бой // Да вместо песен // Слышал

² Виноградов В. О символике А. Ахматовой // Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. М., 2001. Т. 1. С. 266.

³ Там же. С. 283.

канонаду. // Не потому ли с желтой головой // Я по планете бегал до упаду?» («Русь уходящая», 1924). Лирическая тема сиротства человека перерастает у Есенина в глобальную — ущерб переживает в новом веке сама жизнь. Так вырастает лирический песенный сюжет, в котором лирическое, как и у Ахматовой, становится синонимичным «песенному». Именно Есениным в поэтически точной формулировке будет отлито высокое значение песни для эпохи расколов и переломов исторической жизни нового века: «Канарейка с голоса чужого — // Жалкая, смешная побрякушка. // Миру нужно песенное слово // Петь по-свойски, даже как лягушка» («Быть поэтом — это значит то же...», 1925). Заметим, что «песенное слово» помечено здесь категорией утилитарно-прагматической «нужности», особо отторгаемой у Есенина всем его лирическим строем. И, пожалуй, понятой тогда же Маяковским, идеологом производственно-прагматической концепции искусства (см. развитие мотивов «горла»—«песни» и «песенно-есенинского провитязя» в поэме «Во весь голос»). Шедевры есенинской лирики, ставшие народными лирическими песнями («Клен ты мой опавший...», «Письмо матери», «Отговорила роща золотая...»), рождаются в 1924 году, как бы примиряя *непримиренные* полюса в творческом поиске поэта — «крестьянской» и «городской» жизни, хулиганства и покаяния, любовно-кабацкой и элегической лирики, природы и человека, дворянской и крестьянской поэзии, русского прошлого и интернационального настоящего, дедовского и материнского «слова» и «слова» поэта, «стиха» и реальной разрушенной общей и личной жизни, — примиряя тем вечным пространством сроков жизни, которыми ведает лишь душа человеческая. Ей одной в этом мире — «пушкински-просветленной» в лирике Есенина (определение Г. Иванова) — не дано ошибиться и отличить временное от вечного, случайное от основного, полуправду от правды.

В русской прозе 1910—1920-х годов широко представлены как традиционные народные песни, так и огромный массив песенной культуры нового века: городской романс, частушки, революционные, мещанские, рекрутские, рабочие, «заносные», блатные песни и т. д. Можно сказать, что в целом в истории русской прозы это был единственный «песенный» период — ни до, ни после подобного не будет. Эпические возможности именно лирической русской песни с ее идеей «кровного родства» («Косцы» И. Бунина, 1923) среди романистов осознавались многими. У Фурманова в «Чапаеве» (1923) сцены исполнения Чапаевым и чапаевцами народных песен маркируют «коллективную душу огромной массы», изучением и перевоспитанием которой занят комиссар Клычков. Песни включаются в роман как элемент типизации прежде всего традиционного крестьянского характера (традиция «Детства» Горького), и поэтому этим песенным интекстам во многом противопоставлены песни рабочих-ткачей и

красноармейцев — не названные «песни борьбы» и современная «Мы кузнецы...» — «легкая, звонкая, красноперая». В «Барсуках» (1924) Л. Леонова тема гражданской войны преломляется сюжетом братьев Рахлеевых, разведенных временем войны и не знающих языка примирения. Взятые в качестве эпиграфа к роману строки из песни слепцов объясняют исторический конфликт братьев Рахлеевых как одну из вечных тем русской истории. В этом же поле толкования, теперь уже смуты эпохи нэпа, а также пути главного героя Мити Векшина, появляются песенные эпиграфы в романе «Вор» (1927). Кажется, к истории Мити Векшина, в образе которого уже современники узнавали черты Есенина и его путь к «Москве кабацкой», эпиграфы могли быть иными — из лирических, а не мешанско-блатных песен. Но написанный в некотором роде как массовый двойник Есенина леоновский Митя и «дно» его жизни незримыми и зримыми нитями связаны у Леонова с тем большим и сложным явлением, которое в эти годы было названо «есенинщиной». В наиболее «песенном» романе, каким является у Леонова-романиста именно «Вор», фрагменты включенных в него песен выступают как элемент типизации героев и являют разные «есенинские» грани двойничества в пути Мити Векшина: биографический (пришедший в Москву деревенский гармонист Николка Завархин, который в конце концов исполняет под гармошку есенинскую московскую тему: «...эх, Москва-Москва-Москва / золотые главушки, / не снеси моей головушке / твоей отравушки...»); массово-культурный (история трактирной певицы Зинки Балуевой, жалостливые песни которой о «несбытошной любви» отнесены к «упадочному стилю»); собственно-писательский («куплеты» и романтические «стишки» романского жанра бандита Доньки, которые тот хочет издать отдельной книжкой), и т. д. Но наиболее жесткое «остранение» этот ряд песенных «интекстов» находит в написанном не без трагедии есенинского «Возвращения на родину» эпизоде возвращения Мити в родную Кудему, где теперь роется «котлован» для электростанции, роется «без песенки, ровно обреклись...аж страшно». Выбором песенных эпиграфов, от которых Леонов вскоре откажется, растворив их в повествовании, во многом определяется вектор леоновского романа с его последовательной установкой на социально-философский анализ ключевой для романа 1920—1930-х темы — русский человек в экстремальной исторической ситуации (революция, гражданская война — «Барсуки», «Вор»; время «великого перелома» и индустриализация — «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан»). Диагностируя в «Воре», почти в логике Клюевского «Песнослава» (1919) и «Плача о Есенине» (1926), реальное *распадение и разрушение* песенного народного репертуара (у подобного вывода были более чем веские причины), Леонов-романист оставляет «песню» лишь в пейзажных зарисовках (экспози-

ция «Соти», развитие темы леса в романе «Русский лес»). У Булгакова в абсурде песенно-музыкальных ритмов и мелодий эпохи нэпа лишь «нежный голос», исполняющий пушкинский романс Рахманинова, звучит автономно и не затронут буффонадой («Зойкина квартира», 1926). По другим, чем у Леонова и Булгакова, основаниям, но также явным недоверием к эпическим возможностям народной лирической песни отмечен и такой известный роман 1927 года, как «Братья» К. Федина, герой которого наделяется «симфоническим» началом в познании революции и народа.

Пожалуй, лишь в двух романах — «Чевенгуре» Платонова и «Тихом Доне» Шолохова — «песенное слово» и связанные с ним мотивы «песни» и «души» вошли в эстетический код романного повествования.

Платонов ни разу не назовет имен Есенина и Клюева. Даже не намекнет на имя Ахматовой в литературных пародиях 1926—1927 годов. Однако актуальные для рубежа 1926/27 года понятия «есенинщины» и «клюевщины» всплывают в январских письмах из Тамбова. 26 января: «Вот — Епифанские шлюзы. Я написал их в *необычном стиле*, отчасти славянской вязью — текучим слогом. Это может *многим не понравиться*. Мне тоже не нравится — так как-то вышло. Пускай остается (курсив здесь и далее мой. — Н. К.)». 30 января: «Посылаю „Епифанские шлюзы“. Они проверены. (...) Обрати внимание Молотова и Рубановского на необходимость точного сохранения моего языка. Пусть не спутают».⁴ Здесь, можно сказать, все значимо, начиная с оговорок о себе и «многих», кому не понравится «славянская вязь». Последняя в ближайшем контексте связана с именем Клюева, «Чертухинским балакирем» (1926) Клычкова, но главным образом — с разоблачением «есенинщины», событием, с которого начинается литературный 1927 год. Направления борьбы были внятно определены в статье Н. Бухарина «Злые заметки», опубликованной 12 января 1927 года на страницах «Правды». Напомним, как они звучали для автора «Чевенгура» и его героев, о юродстве которых совсем скоро напишут критики Платонова. «Ирония юродствующих, — формулировал Бухарин, — входит, как составная часть, в совокупную идеологию новейшего национализма. (...) Эта „древляя“ юродствующая идеология для конспирации напяливает на себя „советский“ кафтан». Главным виновным за массовое ее распространение в современной литературе был объявлен Есенин: «Идейно Есенин представляет самые отрицательные черты русской деревни и так называемого „национального характера“: мордобой, внутреннюю величайшую недисциплинированность, обожествление самых отсталых форм общественной жизни». А дальше, с опорой на ленинские

⁴ Архив М. А. Платоновой.

цитаты «о рабском прошлом» народа и рожденной им русской литературе: «В истории нашей литературы, которая не могла не быть, в лучшем случае, радикально-мещанской, есть целые Монбланы опозитизированного распущенства братьев-писателей, не без кокетства „пьющих горькую“, разумеется, за „благо народа“. (...) Эту жалкую традицию литературных слюнтяев „мощно“ подпирает есенинщина, „поднимая“ опозитизирование безволия до высот опозитизированного хулиганства гуляющих „истинно-русских“ „ухарей“. (...) Все это наше рабское историческое прошлое, еще живущее в нас, воспевается, возвеличивается...». В вину Есенину Бухарин ставил его влияние на пролетарскую литературу и на передовой отряд молодежи. У комсомольцев, оговаривался Бухарин, «часто под „Спутником коммуниста“ лежит книжечка стихов Есенина». Почему в выборе читателя-комсомольца вина возлагалась не на «Спутник коммуниста», а на стихи Есенина, Бухарин не объяснял. Но этот нелепый пример не был случайным. Дело не только в том, что захлебнулась агитпроповская кампания перевоспитания народа при помощи «новых книг». По сути дела, к началу 1927 года действительно необходимо было ответить на более существенные вопросы, в частности на вопрос, *кто* является главным виновником краха государственной кампании борьбы за новый быт. За хулиганство, явившееся следствием войн, а также государственного массивного крушения всех устоев быта, ответственными были назначены Есенин и русская литература («есенинщина»). К этому времени был окончательно решен вопрос о «несовременности» Ахматовой. Ее имя (с 1925 года) было изъято из литературы за упрямую приверженность «старому быту» — «за религию», как неизменно формулировала суть этой ситуации сама Ахматова. 8 марта 1927 года на страницах «Саратовских известий» один из одиозных критиков РАПП Г. Лелевич в статье «От Татьяны Лариной к Дашей Чумаловой» убеждал провинциального читателя, что героиня Пушкина, а вслед за ней Наташа Ростова и героиня Ахматовой чужды современной пролетарской женщине, а потому Даша Чумалова (героиня романа Ф. Гладкова «Цемент», 1925) — «не хранительница очага и не наседка. Она активная революционерка». Критика взялась отрабатывать основные положения «Злых заметок»: «Тов. Бухарин, — сообщалось в передовой «На литературном посту», — взял есенинщину не изолированно, а в связи с вопросом о нахождении у нас национал-шовинистических настроений».⁵ Последних оказалось весьма много в литературе (новокрестьянские поэты, молодые перевальцы, певец «обывательщины» Булгаков и т. д.) и «упаднической» русской музыке (С. Прокофьев — балет «Сказка о шуте»; И. Стра-

⁵ На литературном посту. 1927. № 7. С. 2.

винский — «Весна священная») и т. п. Культуре «буржуазной» (синоним, по Ленину, «черносотенной») должен быть противопоставлен новый будущий стиль — «интернациональный».⁶ Были названы и имена, кому под силу справиться с этой задачей. Большие надежды возлагались на поэтов-комсомольцев (И. Уткин, М. Светлов, А. Жаров, А. Безыменский) и создаваемую Жаровым «школу жизнерадостности».

На бухаринские «Злые заметки» и развернувшуюся критику «русского стиля» (синоним — «есенинщина») Платонов откликнется в рассказах и повестях 1927 года («Город Градов», «Сокровенный человек», «МОПЛ»). Уже на первых страницах романа «Чевенгур», заметил прозаик В. Маканин, ясно выраженный «классический сказовый прием *жили-были* осложнен вкраплением знаменитых строк Маяковского из стихотворения „На смерть Есенина“: „Для веселия планета наша мало оборудована“».⁷ К этому добавим, что платоновский Захар Павлович при «необорудованной» собственной жизни занят деланием «ненужных вещей» — экзотических деревянных сковородок (ср. у Маяковского: «Нужная вещь — / хорошо, / годится. / Ненужная — / к черту! / Черный крест» — «150 000 000», 1919—1920). По-юродски «оборудует свою жизнь слободской звонарь, с его сердечной и, кажется, только ему „нужной“ песней — колокольным звоном: „Колоколом я время сокращаю и песни пою...“».⁸ Однако если в поэтическом мире Клюева жесткая оппозиция народной национальной культуры, маркированной сказкой и песней («песнозвонная тишь»; «красочная» песня, «короб песенный», «птица-песня», песня-сказка, «песнотравный гремучий пригорок»), и прагматическо-интернациональной (синоним — беспесенной) цивилизации остается базовой и определяет вектор полемики с современными поэтами, в частности с Маяковским («Маяковскому грезится гудок над Зимним, // А мне журавлиный перелет и кот на лежанке») и пролетарскими поэтами («Неподвластен турбине незримый Царьград, // Что звенит жаворонком и зябликом-теской»), то в художественном мире «Чевенгура» ахматовской «жаждой песнопенья» наделена не только первая, но и вторая природа. Не только мир традиционной культуры, но и мир паровозов и техники, который уже пропел свои песни в ранней лирике Платонова: «Песнь глубин немых металла, // Неподвижный долгий стон» («Динамо-машина», 1920); «Льется, льется, льется // Стон груди стальной // И звонко

⁶ Сутырин В. О национальной культуре // Там же. № 11—12. С. 27.

⁷ Маканин В. Отяжеление слова в «Чевенгуре» А. Платонова // *Slavica Helvetica*. 1998. Bd/Vol. 58. С. 254—255.

⁸ Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Впрок: Проза. М., 1990. С. 26. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

раздается песнею родной» («Поезд», 1918). Ключевский призыв «Грянет час // И к крестьянской лире припадут пролетарские дети» можно отнести к ранней пролетарской лирике Платонова, но с существенными оговорками. Готовя в декабре 1926 года книгу стихов «Поющие думы», Платонов не отказывается от пролетарских стихов юности.

Сквозные песенные мотивы образуют в романе «Чевенгур» некую универсальную модель поющего мироздания. Мир обнаруживает себя прежде всего в песенных звукообразах. Песня у Платонова — это живая взволнованная речь мира; в ней заключено все и вся: и дорога-путь, и понимание (диалог), и купол (колокол) неба, и конец, и начало. Песня — это голос жизни, ибо в ней проявляет себя сущность мира и человека. В ней — они едины: «...что-то *глухо и грустно запело* (...) гудела далекая машина, живой работающий паровоз» (с. 21); «...лес *пел* всю гущей своего голоса...» (с. 22); «Захар Павлович ударял по клавише — *грустное пение* поднималось и улетало; Захар Павлович смотрел вверх и ждал возвращения звука...» (с. 24); «...воробьи..... выговаривали сквозь ветер крыльев свои хозяйские деловые *песни*» (с. 25); «Колоколом я время сокращаю и *песни пою*...» (с. 26); «Избы почти *пели* от страшной накаленной солнцем тишины...» (с. 42); «Сверчок в завалинке попробовал голос и потом надолго *запел, обволакивая своею песнью* двор, траву и отдаленную изгородь в одну *детскую родину*, где лучше всего жить на свете» (с. 43—44); «Мертвое руно долины ныне слушало лишь *безучастные песни ветра*» (с. 152); «Воробей оторвался от плетня и на лету проговорил свою *бедняцкую серую песню*» (с. 154); «Над городом *сияло лето*, и птицы, успевшие размножиться, *пели среди строений*...» (с. 160); «...слушал всю ночь *поющую воду*...» (с. 185).

Среди разнообразных звуков жизни почти равнозначными у Платонова выступают «голос», музыка и песня, создающие настроение и как бы выражающие подлинный ритм жизни: «Но Дванову слышались *в воздухе* невнятные *строфы дневной песни*, и он хотел в них *возвратить слова*. (...) Но строфы песни рассеивались и рвались слабым ветром в пространстве, смешивались с сумрачными силами природы и становились *беззвучными*, как глина. Он слышал движение, *непохожее* на его чувство сознания» (с. 91). В эстетических муках героя слово остается квинтэссенцией заглушаемого «голоса» жизни, поскольку — «лишь слова обращают текущее чувство в мысль» (с. 92). Данный эпизод завершается встречей Саши Дванова с песенниками — отрядом анархистов, которые вводятся в повествование через песенный код. Первый в романе коллективный портрет героев нового времени представлен большим планом как «шествие *в овраге*», в котором соединились два словесно-песенных ареала: «*слова и напев* песни были *родом издали отсю-*

да» (с. 92) — романс века классического («Есть в далекой стране...») и самая массовая частушка на мотив «Яблочка», а также их носители: «молодой отважный голос», «одиноким певец», поющий «в разлад с отрядом», и громыхающий «Яблочко» хор-«отряд» (с. 92). Далее экспозиционный песенный разлад, отсылающий к есенинской поэме «Песнь о великом походе» (1924) и широкому литературному контексту осмысления метатемы частушки и песни в советской поэзии и прозе 1926—1927 годов («Страна родная» А. Веселого, «Вор» Леонова, «Гренада» М. Светлова, «Боевая песня» И. Молчанова, «Яблочко» А. Прокофьева, «Пушторг» И. Сельвинского и др.), персонифицируется в образах идеолога анархизма писателя и интеллигента Мрачинского, видящего в Саше, знающего о его, Мрачинского, книге, редкий тип «большевистского интеллигента» и потому решающего помиловать его, и Никиты, представителя хора — «вольницы» и «ватаги». Последнему книжная рефлексия Мрачинского глубоко чужда, Саша интересен пожитками, «задушевность» же разговора с пленным Сашей у Никиты от того же, что и любовь к пожиткам, не от книги и не от «Яблочка», а, скорее, от «житейского» понимания жизни и природно-крестьянской жалостливости (он ведь и отпускает Сашу). Один из срезов подобной оппозиции уже описан в «Сокровенном человеке» («неверующая скорбь» Маевского равна «равнодушию» матроса-красноармейца, снявшего с убитого Маевского сапоги). В романе данная оппозиция значительно усложняется песенными коннотациями. У истоков романтической «далекой страны» идеолога свободы Мрачинского, по-видимому, стоит не светловская далекая страна Гренада (здесь вспоминается, скорее, Копенкин), а романтическая «блаженная страна» из песни-романса Языкова (этот песенный интекст организует стихотворение И. Молчанова; примечательно, что романс Языкова появится в «Счастливой Москве» среди песен «вольной» пролетарской молодежи). Разлад же в «вольнице», персонифицируемой образом Никиты, обозначает тот же, что и у Мрачинского, разлад песни и жизни, но несколько в иной семантической плоскости низа-оврага. Эксплицируя большим (подобного в романе больше не встречается) фрагментом из «Яблочка» понятие народной свободы-воли, Платонов, как ни покажется странным, истоки разлада в Никите описывает интеркстом «веселой» частушки, в которой нет всего лишь некоторых (правда, существенных) интонаций народной песни — задумчивости и жалостливости. Снижение статуса «Яблочка» через тему дома мы находим у Прокофьева: «Неясными кусками / На землю день налег... / Мы „Яблочко“ таскали, / Как песенный паек. / Ой, родина — в ложине, / И старый дом далек... / Мы „Яблочко“ тащили, / Как песенный паек. / Пусть ласковая песня / Отправится в полет...». Однако легкости прокофьевского выхода из оврага-лощины — «Пусть

ласковая песня отправится в полет» — платоновское народоведение не доверяет, слишком просто развязывается оппозиция «Яблочко» (временное)—«ласковая песня» (вечное). Данный песенно-поэтический эпизод о *разладе* в двух станах певцов можно рассматривать как актуализацию и одновременно снятие Платоновым характерных для русской прозы 1920-х годов семантико-стилевых оппозиций: интеллигенция—народ, буржуазия—пролетариат, человек—масса, романс—частушка.

Колоритно написаны в «Чевенгуре» индивидуальные портреты песенников, также встроенные в сюжет напряженных, даже конфликтных взаимоотношений риторического (в том числе политического и книжного) слова, песни и жизни:

«Дежурный пожарный (...) *пел песни* и громыхал по железу сапогами. Дванов и Гопнер слышали затем, как пожарный затих, — вероятно, *речь из зала* дошла и до него. Секретарь губкома говорил сейчас о том, что на продработу посылались обреченные товарищи, а наше красное знамя чаще всего шло на обивку гробов.

Пожарный недослышал и *запел свою песню*:

Лапти по полю шагали,
Люди их пустыми провожали...

— Чего он там поет — будь он проклят? — сказал Гопнер и прислушался. — *Обо всем поет, лишь бы не думать...*» (с. 170);

«Он (речь идет о Чепурном. — Н. К.) пропел все песни, какие помнил наизусть, хотел о чем-нибудь подумать, но думать было не о чем — *все ясно...*» (с. 176);

«Чепурный *кричал песни* и все более делался разговорчивым. (...)»

— Значит, ты три тезиса объявляешь?

— Ни одного не надо, — отвергнул Копенкин. — На бумаге надо одни песни на память писать» (с. 205).

Языком зрительно-живописной картины объясняется в «Чевенгуре» связь души и голоса-песни. Сама «душа» человека связана с голосом — посредством горла. Когда в Чевенгуре устраивается первое уничтожение буржуев, убийцы сосредоточились именно на горле: «Где у тебя душа течет — в горле?» (с. 215) и на всякий случай — поскольку «как будто вздыхали» (с. 216) — всем «прострелили сбоку горло» (с. 216). Чеховская антитеза книги—песни является глубинной метатемой в описании второго уничтожения старых чевенгурцев. Глава начинается с описания чтения Чепурным «громкой книги» Карла Маркса («...грустно затосковал и обратился за умом к Карлу Марксу: думал громкая книга, в ней все написано...» (с. 225)), продолжается так называемой в 1920-е годы «громкой читкой» с обязательными для этого мероприятия чтением вслух, обсуждением

и резолюцией (все три элемента введены Платоновым в повествовательный код сцены). Книжно-читательский зачин сменяется новым витком возвращения к исходному состоянию так и не преодоленного одиночества и тоски героя (описание «жалобных» диалогов Чепурного). Словно бы резюмируя смысл этого возвращения, контрапунктом входит в повествование авторское отступление о животворном характере «бесед» старых чевенгурцев («...шептались про лето господне, про тысячелетнее царство Христово, про будущий покой освеженной страданиями земли...» (с. 230)), «вековая *душевность*» которых дает им силы пройти по «адову дну коммунизма»: «Но зато горе было Чепурному и его редким товарищам — *ни в книгах, ни в сказках, ни где коммунизм не был записан понятной песней*, которую можно было бы вспомнить для утешения в опасный час» (с. 230). В этой своеобразной фреске мучеников и мучителей живыми предстают старые чевенгурцы, ведающие путь жизни, знающие нечто о праздниках, радостях и скорбях. Психологическая категория «горя» относится к мучителям, пребывающим в мире ложных книг, антислова и смерти (предложение построено как повествовательная реализация библейского пророчества о «горе» победителей; см.: Исаия. 5: 8, 11, 18, 20—22). С духовной высоты «понятной песни» — молитвы-песни — идет отрицание «Интернационала» (песни новой судьбы) и задается обзор не только предшествующих деяний идеологов нового Чевенгура, но и последующих (в рамках этой главы) событий. Вновь возникает «книга», согласно которой все свершается в дальнейшем. Выполняя принятую после «громкой читки» резолюцию об «эвакуации класса остаточной сволочи», старых чевенгурцев насильственно выселяют за черту города, а в городе остаются только 11 коммунистов.

Описанию необъяснимой самим Чепурным его тоски аккомпанирует второе авторское отступление — природу этой тоски героя объясняя: «Над всем Чевенгуром находилась беззащитная печаль — будто на дворе в доме отца, откуда недавно вынесли гроб с матерью, и *по ней тоскуют*, наравне с мальчиком-сиротой, заборы, лопухи и брошенные сени. И вот мальчик опирается головой в забор, гладит рукой шершавые доски и *плачет* в темноте погасшего мира, а отец утирает слезы и говорит, что ничего, все будет потом хорошо и привыкнется. (...) Дома стояли потухшими — их навсегда покинули не только полубуржуи, но и мелкие животные; даже коров нигде не было — *жизнь отрешилась от этого места и ушла умирать* в степной бурьян, а свою *мертвую судьбу* отдала одиннадцати людям — десять из них спали, а один бродил со скорбью неясной опасности» (с. 236). У Бога мертвых нет — поэтому «жизнь ...ушла умирать» (оксюморон). Через союз «а» жизни-смерти-воскресению противопоставлена «мертвая судьба».

«Помоги мне, мама, вспомнить и прожить», — запишет Платонов на полях рукописи романа, приступая к кульминационному эпизоду главы — расстрелу Пиюсей и Киреем «вчерашнего народа». После окончательного уничтожения старых чевенгурцев-«буржуев» — «...в Чевенгуре *никаких звуков нет*» (с. 253). Конец света, означающий тишину, оборачивается, кажется, уничтожением жизни, победой над жизнью утопии и антиутопии одновременно. Однако предвестие того, что это всего лишь человеческая иллюзия, звучит прежде всего в набирающих силу песенных мотивах, осмыслить которые пытаются «новые люди»: «Невдалеке от Чепурного *сверчок*, житель покоя и оседлости, *запел свою* скрежещущую песню. Над речкой Чевенгуркой *появилась* теплота вечера, точно утомленный и *протяжный вздох* *трудящейся земли* перед наступающей тьмою покоя» (с. 254); «— Когда птица линяет, то я слышал, как *она поет во сне*, — вспомнил Чепурный. — Голоса у нее под крылом, кругом пух — ничего не видно, а *смирный голос раздается...*» (с. 255). Песенные мотивы образуют в последней части «Чевенгура» вереницу весьма символических песенных сюжетов, исполненных предвещающего значения и восстанавливающих из небытия песенный ареал старо-нового Чевенгура. Этот ареал также пронизан литературными и культурными аллюзиями, которые в большей степени относятся ко времени работы над романом.

Вот — коллективный портрет чевенгурских большевиков, слушающих песню «буржуйки»:

«Чепурный, не думая, *хотел что-то сказать* и не мог этого успеть, услышав песню, начатую усталым грустным голосом женщины:

Приснилась мне в озере рыбка,
Что рыбкой я была...
Плыла я далеко-далеко,
Была я жива и мала...

И песня никак не кончалась, хотя большевики были согласны ее слушать дальше и стояли еще долгое время в *жадном ожидании голоса и песни*. (...)

— А еще она петь не будет? (...)

— Неизвестно, — объяснил Жеев. Какая-нибудь полоумная буржуйка с братом — до вас они там целовались, а потом брат ее отчего-то умер, и она одна запела... (...)

— Что ж нам теперь делать? — рассуждал со всеми товарищами Чепурный. — У нее голос трогательный, а в Чевенгуре искусства нет... Либо ее вытащить, чтобы она оживела?...» (с. 250)

Кажется, у этого сюжета также есть собственно литературный подтекст. С одной стороны, он связан с песенно-сказочным кодом ахматовской лирики, с символикой жены и одновременно «милой сестры»: «Быть твоею сестрою отрадною // Мне заве-

шано древней судьбой...» («Долгим взглядом твоим истомленная...», 1921), темой смерти царевича (поэма-сказка «У моря», 1914) и брата (цикл «Голос памяти», 1921) и т. д. С другой — с собственно литературной судьбой Ахматовой: расстрел Гумилева — смерть брата «буржуйки»; отлучение Ахматовой от литературы — и поющая после смерти брата буржуйка; амбивалентное отношение пролетарской критики, а также ее идеологов к «буржуазной» Ахматовой (напомню о восторженных отзывах А. Коллонтай и Н. Осинского); партийные решения 1924 года, закрывшие Ахматовой доступ в периодику, — смерть и чудесное спасение «буржуйки» — чьи-то «живые руки», и т. п.

«Песенным словом», мольбой о Спасителе, завершается философский портрет «прочих» как явления «безотцовщины».

«У прочих не хватало среди белого света только одного — отца, и старик, чesавший ребра на кургане, пел впоследствии песню в Чевенгуре, сам волнуясь от нее:

Кто отопрет мне двери:
Чужие птицы, звери?..
И где ты, мой родитель,
Увы не знаю я!...» (с. 263—264).

Поэтический образ-вопрос в этой своеобразной песне сиротства напоминает о библейских женах-мироносицах, шедших к гробу Господа и спрашивавших друг друга: «Кто отвалит нам камень от двери гроба?» (Мрк., 16 : 3). Ответ — в воскресении Христа, с которым гроб потерял свой ужас: «Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших» (1 Кор., 15 : 20); «Я есть воскресение и жизнь» (Иоан., 11 : 25); «Блаженны мертвые, умирающие в Господе» (Откр., 14 : 13). По жанрово-семантической принадлежности данный песенный интекст наиболее близок к духовным стихам об изгнании из рая, обретении рая пресветлого и блудном сыне: «Где рай мой прекрасный, / Пресветлый мой день? / <...> О, как нам не плакать! / Из рая идем, / Рыдаем, взираем / К райским древесам. / При дверях рая / Херувим стоит...».⁹ Наиболее интенсивный период издания духовных стихов и «песен русского сектанства» приходится на вторую половину XIX—начало XX в. (в новом веке они преимущественно слагались в старообрядческой и сектантской среде). Духовные стихи сохранились в народной жизни первого революционного десятилетия. Это признавали даже пропагандисты революционных песен. Духовные стихи поют нищие и слепцы, а излюбленная их тема — о двух братьях, сражающихся в Красной и Белой армиях. В пьесе «Шарманка» (1929—1930) песенная традиция калик переходящих выступает своеобразным метатекстом пути-путешествия по современной России Алеши и Мюд. Жалостную песню чевенгур-

⁹ Цит. по: Духовные стихи. Канты. М., 1999. С. 38.

ского прочего (с заменой «родитель» на «товарищ») поет сначала Мюд, а потом под шарманку и все собрание. Заметим, что из репертуара Мюд, где имелись революционные песни (конечно, Платонов знал и «Мюдмарш» С. Третьякова), в текст пьесы включаются только традиционные песенные интексты: городская «мещанская» песня Серены — «пессимистический фокстрот» и песня странников «В страну далекую...», которую дважды исполняет Мюд. Этот интекст, также напомирующий своим сюжетом о духовных «Стихах странника», сопровождается в драматургическом пространстве финала пьесы семантически насыщенные авторскими ремарками («Музыка торжественна и трогает скучное чувство человека») и с ними корреспондирующим философским резюме европейца Стерветсена: «Это надстройка души... над плачущей Европой». Плач — один из основных жанров традиционных и новых духовных стихов. Отметим лишь, что плач был исключен из обряда «красных похорон» (в разработке этого обряда, широко внедряемого в 1920-е годы в массовую жизнь, большую роль сыграла молодая пролетарская литература; в сцене похорон красного командира Нехворайко очень точно передана не только реальная хроника 1919 года, но и метафизика нового обряда).

С приходом прочих в Чевенгур песенная ситуация приобретает новые черты. Прежде всего песней отмечается возвращение жизни со всеми ее неизменными признаками — горем, страданием и надеждой. Образно говоря, сокрушенная идеологами «душа» вновь обретает свой голос.

«Вольная» гармошка в Чевенгуре и гармонисты у Платонова

О, песня! О удаль! О, гибель! О, маска!
Гармоника — ты?

А. Блок. «О, что мне закатный румянец...», 1907

Почетное место в жизни нового Чевенгура с приходом прочих занимает гармоника — главный инструмент массовой народной жизни конца XIX—начала XX в.: «На околице Чевенгура заиграла гармоника — у какого-то прочего была музыка, ему не спалось, и он *утешал свое бессонное одиночество*. Такую музыку Копенкин никогда не слышал — она почти *выговаривала слова*, лишь немного не договаривая их, и поэтому они оставались неосуществленной тоской» (с. 283). Гармоника усиливает сомнения Копенкина в чевенгурском коммунизме. Симптоматично, что музыкально-песенным жестом сопровождает Копенкин самый мучительный для него вопрос — «коммунизм или обратно»: «— Коммунизм, — ответил Дванов. — Что ж я его не вижу? Иль он не разрастается? (...) Я даже музыки боюсь —

ребята, бывало, заиграют на гармонии, а я сижу и тоскую в слезах» (с. 313).

Что исполняет чевенгурский гармонист, у Платонова не сказано. За этим эпизодом об «одинокой гармонии», что так взволновала Копенкина и так разыграется в последней части романа, узнается вполне реальный литературный, а шире — культурно-музыкальный контекст 1927 года, на который, кажется, еще не обращалось внимания в наших исследованиях и комментариях «Чевенгура». Попытаемся реконструировать те составляющие контекста, которые присутствуют в памяти связанных с гармоникой сцен романа. Судя по описанию, «прочий» — гармонист-«слухач» и, скорее всего, играет какое-то несложное произведение: вальс, попури народных песен, страдания. Гармонистом-«слухачом» был отец Платонова — Платон Фирсович Климентов.¹⁰ Скорее всего, гармонистом был воронежский друг писателя М. Бахметьев, собиратель частушек: с посвящением «Мих. Бахметьеву» публиковалось стихотворение «Песня» (1921) — жанровая зарисовка деревенской пляски под гармонию. Платонов, колесивший по губернии, безусловно, хорошо знал репертуар гармонистов. Его составляли народные песни и пляски («Ах вы, сени», «По улице мостовой», «Вниз по матушке по Волге», «Камаринская», «Барыня»), польки («Сирена», «Букет», «Дедушка-бабушка»), марши («Тоска о прошлом», «Дни нашей жизни»), куплеты-частушки, вальсы сентиментального характера, модные в фабричной среде песни («Любовь Маруси» и «Маруся отравилась»). Последние «душещипательные» песни были обязательными в репертуаре каждого гармониста. Рубеж веков был временем торжества гармошки и русских гармонистов, ставших обязательной фигурой народных гуляний, посиделок, свадеб, игрищ, трактиров и самых фешенебельных ресторанов (см. об этом в рассказах и повестях начала века у И. Бунина, А. Чехова, М. Горького, А. Куприна, И. Шмелева, А. Белого, П. Романова и т. д.). Отношение к гармонии никогда не было однозначным. Не признавали ее представители «Могучей кучки», в частности М. Мусоргский, который считал, что фабричное влияние отрицательно сказалось на языке народа, на его музыке, не говоря уже о нравственных устоях. На бесхитроутную гармонику порой возлагалась ответственность за искажение народных песен. В 1910-е годы по всей России создаются народные оркестры гармонистов, присутствие гармониста становится обычным явлением в больших хорах и т. д.

Что делать с гармошкой в новое время, не сразу стало ясно... Пролеткультовцы первыми хотели приспособить гармошку для

¹⁰ Сообщено Мариной Сергеевной Климентовой после чтения моего доклада на платоновском семинаре в Пушкинском Доме (14 октября 2002 г.).

дела «мировой пролетарской культуры» и поручить ей исполнение главных пролетарских песен, однако исполнение на гармошке «Интернационала» успеха не имело, даже более того — дискредитировало гармошку в глазах мирового пролетариата, закрепив за ней статус «похабного инструмента», недостойного занять свое место в пролетарской музыке. В пореволюционной поэзии гармоника выступает одним из символов народной «ватаги» и ее бунта. Знаменитые строки П. Орешина 1918 года («Или — Воля / Гольтьбе. / Или — в поле — на столбе»), ставшие своеобразным ритмико-содержательным кодом представления революционной массы в поэме Блока «Двенадцать» и прозе начала 1920-х годов, прозвучали в его цикле «Народный сказ» (1918). Сноска к циклу — «Под тальянку» — указание на ритмику (традиционная плясовая) и тот «веселый ужас» (выражение А. Блока), о котором *рассказывает* сказ, являющийся своеобразным метакодом сюжета о «подвиге» Пиюси.

Первыми «сознательный» облик гармони попытаются создать комсомольские поэты. В 1924 году поэму «Гармонь», «новый» сказ о гармошке, публикует популярный в начале 1920-х годов комсомольский поэт Н. Кузнецов (покончил жизнь самоубийством в сентябре 1924 года); в 1925 году «красная гармонь» появляется у А. Жарова (в 1925 году в издательстве «Новая Москва» выходит его «Красная гармошка. Деревенские политчастушки»). С января 1926 года в журнале «Жизнь крестьянской молодежи» вводится рубрика «Под гармонь», в которой постоянно печатаются слова и ноты (!) песен комсомольских поэтов, а также многочисленные веселые частушки на темы старого и нового быта. Веселый строй гармошки иногда рождал поэтические открытия, во многом родственные строю знаменитого платоновского сказа о Жохе, который «видел в Москве Ленина другие чудеса» («Луговые мастера», 1926). Так, весьма сомнительно с точки зрения задач «красной гармони» звучало стихотворение И. Чурилина «Под гармошку». Тема нового быта в аспекте идеи мировой революции, выполненная языком частушки и страдания (главных песенных жанров гармони), звучала столь же весело, сколь и двусмысленно:

Эх, тальянка — медны планки,
Тонки, звонки голоса,
Расскажи ты всему миру
Про российски чудеса...

Скоро, скоро снег растает,
С нашей речки лес пойдет.
Скоро, скоро по всем странам
Революция пройдет.

.....

Наше поле с вашим рядом,
Ваше каменистее,
Ваши девки — коммунистки,
Наши — коммунистее.

Купи, маменька, на кофту,
Постарайся кумачу,
С комсомольцем гулять буду,
С богатеем не хочу...

Не гони, мамаша, в церковь —
Я не богомолочка,
Запишусь в Эр-ка-эс-эм...
Буду комсомолочка.¹¹

В 1926-м комсомол выдвигает лозунги: «Гармонь на службу комсомола», «От пьяных посиделок к красным вечерам», а вопрос о массовом обучении гармонистов, дабы они могли справиться с новым репертуаром, ставится на государственном уровне. О политическом значении гармошки заговаривают деятели Наркомпроса. «И прав комсомол, когда обращает на это дело особое внимание. Совершенно прав он, когда устраивает конкурс гармонистов, когда добивается, чтобы на гармошке, доступной и близкой деревне, игрались не пьяные, похабные песни, а песни красивые, песни революционные»,¹² — утверждает Н. Крупская. Вдохновенную песнь гармонике поет нарком просвещения А. Луначарский: «...сейчас мы держим в руках очень хорошую синицу — гармонь, и эта синица растет и поет, а мы будем радоваться ... что эта синица ... аккомпанирует тому гигантскому социалистическому строительству, которое во всех отношениях, на всех гранях нашей жизни проводится сейчас Коммунистической партией и Советским правительством».¹³ Для того чтобы «синица-гармонь» начала аккомпанировать «гигантскому социалистическому строительству», нужны были немалые усилия. Вопрос о комсомольском влиянии на деревенские посиделки спускается из центра в губернии и уезды. Проводятся совещания на тему «О работе на посиделках», вырабатываются конкретные указания к программе «красных посиделок», т. е. перестройки вечеринок и посиделок на культурный лад. Во всех программах работа с гармонистом идет первым пунктом. К концу года под-

¹¹ Чурилин И. Под тальянку // Журнал крестьянской молодежи. 1925. № 1. С. 10—11.

¹² Крупская Н. Религия и женщина // Антирелигиозник. 1927. № 2 (февр.). С. 5.

¹³ Цит. по: Луначарский А. Искусство и молодежь. М., 1929. С. 119—123. Статья представляет собой обработку стенограммы речи Луначарского на открытии Второго губернского конкурса гармонистов в Москве 1 января 1928 г.

водятся итоги, губернии рапортуют о «выдающихся» результатах. Правда, прорывается и совершенно иная информация. Так, в статье «Наше веселье» известный партийный публицист и фельетонист М. Кольцов констатировал: 1) под гармошку народом поются отнюдь не революционные песни, а «шалные маховские частушки» (в качестве иллюстрации приводился известный текст: «Эх, яблочко, / Куда котишься / В ВЧК попадешь / Не воротишься»); 2) «обыватель» определяет репертуар: «И вот уже мы все поем „Кирпичики“»; 3) «Большая неразбериха с танцами» (борьба с иностранным фокстротом). И финальное: «Дайте что-нибудь взамен».¹⁴

В декабре 1926 года в Москве проходят первые конкурсы гармонистов всей столицы, которые «потребовали узаконить гармонь как инструмент, *доселе подпольный*, но имеющий все права выдвинуться на первое место». Первый конкурс на звание лучшего гармониста был организован МК ВЛКСМ совместно с газетами «Комсомольская правда», «Рабочая газета», «Молодой комсомолец». Статус этих конкурсов подтверждает состав жюри: А. Луначарский, В. Мейерхольд, профессора Московской консерватории, ведущие журналисты, гармонисты-профессионалы и т. д. Открывал конкурс Луначарский. Он говорил, что «капитализм иссушил источники народной песни» и что гармонь «поможет раскрыть эти источники», но для этого ее необходимо перевоспитать: «Гармошку нужно разбудить и сделать ее проводником музыкальной культуры».¹⁵ Меньше романтическим было выступление Л. Сосновского, одного из самых влиятельных московских журналистов и активного участника борьбы с «есенинщиной»: «Вас поразит однообразие тех песен, которые будут исполняться на гармонике, все эти „цыганочки“ и „коробочки“ — печальные итоги музыкальной жизни нашего народа под гнетом многовекового рабства. Нынешний конкурс надо расценивать как зачаток расцвета будущей музыкальной культуры».¹⁶ Отзывы о проходящих по всей России первых конкурсах гармонистов 1927 года были неутешительны: гармонисты продолжали играть старые мелодии. На страницах «Известий» против возвышения гармоники в декабре 1926 года выступил Д. Бедный, обвинив ее, с одной стороны, в разрушении русской песни («И визжит, и гнусит, и грохочет. / Доконать песню русскую хочет!»), с другой — в том, что гармонь в деревне являет-

¹⁴ Кольцов М. Наше веселье // Красная газета. 1926. 25 дек. С. 2. Откровенной пародией на проблематику репертуара для новых поселенцев является подробное описание в «Городе Градове» песен и певцов на пирушке у Бормотова.

¹⁵ Конкурс гармонистов // Прожектор. 1926. № 23 (15 дек.). С. 26.

¹⁶ От гармошки к гармонии // Экран. 1926. № 50 (дек.). С. 9.

ся чуть ли не главным препятствием для культурного ее просвещения:

Когда станет богаче наша страна,
Музыкально-культурною станет она,
А повысится наша культура,
Умолкнет гармошка, визгливая дура...¹⁷

Твердо веря в приход *симфонических дней*,
Когда новые звуки нам будут родней
И когда молодежь будет фыркать, глаза,
На гармонь, экспонат бытового музея:
«И подумать...играли когда-то на ней!».¹⁸

Бедный, конечно, помнит о Есенине, когда пишет свои вирши, словно бы предворя вскоре появившиеся на страницах «Известий» антиесенинские заметки Бухарина. В логике Бухарина—Сосновского—Бедного воспетый Есениным образ тальянки действительно являлся символом «печальных итогов музыкальной жизни нашего народа под гнетом многовекового рабства» (Сосновский), а также «хулиганства» (Бухарин):

Сыпь, гармоника! Скука...Скука...
Гармонист пальцы льет волной.
.....
Сыпь, гармоника! Сыпь, моя частая!
(«Сыпь, гармоника! Скука...Скука...», 1923)

С горы идет крестьянский комсомол,
И под гармонику, наявившая рьяно,
Поют агитки Бедного Демьяна,
Веселым криком оглашая дол.
(«Русь советская», 1924)

Только я в эту цветь, в эту гладь,
Под тальянку веселого мая,
Ничего не могу пожелать,
Все, как есть, без конца принимая.
(«Синий май. Заревая теплынь...», 1925)

Лейся, песня звонкая, вылей трель унылую.
В темноте мне кажется — обнимаю милую.

За окном гармоника и сиянье месяца.
Только знаю — милая никогда не встретится.

¹⁷ Бедный Д. Гармонь, или Дело от безделия // Известия. 1926. 19 дек. С. 5.

¹⁸ Бедный Д. Музыка прошлого: Еще раз про гармошку // Там же. 25 дек. С. 3.

Эх, любовь-калинушка, кровь — заря вишневая,
Как гитара старая и как песня новая.

С теми же улыбками, радостью и муками,
Что певалось дедами, то поется внуками.

(«Песня», 1925)

Лейся, песня, пуще, лейся, песня, звяньше,
Все равно не будет то, что было раньше.
За былую силу, гордость и осанку
Только и осталась песня под тальянку.

(«Сыпь, тальянка, звонче, сыпь, тальянка, смело!..», 1925)

Естественно, что опозитизированная Есениным тальянка с ее внутренней звукоречью, напоминающей, кстати, о фетовском «О если б без слов / Сказаться душой было можно», была срочно заменена на понятный поэтический образ гармони, созданный поэтом А. Жаровым в поэме «Гармонь» (1926). Есенинская универсализация триады звукоречь—мелодия—песня превратилась у Жарова в дидактические образы, а метафизика «песен под тальянку» — в сюжет на актуальную тему старого и нового быта. Секретарь деревенского комсомола Тимошка когда-то был хорошим гармонистом, но возомнил себя «ученым» человеком, решил, что гармонь — это некультурность, сам перестал играть на гармонии и других обличал за это. На этой почве произошел его разрыв с возлюбленной Марусей (еще один эмблематический образ, напоминающий об «отравившейся» Марусе) и т. п. Жаров ничего не говорит о подлинных гонителях русской гармошки. Более того, по жаровскому сказу получилось, что именно уком оказывается главным спасителем гармошки: он налагает на Тимошку взыскание, после которого герой одумался и снова стал хорошим гармонистом и хорошим комсомольцем; Тимофей оттеснил «кулацких» гармонистов и «сумел прибрать к своим рукам» гармонь; появились новые песни «о тракторе, о смычке, о селькоре»; в руках Тимошки-комсомольца гармоника — «это волнующий понятный агитатор» и т. п. В репертуар гармони Жаров внесет даже образ главной новой песни, отразив во многом борьбу за новый — «красный» — облик гармони:

Далекий путь — лесами, сжатой рожью —
В цветистом шуме показался мал.
Звонит гармонь
И вместе с молодежью
Леса поют «Интернационал».¹⁹

¹⁹ Жаров А. Гармонь. М., 1926. Поэма впервые была напечатана на страницах «Комсомольской правды» (1926. 1 сент.); вышла с посвящением И. Уткину, активному участнику борьбы с «есенинщиной». «Гар-

От безудержной романтической экзальтации до гротеска всего один шаг. Поющие «Интернационал» деревья — не слабый образ, достойный сопоставления с чевенгурским гротесковым «городом-садом». Отметим, что созданный комсомольскими поэтами облик красной гармошки приобретет статус канона и во многом будет преодолен лишь в середине 1930-х годов, когда гармошке (официально) будет возвращен ее народный репертуар. В поэме А. Твардовского «Страна Муравия» (1936) гармонь исполняет только плясовые и страдания, мелодии, органически присущие гармонике. С народной жизнью, не затронутой «Интернационалом», ассоциированы гармонь и образы гармонистов в поэме «Василий Теркин». Правда, задолго до 1936 года — в разгар музыкальной кампании «за новую гармошку» и борьбы с «есенинщиной» за народно-песенный статус гармошки вступятся три поэта: М. Исаковский, создавший одну из первых песенно-сказовых книг о «новой» деревне («Провода в соломе», 1927), П. Васильев, соединивший в стихах о любви есенинские и орешинские гармонико-частушечные ритмы с тихой созерцательностью, исконно присущей русской народной песне, и, конечно, А. Прокофьев, написавший в 1920-е и 1930-е годы лирические гимны-песни и песни-рассказы о пути «вольной» гармоники («Развернись, гармоника, по столику...», 1928; «Дружба», 1928; «Парни», 1930). Совсем не в новом облике появится гармонь в стихотворении Н. Заболоцкого «Отдыхающие крестьяне» (1933) и т. д. Однако вернемся к началу 1928 года. В феврале (время, наиболее близкое к работе над финалом «Чевенгура») проходил второй конкурс гармонистов. Заключительный концерт проводился в Колонном зале Дома Союзов и, как подчеркивали все выступавшие, — на более высоком музыкальном уровне: «То и дело слышны были имена композиторов: Шопен, Шуберт, Брамс, Чайковский, Рахманинов. Увертюра к опере „Кармен” стала уже ходовой пьесой... Несомненно общий сдвиг репертуара, марши и польки исполняются сравнительно реже»; «...путь, по которому двигались гармонисты, взят правильно, что скоро гармоника явится сильным орудием для *насаждения музыкальной культуры*».²⁰ Однако даже взятая под жесткий государственный контроль, обучение и воспитание, гармонь оставалась верной народному репертуару. Это прорывается и в официальных сообщениях о конкурсах 1928 года. Естественно, на конкурсах обязательным было исполнение революционных песен («Интернационал», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Марш Бу-

монь — это своеобразное послание создателю нового облика прежней «интимной гитары». Стихотворение И. Уткина «Гитара» публиковалось на страницах «Комсомольской газеты» (1926. 27 июня) и в «Новом мире» (1926. № 8—9).

²⁰ Прожектор. 1928. № 3.

денного», «Марсельеза», похоронный марш, «Проводы»), однако большинство гармонистов продолжали играть главным образом мотивы народных песен. Обличения несговорчивой гармонии постоянно печатались на страницах центральной прессы... Примерно с 1929 года начала издаваться учебная и массовая литература для гармоники. И т. д.

Гармошка не раз появится у Платонова в его пути к «Чевенгуру». Она — часть современного русского ареала: «В бараках торфяников *пела гармония*, над Москвой летали аэропланы и стоял газ напряжения ее машин и людей. Тихо росла трава, и заунывно звонила церковь из недалекой деревни» («Демьян Фомич — мастер кожного ходового устройства», 1926). В «Сокровенном человеке» (1927) гармоника исполняет веселое «Яблочко»; ничего нового не прочитывается в репертуаре встреченного Пуховым «гармониста-мастерового»: «тянул волынку»; «заиграл унылую, но нахальную песню». Не без полемики с Демьяном Бедным включается в повесть фрагмент песни красноармейцев, крамольно-смешные слова которой оспаривают пафос исполняемых под гармошку «Проводов» Бедного, а также десятков созданных на этот мотив новых оптимистических солдатских песен.

Кроме московского Демьяна Бедного, обрушившегося с позиций «симфонических дней» на бедную гармошку, московский музыкальный мир представляет в «Чевенгуре» Сербинов: «Вчера Сербинов был на *симфоническом концерте*; музыка пела о прекрасном человеке, она говорила о потерянной возможности, и отвыкший Сербинов ходил в антрактах в уборную, чтобы там переволноваться и вытереть глаза невидимо ото всех» (с. 357).

Кажется, не составляет труда вычислить имя композитора, чью симфонию слушал счастливый «культурный человек» Сербинов. Это — Бетховен, признание этого имени было абсолютным с первых дней революции. Концерты музыки Бетховена в Москве являлись главным событием музыкальной жизни советской России: «Республика чтит Бетховена. Невиданные и неслыханные прежде циклы симфоний, хотя бы далеко не всегда в нужном стиле переданные, обильное количество разнообразнейших „бетховенских“ концертов. Как же иначе? Кто же из современных композиторов чистой музыки более современен, чем Бетховен?».²¹ Правда, ко времени работы над «Чевенгуром» уже существовала «Ассоциация современной музыки» и появились новые композиторы, «преодолевшие» в борьбе с русской музыкальной классикой народные и религиозные основы русского симфонизма и адаптировавшие бетховенскую «чистую музыку» к нуждам революционной современности.²² Музыка Бетховена

²¹ Красный труд. 1921. 27 апр. С. 4.

²² См. выступления одного из руководителей Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) Л. Лебединского 1927 года: *Ле-*

сопровождает у Платонова всех его «новых людей» — Валю, невесту Егора Кирпичникова («Эфирный тракт»), Николая Вермо («Ювенильное море»), Москву Честнову («Счастливая Москва»). Эти герои могут с полным правом утверждать — вслед за Лениным у Горького: «Ничего не знаю лучше „Appassionata”, готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка...» (очерк «В. И. Ленин», 1924). Портрет переволновавшегося Сербинова очень похож на описанные Горьким нравственные переживания Ленина, рожденные музыкой Бетховена: «...а сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми».²³ Правда, в отличие от горьковского Ленина, запрещающего себе жалость к другим, Сербинову жаль прежде всего самого себя. У платоновского первого поколения интеллигентов из пролетарской массы восприятие музыки Бетховена не только восторженное, но и эклектическое и искаженное. Платонов весьма подробно описывает картину мира, рожденную в сознании Николая Вермо и Москвы Честновой музыкой Бетховена: она лишена гармонии и является почти прямой реализацией ленинской метафоры «нечеловеческой музыки». У «симфонического» сюжета Сербинова, очевидно, есть и прямой литературный адресат: это не только выступление Шкловского, о чем уже писалось, но и роман К. Федина «Братья» (1927).

В изображении последних дней жизни нового Чевенгура преобладают редуцированные до мотива основные песенно-музыкальные сюжеты. При этом по нарастающей усиливается мотив сумбура.

Зачин — вариация все того же голоса «души» и голоса жизни, а затем сюжеты подаются методом коллажа, без особой авторской рефлексии:

«Последние люди тихо ходили в Чевенгуре, *кто-то начинал песню* на глиняной башне, чтобы *его услышали* в степи, так как не надеялся на один свет костра. Сербинов закрыл лицо рукой, желая не видеть и спать, но под рукой открыл глаза и еще больше не спал: *вдалеке заиграла гармоника веселую и боевую песню*, судя по мелодии — вроде “Яблочка”, но гораздо искуснее и ошутительнее, какой-то неизвестный Сербинову *большевистский фокстрот*. Среди музыки скрипела повозка, значит кто-то ехал, и вдалеке раздалось *два лошадиных голоса*: из Чевенгура *ржала* Пролетарская Сила, а из степей *отвечала* прибывающая подруга.

бединский А. 1) Под знаком Бетховена // На литературном посту. 1927. № 8; 2) Бетховенские торжества в Вене // Там же. № 9; 3) Критика музыкального творчества // Там же. № 11—12.

²³ Горький М. В. И. Ленин // Горький М. Избранное. М., 1972. С. 50.

Симон вышел наружу. (...) гармоника, находясь в надежных руках, тоже не уменьшала звуков, а нагнетала их все чаще и призывала население к жизни в одно место.

В фэртоне ехал Прокофий и голый игрок на музыке (...)» (с. 350—351).

Очевидная в данной экспозиции оппозиция «голоса» (естественное) и музыки (искусственное) далее упраздняется. Герои оказываются в ситуации «среди музыки», которая описывается через новый репертуар. Вслед за «большевистским фокстротом» (семантический оксюморон, отсылающий, в частности, к реальной дискуссии 1926 года о танцах для молодежи) гармоника исполняет (перечисляем в порядке следования в тексте):

1) туш в честь прибытия женщин в Чевенгур;

2) «торжественный марш»;

3) «Варшавянку» (на этот текст намекает Прошка, делясь впечатлением от увиденного в городе: «...у них соорганизовалась контрреволюция, и над степью дуют уже вихри враждебные, одни мы остались с честью...» (с. 352);

4) «предварительный марш, взволновавший всех отдохнувших прочих» (с. 352);

5) «...что-нибудь из нотной музыки...» (с. 355);

6) «...марш, где чувствовалось полковое движение: песен одиночества он не уважал и совестился их играть» (с. 355);

7) «музыкальный марш»;

8) «Яблоко».

Исполнение «Яблочка» дается как сюжет, явно отсылающий к языку многочисленных описаний выступлений гармонистов на конкурсах 1927—начала 1928 года: (ср.: «Весь зал заплодировал ему, точно знаменитому артисту»²⁴), а также государственным установкам на общую профессионализацию гармонистов (в 1927 и 1928 годах проводится набор в воскресные рабочие консерватории, открытые при Московской консерватории, в которых вводится преподавание игры на баяне):

«Пиюся принес хроматический инструмент и с серьезным лицом профессионального артиста сыграл двум товарищам „Яблоко“. Копенкин и Пашинцев взволнованно плакали, а Пиюся молча работал перед ними — сейчас он не жил, а трудился» (с. 357).

Следующим после Пиюся «профессиональным артистом»-гармонистом у Платонова является Николай Вермо (повесть «Ювенильное море»). При первой встрече с Умрищевым Вермо признается, что он окончил «музтехникум по классу народных инструментов» и «музыке учился». Дальнейшие события не оставляют сомнений, что перед нами освоивший новый репер-

²⁴ Ленинские искры. Л., 1928. 17 янв.

туар гармонике бывший студент рабочей консерватории. Первой музыкальной пьесой, исполняемой Вермо на хроматической гармонии, является «Аппассионата» Бетховена. Вполне естественно, что именно для гармошки Вермо сочиняет собственные пьесы («выдумывал музыку»). О том, что это сложная музыка, непонятная народу, свидетельствует подробное описание сочиненной Вермо «сонаты о будущем мире» и реакции слушателей: «Свободные доярки и рабочие слушали музыку Вермо и его *разъяснения о значении исполняемой музыки и только тогда верили, что это так*». Сложные композиторские опыты Вермо явно «остраняют» в повести целый ряд понятных без объяснения песенно-музыкальных тем: классический романс «В жизни все неверно и капризно...», любимый Умришевым и «невыясненными», который те «сердечно любили» и пели хором; кулацкие «голоса полуночных птиц»; «одинокий поющий звук ворот». Да и сама гармошка не выдерживает высоты задач культурной революции, и «пролетарский музыкант» Вермо завершает свою музыкальную карьеру старыми жанрами гармошки — плясовой для Кемалья и вальсом для Босталоевой. Их исполнение вызывает у самого «занятого музыканта» отнюдь не сознательные чувства (модель последней ситуации возникает и в «Техническом романе»). В «Джан» гармошка уже не знает раздвоенности и исполняет только плясовые мелодии. В повести появляется родной брат русской гармошки — народный дутар,²⁵ сюжет которого по-своему развивает чевенгурскую тему репертуара и перевоспитания народных инструментов. И завершается тема «красной гармошки» в рассказе «Среди животных и растений» (1936), где этот инструмент обязуется «играть повсюду в красных уголках новый репертуар, кроме сумбура, осужденного в центральных газетах». В этой открытой аллюзии по поводу развернувшейся дискуссии о формализме, весьма непросто связанной с подробным описанием в рассказе других песенных и музыкальных сюжетов, одна интенция очевидна: на самом деле гармонь будет исполнять не новый репертуар, а тот старый, борьба с которым продолжалась более десяти лет.

Кульминацией ситуации «среди музыки» и одновременно ее разрушением становится «песенное слово» Пашинцева — оно исполняется на «протяжную мелодию», а сами «слова» песни, которые поются «вслед музыке», — грандиозная контаминация самых разных песенно-лирических мотивов поэзии 1920-х годов, включая авторскую, а главным образом — импровизация на заданную гармошкой мелодию. Под «протяжную мелодию» Пашинцев составляет собственное послание «Сергею Есенину».

²⁵ См. о дутаре: Чандлер Р. Андрей Платонов и Средняя Азия // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 50.

Так, строки «Давно пора нам смерть встречать — / Ведь стыдно жить и грустно умирать...» отсылают к есенинскому «До свиданья, друг мой, до свиданья...», знаменитому ответу Маяковского («Сергею Есенину») и другим менее знаменитым «ответам» (их немало печаталось в 1926—1927 годах). За текстом песни Пашинцева мерцает все то же есенинское адекватное жизни «песенное слово», а также во многом связанная с именем поэта тема судьбы русской песни в условиях тотальной борьбы с «есенинщиной»: «...Поется плохо песня. / Замерз в груди родник удачных слов. / И жив я тем, что ежедневно письма / Ко мне идет от пашен и лесов».²⁶

Слова песни Пашинцева — символический парафраз идей нового Чевенгура, преломленных через главные темы народной лирической песни — судьбы и пути человека к смерти — во многом обладают предрекающим значением и предвещают (в повествовании) гибель города Чевенгур.

Ахматовские и есенинские песенные мотивы вновь возникают в двух финальных сценах романа, связанных между собой темой возвращения домой. Символический смысл дороге возвращения Саши Дванова из уничтоженного Чевенгура на родину придает звук колокола (почти повтор экспозиции романа): «Сторож церкви начал звонить часы, и *звук знакомого колокола* Дванов услышал как время детства» (с. 371—372). Колокольный звон в художественном мире Платонова является «всею музыкою слободы», он тот образ, о котором можно сказать: автобиографичен (память детства писателя), реалистичен (деталь русского быта и культуры) и метафизичен. Если проходящий через весь роман колокольный звон выступает то как символ церковной духовности, то как «звучащая софийность материи» (В. Ильин), то как набат, то как духовно согревающий человека глас Божий, то «песенное слово» — это прежде всего слово душевное и жалостливое, присокровенный рассказ человека о его жизни на земле. Именно песенной смысловой интонацией пронизан завершающий эпизод «Чевенгура», когда в разгромленном Чевенгуре «сидел Прошка и плакал» (с. 373). Адресованный ему вопрос старого Захара Павловича — «Ты чего же, Прош, плачешь, а *никому не жалишься?*..» (с. 373) — возвращает песенную ситуацию к исходной точке русского правдоискательства, заключенного в лирической песне: ищущая жалоба обязательно будет услышана. «Запевая, обо мне подумай, / И тебе я в песне отзовусь» («Голубая родина Фирдуси...», 1925). Эти есенинские строки являются поэтическим эквивалентом той модели песенного единства мира и понимания (между народами и людьми), о кото-

²⁶ Орешин П. Ответ на письма // Вечерняя Москва. 1927. 5 февр. С. 3.

ром собственно и говорил А. Н. Веселовский. Звук колокола и эта тихая «жалобная» интонация, связывая в романе практически все песенные сюжеты, открывает то эпическое поле жизни, о котором помнят и тоскуют самые разные песенники у Платонова: «одинокый певец» из отряда анархистов, буржуйка, Яков Титыч, певец Прошка Дванов, любящий петь Никита Чиклин, старик и юная Мюд и т. д. Тоской о «песенном слове» в целом пронизана жизнь, как ее пишет Платонов.

В представлении «песенного слова» Платонов выступает как классический романтик. Песня у романтиков — это лирическая душа героя, его лирическая и народная сущность, она чуть ли не отменяет персонажа и выступает высшим выражением диалога с самим собой: «Язык разговора с самим собой ... бывает темным, трудным и варварским — греческим и итальянским — он тем совершеннее, чем ближе к песне» (Новалис).²⁷ «...Беседовать самому с собой — это искусство...» (с. 92) — именно с этой эстетической по своей сути догадкой Саши Дванова сопряжены *массовые* «песенные» сюжеты и мотивы «Чевенгура». Данный эстетический код Платонов сохранит и в 30-е годы.

²⁷ Цит. по: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1994. С. 422.

К. А. Баршт

**СЕМАНТИКА ПРОФЕССИИ
В ПРОЗЕ ПЛАТОНОВА**

(К вопросу о типологии платоновских персонажей)

Изучая набор профессий, свойственный действующим лицам произведений А. Платонова, и сравнивая его с профессиями, характерными для общественной системы СССР в 1920—1940-е годы, трудно найти какие-либо существенные расхождения — в платоновских текстах обнаруживается список тех же социально-профессиональных форм, какие предлагала историческая реальность тех лет. Этот же набор профессий, за исключением некоторых специфически советских должностей, в целом соответствует и современной Платонову общеевропейской социальной модели. Это в первую очередь рабочий, крестьянин, шофер, грузчик, руководитель (предприятия или стройки), общественный активист, инженер, механик, литейщик, электрик, мелиоратор, солдат, ученый, священник, продавец, кузнец, пастух, сторож, делопроизводитель, ученый, музыкант, геолог, плотник, машинист паровоза, моряк, хирург, строитель, некоторые другие.

Одновременно нельзя не заметить, что профессиональная принадлежность того или иного героя не является у Платонова случайной. Некоторые из названных профессий чаще оказываются связанными с героями-философами Платонова, другие — с их антагонистами, ставящими различные препятствия на их пути к истине. Возможно ли по этому признаку структурировать мир персонажей писателя и какие параметры для создания типологии можно здесь предложить? Выстраивается определенный семантический ряд, принадлежащий системе поэтического языка писателя. Здесь важно учесть структурный принцип, лежащий в основе пространственной конструкции платоновского художественного мира. Речь идет о трехслойной системе, состоящей из:

- 1) сакрального мира «вещества существования», где живут и действуют платоновские «сокровенные люди»;
- 2) расположенного вокруг него кольцом и убийственного для этого «вещества» и «сокровенного человека» профанного соци-

ально-общественного мира, где живут и действуют «активисты» и «профуполномоченные»;

3) вечного Космоса, в котором существуют свои законы, не сводимые к разрушительным принципам жизни «мертвой природы», действующим в первой и второй системах.

При этом первая и третья системы стремятся волею человека и «живого вещества» к соединению, однако на их пути в качестве метафизической «стены» стоит социально-общественный мир «мусорной» цивилизации (вторая система), угнетающий Землю и человека, являющийся причиной энтропии и смерти. Одним из существенных отрицательных свойств этого мира является несвобода человека в рамках своей профессии. Параллельно русским романтикам XIX в. и русским символистам конца XIX—начала XX в., для которых Космос («небо», «там») был «своим» и «истинным» пространством, а социально-общественная реальность («низ», «здесь») «чужим» и «ложным», у Платонова желанным, «своим» и истинным для человека оказывается вещество Земли, включая литосферу и биосферу — растения, животных и минералы. Противостоит отчуждения человека от мира оказывается главной темой творчества Платонова и одновременно главной проблемой бытия человека нового времени. Ведь сам способ морально-онтологической ориентации человека в мире составляет основу формирования его практической деятельности, включая и свойственный той или иной общественной системе набор профессий.

Герой «Сокровенного человека» Фома Пухов, стремясь оторваться от социальной плоскости своего бытия за счет увеличения бытийной «легкости», отказывается от принадлежности к социальной истории и общественно-экономической детерминанты. Он отказывается от участия в «производстве», так как хочет соединиться с природным веществом, а через него — с веществом мира, из которого состоят люди и с которым слиты их тела. Оно связывает людей навечно в противовес временному и непрочному союзу политических партий и общественно-экономических объединений. Легкость Пухова состоит в свободе его выбора, в принципиальной объемности мира, в котором он пребывает. «Я — человек облегченного типа», — объясняет он смысл и принцип своей бытийной установки. Получая плату за работу, Пухов отказывается признавать ценность заработанных денег, потому что в зарплате нет жертвы: «А чем ты бесплатно пожертвовал, чему ты душевно сочувствовал?» (СЧ, с. 36). Человек в рамках своей профессии переживает состояние богооставленности и несущественности, поскольку этой профессией он ограничивает себя. Социальная детерминанта, призванная дать суррогат полноты бытия в виде «удовлетворения потребностей», способна вызвать у героя-философа Платонова острый онтологический кризис. «Сокровенный человек» — художест-

венная дефиниция тяжелого кризиса человека, оказавшегося в ущербном и мертвом мире. Пухов «соображал ... об общей беспризорности огромной порожней земли» (СЧ, с. 65).

Немало места в произведениях Платонова, начиная с самых ранних, занимает описание трагических последствий воздействия профессии на тело и душу человека. Так, например, в статье «Герои труда» (1920), описывая жизнь кузнеца и литейщика, он называет жизненный путь рабочего «длинной черной лентой», или «глистом» (ГТ, с. 113). Подобным образом сформировано представление о судьбе отца писателя, П. Ф. Климентова: «...тянется его жизнь, как нераспутанная нить» (ГТ, с. 113). Трагизм заключается в отчуждении человека от мира, в трате человеком своей «сокровенности», жизненной энергии не на выполнение им своей космической миссии, но на пустяки и незначительные вещи, вдалеке от его истинного пути и предназначения. Отсоединенный от смысла и истины мироздания, П. Ф. Климентов живет «как чужой», и это свойство повторяется в описаниях всех платоновских «героев труда». В этих описаниях видна трагическая двойственность человека, связанного своей профессией: с одной стороны, Платонов восхищается трудовым подвигом, который и есть главное, что может на земле человек, и призывает нас к этому, с другой — праведники и труженики тратят свой творческий ресурс всуе. Поэтому вместо радости творческого труда они переживают ужас несвободы, их жизнь раздвоена: «...будто не ты живишь, а тот упорный дядя, который в тебе» (ГТ, с. 113). Профессиональное сужение возможностей человека, готового к победе жизни над смертью, живой энергии — над косным мертвым «веществом», приводит к трагическим изломам судеб людей, одаренных творческим потенциалом и громадным трудолюбием. Предназначенный для того чтобы вложить свою личную энергию в «вещество существования», — путь спасительный и для человека, и для «вещества» — платоновский мастер-профессионал оказывается заложником существующей системы, которая тратит впустую выработанную им жизненную энергию, уродуя и калеча его самого. Ограниченный рамками профессии, человек находится в губительном состоянии жизненного (энергетического) упадка, теряет антропоморфные черты и гибнет. Иногда — меняет внешность, приспособляясь к своей искажающей его телесный облик профессии.

В качестве одного из предварительных эскизов будущего медведя-кузнеца из романа «Котлован» в очерке «Герои труда» (1920) появляется кузнец Алексей Филатович Неведров. Платонов особо подчеркивает терпеливость и покорность кузнеца, который не выражает протеста против своего положения. Во внешнем облике А.Ф. Неведрова писатель акцентирует внимание на его мироощущении, сходном с мироощущением домашнего животного. Причиной тому — его жизнь, которая уродовала его,

«за двадцать пять лет... сделала темным и терпеливым, торопливым, пугающимся старичком, услужливым и покорным до крайности, до жалости и муки» (ГТ, с. 114—115). Платонов подчеркивает внешнее уродство этого человека и его внутреннюю красоту, высокий профессионализм и сопутствующую ему потерю человеческого образа: «Ему за пятьдесят лет. Он изувечен, без живого места и пять лет ходил горбатым от тяжелых подъемов. Он и сейчас работает на большем паровом молоте в кузнице...», «Он более двадцати пяти лет работает на самой тяжелой кузнечной работе...» (ГТ, с. 114).

Похожую картину мы видим и в описании отца Платонова: Платон Фирсович Климентов «проработал двадцать пять лет, получил грыжу, потерял зрение и почти оглох» (ГТ, с. 115). Красноречивое описание бессознательно-животного состояния человека, запертого в свою профессию, очевидно, еще не готового к выполнению той вселенской работы, которая возложена на него необходимостью борьбы с энтропией, оканчивается мыслью о ряде необратимых изменений самих органических свойств человека: «И Алексей Неведров никогда не знал и не узнает, что он лучше многих умных и нарядных» (ГТ, с. 114). Этот мотив, реализованный в описании П. Ф. Климентова, получил свое выражение в портрете Гопнера в «Чевенгуре». Это еще один человек, меняющий свою органическую природу и физический облик под влиянием тяжелой работы: «Дванов ...с беспокойством присмотрелся к Гопнеру, пожилому и сухожильному человеку, почти целиком съеденному сорокалетней работой; его нос, скуля и ушные мочки так туго обтянулись кожей, что человека, смотревшего на Гопнера, забирал нервный зуд. Когда Гопнер раздевался в бане, он, наверное, походил на мальчика, но на самом деле Гопнер был стоек, силен и терпелив, как редкий. Долгая работа жадно съедала, и съела, тело Гопнера — осталось то, что и в могиле долго лежит: кость да волос; жизнь его, утрачивая всякие вожделения, подсушенная утюгом труда, сжалась в одно сосредоточенное сознание, которое засветило глаза Гопнера позднею страстью голого ума» (Ч, с. 187).

Другой персонаж статьи «Герои труда» — литейщик Федор Степанович Андрианов. В описании его внешности снова используется тот же прием — это черты искаженного, изуродованного тяжким трудом физического состояния. Поскольку труд — «это битва», рабочий воспринимается как инвалид войны, «потративший» свое тело совсем не на то, что молодой Платонов считал достойным «пролетариата». Он «изувечен и измучен этой битвой», как и его товарищи: «...он глух, весь в ожогах и не ходит, а бродит, и еще давно начал ходить помаленьку, когда был помоложе...» (ГТ, с. 116). Неспособность к нормальной ходьбе и зооморфные черты — два основных параметра «пролетария», который отдал свою энергетику миру. Они затем мно-

гократно повторяются в других произведениях писателя: неспособный ходить, но лишь хромающий или ползающий по земле Лихтенберг («Мусорный ветер»), ползающий (но в вертикальном положении) Жачев из «Котлована», как и «литейщик Андрианов», «истративший половину своего тела», вплоть до его полного исчезновения. Потеря части тела ничего не значит, вопрос о полноте человеческого «я» прямо увязывается лишь с его энергетикой «мысли-любви».

Для Захара Павловича («Чевенгур») земная жизнь есть постоянное и неутомимое мастерское изготовление разных предметов, сознательное применение «категорического императива» его творческой энергии. Общепринятое и трагическое положение человека на земле — это забвение себя в труде, которое оказывается губительным, потому что заставляет его «тратить» драгоценное время, отпущенное на борьбу со смертью, и спасительным, потому что освобождает его от ужаса осознания себя неумолимо гибнущим существом. Этот ужас осознания бессмысленности и бесполезности личного бытия Платонов сравнивает по его губительности для человека со страданиями ассирийских рабов, когда жизнь обращается в навязчивый кошмар (Э, с. 157), «труд поглощает жизнь и освобождает от нее человека... труд похож на сон» (Э, с. 157).

Еще в 1920 году в статье «Будущий Октябрь» Платонов отметил принципиальную несовместимость человека с производством, фактически разрабатывая коллизию, легшую в основу зачина романа «Котлован». Начиная с обсуждения темы сохранения личности в условиях коммунизма, Платонов от сиюминутных вопросов в социально-общественной плоскости переходит к проблеме будущего перерождения и преобразования человечества и планеты Земля. Новое «производство», непосредственно направленное на энергетическое преобразование «вещества», Платонов называет «телом коммунистического общества», характер производства определяет как все целое народа, так и состояние каждого человека в отдельности. Спасти можно только «всем миром», «...труд — главный, решающий, универсальный момент жизни коммунистического общества» (БО, с. 118). Наличие же разнообразных профессий — врожденный и тяжкий недостаток старого способа производства, который заставлял в человеке «работать чужого дядю», отчуждал человека от работы и от жизни. Профессиональные и производственные различия между людьми писатель воспринимает как «зло, временную необходимость» (БО, с. 118—119). «Профессия» и «производство» — эти два зла современного мира — в будущем должны быть преодолены, машина заменит человека на всех тяжелых работах, и его труд станет за счет этого более творческим и свободным. Словами своего героя Високовского («Ювенильное море») Платонов предлагает «ввести скользящую шкалу профессий, чтобы пастух

был обучен строительству и мог быть плотником зимой или еще чем-либо, чтобы человек обнимал своим умением несколько профессий и чередовал их во временах года» (ЮМ, с. 603—604). Поэтому платоновский мастер, перешагнувший через узость своей профессии, имеет три основных свойства: 1) слышать и понимать ритм жизни «вещества», 2) накапливать его для преобразования, 3) вливать в него животворную энергию преобразования. Это впоследствии должно обеспечить преобразование сокровенного «вещества» и его бессмертие. Таков, например, Умрищев в «Ювенильном море»: «Прибывший пешеход участвовал в пролетарском воодушевлении жизни и вместе с лучшими друзьями скапливал посредством творчества и строительства вещество для той радости, которая стоит в высотах нашей истории. Он уже имел, как миллионы прочих, предчувствие всеобщего будущего, предчувствие, наполнявшее его сердце избыточной силой, — он мог чувствовать даже мертвое, даже основную причину землетрясения и вулканических сил...» (ЮМ, с. 544).

В результате должно произойти перерождение самой человеческой природы, преобразование ее существа под влиянием новых форм творческого труда, которые одновременно изменят и сам мир. Производство средств потребления — это искаженное неверным подходом производство, ведущее к напрасному героизму «героев труда» и разрушению планеты. В будущем, настаивает Платонов, само производство резко изменит свой характер, из «грубого производства» станется «тонким производством», т. е. совершится *«переход человека в высшие сферы жизни из сферы материального (а может быть, и «духовного») производства (курсив мой. — К. Б.)»* (БО, с. 119). Человек сможет остаться чистым творцом, и совершится преобразование его плоти не назад, к животному, но вперед, к вечному новому человеку.

По Платонову, действительность — это не просто человек в мире или конструкция типа «человек и мир», но необходимое вещественное диалогическое соотношение мира и человека, взаимно заинтересованных друг в друге. Как особым образом структурированная часть «вещества существования» человек не может быть противопоставлен остальному «веществу», на чем основана нынешняя, убийственная для бытия, модель цивилизации. Поэтому институт профессии как таковой глубоко враждебен писателю как фактор отделения человека от истины. Платоновский художественный мир структурирован по оси «обручения человека с землей». Существуют некоторые профессии, которые все-таки ближе к типу «обручения», чем другие, — например, профессии кузнеца, электротехника, литейщика и землекопа. Исходя из этой смысловой доминанты, можно построить модель профессии в художественном мире Платонова с тремя основными этапами возрастания от менее ценной к более ценной: 1) профессия,

не связанная с космическим предназначением человека, отвлекающая от его роли в мироздании, 2) профессиональная работа, каким-то образом связанная с выполнением этой роли, промежуточное состояние, которое лучше описывается словосочетанием «род деятельности», 3) отсутствие профессии (идеальное состояние преображенного человека «Будущего Октября»). Принцип разделения, таким образом, не лежит в рамках социального кода «престижной» или «непрестижной» профессии. Род занятий человека оказывается мало связан с социальными параметрами (условия труда, заработная плата, возможность карьеры). Платоновских героев-философов этот момент не интересует или интересует мало. Профессии оказываются распадающимися на два противоположных типа: «обручающие» с землей или навевающие «мусорный ветер» энтропии, губительный для «вещества существования».

Вполне в логике Просвещения положение человека в мироздании осмыслено писателем как неправильное, на этом, правда, сходство с Просвещением кончается: выход из конфликта у Платонова возможен не по пути «просвещения» и «исправления нравов», но с помощью преодоления замыкающих человека в несвободу свойств времени и пространства. Герой Платонова находится внутри социального мира и вынужден подчиняться его законам, но саморазвивающийся Логос «вещества существования» вступает в противоречие с выработанным человеком культурным пространством и его хозяйственно-экономическими нормами. Прекрасная и романтическая идея «ноосферы» Вернадского превращается у Платонова в тяжкую работу и, может быть, самую трудную задачу человеческой Истории, требующую решения на морально-религиозном и на практическом уровне.

Один из важнейших сюжетобразующих мотивов в произведениях Платонова, во многом опирающийся и на личный опыт писателя, это мотив отказа человека служить производственным или общественным структурам, связанным с «пищевой» жизнью человечества. Описанная в «историческом материализме» Маркса производственно-потребительская модель европейской цивилизации окончательно завела человечество в тупик. Осознав это, герои Платонова уходят с «производства», навсегда порывая и с цивилизацией. Проблема, лежащая в основании конфликта платоновского праведника с обществом, была описана еще в публицистических текстах писателя начала 1920-х годов, где намечены контуры свойственной позднему Платонову типологии характеров, когда праведник и искатель истины противостоят впадающему в животное состояние обывателю, упивающемуся «благами цивилизации».

Приход Вощева к строителям котлована противоположен по смыслу уходу Козлова от них, уходу от перспективы вечного бытия в очевидное небытие смерти, ассоциирующейся с социаль-

но-общественной активностью: «Козлов... безмолвно отошел в высшую общественную жизнь» (К, с. 157). В «Записной книжке» Платонова за 1930 год дана схема сюжета романа «Котлован»: изображен четырехугольник, по углам которого расположены с направленными в верхний правый угол стрелками четыре линии движения героев романа — «Климентова» (Чиклина), Прушевского, Вощева, Козлова и Пашкина (ЗК, 3, с. 38), причем первые три имеют векторы сближения в одну точку, начиная с трех разных позиций, Пашкин устойчиво находится за пределами «Котлована», а Козлов, уходящий за его пределы, помечен стрелкой, выходящей к той точке, где сближаются линии жизни трех главных героев повести.

Идеологически обоснованное увольнение Вощева («Котлован») с фабрики перекликается с «фельетоном о стервецах» «Душа человека — неприличное животное» (1921). В первом разделе фельетона воспроизводится диалог между двумя коммунистами. Первый из них отказывается от должностей и уходит к товарищам, «домой», «в цех». Если его истинным «домом» оказывается заводской цех, то «домом» другого, сосредоточенного на производстве-потреблении, — «клозет». Если один воплощает собой стремление к истине, то другой — «пищеварительную философию». Соответственно у этих двух людей разное душевное состояние: у одного — спокойный отказ от неясных целей во имя свободного поиска истины, сборные идеалы жизни, у другого — одиночество и неистовое стремление «взорвать мир без определенной цели, без программы и политики, а ради самих себя, ради своей страсти к невозможному...» (ДЧ, с. 164). В «Котловане» этот эскиз обратился в противостояние Вощева, ушедшего с производства во имя поиска истины, и Активиста, ревностно и жестко реализующего волю Линии, который «спит и обедает в клозете жизни — своей душе» (ДЧ, с. 164). Этот же мотив мы видим в основании сюжета «Счастливой Москвы», где главная героиня инстинктивно уходит от общественных структур, навязывающих ей тот ложный путь, на котором гибнет планета и все человечество: «Из школы Москва впоследствии сбегала. Ее вернули снова через год и стыдили на общем собрании, что она как дочь революции поступает недисциплинированно и неэтично» (СМ, с. 8).

В «Чевенгуре» описывается дурная бесконечность воспроизводства «средств потребления» как основной механизм смерти: «Если же остаться работать навсегда, то этому занятию не будет ни конца, ни улучшения. Гопнер работает без отказа уже двадцать пять лет, однако это не ведет к личной пользе жизни — продолжается одно и то же, только зря портится время» (Ч, с. 247). Мотив отрицания института профессии как одного из главных зол современной новой истории есть и в рассказе «Лунная бомба», где герой отмечает: «Одинаковые рожи бес-

сменного технического персонала ... сознательно считавших себя атомами человеческого знания. Самый частый разговор, слышанный Эрной, это слова сослуживца Мерца: „Мы живем для того, чтобы знать”» (ЛБ, с. 41). Позже в записных тетрадях Платонова возникает подобного типа «химический человек, начиненный всеми веществами науки» (ЗК, 8, с. 102). Сегодняшняя индустриальная цивилизация — одно из проявлений онтологической «стены», которая отделяет время от вечности, поэтому должно совершиться «изгнание человека оттуда навсегда», как напишет Платонов в 1920 году в статье «Будущий Октябрь» (БО, с. 119).

Вошев в «Котловане» — первая ласточка этого исторически оправданного «изгнания», и потому он становится пророком нового отношения человека к труду как к сакральному прямому взаимодействию пластичного живого человека с пластичным и живым «веществом существования». Он задумывается над «вековечным вопросом», не желая работать ради механического продолжения исторического процесса и потому уходит с производства. В котловане он встречает производство нового типа, онтологически оправданное соборное действие, где преобразование человека совершается в унисон с преобразованием «вещества мироздания». В «Будущем Октябре» писатель создает эскиз производственно-экологической конструкции, которая получила свое выражение в художественной структуре его произведений.

«Новый Октябрь» ознаменуется принципиальным и необходимым освобождением человечества от труда, глубоким телесным и интеллектуальным преобразованием, в котором человек освободится от профессии так же, как он сейчас освобождается от социального класса. Детерминанта социального мира содержит в качестве одной из своих «линий» «производство», осмысленное в статье как оканчивающийся ничем «отрезок дороги, по которой мы идем и идем» (БО, с. 120). Этот путь по плоскости может быть прекращен с помощью выхода в «ту высшую сферу жизни», которая поможет преодолеть ограниченность человеческого существа во времени и пространстве, спасти его от гибели. Основное направление пути преобразования человека и человечества — это в первую очередь «освободить производство на земле» (БО, с. 120). В результате возникнет высшая форма отношения человека к миру, которая проложит путь к единению биологической и минеральной форм «вещества» («высококультурное производство»). В конце концов создание новой энергетической культуры приведет человечество к формированию ноосферы, «вытолкнув человека из производства».

Проблема свободы человека ставится здесь Платоновым в новом ракурсе, оказываясь связанной не только с волей или необходимостью, но с принципом отношения между телом и духом,

присущего тому или иному человеку. Свободный человек, по Платонову, это человек, избавленный от смерти, а значит, тем самым и от профессии, пола, времени и ограниченного, замкнутого пространства. Переворачивая марксистский тезис о том, что свобода — это осознанная необходимость, Платонов формулирует: «Закон мировой необходимости — закон мировой свободы» (ЗК, 1,19), поэтому «свобода — вот причина мира (космоса и гражданского состояния)» (ЗК, 1, 21).

Род деятельности, который позволит вывести человека из его профессиональной ограниченности, — энергетическое земледелие, названное самим писателем «душой человека» (ДСИТ, с. 61), помогающее ему противостоять смерти. Процесс изменения онтологии «вещества» «стал смыслом вселенной» потому, что стал «смыслом человека» (ДСИТ, с. 61). Труд, сформированный помимо предлагаемой обществом системы профессиональной ориентации, направленный непосредственно к «веществу существования», оказывается формой бытия, поэтому платоновский человек — «человек трудящийся». В творческом труде, преодолевающем узость ограниченного пространства и времени, находится основание «свободы и непобедимости» человека (ДСИТ, с. 61). Важно, что в этой переделке природы, опираясь на землю, человек не нарушает законов мироздания, не навязывает миру свои уставы: «...он не насилует ее, а приспосабливается к ней» (ОН, с. 53). Его задача — поднятие жизненного потенциала «вещества» с помощью изменения свойств умирающей материи мира; с помощью изменения физических свойств и конструкции Земли космические силы могут быть перенаправлены на победу жизни над смертью. «Познав мертвую мощь мировых сил, человек направляет их, не в силах изменить прямо, против других враждебных сил — и так подчиняет, косвенно изменяет, побеждает» (ОН, с. 53). «Наука», таким образом, сливается с «трудом» постольку, поскольку наука — это осмысленный труд: «Труд, терпение и надежда подготовили торжество для человека, вывели его из смерти бездн темной природы, из жадных охватов смерти, ничтожества и гибели» (СИЛ, с. 65—66). Путь к спасению человечества лежит через труд, освященный наукой борьбы со смертью, — «подвиг», «всепобеждающий и освобождающий», — он «преобразователь жизни» (СИЛ, с. 66). С помощью преобразования материала Земли становится возможно и преобразование человека. Это основано на признании того факта, что все предметы, живые существа и вещи состоят из единого материала «живого вещества» и делятся на два типа: одни служат человеку для переделки природы, другие выражают природу. Функция человека, каким его замыслило Мироздание, помогать Земле выжить. В статье «Великий работник» (1923) Платонов говорит не только о том, что человек должен обслуживать и налаживать землю как устройство, совершенно беспомощное

без такого рода сервисной поддержки (подобно тому как в депо мастера постоянно ремонтируют паровозы). Работа на земле — это ее качественная «переделка» и «реконструкция планеты», считает писатель, однако не для улучшения «бытовых условий» человека, но для вывода ее на новый, более совершенный уровень онтологической организации. Эта мысль реализована затем в «Ювенильном море»: «Вермо понял, насколько мог, столпов революции: их мысль — это большевистский расчет на максимального героического человека масс, приведенного в героизм историческим бедствием, — на человека, который истощенной рукой задушил вооруженную буржуазию в семнадцатом году и теперь творит сооружение социализма в скудной стране, беря первичное вещество для него из своего тела. Эта идея неслышно растворена в книгах, прочитанных Вермо ночью, — потому что ее нельзя услышать мелким сердцем индивидуалиста или буржуя» (ЮМ, с. 609).

Такое специфическое земледелие в произведениях Платонова носит характер жизненного императива, своего рода универсального средства спасения от бесполезности существования в горе, пустоте быта, скуке профессии, в умирании. В «Чевенгуре» Кирей борется с несчастьями с помощью «траты тела на рытье земли»: «Кирей почувствовал в себе слабость тела от грусти, словно он увидел конец своей жизни, но постепенно превозмог эту тягостность посредством траты тела на рытье земли» (Ч, с. 377). Эта работа не имеет географического адреса, она направлена непосредственно к истине, которая не имеет места и времени, но совпадает со всей Вселенной. Герои работают непосредственно с вечным материалом «вещества» и в безбрежном поле космического Времени, «не помня времени и места» (К, с. 138). Функция в составе какого-то производства оказывается в художественном мире Платонова замененной космической функцией человека, так или иначе работающего для преодоления энтропии и смерти и избегающего при этом мертвых тисков «производства». Такого рода замена — основа сюжета «Котлована», «Джана», других произведений. Человек, работающий в рамках «производства», работает не «впрок» мирозданию, а герой-философ писателя ищет способ применить свои жизненные силы на пользу «веществу жизни».

Поэтому «электротехник» в повести «Впрок» — это не столько профессия в обычном смысле слова, сколько выражение функциональной связи между человеком и «веществом существования». Это человек, работающий для восстановления потерянной энергетики Земли, т. е. самый нужный и важный человек на планете, и красноармеец в поезде предлагает герою повести «Впрок» носить специальную кокарду, оповещающую о том, что он «энергетик». Первые шаги к построению вещественно-энергетической ноосферы должны совершаться энциклопеди-

чески образованным новым Адамом, который будет сочетать в себе свойства всех профессий и умений, но мысль которого будет направлена на организацию правильного энергетического обмена между частями «вещества», включая, конечно, и тела людей. Речь идет о сознательном и адекватном изменении свойств окружающего пространства, лепке «вещества», за счет чего изменятся и его энергетические свойства. Эта универсальная «специальность» (род деятельности) у Платонова именуется по-разному: «физик космических пространств», «мастер», «машинист», «кузнец», «гончар», «землекоп», «электрик», «энергетик», каждый раз обозначая человека, занятого перераспределением своего вещества — энергии Земли и энергии мысли любви, свойственной телу человека. С наличием такой «профессиональной ориентации» связаны исключительные этические свойства и идеальные характеры платоновских «мастеров» — «кузнецов», «литейщиков» и «землекопов».

Человек в этой парадигме оказывается самоуправляемым генератором и «аккумулятором» жизненной бытийной энергии, которая легко может истощиться — в условиях отключения от Космоса или тотального падения космической энергетики (возможно, и по его вине). В поздних произведениях Платонова сохраняется мысль его ранних статей: «Вся вселенная есть, точно говоря, резервуар, аккумулятор электрической энергии, так как вселенная прежде всего пространство, а пространство прежде всего электромагнитное переменное поле» (СИС, с. 178). Поэтому с помощью «ликвидации» или уничтожения чего-либо нельзя добиться положительного прибавления жизни на земле. Главный источник «тепла» (жизни) находится в толще земли, ее живой плоти, именно там герои Платонова ищут истину, надеясь, что «природа нам что-нибудь покажет внизу» (К, с. 137). В «Потомках Солнца» Платонов описал мысль как форму материи или форму космической энергии, заложенной в центре «вещества» земли: «...прокаленная мысль, тверже и материальнее материи, чтобы постигнуть мир, спустится в самые бездны его» (ПС, с. 36). Строя здесь модель энергетической гармонии человека и мироздания, писатель обращает внимание на вектор творческих усилий, направленный, как и в «Котловане», не вверх, а вниз: «...давно никто не смотрел на небо — все взгляды опустились в землю, все руки были заняты» (ПС, с. 32). Процесс преображения Земли описан как мысль, вонзившаяся в материю (ПС, с. 33), и как «лепка новой формы».¹

В новой европейской истории люди чаще всего занимаются переводом своей бытийной энергии в вещественно-утилитарные

¹ Вероятно, влияние «тектологии» А. Богданова («начать свою работу над окружающим, внечеловеческим миром»). См. об этом: *Малыгина Н. М.* Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985.

формы, например в металлические детали автомобильного мотора, который фактически оказывается «могилой-памятником» человеческим жизням, затраченным на создание этого технического устройства. Лихтенберг («Мусорный ветер») постигает внутренний смысл двух памятников, воплощающих две силы, противоборствующие в этом мире:

1) энергетически бесплодный, шумный и крикливый, агрессивный и тупой, не способный ни производить, ни хранить энергию бытия класс обывателей, которые «шагают в рядах государственной охраны» и

2) «пролетариат», «молчаливый и могучий», накапливающий и отдающий другим энергию, каждый «в день по сто лошадиных сил» (МВ, с. 299), которой его лишают «праздные» люди, и способный предохранить мир от окончательного «истощения» и «утомления».

Памятником первому становится бюст их лидера, Адольфа Гитлера, памятником второму — автомобиль, на котором этот памятник привезли. Если первый воспринимается им как «полутело»² и некий языческий символ смерти и уничтожения, то второй оказывается все той же «братской могилой», в которую обращается энергия надорванного непосильной работой пролетариата и которую мы видим и в «Котловане». «Лихтенберг прислонился лицом к машине, как к погибшему братству; сквозь щели радиатора он увидел могильную тьму механизма, в его теснинах заблудилось уважение к человеку и пало мертвым...» (МВ, с. 299). Гибель человечества лежит на пути истощения сил Земли в производстве механизмов, которые будут служить не делу преобразования мира, но удовлетворению растущих чувственных удовольствий обывателя.³ Энергия бытия человеческого существа превращается в машину, переходит в ее плоть. Поэтому труд — форма существования энергии «пролетариата», который пытается осмыслить переход жизни человека в машину как физико-химический процесс. Об этом говорится в романе «Чевенгур»: «Захар Павлович много наслаждался одной постоянной мыслью: какой дорогой подспудная кровная сила человека обьявляется вдруг в волнующих машинах, которые больше мастеров-

² «Полутело» из «Мусорного ветра» трактовано также как реализация римско-католической атрибутики в рамках сталинского террора: *Дебюзер Л.* Альберт Лихтенберг в «мусорной яме истории»: (О литературном и политическом подтексте рассказа «Мусорный ветер») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 244—245.

³ Здесь можно наблюдать аллюзию на Салтыкова-Щедрина («Сказка о том, как один мужик двух генералов прокормил») — «Один убогий труженик содержал десять человек торжествующих господ» (МВ, с. 299).

вых и по размеру и по смыслу» (Ч, с. 55). Трагедия в том, что Лихтенбергу приходится проклинать оба памятника — и «могилу пролетариата», автомобиль, и бюст Гитлера, нанося каждому по два символических удара. Возникает специфическая символика: на автомобиль, «братскую могилу пролетариата», приходится один удар тростью и другой — «головой с равнозначной силой о тот же радиатор», а Гитлеру достается два удара тростью, причем она ломается. Ценностный фактор здесь проявляется по-разному: в первом случае на «братскую могилу пролетариата» приходится два посягательства: одно со стороны не спасшего его от унижения и гибели интеллектуала, а второе — со стороны обывателя, но стараниями все того же интеллектуала. Во втором случае — вся энергия сопротивления исходит только от интеллектуала — платоновского праведника. Речь идет о всемирном процессе нарастания «мусорности», энтропии, резкого падения энергетики Земли. Мусорная эпоха в жизни человечества характеризуется созданием гор предметов, которые фактически не нужны человеку, образуя мусор, прах, набор бесполезных форм. «Население все погибнет от экономически безрезультатного труда, а горы продуктов, одежды, машин и снарядов останутся на месте человечества, вместо могильного холма и памятника» (ЗК, 8, с. 103—104).

Платонов не только не собирается превращать человека в «машину», как считают некоторые исследователи его творчества, но, напротив, хотел бы, чтобы всю тяжелую работу на земле выполняли роботы. В «Сокровенном человеке» главный герой повести Фома Пухов высказывает идею производственного цикла, основанного на роботах-конвейерах, своего рода «машинах для труда»: «Хоть бы автомат выдумали какой-нибудь: до чего мне трудящимся быть надоело! — рассуждал Фома Егорович, упаковывая в мешок пищу: хлеб и пшено» (СЧ, с. 24). Мотив уничтожения труда ради освобождения человека встречается во многих текстах писателя.

В своей статье «Будущий Октябрь» Платонов делает первый шаг к формированию идеологической системы, ставшей основанием для художественной формы многих произведений, где есть «фанатики» и настоящие преобразователи жизни, идущие навстречу «новому Октябрю», который должен заменить или по крайней мере завершить не удовлетворяющий писателя «старый Октябрь». Истинная цель истории по Платонову — преобразенный новый человек на преобразенной новой Земле, но вовсе не улучшенные формы производства или более удобные бытовые условия жизни человека. До тех пор пока человек участвует в производстве, он идет к гибели в мире обыденной истории, поэтому необходимо отдать: «производство — машине, человеку же — иную форму жизни». Путь к этой иной форме жизни — коренное преобразование пространства и строи-

тельство новой «культуры разума». Этот специфический «коммунизм» Платонова — новый онтологический статус «вещества», преодолевшего свое смертно-ограниченное состояние. «Стратилат делал коммунизм, а сделал другой мир .., другой мир истории, другую категорию, которая могла объективно выйти, выйти из развороченных форм прошлого... нечто исторически-прекраснее, неожиданнее, неизвестное и действительно необходимое и простое» (ЗК, 8, с. 110).

Техники-мастера Платонова обычно не связаны определенной профессией, обладают универсальным творческим характером. Они — ренессансные люди с большим набором умений и знаний, среди которых выделяется умение формировать и направлять в нужное русло энергию Мироздания. Таков Николай Вермо из «Ювенильного моря»: «инженер-электрик сильных токов товарищ Николай Вермо, который окончил, кроме того, музтехникум по классу народных инструментов, дотоле же он был ряд лет слесарем, часовым механиком, шофером и еще кое-чем, в порядке опробования профессий, что указывало на безысходную энергию тела этого человека, а теперь он мчится в действительность, заряженный природным талантом и политехническим образованием» (ЮМ, с. 539). Энергетический Апокалипсис, описанный в целом ряде произведений Платонова, объясняется исчезновением с планеты Земля людей-мастеров, спасающих силой своей мысли и своего «ручного труда» планету и весь мир от гибели.

Существуют, правда, трактовки творчества Платонова, в которых писатель оказывается фанатически убежденным технократом: «Выстраивая свой проект переоборудования Земли, Платонов делает ставку на технику не только в плане ее способности ... заменять руки человека... его интересует процесс... технизации человеческого сознания».⁴ Перестановка акцентов с цели на средства, недооценка «энергетического принципа» Платонова приводит к утверждениям: «Техническая трансмутация... по сути, уподобление Человека Машине и станет тем рычагом, при помощи которого можно изменить вселенную».⁵ Однако человеческая индивидуальность для Платонова — естественна и актуальна для Вселенной, без которой ей никак не обойтись, скорее, наоборот — можно было бы сказать об уподоблении машины человеку, примеров такого одушевления машин в произведениях писателя множество. На самом деле отношения человека и машины обретают сакральный характер, в силу того что человек вдыхает жизнь (увеличивает жизненный потенциал) в тех-

⁴ Хрящева Н. П. «Кипящая вселенная» А. Платонова: (Динамика образотворения и миропостижения в сочинениях 20-х годов). Екатеринбург; Стерлитамак, 1998. С. 50.

⁵ Там же.

ническое устройство, в любую вещь, вкладывая в них свою энергию. Поэтому «летчик в воздухе один с машиной, как монах, как святой техники» (ЗК, 12, с. 155).

Платонов считал все сущее (включая машины) живым и потому зависимым от внутреннего «сокровенного» вектора развития онтологически живого вещества мироздания. Человек, конечно, имеет важную внутреннюю функцию в структуре многообразных форм и проявлений вещества-энергии, но сам он находится не вне, а внутри вещества, поэтому его творческая активность — прямое выражение этих внутренних свойств «сокровенного» вещества. Если человек плохо несет возложенную на него космическую функцию, он может исчезнуть и взамен него появятся новые формы жизни как энергетической активности «вещества мироздания». Любая машина, начиная со столь любимого платоновскими героями паровоза, может быть осмыслена как такое же соединение вещества и энергии, самодеятельное и обладающее своим путем в Мироздании. Поэтому старый машинист в «Чевенгуре» «отлично знал, что машины живут и движутся скорее по своему желанию, чем от ума и умения людей: люди здесь ни при чем. Наоборот, доброта природы, энергии и металла портят людей. Любой холуй может огонь в топке зажечь, но паровоз поедет сам, а холуй — только груз. И если дальше техника так податливо пойдет, то люди от своих сомнительных успехов вырождаются в ржавчину, — тогда их останется передать работоспособными паровозами и дать машине волю на свете» (Ч, с. 53). Весьма сомнительно утверждение Н. П. Хрящевой, что Платонов был сторонником замены живого сознания человека мертвым интеллектуальным ресурсом, чуждым индивидуальности.⁶ Идея о человеке-машине, иногда приписываемая Платонову, встречает иронический ответ писателя в сюжете о «гуманисте», который в «Институте смазочных масел» «открыл электрический способ облагораживания характеров людей» (ЗК, 17, с. 209).

Описание форм жизненных проявлений чевенгурцев представляет собой список основных позиций человека в пределах цивилизации — это позиция в государственной машине, робкие поиски своего места во Вселенной, попытка уверовать в Бога, переживание жизни как приближающейся смерти, диалог с ближним своим и попытка ужиться с существующим вокруг общественно-политическим окружением: «...ключевая служба в тюрьме, ожидание истины жизни, нетерпение к богу, смертельное старчество, чтение вслух странникам и сочувствие Советской власти» (Ч, с. 210). Таким образом, можно жить во временном состоянии, не выходя из него и ограничивая свою природу

⁶ Там же.

одним циклом превращения (рождение—жизнь—смерть), с сопутствующей этой модели нравственной и онтологической недостаточностью, а можно жить и в вечном состоянии, где путь человека укладывается, по мере его возможностей, не в один цикл, но в длинную цепочку циклов — чем длиннее, тем лучше.

Мироздание целенаправленно принимает ту или иную форму, каждый раз в виде той или иной модели культуры. Человек — культуротворческое существо, самая жизнь которого отливается в модель определенной культуры. Высшая цель человека и человечества — благо — невозможно в рамках ограниченного времени существования человека. Два типа блага выделяет Платонов: 1) это индивидуальное («личное») и сиюминутное благо (деньги) и 2) всеобщее и вечное благо, связанное с преодолением ограниченного «сегодняшнего» человека. Стремление к деньгам Платонов называет основной линией развития человечества, называя это «линией наименьшего сопротивления» (КП, с. 100). Это благо «легко достижимое» и непрочное. Для реализации первого блага нужно развитие животных качеств в человеке. Для реализации второго блага нужны качества всеобщие, истинно человеческие, нужна работа сознания и подвижнический труд. Люди перепутали и решили наслаждаться «небесным блаженством» прямо на земле — это самая тяжелая ошибка человечества. «Многие погибли на этой дороге, но кое-кто и добрался до „неба земли“ — богатства, объединился там и начал наращивать свои силы» (КП, с. 100). Своей жизнью человек может распорядиться по одной из двух названных моделей: как личным достоянием, истратив его на наслаждения, отдав себя на растерзание своей «профессии», или как общим, не своим достоянием, принадлежащим всему миру.

Согласно этой логике, человеку на этой земле суждены три пути: 1) жизнь в свое удовольствие, оканчивающаяся безысходной и бесплодной гибелью (Пашкин и его жена); 2) созерцание, подготавливающее человека к верному пониманию своей цели и задачи, лежащей в направлении, противоположном «производственной» истории человечества (Вошев, который «задумался» посреди «производства»); 3) переделка мира в рамках увеличения его энергетической емкости и точности соответствия «вещества»; носителя мысли (телесного человека) всей остальной энерго-вещественной основе Вселенной. Основные события, совершающиеся в сюжете «Котлована», связаны с переходами с первого на второй путь (уход Вошева с «производства»), со второго на третий (участие в строительстве котлована) или уход с третьего на первый путь (выход Козлова из котлованной общины в «общественную жизнь»). Главная коллизия этого уходящего от производства «бредущего созерцателя» (К, с. 272) — это выбор между первым и вторым путями, в результате чего он обычно выбирает третий. Общество требует от него участия в «произ-

водстве», в то время как он ищет решения вопроса в Космосе и чаще всего находит некую трудовую форму, в которой реализует при внешней видимости «социалистического производства» свой реальный прорыв к вечности. Для преобразования человека нужны методы «замены производственных систем» (МК, с. 121), причем Платонов прямо намекает, что ему известно, как именно это нужно делать: «...пути эти уже есть, уже найдены, и в них надо ввести только поправки, какие укажет практика» (МК, с. 121). Мысль о том, что человеческий организм похож на аккумулятор, который заряжается энергией, а затем расходует ее — на дело или просто так — встречается в статье «Выключенные дни» (1920). Нормальное состояние человека нового типа — иметь «огромную жажду полного труда» (ВД, с. 125). Платонов вовсе не считает человека машиной для труда, поскольку человек и производство — «два враждебных, в сущности, явления» (ВД, с. 125), однако спасение человечества — в гармонии между физиологией человека и формами его практического труда.

Однако крепость этико-социальных связей между людьми в составе человечества вызывает у писателя серьезные сомнения: «удерживание» людьми друг друга, основанное на сексе, социальной зависимости или внешних органических признаках («красота», телесная «цельность» или национально-расовые особенности), не может быть связью прочной и полноценной, потому что не выражает всей полноты бытийных ресурсов вещества. В этом смысле замечателен диалог автора-повествователя «Первого Ивана» с киргизом-электриком, который говорит, что он «электрик Гюли, а был киргиз» (ПИ, с. 262). Разворачивающееся далее обсуждение вопроса о том, кто же лучше — «электрик» или «киргиз», — выявляет, что Гюли — предтеча человека будущего, преодолевшего свою национальность как устаревший тип опосредованной связи с «веществом жизни» (через формы национальной культуры) и сейчас вступившего в прямой контакт с ним посредством электричества, обретая «культуру заряженного света». Он формулирует телеологию борьбы с энтропией, объясняющую бытийную задачу человека: «...электрик сильней пустыни, а киргиз — нет» (ПИ, с. 262). В то же время, пророчествует Гюли, «всякий киргиз будет электрик и механик» (ПИ, с. 262), когда к энергетической основе человека вернется ее былая сила, а пока что человек «живет на льду» (ПИ, с. 262), обозначая близкий к нулю уровень энергетической заряженности Земли. На этом пути органическая природа человеческого тела — новый смысл бытия «комочка вещества» в составе Космоса — придает ему совершенно новые формы и новые, небывалые свойства.

Платоновская концепция человека и истории, развернутая в «Котловане» и «Чевенгуре», подтверждается прямыми высказыва-

ваниями писателя на этот счет. Человек формируется как часть «вещества», активная по отношению к пространству и времени, его телесная природа прямо выражает то соотношение между ними, которое свойственно актуальному бытию человека. Живое и очеловеченное пространство есть природа, живое и очеловеченное время есть история рода людского. Платонову было присуще ощущение, что пространство и время, природа и история — это не две грани человеческого бытия, но одно целое, которое предстает по-разному в зависимости от свойственной человеку бытийной точки: «Но человечество живет не в пространстве—природе и не в истории—времени—будущем, а в той точке меж ними, на которой время формируется в пространство, из истории делается природа».⁷ Человек «внешний» безраздельно принадлежит и пространству, и времени, он находится в страдательном залоге по отношению к ним. Однако человек внутренний, «сокровенный», находится вне пространства и времени, он живет за их пределами, соприкасаясь с ними только через свою телесную оболочку, которую считает единственно ценным и автономным субъектом мироздания.

Частные поступки человека лишь указывают «отметки» и показывают направление, в котором идет все человечество, но само направление человеческой истории — правильное соединение человека с землей, «и, выполняясь, оно способно занять жизнь человеческую трудом на всем ее протяжении».⁸ Такого рода героями, оправдывающими своим трудом существование человечества, оказываются бригада строителей котлована, создатель лунной бомбы физик Лихтенберг, герои «Чевенгура»: «И выходило действительно так, как говорил машинист-наставник: в труде каждый человек превышает себя — делает изделия лучше и долговечней своего житейского значения» (Ч, с. 56). Еще один «физик космических пространств» и архитектор земли, в дополнение к героям «Чевенгура», Лихтенбергу «Мусорного ветра» и Прушевскому из «Котлована», — человек, который переустраивает землю, так как он «геометр и городской землеустроитель, закончил тщательный план новой жилой улицы, рассчитав места зеленых насаждений, детских площадок и районного стадиона. Он предвкушал близкое будущее и работал с сердцебиением счастья, к себе же самому, как рожденному при капитализме, был равнодушен» (СМ, с. 10).

Впервые эта концепция «превышения себя» в труде встречается в статье «Да святится имя твое» (1920), где Платонов фор-

⁷ Цит. по: Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 51.

⁸ Розанов В. Цель человеческой жизни // Смысл жизни в русской философии. СПб., 1995. С. 216.

мирует свое понимание истории, являющей собой борьбу энтропического трудового вложения себя человеком в землю и нарастающей смертной силы. Обратим внимание на то, что первые люди, по Платонову, были сделаны из материала с низким энергетическим потенциалом — из глины. Первые люди, Адам и Ева, были «великанами из глины», «с распухающими животами» (ДСИТ, с. 60). В силу слабой энергетической заряженности в прошлом «Земля плохо двигалась», и потому созданный из ее вещества первый человек «стал достойным сыном своей матери — окаменел и замер», что явилось началом его «долговременного рабства» в плену у смерти (ДСИТ, с. 60). Начало пути человека к вечности и реабилитации (оправданию) относится к моменту, когда он осознал неминуемую «гибель и смерть» — «вечные спутники человеческого испуга и бессилия» (ДСИТ, с. 60). В свою концепцию истории Платонов включает Христа, которого он трактует как первого человека на земле, который осознал гибельность энтропии и призвал на борьбу с ней. Главная задача человека на этом пути — победить время с помощью преобразования пространства: «...сильнейший из детей земли, силою своей уверенности и радости ... остановил бешеный поток времени, хоронящего человека на века под пеленою своей» (ДСИТ, с. 60—61). С этого момента, считает Платонов, и начинается новый период в жизни человечества. «Человек рванулся и заработал», он начал осваивать темные и смертельные силы, которые гнетут его. Главным инструментом для победы над смертью стал труд. «Человек и труд овладели друг другом» (ДСИТ, с. 61).

Важно и то, что для устойчивой связи со Вселенной человек должен подойти к ней «не как поэт и философ, а как рабочий» (ПС, с. 36). Эта цитата из «Детей Солнца» кажется комментарием к роману «Котлован». Стремление к «работе» над материей — основной вектор развития мысли Вогулова и строителей котлована. Рабочие «Котлована» — это и есть новый мессия, преображающий мир. «Пролетариат» — это не профессия или социальный класс, но определенная модель мироотношения, свойственная выходящим из любого социального слоя, это тип людей, обладающих ясно выраженным стремление к «благу и жизни» (АИК, с. 127). В «Мусорном ветре» такого рода «пролетариатом» оказываются четыре героя: «физик космических пространств» Лихтенберг, молодая коммунистка Ядвига Вотман, товарищ Лихтенберга в концентрационном лагере и дерево на городской улице, с которым беседует главный герой. «Капиталом» же оказываются все остальные — нацисты, судьи в концлагере, его жена Зельда, полицейский, который поедает мясо из тела Лихтенберга, предназначенное для спасения женщины с умершими детьми. Поскольку «благо» и «жизнь» — принципиально одно, ясно, что речь идет о совершенной форме жизни, ко-

торая, конечно, не может быть случайной и временной, оканчиваясь ничем. Отсюда начинаются проблески вопроса о бессмертии, или, лучше, вопроса о способах оправдания человека в его контакте с миром, придания его положению в мире вечного и абсолютного характера. В основании бытия этого типа людей лежит сознательное участие в вещественно-энергетическом обмене человека и окружающего его «вещества». Модель «буржуазная» — это высасывание и бездумная трата энергии мироздания в течение нескольких десятков лет, отпущенных смертному человеку новой истории. Модель часто упоминающегося у Платонова «гада» (или «полугада») — сознательная трата энергии мироздания с целью довести мир до гибели. В основании модели пролетариата — земельная триоца, смысл которой сводится к схеме: из земли человек вышел, на земле живет в биологической форме, в землю уходит. Поэтому в краткий миг между рождением и смертью он обязан сделать осмысленный поступок по отношению к земле. «Пролетариат вышел из самой гущи, из самого кипятка человеческой жизни на земле: он сам был главным огнем, от которого кипела и расширялась эта жизнь» (БМ, с. 91).

«Пролетарий» Платонова — это не безответственный рабочий без средств производства, но, напротив, ответственный за всю Землю мастер, это человек, испытывающий состояние должностования по отношению к миру. Герои Платонова — подвижники, должные выполнить работу по преобразованию Земли в более жизнотворную форму, чем та, которую случайно создала «мертвая природа». Это напоминает ситуацию, когда есть прекрасные семена, но еще не подготовлена для посева почва. В сущности, телеология Платонова обращена именно к проблеме такого рода подготовки. Если вектор жизни, обращенный к точке истины, меняется, то меняется и род деятельности, причем копание-размышление — это один тип деятельности в двух формах, которые принципиально не могут идти параллельно. Настоящее «слово истины» вырабатывается в труде. Человек физического труда — естественный, природный философ, и его философия более прочная и основательная, чем у кабинетных мыслителей, считает писатель. «Будучи тружеником, он знает, сколько надо претворить, испытать и пережить действительности, чтобы произошла настоящая мысль и народилось точное, истинное слово» (ПНТ, с. 8). Строители котлована — это новая, настоящая интеллигенция, о которой мечтал Платонов, интеллигенция, «вышедшая из людей физического труда» (ПИГ, с. 49), свободная от плоских умозрительных схем, тяжеловесной учености, обветшалых идеологических штампов. «Интеллигенция» Платонова — совершенно особое понятие, которое далеко отходит от историко-культурной концепции Г. Федотова, от Н. Бердяева и авторов «Вех». Для Платонова был важен

человек вне зависимости от уровня образования, ставящий вопрос морально-духовного бытия в основание своей реальной профессиональной деятельности. Отсюда становится ясно, почему у Платонова «интеллигенций много» — «интеллигенций столько же, сколько классов» (ПИГ, с. 49).

Условные сокращения текстов А. Платонова

- АИК — Анархисты и коммунисты (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- БМ — Борьба мозгов (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- БО — Будущий Октябрь (1921) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ВД — Выключенные дни (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ГТ — Герои труда (1921) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ДСИТ — Да святится Имя Твое (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ДЧ — Душа человека — неприличное животное (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ЗК — Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000 (номер после букв «ЗК» обозначает номер «Записной книжки» Платонова; ЗРЛ — записи разных лет).
- К — Котлован (1930) // Платонов А. Повести и рассказы. 1928—1934. М., 1988.
- КП — Культура пролетариата (1929) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ЛБ — Лунная бомба (1926) // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1.
- МВ — Мусорный ветер (1933—1934) // Платонов А. Повести. Рассказы. Из писем. Воронеж, 1982.
- МК — Мастер-коммунист (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ОН — О науке (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ПИ — Первый Иван: Заметки о техническом творчестве трудящихся людей (1930) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ПИГ — Пушкин и Горький (1937) // Платонов А. Размышления читателя. М., 1980.
- ПНТ — Пушкин — наш товарищ (1937) // Платонов А. Размышления читателя. М., 1980.
- ПС — Потомки Солнца (Сатана мысли) (1922) // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 3.
- РЭ — Родина электричества (1926) // Платонов А. Повести. Рассказы. Из писем. Воронеж, 1982.
- СИЛ — Сила Сил (1920) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- СИС — Свет и социализм (1922) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.

- СМ — Счастливая Москва (1933—1934) // Платонов А. Счастливая Москва : Повести. Рассказы. Лирика. М., 1999.
- СЧ — Сокровенный человек (1926) // Платонов А. Счастливая Москва : Повести. Рассказы. Лирика. М., 1999.
- Ч — Чевенгур (1927—1929) // Платонов А. Чевенгур. М., 1988.
- Э — Электрификация (Общие вопросы) (1921) // Платонов А. Чутье правды. М., 1990.
- ЮМ — Ювенильное море (1931—1932) // Платонов А. Чевенгур : Роман и повести. М., 1989.

Л. П. Фоменко

МОТИВ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В ПРОЗЕ ПЛАТОНОВА

А. П. Платонов принадлежит к тому типу писателей XX в., для кого постановка проблем человеческого существования связана с технической проблематикой цивилизации новой эпохи. В его художественном восприятии актуальными оказываются тема техники и технического переустройства мира, проблемы электрификации, поиски новых источников энергии. Платонов, напомним, получил не гуманитарное, а техническое образование, способствующее формированию инженерного мышления. Общение с техникой занимало значительное место в его биографии. В 1933 году, заполняя анкету группкома московского товарищества писателей, Платонов так ответил на вопрос о том, где и кем он работал до перехода на литературную работу: «Гидротехник, инженер-электрик; в провинции — прорабом; сейчас тоже совмещаю литературную работу с производственной: зам. гл. инженера и старш. конструктор в тресте „Росметрострой“». ¹ Проблемы взаимоотношений человека и техники, вопросы о роли техники в переустройстве мира всегда были близки Платонову, хотя в разные периоды своей творческой биографии писатель понимал их по-разному. ²

Среди «технических» сюжетов Платонова можно выделить в качестве отдельного и самостоятельного мотив железной дороги.

Тема железной дороги в русской литературе возникла с появлением самой железной дороги. К. И. Чуковский в работе о мастерстве Некрасова предпринимает обзор лирических стихотворений, посвященных теме железной дороги. По его утверждению, в донекрасовской лирике сформировались следующие под-

¹ Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 318.

² См. об этом подробнее: Рыжкова М. «Он шел своей дорогой один и независим»: (Человек и техника в художественном мире А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1994.

ходы к теме: 1) одическое прославление великой идеи и великого деяния, осуществляющего «волю земного царя и небесного»; 2) изображение железной дороги как разрушения патриархального облика России; 3) железная дорога глазами пассажиров уютного первого класса.³

Некрасов, по утверждению К. И. Чуковского, в интерпретации этой темы отличается тем, что рассматривает ее в свете революционно-демократической идеологии 60-х годов XIX в.: железная дорога — это одновременно подвиг и крест русского народа, великое событие национальной жизни, поэтому стихотворение Некрасова «густо заселено ... людьми. И толпа землекопов, и мальчик, и генерал, и подрядчик, и все они движутся, живут, говорят, и в этом многолюдстве — одна из примечательных черт демократической поэзии Некрасова».⁴ В свете некрасовской традиции именно народу отводится роль творческой силы, созидающей культуру и цивилизацию, а пафос «Железной дороги» состоит в осуждении жестокой эксплуатации нищего и голодного народа, положившего «косточки русские» по двум сторонам железнодорожного пути.

В романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», как известно, железная дорога изображается в апокалиптическом освещении как место погибельное. Толстовский подход, по всей вероятности, оказал самое сильное влияние на последующее воплощение темы железной дороги. Идея гибельности положена в основу блоковского стихотворения «На железной дороге», в котором уравнены в разрушительной силе «любовь», «грязь» и «колеса». Поезд наделен чертами трагического символа («три желтых глаза набегающих»), в котором воплощается разрушительная энергия «страшного мира», мировая тоска, «тоска дорожная, железная».

Близок А. Блоку А. Белый, автор «Пепла». В концепции его книги железная дорога является одним из выражений общерусского трагизма.

И он на шпалы прынул
К расплавленным огням.
Железный поезд грянул
По хрустнувшим костям.⁵

С железной дорогой в «Пепле» связаны мотивы тоски, одиночества, вселенского холода, обреченности. А. Белый подчеркивает бездушие железной машины, железных рельсов, железного колеса: «Железная дорога, холодная постель». В статье «Город» он пишет: «Железнодорожные лапы, как бесконечные лапы

³ Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. М., 1962. С. 365.

⁴ Там же. С. 72.

⁵ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 170.

паука, оковали пространство. Там колыхалась златотекущая нива. И вот на нее легла лапа паука с бесчисленными примыкающими станциями».⁶

Машина в философской концепции символистов несет мысль о разрушительном характере цивилизации.

Крестьянские поэты конца XIX—начала XX в., противопоставляя город деревне, где человек живет в органической гармонии с природой, восприняли железную дорогу как беспощадную механическую энергию зла. У этих поэтов «образ „чугунки“ теперь олицетворяет грозную силу, наступающую на деревянную Россию, беззащитную природу, крестьянский быт».⁷ Столкновение «железа» и «деревя» крестьянские поэты «серебряного века» переживали как современный апокалипсис. Для них появление «железного гостя» имело всемирно-исторический, бытийный смысл, предвещало «конец света», трагедию вселенской гибели того живого, что С. Есенин воплотил в образе «жеребенка», за которым гонится, «Железной ноздрей храпя, / На лапах чугунный поезд».

Кардинально новые идеи в русскую железнодорожную парадигму внесли теоретики Пролеткульта и пролетарские поэты, у которых концепты «завод», «станок», «машина», «железный путь» становятся компонентами другого сознания и приобретают другие коннотации. Прежде всего, была снята сама оппозиция паровоза и человека, шире — машины, железа и живого.

Железо в художественном мире пролетарских поэтов стало не символом бездушия и гибельности, а воплощением негибемой воли и пролетарского творчества. Для миропонимания, воплощенного в этой поэзии, железо — это творческий материал, из которого созданы люди и рельсы: «Мы растем из железа» (А. Гастев). По А. Гастеву, машина не просто родственна человеку, она оказывает на него формирующее воздействие, подчиняя законам техники. Человек превращается в производное от машины, она преобразует его психику, эмоции, всю душевную жизнь.

Во славу рельсов, заводов и поездов Гастев сочинял подлинные гимны. «Экспресс» — это стихотворение в прозе, прославляющее ослепительное индустриальное будущее человечества. Заглавным образом-символом становится экспресс, бешено проносящийся через великие сибирские города, связывая их собою в целостную величественную картину победившего труда. Будущее без железной дороги, без движения, без скоростей невозможно. В гастевской машинной грезе поезд и железная дорога становятся символами дерзания, смелой мечты и творчества,

⁶ *Белый А.* Арабески. Статья «Город». М., 1911. С. 354.

⁷ *Базанов В. Г.* С родного берега: О поэзии Николая Клюева. Л., 1990. С. 146.

а такие железнодорожные термины и понятия, как «железнодорожный мост», «черные магистрали», «бархатные тормоза», «однорельсовая дорога», «черные рабочие поезда», приобретают поэтический и романтизированный характер. Они становятся элементами гигантской картины мировой индустриализированной жизни, а главный образ в этой картине — вечно мчащийся экспресс, прорезывающий Россию от Урала до Берингова пролива, а там «полчаса — и Америка». Движение экспресса уравнено с полетом, скорость приобретает гомерический характер. Глаголы движения нагружаются экспрессивными оттенками: поезд «ринулся», «сорвался», «мчится», «врезался», «прыгает», «влетает», «мелькнул», «летит», «катит с вершины на вершину». «Экспресс» — это настоящий гимн во славу поезда: «...он хочет прорезать всю землю, облить ее своим горячим дыханием, отдать ей всю огненную страсть свою; он хочет вселить в нее беса холода и беса жара и заставить их вечно биться, он хочет утопить человека в металле, расплавить маленькие души и сотворить одну большую; он хочет заразить камни человеческим голосом, заставить мерзлую землю петь гимны огню».⁸

Высоко отзываясь о «Поэзии рабочего удара», В. Брюсов писал: «Гастеву особенно удалось те стихи, где поэт как бы сливается с жизнью машины, становится одной из необходимых частей».⁹ Как известно, Платонов формировался в контексте пролеткультовских идей, сформулированных прежде всего А. Богдановым и А. Гастевым. Именно Гастев, считает Е. Толстая-Сегал, оказал сильнейшее влияние на «машинизм» Платонова.¹⁰

Мотив железной дороги в прозе Платонова восходит к очень важным положениям его философско-теоретических взглядов, связанных как с А. Богдановым и А. Гастевым, так и с «Общим делом» Н. Федорова. Здесь ключевую роль играет идея переустройства мира человеком, и в качестве средства этого переустройства понималась техника, машина в самом широком смысле слова. Традиционная оппозиция бездушной машины и живого человека снимается, и машина (паровоз) становится высшим проявлением творческой сущности человека и изумительным инструментом преобразования жизни. То, что не сотворено человеком, платоновскому герою не интересно, «будь то зверь или дерево».¹¹ «Любые же изделия — особенно металли-

⁸ Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 167.

⁹ Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 526.

¹⁰ Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994. С. 53.

¹¹ Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Избранное. М., 1988. С. 55. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с обозначением буквой «Ч» и указанием страницы в тексте.

ческие, — наоборот, существовали оживленными и даже были, по своему устройству и силе, интересней и таинственней человека» (Ч, с. 56). В «паровозе» человек преодолевает несозданность, нерукотворность природной жизни и «превышает себя — делает изделия лучше и долговечней своего житейского значения» (Ч, с. 156). В этой логике машина не может быть антагонистом человека, напротив, в ней выявляется совершенный человек, и совершенство это настолько велико, что кажется «большим и страшным» (Ч, с. 56). Паровоз оказывается как бы продолжением человека и даже самим человеком. С. Бочаров считает, что у Платонова происходит «не уподобление паровоза человеку», «не метафора», а «метаморфоза», в них «одно и то же вещество».¹² Как и человек, платоновский паровоз устает, страдает, болеет, работает, делает усилие и т. д. Разграничение человека и паровоза оказывается нежестким, нечетким. Человек техники сам становится элементом техники. Муж Фро не только «имел свойство чувствовать величину напряжения электрического тока, как личную страсть», но «сам превращался на время в микрофаряду и в блуждающий ток».¹³ Саша Дванов «воображал себя паровозом и производил все звуки, какие издает паровоз на ходу» (Ч, с. 65). «Одиноким Захар Павлович и не был — машины для него были людьми и постоянно возбуждали в нем чувства, мысли и пожелания» (Ч, с. 53). Старый механик ведет разговоры с паровозом, который грустно жалуется ему на то, что «колосники затекают», «уголь плохой», слишком «туго затянули сальники» (Ч, с. 70). Мастер слышит, как стонет и кричит больной паровоз («Жена машиниста»), а самый редкостный образ любви к паровозу, единения человека и машины создан в рассказе «Фро»: «Механик влез в будку одной холодной машины, сел у котла и задремал, истощенный собственным счастьем, обнимая одной рукой паровозный котел, как живот всего трудящегося человечества, к которому он снова приобщился» (т. 2, с. 130).

В железнодорожном мире Платонова паровоз превосходит человека, оказывается совершеннее. Он аккумулирует лучшие качества своего создателя, паровоз — идеальное творение человека, который «сам по себе ни плох, ни хорош».

Идеально созданный паровоз вступает в новые творческие отношения, т. е. начинает правильно работать, лишь с «мастером». «Немастер», «холуй», как выражается машинист-наставник, грубый и неподготовленный, не может «трепетать» у паровоза, «он тут с паровозом как с бабой обращается, как со шлю-

¹² Бочаров С. Г. «Вещество существования»: (Выражение в прозе) // Андрей Платонов: Мир творчества. С. 21.

¹³ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 2. С. 138. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

хой какой» (Ч, с. 56), он может сломать и испортить. Платоновский машинист — обязательно мастер. Плохой или посредственный машинист хотя и встречаются в его прозе, но в качестве второстепенных лиц и им всегда противопоставляются мастера. Посредственные машинисты и у автора, и у героя вызывают снисходительное или отрицательное отношение, признается только мастер.

Категории мастерства Платонов придает абсолютное значение. Труд мастера-машиниста артистичен и уравнивается с трудом художника в широком смысле слова. Механик-артист как подлинный художник все свое существование сосредоточивает на машине, на паровозе. Такой машинист не просто любит и не просто знает машину. Ему даны сверхзнание и сверхлюбовь, то, что отличает талант, ему дано чувство машины, таинственный дар, которым отмечен настоящий мастер. Между мастером и машиной устанавливаются особые, отличительные отношения, которые правильнее всего было бы назвать любовными. Труд машиниста, по Платонову, — это любовное общение мастера с машиной, интимное единение, согласие и взаимопонимание, взаимочувствование. На этом мотиве построен рассказ «Жена машиниста». Он может быть рассмотрен как развернутая метафора семьи со значением родства и близости. Здесь паровоз серии «Э» наряду с мастером Петром Савельичем и его женой Анной Гавриловной входит в состав семьи; муж и жена тревожатся о нем, как тревожатся о самом дорогом и близком, остро чувствуют все, что с ним происходит. И в этом состоянии они живут всегда, поэтому между собой паровоз называют «он», как говорят о постоянно дорогом и близком: «— Иль случилось что с ним, боль и поломка какая?»; «У него палец греется... — сказал Петр Савельич».¹⁴ Слово «палец» в данном контексте утрачивает терминологическое значение и создает образ живого, что способно болеть и вызывать тревогу близких. Больной паровоз в семейной жизни машиниста оказывается больным ребенком, о котором мать и отец беспокоятся и напряженно думают, страдают, успокаивая друг друга надеждой. Беспокойство за больную машину поднимает мастера даже среди ночи, паровоз для него — это живое, родное и дорогое.

Метафора семьи обогащается новой и неожиданной коннотацией. Паровоз серии «Э» — не просто член семьи, в семейном кругу ему принадлежит доминирующая роль. Именно любовь к нему и постоянная тревога за него сближают машиниста и его жену. Их отношения теряют непосредственно бытовой характер

¹⁴ Платонов А. Рассказы. М., 1962. С. 151. Далее цитаты приводятся по этому изданию с обозначением буквой «Р» и указанием страницы в тексте.

так же, как тема семейного тепла приобретает дополнительный метафорический смысл, проистекающий из слова «греется». Весь рассказ построен на контрасте холода и тепла. Внешний мир, куда машинист водит свой паровоз серии «Э», оказывается зоной холода: «Он был в поездке, в пурге и на морозе почти сутки»; здесь то поднимается, то утихает метель; «начинается снова пурга»; «холод сгушал ночную изморозь»; «треснула древесина, сжимаемая морозом», «окоченеешь снаружи» (Р, с. 151). В этой зоне холода и заболел паровоз серии «Э». Чрезмерно греющийся его палец ассоциирован с повышенной при простуде температурой. Тема холодного внешнего мира осложняется темой душевного холода: сменный машинист Петра Савельича не чувствовал паровоз столь же чутко, не слышал его боли от пальца, а «он стонал и кричал перед тем, как провернуться в гнезде» (Р, с. 156).

Исцеляющая и творящая энергия идет от тепла. Тема тепла связана с домом и любовью. В доме постоянно тепло: «она подала ему таз с теплой водой для умывания», «вынула из печки горячие щи», «муж медленно ел щи и отогревался», «перина у нас мягкая, одеяло теплое», именно дома машинист «нагрелся» (Р, с. 151). Но самое сильное тепло излучает любящая душа Анны Гавриловны. Она знает, понимает, сопереживает, чувствует так же, как и муж, для нее паровоз серии «Э» — «наш», она мечтает, чтобы все «паровозы ... здоровые были, как упитанные толстые дети» (Р, с. 155).

Метафора семьи обогащается и за счет развития темы «отец и сын», которая в свою очередь осложнена множеством подробностей: машинист погружен в постоянную заботу и тревогу, ночью он не в состоянии заснуть от «тревожного предчувствия» беды, которая может случиться с большим сыном-паровозом.

Одушевление и очеловечивание машины в литературе конца XIX—начала XX в. достигалось различными художественными средствами в зависимости от смысловых установок автора. Е. А. Яблоков, соотнося Платонова и Э. Золя, обращает внимание на эротические мотивы, характерные для отношения к паровозу у героев классика французского натурализма.¹⁵ У Платонова тема любви машиниста к паровозу переводится в метафорический план семейной любви. Анна Гавриловна любит «наш» паровоз не меньше своего мужа, она так же тревожится о здоровье паровоза, боится поломок и возможных катастроф. Она всегда рядом с машинистом и их общим любимцем. В конце рассказа машинист и его жена усыновляют Кондрата, молодого

¹⁵ Яблоков Е. А. Eros ex machina, или на страшных путях сообщения: (А. Платонов и Э. Золя) // Андрей Платонов : Проблемы интерпретации. Воронеж, 1995.

человека без родителей, помощника машиниста. Усыновление становится еще одной деталью метафоры семьи, придавая ей полную завершенность. Только через любовь может быть реализована творческая потенция человека, строящего новую реальность технического века: «... будешь сыном, я тебя научу. А то вы нам все машины покалечите» (Р, с. 156).

Отношения с машиной у машиниста-мастера строятся на том предельном сближении и понимании, какое свойственно родственным отношениям. Федор («Фро») чувствовал механизмы «с точностью собственной плоти» (т. 2, с. 138). Его любовь превращает машину в нечто живое и настолько ему близкое, что он мог непосредственно ощущать «страдальческое терпеливое сопротивление машинного телесного материала» (т. 2, с. 138). Объясняя Фро недоступные ей технические понятия, он мог чувствовать себя «микрофарадой, паровозом, электричеством» (т. 2, с. 138). Только подлинный мастер так чутко слушает, так нежно ухаживает и трепетно следит за любимой машиной: «...я концом ногтя не сходя с места чувствую, дрожу весь от страдания, на первой же остановке губами дефект найду, вылижу, высосу, кровью смажу ...» (Ч, с. 38).

Далеко не всем персонажам в мире железной дороги присуща такая способность. Этот особый дар, талант отличает только мастера. Фро, несмотря на свои способности, сколько ни старалась войти в мир техники, так и не смогла добиться этого. Столь любимые и близкие Федору понятия ей были чужды и безразличны: «Она с унынием рисовала с доски в тетрадь векторную диаграмму резонанса токов и с печалью слушала речь преподавателя о влиянии насыщения железа на появление высших гармоник. Федора не было, сейчас ее не прельщала связь и сигнализация, и электричество стало чуждым. Катушки Пупина, микрофарад, уитстоновские мостики, железные сердечники задохли в ее сердце. А высших гармоник тока она не понимала ни сколько...» (т. 2, с. 138). Фро может любить мужа, но любить машины ей не дано.

В рассказе «В прекрасном и яростном мире» непосредственно в текст вводится характеристика труда мастера-механика, который уподоблен артисту, чей труд облагорожен вдохновением: «Он вел состав с отважной уверенностью великого мастера, с сосредоточенностью вдохновенного артиста, вобравшего весь внешний мир в свое внутреннее переживание и поэтому властвующего над ним» (т. 2, с. 273).

Работающий мастер-механик пребывает в состоянии творческого подъема, аналогичного поэтическому вдохновению, позволяющему одновременно действовать, чувствовать состояние машины, видеть путь, всю широту окружающего пространства, детали, заполняющие это пространство, важные и пустяковые. Мастер, с одной стороны, сосредоточен на своем контакте с ма-

шиной, с другой — чувствует внешний мир, в котором он передвигается вместе с нею. По всей видимости, эта мысль была столь близка Платонову, что он возвращался к ней в разных произведениях. В рассказе «В прекрасном и яростном мире» работа Мальцева описана глазами его помощника, профессионала, восторгающегося недостижимой техникой вождения: «Глаза Александра Васильевича глядели вперед отвлеченно, как пустые, но я знал, что он видел ими всю дорогу впереди, всю природу, несущуюся нам навстречу, — даже воробей, снесенный с балластного откоса ветром вонзающейся в пространство машины, даже этот воробей привлекал взор Мальцева, и он поворачивал на мгновение голову вслед за воробьем: что с ним станет после нас, куда он полетел?» (т. 2, с. 273). А старый машинист («Жена машиниста») в своих творческих откровениях признается, что «одну машину — это знать мало. Надо видеть всю целую природу — и погоду, и что у тебя на рельсах: мороз или жарко, и подъемы надо знать наизусть, и машина как себя чувствует сегодня...» (Р, с. 156).

Мастерство высоко возносит платоновского машиниста, часто обособляет его, окружает гордым одиночеством. Такой тип мастера воссоздается в образе машиниста Мальцева, машиниста-наставника в «Чевенгуре». Наставник, боготворивший свой паровоз, болезненно переживал присутствие любого другого работника, испытывая чувство, похожее на ревность. Он знал, что никто не сравнится с ним в знании и любви, поэтому с подозрением и недоверчивостью встречал своих помощников: «...им болта в руки давать нельзя», они не способны трепетать близ паровоза. Он вообще машину ставит выше всего, а человек в его понимании — лишь «начало для всякого механизма» (Ч, с. 55). Даже Захара Павловича он не соглашается безоговорочно считать своим помощником. Мастер-наставник погибает в своем ревнивом одиночестве по собственной ошибке, и свои предсмертные ощущения он выражает в образах и терминах техники: «Просуньте меня поглубже в трубу, — прошептал он опухшими детскими губами. — Иван Сергеевич, позови Три осьмушки под резьбу — пусть он, голубчик, контрагаечкой меня зажмет...» (Ч, с. 69). Идолопоклонник техники, мастер-машинист противопоставляет машину человеку как идеальное — обыденному, совершенное — посредственному.

В рассказе «В прекрасном и яростном мире» подробно воспроизводятся сложные драматические взаимоотношения мастера и ученика, машиниста и помощника. В роли ученика оказывается молодой человек, которому тоже дана способность любить машину. Паровоз одним видом своим вводил его в то восторженно-поэтическое состояние, которое испытывает человек «в детстве при первом чтении стихов Пушкина» (т. 2, с. 272). В самом начале рассказа заявлено о высоком и общепризнанном мастер-

стве Мальцева, помощник ставит себя в позицию ученика, желающего «научиться у него искусству вождения тяжелых скоростных поездов». Мастер безразличен и недоверчив к ученику, равнодушно молчалив, он не верит, что другой может научиться тайне его таланта, он «скучал от своего таланта, как от одиночества» (т. 2, с. 272). Лишь драматическое происшествие дало им чувство равенства, лишь после потрясения ученик становится товарищем.

Если рассказ «В прекрасном и яростном мире» написан с точки зрения ученика, то «Жена машиниста» — с точки зрения учителя. Старый машинист не может заснуть при мысли о том, что его помощник, «малый молодой, просто еще юноша», не справится с технической задачей. В результате «вышло происшествие, а тяги не получилось...». Усыновляя Кондрата, мастер обещает: «...я тебя научу» (Р, с. 156).

В этих рассказах ученик наделен тем же таинственным даром любви к машине, каким обладает учитель. Обычную профессионально-техническую команду, работающую на паровозе и состоящую из машиниста и помощника, Платонов переводит в метафорическую плоскость, создавая картину на тему «учитель и ученик».

В художественном мире Платонова железная дорога связана с важнейшим философским мотивом движения, включающим «уход», «возвращение», «дом», «дорогу», «странничество» и т. д. Это сложный идейно-художественный комплекс, в котором «движение» именно по железной дороге приобретает свою специфику. Странничество и поиск, как правило, в русской традиции связаны с пешим передвижением. Такой образ есть и у Платонова (стихи из «Голубой глубины», «Чевенгур», «Глиняный дом в уездном саду», «Июльская гроза» и др.). Совместив традицию странничества с железной дорогой, Платонов обогащает ее неожиданными обертонами, которые особенно ярко сказываются в «Сокровенном человеке». Структурной основой повести становится сюжет-путешествие, нагруженный идеей поиска места в революции. Передвижение Фомы Пухова в художественном пространстве начинается с первых строк и заканчивается с последними. Сначала Пухов передвигается на снегоочистителе, затем на морском судне «Шаня», затем на поезде, наконец, пешком. В каждом случае характер движения оказывается в тесной связи с волеизъявлением героя: на снегоочистителе его вызывают повесткой, на «Шаню» он попадает под влиянием революционной агитации. Что касается движения на поезде, то оно связано с центральным эпизодом исканий Пухова, здесь он оказывается вне борьбы красных с белыми, «в потоке несчастных людей», которые объездили весь мир, но не видели его, «носимые по свету не любопытством, а нуждой» (т. 1, с. 368). Движение, герой, его спутники, наконец, поезд подвергаются сим-

волизации. Возникает образ поезда судьбы или «поезда жизни»¹⁶ «неизвестного маршрута и назначения». Передвижение на таком поезде приобретает черты философской метафоры, восходящей к пушкинской «телеге жизни»: «Люди шумели, рельсы стонали под ударами насильственно вращаемых колес, пустота круглого мира колебалась в смрадном кошмаре, облегая поезд верещащим воздухом, а Пухов внизывался в ветер вместе со всеми, влекомый и беспомощный как косное тело» (т. 1, с. 368). Этот поезд привозит искателя домой. Однако полноту возвращения в мир одинокий странник Пухов пережил лишь в финале, шагая в уютном утреннем пространстве, когда «...он узнал теплоту родины, будто вернулся к детской матери от ненужной жены» (т. 1, с. 396). Это интимное переживание пешего путника, когда Пухов буквально «входит» в мир, подготовлено его драматической поездкой на поезде судьбы с потерянными людьми.¹⁷

В прозе Платонова практически любой поезд оказывается поездом судьбы, образом концептуально нагруженным. Концептуализируется и само движение поезда, приобретая философско-метафорический характер. Это движение в железнодорожном мире Платонова никогда не бывает механическим или бытовым передвижением из одного пункта в другой. Поезд судьбы движется по жизненному пути, с этим движением связаны самые важные ценности платоновских героев: творческий труд (Федор и отец, «Фро»), спасение ближнего и дальнего («На заре туманной юности»), влекущая сила мира («Корова»), любовь («Фро») и т. д. Такое движение оказывается внутренне напряженным и конфликтным, человек становится участником и действующим лицом катастроф и катаклизмов «прекрасного и яростного мира». Отсюда в железнодорожном мире Платонова так распространен сюжет аварии.

На ситуации аварии построены сюжеты нескольких рассказов: «Среди животных и растений», «В прекрасном и яростном мире», «На заре туманной юности», железнодорожная авария происходит в «Чевенгуре», в сценарии «Машинист». Этот сюжет реализует излюбленную платоновскую идею о том, что взаимоотношения природы и современного человека, вооруженного техникой, в эпоху современной цивилизации неизбежно приобретают трагический характер: «Техника — это и есть сюжет со-

¹⁶ Корниенко Н. В. «Страна философов»: (Сомнения и откровения Фомы Пухова) // Андрей Платонов. Мир творчества. С. 235.

¹⁷ Подобные наблюдения сделаны Е. Фарыно по поводу романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» (*Faryno J.* Связь и транспорт в быту, в культуре / языке и в искусстве / литературе: (Программный комментарий) // *Studia Literaria Polono-Slavica*. Warszawa, 1999. Т. 3.

временной исторической трагедии. (...) Между техникой и природой трагическая ситуация».¹⁸

К воссозданию сюжета аварии Платонов подходит как специалист, владеющий профессиональной терминологией, знающий законы техники, работу паровоза в целом и отдельных его узлов. Как профессионалу ему известны правила поведения при аварии, которым подчиняются различные подразделения железнодорожного транспорта. Знание техники он считал непременным качеством современного писателя: «В эпоху устройства социализма „чистым“ писателем быть нельзя. Нужно получить политехническое образование и броситься в гущу республики».¹⁹ Картина аварии, нарисованная писателем, имеющим «политехническое образование», приобретает особые качества. Платонов избегает любых средств, с помощью которых нагнетается напряженность для достижения внешнего эффекта, он избегает аффектации. Авария не только воспроизводится через призму профессионального восприятия, но и действующее лицо оказывается специалистом, которому известны соответствующие правила поведения. На первый план выдвигается поведение машиниста в экстремальных обстоятельствах. Все начинается с того, что машинист или другой работник железной дороги обнаруживают нештатную ситуацию, техническую ошибку, некий сбой в технологии движения поезда. Причем герой мгновенно осознает техническую суть ошибки и ее трагические последствия. Момент этого осознания можно считать завязкой сюжета аварии. Катастрофичность происходящего поддерживается еще и его внезапностью, неожиданностью: «Тогда Ольга сообразила ...» («На заре туманной юности», т. 2, с. 224); «В это время туманное облако красного цвета прошло по циферблату приборов и потолку кабины» («В прекрасном и яростном мире», т. 2, с. 276); «Александр догадался, что дело гадкое» (Ч, с. 84). Первым сигналом опасности оказывается гудок паровоза. Описание такого гудка экспрессивно и напряженно: «...тревожный, рвущийся вихрем скорости и ветра гудок паровоза»; «...паровоз тревожно пел»; «паровоз снова завыл о катастрофе» (Ч, с. 84). Экспрессивность усиливается подчеркиванием скорости движения: «Дванов понесся дальше»; «поехал... с растущей скоростью»; «встречный паровоз приближался очень ходко» (Ч, с. 85).

Самое важное в платоновских сюжетах аварии — это человек. Его поведение определяется тем обстоятельством, что он обладает профессиональными навыками и знанием и по этой причине оказывается не трагической жертвой катастрофы,

¹⁸ Платонов А. О первой социалистической трагедии // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 32.

¹⁹ Платонов А. Ответ на анкету «Какой нам нужен писатель» // Там же. С. 287.

а осознанно действующим лицом. Именно в описании аварии Платонов широко вводит термины, обозначающие части и детали паровоза, а также профессиональную лексику, с помощью которой воспроизводится работа машиниста, осознавшего трагичность положения. Характерно, что происшедшее обостряет в герое чувство ответственности за людей и паровоз. Он принимает на себя жертвенную роль и забывает о той опасности, которой подвергается он лично. Дванов в момент катастрофы вообще остается на паровозе один, а своих помощников заставляет спрыгнуть. Мысль о собственном спасении он отвергает не только потому, «что его бы застрелил политком или исключили бы потом из партии», а и потому, что «Захар Павлович, тем более отец Дванова, никогда не оставили бы целый паровоз погибать без машиниста» (Ч, с. 85).

Эффект катастрофичности нарастает, когда герой понимает, что гибель приближается и данное мгновение будет для него последним. Поэтика катастрофы передает в первую очередь ускоренную динамику события, сопровождающуюся стремительным нарастанием угрозы. Объем этого фрагмента, как правило, невелик, реплики могут быть рассредоточены, но они передают самое важное состояние: человек четко осознает, что он погибнет и что жизнь так дорога. «Неужели? — думала Ольга. — Неужели я сейчас умру? Не хочется». Ее последующие реплики ретранслированы в авторское описание нарастающей катастрофы: «...прошептала: „Боже мой!“ — как говорила когда-то ее покойная мать. „Ну же, бедная! — с испугом вслух сказала она сама себе. — Пусть песни поют без тебя!“» (т. 2, с. 228). Прощание с жизнью включает воспоминание или упоминание о матери. Эта подробность встречается как обязательный компонент платоновского сюжета катастрофы.

Осознав неизбежность угрозы и попрощавшись с жизнью, герой, однако, продолжает совершать все манипуляции, которые должны предотвратить аварию. В описание этих манипуляций широко вводится обильный поток профессионализмов: «...Ольга закрыла регулятор, пустила песок под колеса, дала реверс назад, обратило открыла регулятором пар на полный ход и повела кран паровозного тормоза на все его открытие. Машина ее на мгновение стала смертвую, уперлась на месте. Ольга сейчас же отпустила воздушный тормоз, а затем сама, всюю машиной надавила задним ходом на ударивший в нее состав, но инерция задних, напирających вагонов еще не погасла — и они своей мертвой силой разгона вглухую вдвинули тендер паровоза в его кабину, где находится одинокий механик» (т. 2, с. 228). Эти фрагменты, перенасыщенные специальной лексикой, не воспринимаются как дефицит образности. Профессиональные манипуляции героя воспроизводятся как приемы борьбы и сопротивления. Ольга адекватно понимает всю ситуацию в целом и свою

машину. Ее профессиональное поведение — это особые отношения человека с паровозом. Машина и машинист вступают в своеобразный диалог, понимая друг друга, а действия Ольги — это бессловесные реплики такого диалога. Машина и человек оказываются союзниками в преодолении угрозы.

М. Желнина-Левченко, рассматривая паровозы в прозе Платонова как элемент его мифопоэтики, выстраивает такую схему платоновского сюжета аварии: «Одиночество (вынужденное или сознательное)—Путь (Паровоз)—Катастрофа (Смерть)—Воскресение (Бессмертие)».²⁰ Момент катастрофы, считает исследователь, оказывается «моментом рождения нового человека».²¹ Но подобная сюжетная схема отнюдь не универсальна и воспроизводит, скорее всего, лишь рассказ «На заре туманной юности», а что касается функции мотива катастрофы, то это не смерть, потому что мастер-машинист в железнодорожном мире Платонова, как правило, одерживает победу. Сюжет технической катастрофы становится сюжетом предотвращенной катастрофы, а человек побеждает одновременно по двум причинам: жертвенного героизма и мастерства. Для Платонова технические и гуманитарные ценности едины и неразрывны.

По своей природе талант Платонова тяготеет к «слободе», «провинции», «окраине». В этой связи для железнодорожного мира его прозы естественным оказывается хронотоп «железнодорожного городка».²² Д. П. Пиретто описывает его, анализируя рассказ «Фро». Однако подобный хронотоп просматривается и в рассказах «Корова», «В прекрасном и яростном мире», «На заре туманной юности», «Среди животных и растений». Действие происходит на маленькой железнодорожной станции, на железнодорожном переезде, на площади железнодорожной стрелки, расположенной рядом с деревней Лобская Гора, где было всего четыре двора. Такой хронотоп наделен качеством удаленности, провинциальности. Хотя в начале рассказа «Фро» сказано, что «за вокзалом находился новый железнодорожный город», далее следует очень существенная поправка: «Поселковый пастух пригнал на ночлег молочных коров из степи» (т. 2, с. 128). «Железнодорожный хронотоп» существенно уменьшен с «города» до «поселка».

Картина жизни в подобном местечке строится таким образом, что в центре оказывается железная дорога со своими службами и подразделениями. На первый план выдвинут вокзал, за ним распространяется сам «город». Хотя в тексте и упоминают-

²⁰ Желнина-Левченко М. Паровоз в прозе Андрея Платонова // *Studia Literaria Polono-Slavica*. Т. 3. Р. 230.

²¹ Там же.

²² Пиретто Д. П. «Тройка и поезд» // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту, 1995. С. 300.

ся некоторые детали урбанистического пейзажа (парикмахерская, клуб), но сколько-нибудь значительного и законченного описания города нет. Более того, упоминающиеся вокзал и клуб вагонников — это фрагменты собственно железнодорожного мира, элементы «железнодорожного хронотопа». Поселок не имеет самостоятельного значения, оказывается функцией железной дороги. Зато подробно описывается работа многих железнодорожных служб. Эти описания выглядят как фрагменты индустриального пейзажа, который психологически интерпретирован и является пространством героя, оказывающегося в свою очередь профессионалом-железнодорожником. Поэтому подобное описание включает изрядную долю профессиональной лексики. Так, отец Фро с пристрастием оценивает работу паровозной бригады: «Если на идущем паровозе была неполадка или машинист вел машину не по форме, он кричал ему со своего высокого пункта осуждение и указание: «„Воды перекачал! Открой кран, стервец! Продуй!”, „Песок береги: станешь на подъеме! Чего ты сыплешь его сдуру?“. „Подтяни фланцы, не теряй пара: что у тебя — машина или баня?“. При неправильном составе поезда, когда легкие пустые платформы находились в голове и в середине поезда и могли быть выдавлены при экстренном торможении, свободный механик грозил кулаком с бугра хвостовому кондуктору. А когда шла машина самого отставного машиниста и ее вел его бывший помощник Вениамин, старик всегда находил наглядную неисправность в паровозе — при нем так не было — и советовал машинисту принять меры против его небрежного помощника» (т. 2, с. 129). Приведенный фрагмент в сущности воссоздает картину работы паровозной бригады, она дана глазами машиниста-профессионала, который без специальной лексики обойтись не может. Подобным принципом писатель руководствуется очень часто. Даже Фро, чуждая технике и электричеству, видит картину жизни железнодорожной станции таким образом, что для ее воспроизведения автору также понадобилась специальная лексика: «Фрося отправилась по путям, по стрелкам в другую сторону от вокзала. Там было круглое депо товарных паровозов, углеподача, шлаковые ямы и паровозный круг. Высокие фонари ярко освещали местность, над которой бродили тучи пара и дыма: некоторые машины мощно сифонили, подымая пар для поездки, другие спускали пар, остужаясь под промывку» (т. 2, с. 133). Картина дана глазами Фро: оказывается, что, хотя она и не человек железнодорожного мира, она настолько с ним связана, что различает углеподачу и шлаковую яму, различает, какой паровоз подымает пар, а какой спускает. Со стилистической точки зрения приведенный фрагмент, с одной стороны, рискован, а с другой — удивительно эффективен: новый город, новая трехкомнатная квартира, в которой она жила с отцом и мужем, ее молодая жизнь, исчисляющаяся двад-

цатью годами, ее любовь и страдание — все это связано с железной дорогой настолько, что Фро не осознает этой связи. А самые разные компоненты железнодорожного мира помимо ее усилия и сознания оказываются компонентами ее жизненного круга. Чисто индустриальное описание Платонов превращает в тонкую философско-психологическую характеристику.

Железнодорожный локус Платонова, наделенный качеством провинциальности и удаленности, обладает и прямо противоположным свойством: благодаря железной дороге маленький поселок или переезд оказываются неотъемлемой частью общечеловеческой жизни, небольшое пространство вписывается в широкую мировую картину. Такой ракурс возникает именно благодаря феномену железной дороги: она способна «далекое» превращать в «близкое», «чужое» делать «своим». В этом аспекте железная дорога интерпретируется как связь, преодоление удаленности и провинциальности. В такой же роли выступают и поезд, паровоз, сама машина, преодолевающая пространство. В этом плане железная дорога связана с перспективой, которая в известном анализе «Фро», предпринятом А. Жолковским,²³ обозначена как «даль». Связь локуса и «дали» осуществляется посредством железной дороги. Семантика железной дороги включает чрезвычайно важный для Платонова мотив родства всех со всеми, всеобщей связи, человечества как единой семьи. Мальчик Вася Рубцов («Корова») готовится войти в великий мир и стать человеком человечества. Сын «путевого железнодорожного сторожа», вглядываясь в лица проезжающих пассажиров, переживает состояние всечеловеческого единения. Он хочет знать о пассажирах, кто они такие, о чем думают, мечтает с ними познакомиться. А одному придумывает замечательную биографию: «...он, наверное, был парашютист, артист или орденосец или еще лучше» (Р, с. 199). Мальчик хочет поскорее вырасти, встретиться и жить вместе с человеком, миновавшим однажды их дом. Локус благодаря железной дороге вписывается в мировое пространство как обязательная его часть, а «даль» оказывается мощным влекущим импульсом, воздействующим в платоновском художественном мире прежде всего на мужчину, хотя и не исключительно. Женщина же связана с «близью», домом, семейством, которые требуют материальных, бытовых усилий (приготовление пищи, забота о жилище, тепле, одежде и т. д.), и часто является агрессивной по отношению к «дали» («Среди животных и растений», «Фро»). Поэтому женщина, как правило, не связана с сюжетом движения, пространство женщины — не «дорога», а «дом», куда возвращается мужчина.

²³ Жолковский А. Душа, даль и технология чуда : (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов. Мир творчества. С. 374.

Так, жена машиниста Мальцева, пережившего в своей «дали» и упоение мастерством, и трагедию слепоты, «стояла в ожидании» «у ворот дома»: хотя самое значительное связано с «далью» и «дорогой», возвращение к локусу, «дому» оказывается необходимым. Конфликт рассказов, построенных на семейном сюжете, структурно оформлен как конфликт женщины (матери, хозяйки) и мужчины, устремленного в великий мир, сфера женщины — «здесь», сфера мужчины — «там». Платоновская женщина хочет «зажиточности» в доме, а мужчина — в мире. «Дом» и «даль» оказываются в амбивалентных отношениях, этому следует подчиниться, «пока терпеть». Как это характерно для платоновской конфликтологии вообще, и данный конфликт утрачивает личностное начало, в нем проявлен объективный закон миропорядка, который изначально и постоянно конфликтен, и человек не может уклониться от подчинения ему.

Анализируя «Фро», А. Жолковский²⁴ устанавливает оппозиционные ряды, в которых мужчине сопутствуют мотивы «далекого», «разума», «техники», «машины», а женщине — «близкое», «чувство», «природа», «человек». На подобном принципе построен не только этот рассказ, однако он не всегда выдерживается в железнодорожном мире Платонова. В «Жене машиниста» Анна Гавриловна любит паровоз потому, что он составляет самую важную часть жизни мужа, а жизнь мужа — это ее жизнь. В речь пожилой женщины введены паровозостроительные термины: шатун, тормоза, состав, механик, рейс, хвост состава, упустить пар, клапан, рельсы и др. Она пользуется ими наряду с домашней, бытовой лексикой: перина, одеяло, еда, блинцы. Хотя она и «чужда механике», но ей дано чувство машины. В 1930-е годы Платонов как бы допускает женщину к технике. В рассказе «На заре туманной юности» именно девушка в высшей степени профессионально ведет себя на паровозе в момент аварии, она инициативна и отважна, ей дана мужская роль победителя. К технике приближена и Москва Честнова, она летает на самолете, прыгает с парашютом. Однако сюжет «женщина на паровозе» в прозе Платонова является скорее исключением.

Железнодорожный мир воспроизводится Платоновым с редкостной детализацией и оказывается гармонически организованной картиной, отражающей бытие человека эпохи научно-технической цивилизации. Такая картина воссоздается автором с помощью широкого использования языка техники, паровозостроительных терминов, терминов электротехники и эксплуатации железных дорог. Значительная часть этих терминов и понятий сохраняет в платоновском художественном тексте собст-

²⁴ Там же.

венно терминологическую функцию: бандаж, паровозные оси, тендерный крюк, клапан, форсировка («Жена машиниста»); реверс, продувной кран, крышка цилиндра, поршневой шток, шуровка, рессоры, регулятор, водомерное стекло, манометр, штанга кранов продувки цилиндров, воздушный тормоз, тендер, сцепные приборы вагона («На заре туманной юности»); тормозная колодка, фланцы, отсечка, железнодорожная связь и сигнализация, катушки Пупина, релейные упряжки, напряжение электрического тока, мостики Уитстона, контактор, микрофарада, векторная диаграмма, резонанс токов, высшие гармоники, железные сердечники, передача силовой энергии без проводов, ионизированный воздух, прочность металла, ультразвук волны («Фро»); обслуживающие и вспомогательные механизмы, затяжка болтов в дышловых узлах, буксы на ведущих осях, крейскопф, пол-атмосферы, стоккерная машина, турбодинамо, кран инжектора, петарды под бандажами колес, тахометр, краны цилиндров, электромагнитная волна, установка Тесла, электрический разряд, паровоздушный насос, тормозной автомат («В прекрасном и яростном мире»); противовес стрелки, крестовина, перо стрелки, поверхность катания, баланс, сцепщик, сифон, башмак, колесный скат, сцепная стяжка, сцепной крюк, букса («Среди животных и растений»).

Термины не только придают достоверность и убедительность изображенной картине, они оказываются языком современности, без них невозможно ее воплощение, без них невозможен портрет человека XX в.

Контекст железнодорожной темы Платонова включает и слова, утратившие терминологическое значение и ставшие общеупотребительными: железная дорога, вагонные окна, разъезд, погрузка, выгрузка, паровоз, крушение, рельс, смазка, путь, стык рельсов, сигнальный рожок, пассажир, колесо, вагон, машинист, движение, поездка, состав, график движения поездов, местное пассажирское сообщение, диспетчер, кочегар, лобовой прожектор, ветровое стекло, топка, экстренное торможение, желтый светофор, красный светофор, платформа, вокзал и т. д.

Платонов, стремясь к детальному воссозданию железнодорожного мира, часто обращается к сопредельным понятиям, с помощью которых описание приобретает профессиональную дифференцированность. Так, встречаются пассажирский поезд, скорый поезд, скоростной поезд, курьерский поезд. Особо выделяются товарные поезда, также дифференцированные: кроме общего слова «состав» имеется тяжеловесный состав, порожняк, товарный состав. Такая же стилевая закономерность просматривается при описании местных поездов: легковесные составы ближнего сообщения, поезд местного сообщения, рабочий поезд, местное пассажирское сообщение. Упоминает Платонов и различные

железнодорожные профессии: машинист, помощник машиниста, механик, составитель поездов, младший железнодорожный агент, железнодорожный конторщик, железнодорожный весовщик, дежурный по станции, начальник станции, осмотрщик, путевой обходчик, начальник депо, путевой сторож, смазчик-кочегар, дежурный по разъезду, стрелочник, младший стрелочник, старший стрелочник, сцепщик, носильщик, кондуктор, конторщик депо, вызывальщик, маневровый диспетчер, обтирщик, слесарь.

Широко вводятся понятия, обозначающие части паровоза: топка, котел, сифон, узлы машины, затяжка болтов в дышловых узлах, стоккерная машина, регулятор, реверс, отсечка, турбодинамо, лобовой прожектор, ветровое стекло, кран инжентора, дышловой механизм, паропровод, банджи колес, тахометр, краны цилиндров, тормозной автомат и др.

По такому же принципу воспроизводятся многочисленные подразделения, имеющиеся на железной дороге, описывается работа депо, технология труда стрелочника, работа машиниста и его помощника, железнодорожная сигнализация и т. д.

Термины, при столь значительном их количестве, воспринимаются как органическая часть языка художественной прозы Платонова, и в этом состоит ее отличие от так называемого производственного романа, восходящего к 1930-м годам. Этот роман стремился основу человеческих отношений вывести через производственный процесс, воспроизведение которого составляло фабулу произведения. Именно в производственном процессе усматривались истоки конфликта, основы формирования характеров, отношение к нему служило мерой оценки героев и т. д. «Производственная» проза, открывшая широкий доступ терминов в язык художественных произведений, использовала их в целях номинации. Термины, связанные то со сталелитейным делом, то с трубопрокатным, то с угледобычей, оказывались внешним, внеобразным слоем языка.

Термины в языке Платонова, сохраняя свою функцию, подвергаются отчетливой адаптации. Иногда этот процесс приобретает яркий демонстративный характер: технический термин наделяется той функцией, которая возникает из метафорической соотнесенности термина с человеческим организмом. Таков термин «палец» в «Жене машиниста». Помимо своего прямого технического значения через процесс метафоризации он обогащается дополнительным значением части ладони человека. Подобный процесс обогащения термина «человеческим» значением происходит в рассказе «Фро», где котел паровоза есть одновременно живот трудящегося человечества. Метафора возникает по сходству процесса варения в котле и в животе человека и по важности этой функции для паровоза и человека.

Но самый эффективный процесс стилевой адаптации терминов в языке платоновской прозы связан с тем, что они входят в языковую картину мира и персонажа, и автора, становятся естественным элементом сознания, в котором в органической связи оказываются как изначальные компоненты мироздания (земля, растение, человек и т. д.), так и понятия современного опыта (паровоз, семафор, рельсы, скорость и т. п.) и современного научного знания (электромагнитная волна, микрофарада, поверхность катания и т. п.).

Н. О. Егорова

**«ВЕТЕР-ХЛЕБОПАШЕЦ»
И «ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ»
(Роль устойчивых мотивов в развитии сюжета)**

Как известно, у Платонова остался неоконченный роман «Путешествие из Ленинграда в Москву в 1937 году». Писатель тщательным образом ознакомился с текстом радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», чему доказательством служит приведенный Н. В. Корниенко факт: в материалах платоновского романа есть переписанное у Радищева «Посвящение А. М. К.».

Эстетика сочувствования, соучастия, программная для Радищева, близка Платонову; в прозе писателей ключевой психологической ситуацией нередко выступает переживание «чужого несчастья». Но человековедение Платонова не исчерпывается сверхтипами «защитников бедных»; в тяготении писателя к жанру «реального путешествия» (определение Радищева), конкретно, к фабульно-сюжетному узлу «встреча в пути», отразился его глубокий интерес к живым отдельным людям.

Мотив дороги может наполняться приметамы топографическими (описание населенного пункта; рельеф; достопримечательности) и онтологическими (длится дорога — длится жизнь); народное сознание фиксирует метафорические рамки: «Если большой бредит дорогой (о дороге, о конях), то умрет» (В. И. Даль). Архетипический мотив пути — один из главных мотивов произведений мировой литературы, у Платонова выступает лейтмотивом всего творчества.

Рассказ «Ветер-хлебопашец» датируется, скорее всего, 40—50-ми годами XX в. и, следовательно, вбирает в себя опыт работы над романом «Путешествие из Ленинграда в Москву в 1937 году» и радищевскую традицию. Платонов и Радищев выбирают те ситуации, этикетные реплики, которые способствуют раскрытию главной темы: собирание духовных сил в условиях «иног» измерения жизни (война; произвол властей, беззаконность). Сюжетообразующими топосами выступают следующие эпизоды: разлука; встреча с пахарем; помехи/остановки в пути;

конец пути. В рассказе Платонова функцию повествователя выполняет солдат, у Радищева — Путешественник, который более индивидуален, о чем свидетельствует заглавная буква в его именовании. Степень обобщения у Платонова больше, что подчеркнуто строчной буквой при номинации персонажа. Солдат Платонова представлен намеренно обобщенным героем. Тем не менее словесный рисунок, абрис литературных образов у Платонова и Радищева порою совпадают.

В русской литературе мотив «встреча с пахарем» — наджанровая сюжетная константа, восходящая к фольклору. В рассказе Платонова этот мотив — основной и центральный, в радищевском «Путешествии» он составляет содержание главы «Любани».

Оба повествователя изначально задают авантюрный (в терминологическом смысле слова) характер повествованию, прибегая к некой более бытовой обрисовке. Так, у Радищева читаем: «Зимой ли я ехал или летом, для вас, думаю, равно. Может быть, и зимою и летом. Нередко то бывает с путешественниками: поедут на санях, а возвращаются на телегах. — Летом. — Бревешками вымошенная дорога замучила мои бока; я вылез из кибитки и пошел пешком».¹

У Платонова более пространно: первый из двух начальных абзацев рассказа дает сигнальные опоры: «тыловой госпиталь», «отставший от части солдат», «совесть», «служба», «передний край». И далее: «Шел я однажды по этому делу из госпиталя в свою часть. Я шел уже не в первый раз, а в четвертый, но в прежние случаи мы на месте в обороне стояли: откуда шел, туда и ступай. А тут нет».²

Обращают на себя внимание платоновские детали: «в четвертый раз», «откуда ушел, туда и ступай» (т. е. двойственное действие); подключаются разнородные контексты: «четность» в демонологической традиции, в античной пифагорейской традиции, в традиции двуперстия раскольников толкуется как прорыв цикличности в линейность истории. Последний смысловой уровень обнаружится и в главе «Любани». Для Платонова важен багаж читательских ассоциаций, но и в самом тексте активно работает семантический комплекс «нечистое» (чертовщина, морок, колдовство), а в параллели — семантический фонд образа «ветер», столь разнообразно насыщаемый литературой XX в. (А. Блок, Б. Пильняк, К. Федин и др.): «Иду я обратно к переднему краю и

¹ Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1992. С. 10. Далее цитаты приводятся по этому изданию с обозначением буквой «Р» и указанием страницы в тексте.

² Платонов А. Рассказы. М., 1986. С. 271. Далее цитаты приводятся по этому изданию с обозначением буквой «П» и указанием страницы в тексте.

чувствую, что *блуждаю*. Вижу по видимости — не туда меня направили, моя часть либо правее будет. Либо левее. Однако иду пока, чтоб найти место, где верно будет спросить.

И вижу я *ветряную мельницу* при дороге (здесь и далее в цитатах курсив мой. — Н. Е.)» (П, с. 271).

У Платонова мотив морока постепенно уходит: солдат смотрит на тихое круженье крыльев мельницы, смятение уступает другому чувству: «*Мне веселее стало на сердце*, что люди опять зерно на хлеб мелют и война ушла от них» (П, с. 271).

Повествователь у Платонова и Радищева визуально активен. В любаньском эпизоде «Путешествия» заявлено не столько о зоркости наблюдателя, сколько о точке зрения:

«Время было жаркое. Посмотрел я на часы. — Первого сорок минут. — Я выехал в субботу. — Сегодня праздник. *Пашущий крестьянин принадлежит, конечно, помещику, который с него оброку не берет*. — Крестьянин пашет с великим тщанием. — *Нива, конечно, не господская*. — Соху поворачивает с удивительной легкостью» (Р, с. 10). За всеми этими замечаниями стоит человек внимательный, знающий специфику российской экономики, умеющий строить строгие логические цепочки.

В рассказе «Ветер-хлебопашец» замечания, сделанные солдатом, скупо намечают контуры довоенной биографии повествователя:

«Я остановился и долго глядел на него, словно в беспамятстве: *мне нравится хлебная работа в поле. Крестьянин был малорослый и шел за однолемешным плугом натужливо, как неумелый или непривычный*» (П, с. 271).

Для развития платоновского текста принципиально важно то, что солдат видит ветряную мельницу и только потом пахаря: «Подле мельницы я *увидел еще*, как крестьянин пашет землю под озимь» (П, с. 271).

Сравним, у Радищева: «*В нескольких шагах от дороги* увидел я пашущего ниву крестьянина» (Р, с. 10). Таким образом, встреча Путешественника с пахарем естественна и закономерна, даже неизбежна.

В платоновском тексте мифопоэтический мотив «нечистое» не уходит на периферию повествования и диктует особый портрет и поведенческий рисунок того, кто работает на ветряной мельнице (в западноевропейской и славянской традиции им может быть черт, ветер, колдун):

«За плугом шел *малый*, лет не более пятнадцати, и держал плуг за рукоятку одной своей правой рукой, а *левая у него висела свободно как сухорукая*» (П, с. 271).

В связи с указанием на возраст пахаря важна фольклорная ссылка: народное наименование подростка «полсилой», а двух — «помощью». Позже в рассказе появится помощник: «отошальный

малый» (П, с. 272), «малый на мельнице тоже был молодой, но на вид истощалый и немощный, будто бы жил он свой последний предсмертный срок» (П, с. 272). Оба «малых» работают «во весь дух», это указание можно интерпретировать как один ритм дыхания у работников и как персонификацию ветра-работника. В русском фольклоре широко распространено представление о ветре как космическом дарителе жизни, ее организаторе и основе. В загадках ветер чаще всего рисуют похожим на быстро двигающегося человека, но не имеющего ни рук, ни ног. В Новгородской губернии ветер называют «косорукий». Этимологически «кривой» родственно с чешским «кривой, лживый, неправильный»,³ возможна связь с литовским «левая рука», что дает основания для сближения такой детали, как левая рука/сухорукая, с образной характеристикой черта — фольклорного работника на мельнице. Так как оба малых пашут, исхитрившись взять в помощники ветер, то налицо параллель с третьим вариантом мельничного работника — колдуном. В результате такого, быть может спрямленного, анализа проступает платоновский прием создания образа персонажа и функциональный прием, продвигающий действие вперед.

Обращение к пахарю двух повествователей продиктовано различными причинами.

У радищевского Путешественника «почему»: *«Ты, конечно, раскольник, что пашешь по воскресеньям. — Нет, барин, я прямым крестом крещусь, — сказал он, показывая мне сложенные три перста»* (Р, с. 10).

У Платонова солдату важно «как»: «Тут я сообразил один непорядок, а сначала его не обнаружил. Впереди плуга не было лошади, а плуг шел вперед и пахал, имея направление вперед на мельницу. Я тогда подошел к пахарю ближе на проверку, чтобы узнать всю систему его орудия» (П, с. 271), но уже до вербального контакта ему становится ясна техническая сторона пахоты: плуг «упряжен» в две свитые веревки и та цельная веревка намотана на мельничный жернов.

Путешественник использует ритуальную, традиционную фразу приветствия *«Бог в помощь»*. Солдат также прибегает к устойчивой фольклорной формуле «допытывания»: «Я подошел к пахарю и спросил у него, чей он сам и где проживает» (П, с. 271).

Для Радищева было важно выстроить эпизод так, чтобы была удовлетворена не только прагматика читателя, но и правда социальных отношений. Понадобилось произнести два раза «Бог в помощь», но коммуникативный талант Путешественника не смог поколебать объективную уверенность пахаря: «Небось, барин, не захочешь в мою кожу» (Р, с. 11).

³ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : В 4 т. / Пер. с нем. О. М. Трубачева. 3-е изд. СПб., 1996. Т. 2. С. 376.

Платоновскому повествователю коммуникативная неудача не грозит: во-первых, он солдат; во-вторых, он может быть старше, чем пахарь и его помощник, годами; в-третьих, он — народный сын: «Я тогда сам взялся за плуг и пошел в пахоте, а сухорукий следовал за мной и отдыхал» (П, с. 272).

В военной прозе Платонова открыто звучит тема семьи, братства на войне. В финале рассказа читаем: «И жалко мне было сразу разлучаться с этим сухоруким пахарем. Тогда — *что же мне делать* — я поцеловался с ним на прощанье, чувствуя братство нашего народа: он был хлебопашец, а я солдат. Он кормит мир, а я берегу его от смертного немца. Мы с пахарем живем одним делом» (П, с. 273).

Тема единения людей развернута в ряде глав «Путешествия», и пессимистическое настроение Путешественника, не нашедшего общего языка ни с крестьянином («Любани»), ни с Анютой («Едрово»), ни с крепостной крестьянкой («Пешки»), отчасти перечеркивается эпизодом «объятье с рекрутом — крепостным интеллигентом» («Городня»): «— Я прижал его к сердцу моему. Лицо его новым озарилось веселием. — Не все еще исчезло, ты вооружаешь душу мою, — вещал он мне, — против скорби, дав чувствовать мне, что бедствие мое не бесконечно...» (Р, с. 106).

Но если для солдата и пахаря прощальный поцелуй — совершенно естественный жест симпатии, то для персонажей «Путешествия» — объятье — жест символический, спонтанный и лишь в какой-то степени традиционный (жест при разлуке).

«Слово о Ломоносове» — метатекст «Путешествия из Петербурга в Москву»; тема, обозначенная выше: единение людей — сочувственников и единомышленников — явлена Радищевым в оптимистическом ключе.

В этом контексте особое наполнение получает образ «ветхих стариков» в платоновском рассказе: «силы у них ушли, а думать они могут» (П, с. 273). Есть некое родство Кондрата Ефимовича — деда, выдумавшего чудесного помощника (ветер), — с гениальным ученым XVIII в.: про каждого можно сказать, что он «всю вселенную знает» (П, с. 273). По мнению Радищева, характерологическая доминанта Ломоносова — алчное любопытство: «И се, природа, твое торжество! — Алчное любопытство, вселенное тобою в наши души, стремится к познанию вещей, а кипящее сердце славолюбием не может терпеть стесняющих путей его» (Р, с. 464). У Радищева преемственность поколений означена как «нелицемерное потомство». У Платонова идея связи поколений открыто запечатлена в социальной схеме: «Он (Кондрат Ефимович. — *Н. Е.*) у нас теперь председатель, а я у него заместитель» (П, с. 273). Для читателя эстетические позиции Платонова и Радищева сближаются в русле гуманитарной проблемы «Человек — брат всему на земле живущему» (формулировка Радищева).

Стилистическое сходство (на уровне использования приема) и оригинальность писательского почерка уточняются при сопоставлении финалов рассказа и «Путешествия». Радищевский повествователь не прекращает игру с читателем, истоки которой, вероятно, видятся ему в эпистолярной культуре. «Слово о Ломоносове» завершается шуткой-пассажем: «Но, любезный читатель, я с тобою закалялся... Вот уже Всесвятское... Если я тебе наскучил, то подожди меня у околицы, мы увидаемся на возвратном пути. Теперь прости. — Ямщик, пого- ний» (Р, с. 123). Пословица «Слова да гуторы доведут до ка- моры» в рассказе Платонова используется по иному принципу; предшествующее пословице предложение «Однако мне, как сол- дату, некогда было далее на месте оставаться» актуализирует для читателя особый смысл солдатского долга; война — не время для праздных разговоров.

Таким образом, в рассмотренных произведениях налицо сов- падение основных моментов обозначения пути, которое мож- но расценивать как типологическое, обусловленное некими общими, универсальными фольклорно-литературными приема- ми. Но общеизвестный факт непосредственного обращения Пла- тонова к главному произведению Радищева делает возможными прямые сопоставления и включение на их основании Платоно- ва в определенную литературную традицию.

Р. Чандлер

ПЛАТОНОВ В ПРОСТРАНСТВАХ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ*

Пушкин и Платонов

Самая очевидная черта России — безбрежность. Стремление к безбрежности, боязнь безбрежности чувствуются во всех областях русской культуры. Первый об этом сказал Петр Чаадаев. Это высказывание повторил Осип Мандельштам в своей статье о Чаадаеве, уподобив его безнадежной плоской равнине: «Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красной нитью проходит через всю нашу историю, который содержит в себе, так сказать, всю ее философию, который проявляется во всех эпохах нашей общественной жизни и определяет их характер. Это факт географический...».¹

Проще говоря, из-за отсутствия определенных границ Россия вынуждена была стать империей, прежде чем развиться как нация. (Показательно, что коренного русского слова для понятия «нация» даже не существует). Если бы эта страна не стала империей, то другие государства ее поглотили бы. Но от вечного стремления к империи и от сопровождающего чувства недоразвития как нации только увеличилось чувство пустоты и отсталости.²

Историософское понимание пространства и геополитические аспекты существования русской нации, постоянно стремящейся это пространство покорить и заполнить, не раз становились предметом культурного осмысления. Русская литература в лице разных писателей в разные эпохи делала в чем-то удивительно сходные наблюдения.

* Хочу выразить благодарность всем, кто помог мне в работе, и в частности: М. Дмитровской, Н. Вилкинсону, И. Голомштоку, Х. Андреевой, П. Голлахеру, Э. Лозовы и Е. Михайлик.

¹ Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 154.

² Hosking G. Russia: People and Empire. London, 1997 (рус. изд.: Хоскинг Д. Россия: Народ и империя. Смоленск, 2000).

При всех очевидных различиях жанра и стиля есть и глубокое сходство между шедеврами Пушкина и Платонова — «Медным Всадником» и «Чевенгуром». Сюжет обоих произведений — попытка основать идеальный город. Более того, оба произведения представляют собой осмысление революции, которую этот город символизирует. Контрасты между двумя произведениями отражают противоположные цели и природу петровской и социалистической революций.

Цель первой русской революции, начатой Никоном и завершённой Петром Первым, — превозмочь отсталость и пустоту безбрежных пространств российских. Прочитую Пушкина:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн.
 <...>
Здесь будет город заложен.

Природа здесь считается пустой; разум Петра призван заполнить, оплодотворить ее. (Заметим в скобках, что подобное противопоставление «полноты» и «пустоты» чрезвычайно характерно и для Платонова).

Александр Пушкин, сам петербуржец, сочувствует мечте Петра Первого. Вступление к Медному Всаднику — гимн стройному каменному городу, европейскому образу жизни аристократии, самой царской власти. И, как сам город, язык поэмы удивительно ясен и строен. Однако Петербург Пушкина, как не раз подчеркивалось, не только город света, гармонии и свободы — он и город мрака, стихийного ужаса и тирании. Кумиру на бронзовом коне противопоставлен бедный Евгений, который

 ...оглушен
Был шумом внутренней тревоги.
И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь ни человек,
Ни то ни се, ни житель света
Ни призрак мертвый.

Вместо отчетливости и ясности — «ни то ни се». И у Пушкина — как часто у Платонова — все границы расплылись, остались лишь пустота и хаос. Знаменательно, что в первой половине поэмы эпитеты «пустой», «пустынный» и т. п. применяются только к природе, а к концу они применяются и к городу.

Платоновский идеальный город почти во всех отношениях противостоит пушкинскому. Вместо каменной прямолинейной столицы на берегу моря — глухой городишко в степи, где «от передвижки домов улицы <...> исчезли — все постройки стояли

не на месте, а на ходу».³ Платоновские герои защищаются от пустоты природы не посредством громад «стройных дворцов и башен», а посредством бурьяна и своей мечты о товариществе: «Бурьян обложил весь Чевенгур тесной защитой от притаившихся пространств, в которых Чепурный чувствовал залегшее бесчеловечие. Если б не бурьян, не братские терпеливые травы, похожие на несчастных людей, степь была бы неприемлемой».⁴ Герою Медного Всадника противостоят герои Чевенгура. Петр Первый отличается ясностью ума и решимостью; он знает, что хочет построить. Герои Чевенгура понятия не имеют, что они творят; на протяжении романа они нам предлагают удивительное множество прямых или косвенных определений того коммунизма, который они будто бы строят. Одно из этих завуалированных определений, может быть, самое страшное, я сейчас воспроизведу: «Теперь ему стало хорошо: класс остаточной сволочи будет выведен за черту уезда, а в Чевенгуре наступит коммунизм, потому что больше нечему быть».⁵ В подобных контрастах как нельзя ярче выражаются противоположная природа и цель двух русских революций. Тем не менее в самом главном эти два города поразительно подобны друг другу. Петербург, часто считаемый западным, нерусским городом, на самом деле представляет собой типичное русское стремление выйти за пределы всего существующего. Чевенгурские большевики, как староверы, строящие скиты в глуши, тоже строят новое, неземное общество, Город Солнца. А для нормального человека — для нормального бедного Евгения — нет жизни ни в пушкинском Петербурге, ни в Чевенгуре.

Именно в этом просматривается самая глубокая параллель между двумя произведениями. Пушкин, представитель европеизированной интеллигенции, воспитанный в Царском Селе, сочувствует мечте Петра Первого. Он пишет краткую поэму, стиль и содержание которой отражают красоту и мощь петровского города. Получается, однако, что он написал не только гимн этому городу, но и надгробное слово ему. Евгений и Параша умирают; кажется, что адмиралтейская игла превратилась — я здесь цитирую из статьи самого Платонова — «в подсвечник у гроба умершей (или погубленной) поэтической человеческой души».⁶

Пушкин лучше всех выразил мечту петровской революции и глубже всех проник в ужасы, к которым она привела. Подобное можно сказать о Платонове и Октябрьской революции. Пролетарий, воспитанный в Ямской Слободе, на границе города и степи, он сочувствует коммунистической мечте о разрушении всех

³ Платонов А. Ювенильное море. М., 1988. С. 379.

⁴ Там же. С. 404.

⁵ Там же. С. 402.

⁶ Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 617.

границ, всех иерархий, которые отделяют человека от человека. Он пишет огромный роман, несколько бесформенный, содержание и стиль которого отражают поиск свободы и товарищества. А получилось надгробное слово этому городу, этой мечте.

Контраст между двумя писателями очевиден и на уровне стиля. Пушкин пишет ясным, стройным языком, соответствующим духу новой европейской России. Платонов пишет видимо неуклюжим, раздробленным языком, соответствующим духу России, опрокинутой вверх дном. Пушкин сплавляет разные уровни языка; из них он строит что-то новое и целостное. Платонов нам показывает разрыв языка на части.

Платонов и Малевич

В статье «Значительные пустоты: безличие у Платонова и Малевича»⁷ американский славист Андрей Вахтель высказывает мысль, что трагедия России в XX в. глубже всего выражена в произведениях Андрея Платонова и Казимира Малевича. Разделяя эту оценку и саму идею подобного сопоставления, я выбрал картины Малевича для обложек английских изданий переводов Платонова. Ниже я хочу изложить собственные соображения относительно сходства между этими двумя художниками — мастером слова и мастером кисти.

И Платонов, и Малевич выросли в полурабочей-полукрестьянской среде. Эта близость к крестьянскому миру, возможно, оказала влияние на их отношение к модернизму в искусстве. Французский искусствовед Жан-Клод Маркадэ писал, что у «большинства великих русских художников авангарда (Ларионова, Гончаровой, Шагала, Малевича, Филонова) была та же самая иконографическая точка начала. Они не ассимилировали примитивные элементы в новую концепцию изобразительной плоскости, как французы ассимилировали африканское и полинезийское искусство в структуру Сезанна. Они ассимилировали формальные открытия постимпрессионизма в структуру, по сути своей, примитивистскую».⁸ Нечто подобное, как кажется, можно сказать и о Платонове. Несмотря на его языковую сложность, на всю тонкость его работы со словом, его творчество отличается не только от западных модернистов, но и от таких русских писателей, как Белый, Булгаков и Бабель. Корни Бабеля, например, несмотря на свободу, с которой он воспроизводит грубую речь казаков, можно найти в изощренном искусстве Мопассана; а корни Платонова лежат в мире фольклора, мифа и Биб-

⁷ Russian Literature, Modernism and the Visual Arts / Ed. C. Kelly, St. Lovell. Cambridge, 2000. P. 250—277.

⁸ Цит. по: *Néret G. Malevich*. Köln, 2003. S. 19.

лии.⁹ Блестящие переработки Платоновым русских народных сказок наглядно свидетельствуют о кровной связи писателя с этим пластом народной культуры — а подобной глубинной связью с иконами отмечено творчество Малевича.

Самая известная картина Малевича — «Черный квадрат». Сам художник придавал огромное значение этой работе. Когда он первый раз показал «Черный квадрат» на выставке, он расположил его в углу, читай: в красном углу. Что он хотел этим сказать? Ответить на этот вопрос непросто. С одной стороны, мы знаем, что его состояние от написания своего квадрата граничило с восторгом. Его помощница, Анна Лепорская, пишет, что он сам не знал, что содержал в себе этот квадрат, но при этом он целую неделю не мог ни есть, ни пить, ни спать.¹⁰ С другой стороны, у зрителя не может не возникнуть простой вопрос: не присутствует ли что-то вроде отчаяния и в этой, и в других многочисленных черных картинах, написанных Малевичем в этот период?

Малевич был, наверное, более наивным художником, чем Платонов. Может быть, именно поэтому было бы более уместно сравнить здесь не Малевича и Платонова, а Малевича и наивных героев Платонова — чевенгурских коммунистов. Первый черный квадрат был написан для оперы «Победа над солнцем». Ее тональность гораздо менее оптимистична, чем можно было бы ожидать от футуристической оперы с таким названием. Опера отнюдь не является прямым гимном прекрасному будущему. То же самое можно сказать и о платоновском «Чевенгуре», «этой честной попытке изобразить начало коммунистического общества».¹¹ Три «ч. к.» Малевича — черный квадрат, черный круг, черный крест (если их видишь все вместе, производят особенно глубокое впечатление!) — выражают то же самое чувство страха и отчаяния, какое испытывали чевенгурские коммунисты (еще одно «Чека»!) накануне наступления коммунизма. И у Малевича, и у них была одна и та же отчаянная надежда: *если разрушить все старое, сами по себе родятся новый мир и новое искусство*. Но, может быть, у Малевича, как и у Чепурного, был затаенный страх, что солнце больше не взойдет.¹²

⁹ Убедительнее всего это доказали исследователи А. Кретинин и М. Дмитриевская.

¹⁰ *Néret G. Malevich. S. 50.*

¹¹ Цит. по: *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Paris, 1982. P. 175.

¹² Т. Толстая (*Толстая Т.* Черный квадрат // *День*. М., 2003) обвиняет и Малевича, и своих коллег в том, что и название оперы, и сами черные картины представляли собой вызов дьяволу. Возможно, что это обвинение оправданно; меня, однако, отталкивает странно легкомысленный тон этой статьи. Обвинения такого рода следует возводить, только серьезно их обдумав.

Солнце не исчезло, однако русская деревенская жизнь была полностью разрушена коллективизацией. Эту трагедию глубоко чувствовали и Малевич, и Платонов. В ее воплощении оба художника были вынуждены прибегнуть к символике христианства. Героиня повести «Котлован» — Настя (Анастасия). Ее имя в переводе с греческого значит «воскресшая», но, призванная символизировать будущий социалистический мир, она тем не менее умирает и не воскресает. Что касается Малевича, то он написал много работ, на которых мужиков будто распинают. На одном рисунке мужик стоит, раскрыв руки в виде креста; на другом мужик поднимает руки в воздух, а на руках, ногах и лице нарисованы красные кресты, будто стигматы. Везде знаки страдания — кресты и гробы и знаки власти — серп и молот, винтовки... Такая символика, конечно, не значит, что Платонов и Малевич были верующими; они просто использовали язык крестьян, чтобы описать случившуюся с ними катастрофу и выразить меру их отчаяния и страдания. Другого столь же сильного языка просто не существовало. В отличие от рисунков картины так называемого второго крестьянского цикла Малевича окрашены в самые яркие тона. Эта яркость, за некоторыми исключениями, однако, не соответствует ни надежде, ни радости. Такое впечатление подтверждается словами самого Малевича. На обратной стороне картины под названием «Сложное предчувствие (торс в желтой рубашке)» он написал: «Композиция сложилась из элементов ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни 1913 г. Кунцево».¹³ Здесь указание на 1913 год — фальсификация Малевича, его попытка ввести власти в заблуждение: исследователи не сомневаются, что эта картина была написана в 1932 году.¹⁴

А. Вахтель сравнивает отсутствие индивидуальности у героев Платонова с буквально полным безличием фигур мужиков Малевича. Прочитав фразу из начала «Котлована» — «Хотя они и владели смыслом жизни, что равносильно вечному счастью, однако их лица были угрюмы и худы, а вместо покоя жизни они имели измождение», — А. Вахтель пишет, что «необъяснимый контраст между эмоциями, которые они якобы чув-

¹³ Цит. по: Казимир Малевич в русском музее. СПб., 2000. С. 358. Не зная этих слов Малевича, мы выбрали именно эту картину для обложки перевода повести «Джан».

¹⁴ Здесь, однако, надо говорить осторожно и пытаться избегать упрощенности. Есть у Малевича картины безликих мучеников с отчужденным видом, которые были созданы в 1928 году, т. е. до начала коллективизации. Мне кажется, что картины этого второго крестьянского цикла не одинаковы по содержанию. Первые можно считать просто продолжением супрематизма, но трагизм последних, и особенно рисунков, неопровержим.

ствуют, и их внешним видом подобен головокружительному сопоставлению ярких цветов и неподвижных тел с совершенно пустыми лицами в крестьянских картинах Малевича». ¹⁵ А. Вахтель также цитирует показательную фразу из «Чевенгура»: «Международное лицо (Копенкина) не выражало сейчас ясного чувства, кроме того, нельзя было представить его происхождение — был ли он из батраков или из профессоров, — черты его личности стерлись о революцию». ¹⁶

Не все картины этого цикла явно зловещи; но даже самые светлые лишены прорисовки лиц. Сам Малевич сказал, что это оттого, что «он не мог видеть будущего человека», или оттого, что «будущее человека — неразрешимая загадка». ¹⁷ Здесь опять хочется провести параллель между Малевичем и одним из героев Платонова: Малевич напоминает Прушевского, который «не мог предчувствовать устройства души поселенцев общего дома среди равнины и тем более вообразить жителей будущей башни посреди всемирной земли». А слова самого Малевича так же двусмысленны, как и его картины. Если он не видит будущего человека, то это возможно по двум причинам: либо он плохо видит, либо там нечего видеть.

Искусствовед Игорь Голомшток в статье «Комплекс Малевича» предположил, что работы этого периода у Малевича и Платонова — результат разрыва, характерного в это время для многих мастеров революционного авангарда, «между художественным мироощущением и рациональным мировоззрением». Эти мастера, согласно И. Голомштоку, «фанатически преданные идеям революции, однако в своем непосредственном творчестве следующие за внутренним чутьем, интуицией художника, в самой структуре своих работ отразили не столько оптимистические чаяния времени, сколько апокалиптический распад мира, внутренний разлад и незащитность человека перед лицом надвигающихся дегуманизированных сил». ¹⁸ Подобной же мыслью заключает свою статью А. Вахтель: «Их лишенные психологичности портреты людей являются, с моей точки зрения, наиболее адекватным средством изображения народных масс, у которых после длительного периода войн и идеологической борьбы была полностью уничтожена индивидуальность. В некотором глубинном смысле это на самом деле реалистические работы, поскольку они отражают мир, в котором человеческая личность перестала существовать. Поскольку они отражают время, когда многие стремились растворить свою инди-

¹⁵ Russian Literature: Modernism and the Visual Arts. P. 261.

¹⁶ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 112.

¹⁷ Néret G. Malevich. S. 74.

¹⁸ А—Я. 1981. Вып. 3. С. 41—44.

видуальность на пути к созданию утопии, сейчас эти работы звучат трагически...».¹⁹

К тому, что уже сказали И. Голомшток и А. Вахтель, надо добавить только несколько слов о более поздних работах обоих художников, о которых И. Голомшток ничего не говорит и которые А. Вахтель явно недооценивает. Мы не можем согласиться с мнением А. Вахтеля, что «„однозначно“ счастливый конец Реки Потудани (!) — знак того, как Платонов уступил требованиям соцреализма».²⁰ Как часто случается, враждебно настроенные критики, например Гурвич и Ермилов, хорошо понимали Платонова; они знали, что нет ничего советского в таких тонких психологических рассказах, как «Река Потудань», «Фро» и «Возвращение». Звучащий в этих произведениях гимн любви, а также последняя фраза повести «Джан»: «Чагатаев убедился теперь, что помощь к нему придет лишь от другого человека» — представляют собой прямой вызов советскому мышлению той эпохи. То же самое можно сказать о многих последних работах Малевича. В некоторых из них, как замечает А. Вахтель, все еще есть следы абстрактности и какой-то стилизации; зритель понимает, что он видит не реального человека, а представителя какого-то еще неизвестного лучшего мира. Однако в других работах, особенно в двух последних — портретах жены и дочери,²¹ созданных в 1934 году, прописаны не только лица, но отражены и личности в самом глубоком смысле этого слова. При этом все освещено любовью художника. Что-то рембрандтовское чувствуется не только в этих работах, но и в «Портрете рабочего 1932—33».²²

Существует, конечно, и большая разница между Платоновым и Малевичем. Платонов был скромным человеком, а Малевич был склонен к проявлениям мании величия, что чувствуется и по его теориям, и по его личному поведению. Их пути, однако, похожи. Оба встретили революцию безмерными надеждами, мечтая не только о преобразовании земной жизни, но и об овладении космосом — это чувствуется и в ранней публицистике Платонова, и в том, как Малевич в 1917 году объявил себя «председателем (космического) пространства». Оба замолчали в середине 20-х годов, а потом в своем творчестве стали предостерегать от надвигающихся ужасов сталинизма. И оба в последний период ясно и тонко писали о любви. Портрету жены Малевича (1934) соответствует рассказ «Фро» (1936), о котором Платонов сказал своей жене Марии Александровне: «Я пишу о нашей любви».²³

¹⁹ Russian Literature: Modernism and the Visual Arts. P. 272.

²⁰ Ibid. P. 263.

²¹ Казимир Малевич в русском музее. № 100, 101.

²² Там же. № 92.

²³ Платонов А. Взыскание погибших. С. 627.

Варлам Шаламов и Андрей Федорович Платонов*

Читатель, знакомый лишь с несколькими рассказами Варлама Шаламова из его серии «Колымских рассказов», вполне может принять писателя за реалиста; возможно, он вообразит даже, что «Колымские рассказы» — это просто фактическое описание собственного опыта Шаламова. Действительно, события, обрисованные в каждом отдельном рассказе, кажутся совершенно реальными. Лишь пытаясь постичь этот обширный повествовательный цикл во всей его совокупности, начинаешь осознавать невозможность когда-либо проникнуть в его истинную суть; начинаешь наконец ощущать весь ужас и ирреальность внутреннего мира тех, кому удалось выжить. Последовательно сменяющиеся друг друга рассказчики разделяют похожую судьбу, их истории переплетаются самым невозможным образом, а время как будто стоит на месте. Этот сплав реального и сюрреалистического отчасти и придает «Колымским рассказам» такую необычайную силу.

Шаламов по-разному разыгрывает читателя в его первоначально сложившемся заблуждении о мемуарном характере цикла. Одним из наиболее очевидных примеров его пристрастия к литературной условности являются имена, которыми он наделяет своих персонажей. Некоторые из них названы по имени исторических лиц — например, Пугачев; другие носят имена литературных героев — например, Вронский. Иногда историческое или литературное имя слегка искажается: так, например, рассказ «На представку» начинается с цитаты из пушкинской «Пиковой дамы», в которой имя «конногвардейца Нарумова» заменяется на «коногона Наумова». Рассказ «Шерри-бренди» демонстрирует несколько иной подход к литературному источнику: он назван так же, как известное стихотворение Мандельштама, включает прямые цитаты из поэзии Мандельштама и будто описывает смерть поэта. Однако имя Мандельштама ни разу не упоминается прямо; кажется, будто поэт сделался безымянным или растворился в своем собственном архетипе. Герои других рассказов, напротив, получили имена известных русских писателей — Андреева, Замятина, Платонова, — несмотря на то что в реальности как раз эти писатели никогда не подвергались аресту и не сидели в лагерях.²⁴

Игру Шаламова с именами можно интерпретировать на разных уровнях. До некоторой степени она отражает реалии лагерной жизни: лагерные «романисты» и «блатари» получали иногда прозвища типа «Пушкин» или «Шекспир». Это напоминает также «Божественную комедию» Данте, которую населяют глав-

* Перевод на русский язык Е. Гордон.

²⁴ Конечно, Андреев — это распространенная фамилия, однако этого нельзя сказать о двух других фамилиях — Платонов и Замятин.

ным образом литературные, политические и религиозные деятели средневековой Италии. Таким образом, Колыма становится воплощением дантовского ада в XX в., а отдельные персонажи цикла восходят к архетипическим трагедиям русской истории.²⁵ Самого Данте, однако, всегда занимали не только архетипы, но и частные проблемы; на протяжении всех трех песней «Божественной комедии» он ведет со своими героями дискуссии по целому ряду вопросов. Попытаюсь доказать, что в рассказе «Заклинатель змей»²⁶ Шаламов аналогичным образом полемизирует с Платоновым.

Рассказ начинается следующими словами:

Мы сидели на поваленной бурей огромной лиственнице. Деревья в краю вечной мерзлоты едва держатся за неудобную землю, и буря легко вырывает их с корнями и валит на землю. Платонов рассказывал мне историю своей здешней жизни — второй нашей жизни на этом свете. Я нахмурился при упоминании прииска «Джанхара». Я сам бывал в местах дурных и трудных, но страшная слава «Джанхары» гремела везде (*Шаламов В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1988. Т. 1. С. 78*).

Образ поваленной лиственницы предвосхищает смерть вымышленного Платонова, которая будет описана потом. В качестве гипотезы можно также рассматривать этот образ как перевернутое отражение неоднократно возникающего в творчестве реального Платонова образа дерева или растения, отчаянно цепляющегося за жизнь вопреки самым неблагоприятным обстоятельствам.²⁷ Вскоре после первого упоминания имени «Платонов» мы слышим об ужасном прииске под названием «Джанхара». Вероятно, это название — насколько мне известно, исторического прииска Джанхара не существовало — обыгрывает два реальных наименования: Джелгала и Джан.²⁸ Джелгала — название печально знаменитого золотого прииска, на котором Шала-

²⁵ Впервые мое внимание на эти два пункта обратила О. Меерсон.

²⁶ Рассказ Шаламова «Заклинатель змей» в переводе Роберта и Элизабет Чандлер и Натаниэля Вилкинсона будет опубликован на английском языке издательством «Penguin» в 2005 году в антологии русских рассказов (Penguin Classics Book of Russian Short Stories). Повесть Платонова «Джан» была опубликована на английском языке издательством «Harvill» в 2003 году в переводе Роберта и Элизабет Чандлер и Ольги Меерсон при участии Ольги Кузнецовой, Эрика Наймана и Джейн Чемберлейн. Английский вариант третьей части этой статьи уже был издан в журнале «Essays in Poetics» (Keele University. 2002. Vol. 27).

²⁷ Например, на первой странице рассказа «Такыр», на последней странице военного рассказа «Пустодушье» и на протяжении всего рассказа «Неизвестный цветок».

²⁸ Возможно также, что это название — трагически-ироническая ссылка на калмыцкий эпос «Джангар», в котором рассказывается о счастливой сказочной стране: ведь весь калмыцкий народ был сослан

мов работал в 1943 году; Джан, разумеется, — название повести Платонова. «Заклинатель змей» был написан в 1954 году, до первой публикации «Джана». Тем не менее Шаламов, арестованный в первый раз в 1929 году, был освобожден в 1931-м, и вплоть до 1937 года ему было разрешено жить в Москве и работать в качестве журналиста. Он мог слышать, что Платонов пишет книгу под названием «Джан»; можно даже предположить, что он видел рукопись или слышал чтение отрывков из нее. Это, однако, всего лишь предположение. Шаламов умышленно оставляет читателя в состоянии неопределенности: читатель не до конца уверен, что Шаламов имеет в виду реального Платонова, но и не может исключить такой вероятности.²⁹ Рассказчик Шаламова продолжает пересказывать разговор с этим вымышленным Платоновым. Мы узнаем, что «Платонов» выжил в Джанхаре благодаря своему дару повествователя. По ночам он рассказывал уголовникам различные истории («тискал романы»); в обмен на это они, по его словам, «кормили и одевали меня, и я меньше работал». Рассказчик говорит, что сам он никогда не был «романистом»: он утверждает, что это есть «крайнее унижение, конец». Однако он отказывается критиковать «Платонова». «Платонов» продолжает:

— Если я останусь жив, — произнес Платонов священную фразу, которой начинались все размышления о времени дальше завтрашнего дня, — я напишу об этом рассказ. Я уже и название придумал: «Заклинатель змей». Хорошее?

— Хорошее. Надо только дожить. Вот — главное.

Андрей Федорович Платонов, киносценарист в своей первой жизни, умер недели через три после этого разговора (...)

Я любил Платонова за то, что он не терял интереса к той жизни за синими морями, за высокими горами, от которой нас отделяло столько верст и лет и в существование которой мы уже почти не верили или, вернее, верили так, как школьники верят в существование какой-нибудь Америки. У Платонова, бог весть откуда, бывали и книжки, и, когда было не очень холодно, например в июле, он избегал разговоров на темы, которыми жило все население, — какой будет или был на обед суп, будут ли давать хлеб трижды в день или сразу с утра, будет ли завтра дождь или ясная погода.

Я любил Платонова, и я попробую сейчас написать его рассказ «Заклинатель змей» (Там же. С. 79—80).

Здесь, в пятнадцати строках, фамилия «Платонов» упоминается четыре раза, а имя «Андрей» один раз; мы также узнаем,

в 1940-е годы в Сибирь. Приношу благодарность Л. Клайн, которая указала мне на название этого эпоса.

²⁹ По замечанию В. Вьюгина, в поэтике неопределенности Шаламов, вероятно, следует примеру самого Платонова. Шаламов, кажется, был одним из лучших его читателей.

что его отчество — Федорович и что «Платонов» был когда-то сценаристом. К этому моменту доказательств связи между вымышленным и реальным Платоновым, поначалу лишь неопределенных, становится более чем достаточно: реальный Платонов был автором нескольких киносценариев, а философ XIX в. Н. Федоров может рассматриваться как его духовный предтеча. Более того, Шаламов затрачивает удивительно много усилий, чтобы подчеркнуть важность имени и фамилии «Платонов». В конце рассказа описывается совершенно необязательный для сюжета разговор между главарем «блатарей» Федей и одним из его приспешников; Федя спрашивает, как зовут «Платонова», и получает ответ «Андрей». Стоит также заметить, что рассказчик, представив «Платонова» читателю, мог бы легко поведать историю словами самого «Платонова»; вместо этого он предпочитает рассказать историю сам. Такой выбор повествовательного приема позволяет повторить имя «Платонов» сорок раз на протяжении рассказа длиной менее шести страниц.

Возможно, между прочим, что в выборе отчества присутствует некоторая доля иронии: маловероятно, чтобы трезво мыслящий Шаламов был высокого мнения о философствованиях Федорова с его идеей физического воскрешения всех наших предков. Тем не менее рассказчик Шаламова ясно дает понять, что испытывает к «Платонову» более теплое чувство, чем просто уважение. В контексте лишенного любви мира «Колымских рассказов» повторяемые им слова «я любил Платонова» поражают своей неожиданностью.

Но почему же, если Шаламов уважал и любил Платонова, он поместил его вымышленного двойника на Колыму и подверг его унижению со стороны лагерных уголовников? Ответ на этот вопрос указывает, как мне представляется, на одну из центральных тем творчества Шаламова — его убеждение в том, что традиция либерально-гуманистической русской литературы породила ужасные иллюзии. Именно эта традиция привела, по его мнению, к катастрофе 1917 года. Шаламов понимал, что критика этой традиции будет более весомой, если будет направлена не на какого-нибудь малозначительного писателя, а на одного из самых крупных ее представителей, например Платонова.³⁰

³⁰ Э. Лозовы, которому известно о Шаламове гораздо больше, чем мне, идет еще дальше. Он доказывает (в частной переписке), что Шаламов создал образ совершенно другого Платонова, призванный воплотить не реального Платонова, а вообще «любого писателя или интеллигента, верившего в силу литературы». Он считает, что сам Платонов никогда, видимо, не был в глазах Шаламова особенно важным писателем: его имя не упоминается ни в одном из эссе, манифестов или мемуаров Шаламова. Он также указывает, что даже в самом рассказе существует несколько «Платоновых»: «Платонов», который разговаривает

Первое, за что Шаламов критикует Платонова, — это за его излишнюю готовность предаваться рассуждениям о «душе». Шаламов готовит почву для этой темы уже в самом начале рассказа; именно поэтому здесь появляется скрытый намек на платоновский «Джан». «Джан», персидское слово, заимствованное тюркскими языками Средней Азии, означает в переводе душу. Народ джан, согласно Платонову, оказался способен выжить, потому что он, вопреки всему, не потерял свою душу. Платонов открытым текстом говорит об этом в следующем отрывке из предпоследней главы:

— Мы — джан, — ответил старик, и по его словам оказалось, что все мелкие племена, семейства и просто группы постепенно умирающих людей, живущие в нелюдимых местах пустыни, Амударьи и Усть-Урта, называют себя одинаково — джан. Это их общее прозвище, данное им когда-то богатыми баями, потому что джан есть душа, а у погибающих бедняков ничего нет, кроме души, то есть способности чувствовать и мучиться. Следовательно, слово «джан» означает насмешку богатых над бедными. Баи думали, что душа лишь отчаяние, но сами они от джана и погибли, — своего джана, своей способности чувствовать, мучиться, мыслить и бороться у них было мало, это — богатство бедных... (Платонов А. Проза. М., 1990. С. 531).

В рассказе «Заклинатель змей» Шаламов с жестокостью ставит своего «Платонова» стать выразителем совершенно противоположного образа мыслей. Создается впечатление, что лагерь «переучил» исторического Платонова, принудив его принять более истинную, по мнению Шаламова, точку зрения:

Часто кажется, да так, наверное, оно и есть на самом деле, что человек потому и поднялся из звериного царства (...) что он был физически выносливее любого животного. Не рука очеловечила обезьяну, не зародыш мозга, не душа (...). Но чувство самосохранения, цепкость к жизни, физическая именно цепкость (...) спасает его. Он живет тем же, чем живет камень, дерево, птица, собака. Но он цепляется за жизнь крепче, чем они. (...)

О всем таком и думал Платонов (...) (Шаламов А. Собр. соч. Т. 1. С. 80—81).³¹

с рассказчиком в начале, «другой Платонов», который был в Джанхаре, «Платонов», который жил «за синими морями и высокими горами», и «Платонов», изображенный рассказчиком во второй части рассказа. По мнению Лозовы, неправильно искать одного человека «за этим сложным, многогранным существом». Эти аргументы не так легко опровергнуть, хотя И. П. Сиротинская, наследница Шаламова, мне подтвердила в частном разговоре, что в глазах Шаламова Платонов именно и был особенно важным писателем. И эти аргументы не вполне объясняют ни настойчивого повторения имени «Платонов», ни любви к нему рассказчика.

³¹ Сходные мысли высказаны, между прочим, в рассказе «Дождь» в качестве мыслей повествователя.

Второй повод для критики Платонова состоит в том, что его гуманистические симпатии угрожают привести его к нравственной слепоте. Рассмотрим следующий отрывок из заключительной страницы «Заклинателя змей». Федя только что попросил изнуренного «Платонова» «тиснуть ему роман»; «Платонов» задается вопросом, как ему поступить:

Стать шутом при дворе миланского герцога, шутом, которого кормили за хорошую шутку и били за плохую? Есть ведь и другая сторона в этом деле. Он познакомит их с настоящей литературой. Он будет просветителем. Он разбудит в них интерес к художественному слову, он и здесь, на дне жизни,³² будет выполнять свое дело, свой долг. По старой привычке Платонов не хотел себе сказать, что просто он будет накормлен, будет получать лишний супчик не за вынос параша, а за другую, более благородную работу. Благородную ли? Это все-таки ближе к чесанию грязных пяток вора, чем к просветительству. Но голод, холод, побои... (Там же. С. 83).

Пытаясь оправдать свое поведение в собственных глазах, «Платонов» едва не склоняется к опасному романтизму как в отношении уголовников, так и в отношении своего собственного положения среди них. Важно, однако, отметить, что он не вполне преуспевает в попытке самообмана. Так же как и в другом споре с самим собой, он в конце концов приходит к более правдивой, как представляется Шаламову, точке зрения.

Известно, что Шаламов был в восхищении и от повести «Епифанские шлюзы», и от повести «Котлован», которую он прочитал в самиздате в 70-е годы.³³ Легко представить, однако, что Шаламов мог бы критически отнестись к рассказам Платонова, написанным в конце 30-х годов и во время войны; скорее всего, они показались бы ему излишне сентиментальными. Судя по «Заклинателю змей», Шаламов, видимо, считал, что, подобно тому как вымышленный «Платонов» пытался обмануть себя в отношении причин, по которым он «тискал романы» лагерным уголовникам, так и исторический Платонов, возможно, обманывал себя в отношении причин, по которым он рассказывал или пытался рассказывать «романы» преступникам, находившимся у власти в Советском Союзе в целом.

Читатель, вполне возможно, подумает, что никто, даже человек, так много пострадавший, как Шаламов, не вправе выносить подобные суждения. Однако «Заклинаетль змей» представляет лишь один из фрагментов сложной мозаики «Колымских рассказов»;³⁴ он не может быть понят без сопоставления с другим, бо-

³² Вероятно, Шаламов намекает здесь на Горького, подчеркивая, что существуют бездны куда более глубокие, чем те, что описаны в его пьесе.

³³ И. П. Сиротинская подтвердила мне это в частном разговоре.

³⁴ «Мозаика» — здесь не вполне точное слово. Структура «Колымских рассказов» больше похожа на живопись Филонова: отдельные рас-

лее поздним рассказом «Боль», в котором близкая тема исследуется с еще большей глубиной. Герой рассказа Шелгунов был воспитан в самых благородных традициях русской революционной интеллигенции. Подобно «Платонову», он становится «романистом» для лагерных уголовников; подобно «Платонову», он хочет выжить. Однако в отличие от «Платонова» он необратимо погружается в самообман. Его желание выжить в сочетании с либеральной верой в возможность распространения просвещения закрывает ему глаза на всю глубину абсолютного зла, которое воплощают собой уголовники. И ему приходится дорого заплатить за свою добровольную слепоту: его безграмотные «защитники» из уголовного мира — просто ради смота или, быть может, из зависти — обманом заставляют его написать письмо, приводящее к самоубийству его собственную жену. «Боль», самый, возможно, трагичный из шаламовских рассказов, объясняет, почему рассказчик «Заклинателя змей» предпочел держаться подальше от лагерных уголовников. Сам Шаламов, очевидно, считал, что он выжил в лагере благодаря не только удаче и необычайно крепкому здоровью, но и своему отказу идти на компромисс.³⁵ Лишь прочитав рассказ «Боль», можно понять, что привело его к этой мысли. Шаламов по существу говорит, что не смог бы выжить, если бы не сохранил свою душу; однако, как мы видели, он предпочитает избегать столь возвышенных выражений.

Шаламов и Платонов описывают миры, в которых чрезвычайная степень жестокости представляется вполне обыкновенной. Во всех других отношениях, однако, эти два крупных писателя противоположны друг другу. В то время как Платонов раскрывает читателю тело и душу своих персонажей во всей их глубине, Шаламов изображает своих героев со стороны. И в то время как Платонов заставляет читателя отождествлять себя даже с серийным убийцей, Шаламов предостерегает, что зло есть зло и что самое мудрое держаться от него как можно дальше.

Шаламов обратил наше внимание на столь важную составляющую творчества Платонова, что трудно даже представить, что во время написания рассказа «Заклинатель змей» он почти наверняка не был знаком с самыми значительными произведениями Платонова. Его полемика с Платоновым представляет собой извечный спор, не имеющий разрешения: как вести себя при столкновении со злом? Пытаясь понять зло, мы рискуем проявить излишнюю терпимость, излишнюю готовность принять его;

сказы подобно отдельным ячейкам живописного образа никогда полностью не совпадают друг с другом.

³⁵ Пониманием этого я обязан Н. И. Столяровой, которая одно время была близким другом Шаламова.

если же мы отказываемся от попыток его понять, то рискуем впасть в самодовольство, вообразить, что зло всегда находится где-то там, извне, а не здесь, внутри нас. Герои романа «Чевенгур» кажутся порой такими симпатичными, что читатель может легко забыть о совершенных ими массовых убийствах; мир Колымы, хотя и еще более жестокий, в нравственном отношении менее двусмыслен. Марина Тарковская, написала, что «Колымские рассказы», подобно Библии, — книга, которую обязан прочесть каждый.³⁶ В то же время привлекает не только широта взглядов и открытость в творчестве самого Платонова, но и его образ у Шаламова, дважды повторяющего, что любит его, — образ «Платонова», который «не потерял интереса к жизни за синими морями и высокими горами».³⁷

³⁶ Тарковская М. Осколки зеркала. М., 1999. С. 152.

³⁷ В дискуссии по этому докладу на семинаре в Пушкинском Доме С. Красовская заметила, что Платонов хотел понимать *все*, и для этого был готов жертвовать даже самим собой. В сборнике «Ювенильное море» (Современник. 1988) роман «Чевенгур», кстати, снабжен подзаголовком «Путешествие с открытым сердцем». Он кажется вполне уместным, несмотря на то что не отражает, вероятно, окончательного решения Платонова. По сообщению Е. Яблокова, Платонов рассматривал также подзаголовок «Путешествие с пустым сердцем».

С. А. Ипатова

**«КУХОННЫЙ МУЖИК СОВЕТСКОГО СОЮЗА»
(К истолкованию заглавия очерка)**

Очерк Платонова «Кухонный мужик Советского Союза», написанный в июле 1931 года, готовился автором и его редактором, литературным критиком Н. И. Замошкиным, почитателем платоновского творчества, для публикации в журнале «Новый мир», которая, как известно, не состоялась. На первой странице рукописи, не так давно обнаруженной В. В. Перхиным в Рукописном отделе Государственного Литературного музея в фонде Замошкина, сохранилась резолюция заместителя заведующего Управлением агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) С. Б. Ингулова: «Не печатать».

Впервые очерк Платонова увидел свет лишь в 1997 году. Драматическая история идейного «раздвоения» писателя и его духовных мытарств периода создания очерка, т. е. непосредственно после выхода в свет повести «Впрок», за которую Платонов был объявлен «идеологическим агентом кулачества», подробно изложена в преамбуле к публикации «Кухонного мужика Советского Союза».¹ Полагаю, что это заключение исследователя нуждается в некоторой корректировке.

Итак, имеющееся заглавие очерка является первоначальным, и на этом основании совершенно обоснованно восстановлено публикатором вместо более позднего «Ветер, а не человек», измененного Платоновым в процессе авторедактуры. Определенный пласт идейного содержания очерка, написанного непосредственно не только после повести «Впрок», но и рассказа «Усомнившийся Макар» («вредного», по мнению Сталина), романов «Чевенгур» и «Котлован», показывает, как справедливо считает В. В. Перхин, «что в сознании писателя сохранялось траги-

¹ Платонов А. Кухонный мужик Советского Союза (очерк) / Публ. В. В. Перхина // Русская литература. 1997. № 3. С. 175—182. Очерк републикуется в настоящем издании; далее ссылки даются в тексте с указанием страницы по настоящему изданию.

ческое понимание действительности. Жизнь крестьянства полна материальной недостаточности и лишений. Страна остается „глиносоломенной”. Вместе с тем в произведении имеется и «другой пласт идейного содержания», связанный «с установкой на показ достоинств совхозной и колхозной жизни, прежде всего изобилия» (с. 461). Такая разноречивость Платонова, надо полагать, закономерно ставит вопрос о художественном просчете автора, если только она не обусловлена конкретной творческой установкой, что мы и вправе предположить.

* * *

В то время как в колхозе Чистово «ветер выдувает из жилья печное скудное тепло», состоящее из конского навоза, коровьих лепешек и «небольшой доли соломы», а дети лежат на печи и икают от холода и голода, в некоем соседнем совхозе, «как ветер либо ураган, — так жарко в каждом жилье, стряпухи пироги с пышками пекут», механики, «утомившись танцевать», слушают гармонику, а «двое кузнецов насыщались, макая в горшок с коровьим маслом» блины, которые пекла кухарка (с. 464—466).

Устройство, отапливающее совхоз и снабжающее его водой, изобретено инженером Кашкаровым: продувающий избы ветер подогревается электрическими печами, работающими от силы динамомашин, установленной на старой мельнице. Платонов дает картину почти райского благополучия в отдельно взятом совхозе на фоне всеобщей голодной действительности. И благополучие это является результатом не эффективного труда при восторжествовавшем социализме, а работы некоего обогревательного зимой, а летом водоснабжающего устройства с инженерной точки зрения, — фантастического до нелепости.

Удивительно, но члены совхоза, обретаясь в этом почти райском благополучии и довольстве, волей автора остаются абсолютно статичными фигурами какой-то нереальной утопической картины, лишенной жизненного правдоподобия. За исключением деятельного инженера Кашкарова, использующего ветер вместо рабочей силы, ни один житель этого благословенного совхоза ни в коей мере не трудится, так как все либо женятся, либо в гости ходят, непрестанно радуясь изобилию тепла и еды, добываемому почти что сказочным образом.

Безмянность совхоза, а также полное отсутствие его географических привязок вряд ли убеждали читателя в реальности этой плакатной, почти лубочной картинки о затерянной стране с молочными реками.

Едва ли эту стерильную жизнь совхоза, обласканного прихотливой волей ветра, ставшего кухонным трудовым «мужиком» за неимением такового среди людей, Платонов предлагал в качестве образца для подражания в достижении социалистического

благополучия. Однако герой-резонер очерка товарищ Щербаков, упрекая молодого колхозника в незнании «диалектики», так как тот считает, будто избы «выдуваются ветром» по всему СССР — стране «еще глиносоломенной» — по причине близости Ледовитого океана, советует этому колхознику сходить в совхоз и увидеть, «как буря нагревает нашу страну» (с. 465). Более того, в заключительной фразе очерка, словно заимствованной из газетной передовицы, говорится, что в дальнейшем сила этого «изобретательского примера (...)» действовала все более широко и быстро», а сама «техническая идея» «сделать из ветра Кухонного Мужика и Истопника Советского Союза» «завладела массами и стала громадной действующей силой социализма» (с. 470).

Вероятно, не простой случайностью можно объяснить тот факт, что писатель выносит в заголовок довольно редкий речевой оборот «кухонный мужик», который, надо полагать, семантически адекватен понятию «народ». Пожалуй, определенную известность это выражение обрело после очерка Н. С. Лескова «О куфельном мужике и проч. : Заметки по поводу некоторых отзывов о Л. Толстом» (1886).

Платоновский интерес к Лескову известен, не меньший интерес, чаще критического свойства, испытывал он и к Достоевскому, ставшему героем лесковского очерка, вернее, одного из его эпизодов. Однако объяснение вероятности интереса Платонова к великолепному очерку Лескова вряд ли следует выводить исключительно из платоновских литературных и эстетических пристрастий. В очерке «О куфельном мужике» оказались сфокусированы различные социальные прогностики в отношении русского мужика таких «трех великих российских учителей», как Ф. Достоевский, Л. Толстой и И. Тургенев.

Для Платонова и его собственной социальной прогностики исторической роли народа (периода конца 1920-х—начала 1930-х годов), когда трагическое осмысление действительности превалировало в его творческом сознании, обращение к очерку Лескова вряд ли можно расценивать как случайность.

Достоверность биографического свидетельства из жизни Достоевского, сообщенного Лесковым, настолько подверглась сомнению исследователей, что эпизод никогда не включался ни в одно из изданий воспоминаний современников о Достоевском и был отнесен скорее к «апокрифическим», нежели к мемуарным.²

Следует иметь в виду, что этот очерк Лескова явился плодом известной литературной дуэли 1873 года между ним и Достоевским.³ В качестве основного аргумента, свидетельствующего о

² См.: Пантин В. О. Биографические «апокрифы» Лескова : (По материалам статей и заметок) // Русская литература. 1992. № 3. С. 134—138.

³ Подробнее о пикировке между Достоевским и Лесковым в 1873 году см.: Туниманов В. А. Ф. М. Достоевский и Н. С. Лесков в 1873 го-

достоверности описанного в очерке эпизода, следует использовать не только уверения Лескова, который, надо сказать, ссылается на здравствующих в тот момент свидетелей события, но прежде всего на тексты самого Достоевского, для которого мысль о народе как о носителе Христа была одной из самых излюбленных и постоянных, начиная с публицистики 1860-х годов и кончая Пушкинской речью. Чтобы «прочитать» лесковский очерк о «куфельном мужике», «провозглашенном» в петербургских салонах Достоевским, не как «апокриф», а как мемуарное свидетельство, необходимо, вероятно, опустить беллетристические детали, местами избыточные, но не лишённые, однако, психологической и фактической достоверности.

Однажды в зиму 1875/76 года, повествует Лесков, «в петербургском обществе получил особый интерес и особенное значение „куфельный мужик“». Ф. М. Достоевский тогда был на самой высоте своих успехов, по мере возрастания которых он становился все серьезнее и иногда сидел неприступно и тягостно молчал или „вещал“. (...) В ту зиму тут, в доме графини Толстой (вдовы А. К. Толстого. — С. И.), (он) впервые и провещал нам о „куфельном мужике“ (...). Вообще в свете „кухонный мужик“ представлял нам давно знакомое лицо, которое задолго до его пришествия (речь идет о кухонном мужике из повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», опубликованной в 1886 году. — С. И.) предвещано было Достоевским и только ожидалось, и ожидалось не без страха». Однажды «Ф. М. застал хозяйку (Ю. Д. Засецкую, дочь героя Отечественной войны 1812 года Дениса Давыдова. — С. И.) за выборками каких-то мест из сочинений Джона Буниана и начал дружески укорять ее за протестантизм и наставлять в православии. Юлия Денисовна была заведомая протестантка, и она одна из всех лиц известного великосветского религиозного кружка не скрывала, что она с православием покончила и присоединилась к лютеранству (...). Достоевский говорил, что он именно „уважает“ в этой даме „ее мужество и искренность“, но самый факт уклонения от православия в чужую веру его огорчал. Он говорил то, что говорят и многие другие, то есть что православие есть вера самая истинная и самая лучшая и что, не исповедуя православия, „нельзя быть русским“». Засецкая, продолжает Лесков, была «набожная христианка, но только не православная», и Достоевский «ей пенял и наставлял, но никак не мог возвратить заблудшую в православие. Споры у них были жаркие и ожесточенные. Достоевский из них ни разу не выходил победителем. В его боевом арсенале немножко недоставало оружия. Засецкая превосходно знала Библию, и ей были знакомы многие лучшие библейские исследо-

ду : Литературная дуэль // *Ars Philologiae* : Сб. к шестидесятилетию А. Б. Муратова. СПб., 1997. С. 172—189.

вания английских и немецких теологов, Достоевский же знал Священное Писание далеко не в той степени (...) и в религиозных беседах обнаруживал более страстности, чем сведущности. (...) В Петербург (зимой 1875/76 года. — С. И.) ожидался Редсток, и Ф. М. Достоевский по этому случаю имел большое попечение о душе Засецкой. Он пробовал в это именно время остановить ее религиозное своеобразие и „воцерковить“ ее. С этой целью он налегал на нее гораздо потверже». Но «Засецкая не воцерковлялась и все твердила, что она не понимает, почему русский человек всех лучше, а вера его всех истиннее? Никак не понимала... и Достоевский этого ее недостатка не исправил». На вопрос Засецкой, «что именно в России лучше, чем в чужих странах?», тот «коротко» отвечал «всё лучше» и «никто не научил ее видеть» это. И когда она попросила Достоевского указать ей, к «кому идти за научением», «раздраженный Достоевский в гневе воскликнул: — Не видите, к кому идти за научением! Хорошо! Ступайте же к вашему *куфельному мужику* — он вас научит! (Вероятно, желая подражать произношению прислуги, Достоевский именно выговорил «куфельному», а не кухонному)». Дамы расхохотались. «Да, — заговорил раздраженный Достоевский, — идите все, все идите к вашему *куфельному мужику*! Он вас научит всему, всему, всему... и тому, чему учит Редсток, и тому, чему учит Мэксэнзи Уоллес и Деруа Болье (...) жить и умереть». Одна из дам ответила, что «очень трудно себе представить: чему кухонный мужик будет учить образованного человека».

В свете «находили, что „это ужасно, если уже до того дошло дело, что русским образованным людям ничего более не остается, как идти учиться на кухню”». Об этом, продолжает Лесков, «то смеясь, то негодуя, говорили и в Москве, и в Петербурге». «Вдруг кого-то осенила мысль, что *куфельный мужик* — это „указание предосторожности”. Как, однако, хитер и как загадочен ум Достоевского!.. Конечно, говоря о *куфельном мужике*, он нас *предостерегал!* Но являлись люди спокойного ума и уверяли, что его (кухонного мужика. — С. И.) в комнаты не пустят, — он все будет на кухне».⁴ Не без лукавства Лесков пере-

⁴ Лесков Н. С. О *куфельном мужике* и проч.: Заметки по поводу некоторых отзывов о Л. Толстом // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 11. С. 147—153. Этот эпизод повторен в его же рассказе: Не оцененные услуги: Отрывки из воспоминаний / Публ. О. Е. Майоровой // Звезда. 1992. № 1. С. 171. Лесков не без основания полагал, что эта известная идея Достоевского восходит к П. И. Якушкину: «*Политика* Якушкина занимала очень мало (...). Формы правления для него были все безразличны — „как народ похочет, так и уставится”, но он ничего за народ не предрешал и не возвещал от себя в лице „всечеловека” (...). Если бы Якушкин не умер до сего времени (...) одно могло

водит высокую идею Достоевского об историческом учительном значении русского мужика в полярную по своему смыслу идею предостережения против этого мужика в виде растущих в стране революционных сил.

Идея, травестированная в петербургских салонах, безусловно, могла быть высказана Достоевским. Следует заметить, выражение «кухонный мужик» нигде и никогда не использовалось писателем, но хорошо известно, что семантически адекватным понятием в его публицистике было «русский народ». Лесков, конечно, лукавит, когда говорит, что писатель унес в могилу «тайну учительного значения куфельного мужика». Не было более постоянной темы в творчестве Достоевского, чем тема русского народа как единственного носителя христианской истины. «Не в православии ли одном, — говорится, к примеру, в «Дневнике писателя» за 1873 год (VII, «Смятенный вид»), — сохранился божественный лик Христа во всей чистоте? И, может быть, главнейшее предызбранное назначение народа русского в судьбах всего человечества состоит лишь в том, чтоб сохранить у себя этот божественный образ Христа во всей чистоте, а когда придет время, — явить этот образ миру, потерявшему пути свои!».⁵ В своем последнем «Дневнике писателя» (1880, август) Достоевский продолжает повторять: «Я утверждаю, что наш народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и учение Его. Мне скажут: он учения Христова не знает, и проповедей ему не говорят, — но это возражение пустое: всё знает, всё то, что именно нужно знать, хотя и не выдержит экзамена из катехизиса».⁶

Что касается сцены спора между Достоевским и Засецкой, иронически описанной Лесковым, ее отзвук находим в «Братях Карамазовых»: «Стал я тогда, — вспоминает о. Зосима, — еще в офицерском мундире, после поединка моего, говорить про слуг в обществе, и все-то, помню, на меня дивились: „Что же нам, говорят, посадить слугу на диван, да ему чай подносить?“ А я тогда им в ответ: „Почему же и не так, хотя бы только иногда“. Все тогда засмеялись. Вопрос их был легкомысленный, а ответ мой неясный, но мыслю, что была в нем и некая правда».⁷

его удивить, что те самые его народнические принципы, за которые его осмеивали „чистые литераторы“ *белой кости*, — теперь приняли они же сами, и притом с таким рабским подражанием Якушкину, что прямо посылают воспитанных людей „учиться у мужиков“. Резоны Якушкина, значит, свое взяли... Довольно трудно сказать, в какой бы теперь компании очутился Якушкин? Судьба {...} избавила его от выбора, который, кажется, несколько затруднял Достоевского» (*Лесков Н. С.* Собр. соч. Т. 11. С. 86—88).

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. 21. С. 59.

⁶ Там же. Л., 1984. Т. 26. С. 150.

⁷ Там же. Л., 1976. Т. 14. С. 288. См. также: *Ипатов С. А.* Достоевский, Лесков и Ю. Д. Засецкая: Спор о редстокизме (Письма

Очерк Лескова «О куфельном мужике» логически вытекает из известной литературной дуэли между ним и Достоевским, поэтому оценивать серьезность выдвигаемых Лесковым обвинений необходимо с учетом сложности личных и творческих отношений между двумя писателями.

Платонов, безусловно, знал этот очерк, в котором Лесков «озвучил» имевший место факт биографии Достоевского. Написанный не без игривости очерк травестировал одну из самых сокровенных идей Достоевского, снижая ее высокий пафос. Именно это обстоятельство, по всей вероятности, побудило Платонова, критически относившегося к историческим взглядам Достоевского, вынести в заглавие собственного очерка лесковский оборот, конкретизировав его указанием на современную действительность.

Кухонный мужик Советского Союза должен был ассоциироваться в читательском сознании как преемник мудрого «куфельного» мужика, провозглашенного Достоевским. Неизбежное сравнение, на которое, безусловно, рассчитывал Платонов, высвечивало историческую несостоятельность этого пророчества: мужик Советского Союза, вышедший в октябре 1917 года из кухни, в ситуации 1931 года оказался беспомощен и бессилен научить чему-либо. Более того, в наступившей бредовой реальности восторжествовавшего социализма он утратил свою роль трудового класса нового общества. Однако едва ли только на мужика возлагал писатель эту вину — достаточно вспомнить «Усомнившегося Макара». Эта мысль находит свое подтверждение в одном из высказываний Платонова 1928—1930 годов, зафиксированном в его записных книжках: «Горе человека вел(икого) врем(ени) в том, что пролетариат завоевал власть (частично, смешанно, но едко, отравленно) для оригинальной, удивит(ельной) формации буржуазно-аппаратной демократии. Он увидел в революции чистый свет мира, превращенный в бред. И человек — в бреду».⁸ Но Платонов идет далее и усугубляет это сравнение с «куфельным мужиком» Достоевского из очерка Лескова тем, что настоящим кухонным мужиком оказывается «ветер, а не человек», переменчивая стихия, не зависящая от земных человеческих раскладов.

Такая логика не могла не вызвать читательского неприятия имеющегося платоновского объяснения и желания понять, как и почему русский мужик не оправдал свое, казалось бы, истори-

Ю. Д. Засецкой к Достоевскому) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2002. Т. 16. С. 409—436.

⁸ Платонов А. Деревянное растение: Из записных книжек. М., 1990. С. 18.

ческое предназначение, предсказанное Достоевским и не только им.⁹ Прогностика великого учителя и пророка не выдержала, как, несомненно, полагал автор очерка «Кухонный мужик Советского Союза», проверку временем. Однако, по мысли Платонова, и социальная роль мужика, уже заложенная в самих условиях победившего социализма, не оправдалась. Таким образом, сам путь, на котором оказался Советский Союз к 1931 году, дискредитировался автором «Кухонного мужика Советского Союза» как тупиковый и несостоятельный. Приговор «не печатать» был самым мягким из тех политических кар, что могли бы последовать. Крамольные выводы возникали за рамками текста, во вне-сюжетной его плоскости, и были полностью спровоцированы автором, оставшимся в тени.

Такой прием — прием «ложной этической оценки» — был излюбленным приемом Лескова,¹⁰ и вслед за ним Платонова, что косвенно и еще раз подтверждает неслучайность совпадений в заглавиях их очерков.

Полагаю, что, говоря о «духовном раздвоении Платонова», отраженном в очерке и сказавшемся в двух «пластах» его «идейного содержания» (с. 461), следует иметь в виду, что Платонов, безусловно, использует здесь из цензурных соображений «прием ложной этической оценки», заимствованный им у Лескова, а стало быть, сохраняет эти разноречивые «пласты» осознанно.

Итак, социальные проекции Платонова, не всегда доступные непосредственному осмыслению, демонстрируют свою прямую зависимость от предшествующей литературной традиции, поэтому концептуализация историко-литературного контекста творчества Платонова, относящегося к русской литературе XIX в., может оказаться продуктивной.

⁹ См.: *Ipatova S. A.* «Муравейник» в социальной прогностике Достоевского и А. Платонова // XII Symposium International Dostoïevski. 1—5 septembre 2004 (Abstracts). Geneve, 2004. P. 154—156. Поездка на симпозиум в Швейцарию была финансирована Российским фондом фундаментальных исследований (№ 04-06-85508), за что, пользуясь случаем, искренне благодарю фонд.

¹⁰ См.: *Лихачев Д. С.* Прием ложной этической оценки у Лескова // Лихачев Д. С. Литература—реальность—литература. Л., 1988. См. также: *Ипатова С. А.* «Крохотное созданыще» у Достоевского и Платонова, или Прием «ложной этической оценки» // Педагогія Ф. М. Достоевского: Сб. статей. Коломна, 2003. С. 92—100.

Н. М. Малыгина

**«...ПОНЯТЬ МИССИЮ ПОЭТА»:
ПЛАТОНОВ О МАЯКОВСКОМ**

Об отношениях Маяковского и Платонова известно немного. На протяжении нескольких десятилетий Платонов общался с людьми, близко знавшими Маяковского. Длительное знакомство связывало Платонова с В. Шкловским. Их первая встреча состоялась летом 1925 года и описана в книге В. Шкловского «Третья фабрика», где Платонову посвящена отдельная глава. У Шкловского возникло пронизательное и точное впечатление о «Платонове-мелиораторе». Он оставил один из редких портретов молодого Платонова: «Он рабочий лет двадцати шести. Белокур. (...) Товарищ Платонов очень занят. Пустыня наступает».¹

Близким другом Платонова был Сергей Буданцев — писатель, входивший в ЛЕФ. В. Перхин обнаружил дружескую надпись Платонова на книге, подаренной Буданцеву, из которой можно понять, как высоко ценил писатель бескорыстное отношение Буданцева.²

До сих пор исследователи касались лишь отдельных моментов пересечений судеб Платонова и Маяковского.³

Сегодня, когда обострились споры о личности Маяковского и значении его творчества, размышления о нем Платонова представляют особый интерес.

¹ Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 125—131. Об отношениях писателей см.: Галушкин А. Ю. К истории личных и творческих взаимоотношений А. П. Платонова и В. Б. Шкловского // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 172—183.

² Об этом сообщено в докладе В. Перхина на V междунар. науч. конф., посв. творчеству Андрея Платонова 23—25 апр. 2001. М., 2001.

³ Шешуков С. И. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1970. С. 227—228; Осицкая Т. Маяковский и Платонов: К вопросу о принципах советской сатиры 20-х годов // Революция, жизнь, писатель. Воронеж, 1976. С. 35—47; Малыгина Н. М. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985. С. 74—75, 112—113.

«Размышления о Маяковском» и рецензия на книгу «О Маяковском» В. Шкловского, впервые опубликованные в 1940 году, были хронологически посвящены десятилетию со времени гибели поэта. Но они имели свою предысторию, показывающую, что Платонов пристально следил за творчеством Маяковского.

В 1924 году он написал рецензию на первые номера журналов «ЛЕФ» и «На посту», опубликованную в журнале «Октябрь мысли».⁴ Рецензия показывает, насколько серьезен был его интерес к эстетическим принципам авангарда.

Следуя в своем творчестве идеям теории «пролетарской культуры» А. Богданова, Платонов принимал то, что сближало теорию «пролетарской культуры» с эстетикой авангарда и позволило «всеобщей организационной науке» А. Богданова оказать влияние на искусство авангарда, а ученику А. Богданова Б. Арватову, входившему в ЛЕФ, стать теоретиком «производственного искусства».

Сходство принципов «левого искусства» и теории пролетарской культуры было очевидно для современников. А. Лежнев в статье «„Левое“ искусство и его социальный смысл» (1924) заметил «тесную идеологическую связь между „ЛЕФом“ и „Горном“, доходящую до полного совпадения взглядов по основным вопросам...».⁵

Теоретики ЛЕФа и Пролеткульта одинаково понимали цель революционного искусства как моделирования жизни и нового человека. Этим объясняются, на мой взгляд, связи эстетических принципов Платонова и Маяковского: «Понимая искусство как способ переустройства жизни, Платонов соприкасается с эстетическими представлениями Маяковского (...) Общую черту эстетики этих художников, пользуясь терминологией Н. Ф. Федорова, можно определить как „проективность“».⁶

В первом номере журнала «ЛЕФ» Платонов выделил статью теоретика ЛЕФа Н. Чужака «Под знаком жизнестроения». Он соглашается с идеей превосходства «искусства-жизнестроения», преобразующего жизнь, уверен в способности искусства выполнять «организационную» роль: «Искусство воздействует на эмоцию, т. е. в определенном направлении организует ее (...)». Но ведь организовать эмоцию это значит — через эмоцию орга-

⁴ Платонов А. ЛЕФ : Журнал левого фронта искусства. 1923. № 1, 2, 3, 4 // Октябрь мысли. 1924. № 1. С. 93—94. Рецензию обнаружил и переиздал Т. Лангерак: Платонов Андрей. 10 стихотворений, 4 рассказа, 1 фельетон, 6 статей и 4 рецензии 1918—1924 гг. / Публ., коммент. Т. Лангерака // Russian literature. 1988. Т. 23. С. 469—514.

⁵ Лежнев А. «Левое» искусство и его социальный смысл // Красная новь. 1924. С. 272.

⁶ Малыгина Н. М. Эстетические взгляды А. Платонова : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1982. С. 20.

низовать деятельность человека, иначе говоря, строить жизнь».⁷ Платонову оказались близки те положения статьи Чужака, которые утвердились среди сторонников «левого» искусства. «Надо (...) взяться за строительство самой жизни», за «делание вещей», «вносить изобразительство внутрь жизни», — писал Б. Арватов.⁸ Статью Б. Арватова в журнале ЛЕФ в поддержку левого искусства Платонов назвал «чрезвычайно нужной».

Эволюция отношения писателя к левому искусству отразилась в статье «Фабрика литературы» (1926—1927).⁹

Близость позиций ЛЕФа и Пролеткульта проявилась в утверждении «производственного» искусства. О переключении искусства из сферы художественного творчества в сферу переустройства реальной действительности Платонов пишет в статьях о пролетарском творчестве, предсказывая скорое слияние искусства с наукой и производством.

«Техницизм» эстетики авангарда и теории пролетарской культуры трансформировался в одно из основных положений эстетики «производственного» искусства — уравнивание «литературной работы» с инженерно-технической и любой другой. В «Фабрике литературы» Платонов призывает к изобретению «новых методов» «словесного творчества». Говоря о перенесении на литературу методов технического творчества: «Искусство получается в результате обогащения руд жизни индивидуальностью художника», — он цитирует известные строки Маяковского: «Поэзия та же добыча радия (...) изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды». Писатель анализирует приемы «литературы факта», которые он использовал в творческой практике. Он предлагает сочетание «коллективного» творчества с проявлением творческой индивидуальности автора. Считая, что литературное произведение должен «строить социальный коллектив», Платонов оставляет за художником право «монтировать» факты действительности, отраженные в публицистике и деловой прозе: «Ведь искусство получается не само по себе (...), а в результате сложения (или помножения) социального, объективного явления с душой человека...».¹⁰

Рецензия Платонова на книгу В. Шкловского «О Маяковском» (М., 1940) продолжает и трансформирует основные мотивы статьи «Фабрика литературы». Здесь Платонов полемизирует с характерными для «левого искусства» принципами создания образа Маяковского, когда рассуждения о разнообразных явлениях жизни заслоняют образ поэта. Платонов видит недостатки разработанной и применяемой Шкловским концепции

⁷ Октябрь мысли. № 1. С. 93—94.

⁸ Арватов Б. Искусство и производство. М., 1926. С. 88—89.

⁹ Платонов А. Фабрика литературы // Октябрь. 1991. № 10. С. 195.

¹⁰ Там же.

«искусства как приема» в том, что эксплуатация профессионального владения приемом снижает уровень его книги, исключая для автора возможность риска и возможность открытий.

В характере изображения Маяковского в книге Шкловского Платонов уловил то, что считал совершенно недопустимым: «Автор позволяет себе заниматься (изредка, правда — не всегда) игрою своего ума и таланта, вместо того чтобы в данной книге посвятить свои серьезные способности всецело Маяковскому, поскольку... Маяковский не повод... для ...упражнения таланта и ума...».¹¹ Он убежден, что автору книги «нужно... любить... не вообще искусства, не вообще литературу, не вообще даже человечество или лучшую идею о нем... только данного человека, которому посвящены все усилия писателя» (с. 121). Увлечение автора книги собственным мастерством заслоняет образ Маяковского.

Отмечая публицистичность книги: «Шкловский часто (...) вводит в текст глубокую деловую прозу», — Платонов определяет этот прием как безотказный «механизм». Он уверен, что сила воздействия прозы Шкловского могла быть равна силе поэзии, «потому что в ней содержится новость мира или неизвестная сторона действительности» (с. 121). Но «механистичность» приемов «литературы факта» мешает Шкловскому подняться до уровня истинного искусства и воссоздать образ Маяковского с «сосредоточенной воскрешающей энергией» (с. 121).

В начале 1920-х годов писатель оказался свидетелем возникновения конфликта между Маяковским и РАППом. В рецензии на первые номера журнала «На посту» Платонов протестует против ударов критиков-напостовцев, направленных на ЛЕФ.¹² Он называет необидительными суждения С. Родова о футуризме.¹³

Слова о том, что «футуризм изжил себя», Платонов комментирует фразой — «давно ли?», выражая свое откровенное несогласие с этой точкой зрения. Он указывает на противоречивость позиции напостовцев, заключивших «союз» с ЛЕФом и признавших его близким к партии и в то же время объявляющих ЛЕФ «анархическим отщепенцем».

В рецензии упоминаются статьи напостовцев, в которых Маяковский подвергался уничтожающей критике.¹⁴

¹¹ Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 120—121. Ссылки на статьи Платонова о Маяковском даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

¹² Платонов А. На посту. 1923. № 1, 2—3, 4 // Октябрь мысли. 1924. № 1. С. 95—96.

¹³ Родов С. Как ЛЕФ в поход собрался // На посту. 1923. № 1. С. 54.

¹⁴ Лелевич Г. Владимир Маяковский. Беглые заметки // На посту. 1923. № 1. С. 133—148; Авербах Л. По эту сторону литературных траншей. 1923. № 1. С. 79—84.

В рецензии на книгу Шкловского Платонов соглашается с мнением автора книги о РАППе, куда поэт перешел незадолго до самоубийства. Он цитирует рассказ Шкловского об одном из руководителей РАППа — «низкорослом человеке с голым черепом, обтянутым бледной кожей», который торопился на заседание «перевоспитывать» Маяковского. Судя по описанию внешности, речь идет о Л. Авербахе. Платонов судит о нем еще более негативно, чем Шкловский, замечая, что в руководство РАППа входили люди, озабоченные исключительно собственными корыстными интересами, а потому неспособные даже поторопиться ради Маяковского.

В 1924 году Платонов еще снисходительно писал о «драчливом» характере журнала. Пройдет 5 лет, и ему придется на себе испытать удары «напостовской дубинки» (термин А. Воронского). Один из руководителей РАППа Л. Авербах в 1929 году по указанию Сталина написал статью «О целостных масштабах и частных Макарах» (поводом послужил рассказ «Усомнившийся Макар»). С появления этой публикации началась травля Платонова, не прекращавшаяся до конца его дней. Постоянным гонителем Платонова становится рапповский критик В. Ермилов.

Статья «Размышления о Маяковском» была впервые опубликована в журнале «Литературное обозрение» (1940. № 7) под псевдонимом Ф. Человеков.

«Размышления о Маяковском» образуют смысловое единство с рецензией на книгу Шкловского: они связаны общей проблемой трагедии непонимания поэта. Лейтмотивом статьи становится насущная потребность большого художника в понимании читателей.

При жизни Маяковский нуждался в добром человеческом слове, потому что *«он преодолевал страдания новатора»* (курсив мой. — Н. М.). Он страдал от отсутствия «истинного человека», способного полно и осмысленно понять его творчество, «понять миссию поэта ...» (с. 111).

Тоска о высшем человеке, вера в «прогресс человечности» была лейтмотивом критической прозы и центральной внутренней темой творчества писателя в целом.

Платонов видит высшую цель поэзии Маяковского в том, «чтобы преодолеть косность людей и заставить их понимать себя... в смысле обучения новому отношению к миру, новому ощущению прекрасного в новой действительности...» (с. 119).

Рассуждая о Маяковском, Платонов использует определение «звездообразующий», которое встречалось в его ранней прозе, где упоминалось некое старинное сочинение мифического автора Иоганна Пупкова «О земле и душах тварей, населяющих ее»: «Ребенок стал мужем, ушел к женщине и излучил в нее всю *душевленную звездообразующую* силу (курсив мой. — Н. М.). Стал

зlobен, мудр мудростию всех жрущих и множащихся, и так погиб навеки для ожидавших его звезд».¹⁵

В «Размышлениях о Маяковском» Платонов обращает внимание на образ «загадочнейшего существа» в творчестве Маяковского, видя в нем отражение тоски и отчаяния поэта по поводу отсутствия вокруг людей.

Обнаруживается внутренняя связь статей о Маяковском и статьи Платонова «О рассказах В. Козина», опубликованной в журнале «Литературный критик» в том же 1940 году под псевдонимом А. Фирсов.¹⁶ Здесь речь идет о типе героя рассказов В. Козина, который воплощает полную противоположность платоновскому идеалу человека и напоминает Петра Присыпкина из пьесы Маяковского «Клоп». Если центральная тема «Размышлений о Маяковском» — мечта поэта о «высшем человеке», то в статье «О рассказах В. Козина» раскрыто представление автора о «низшем» человеке. Платоновская характеристика героя Козина совпадает с изображением «клопа» у Маяковского и показывает, насколько близко отношение Платонова и Маяковского к «человекообразному симулянту», существование которого ограничено удовлетворением биологических потребностей.

Труд поэта, по убеждению Платонова, является силой, способной изменить его читателей нравственно и духовно, вывести людей «из захолустья эгоизма и ограниченности в пространстве великого мира» (с. 111).

Исполнение «читательской задачи» требует усилий. Стараясь понять поэзию Маяковского, можно «увеличить достояние своего чувства и сознания, обогатиться за счет поэта, стать людьми в более высоком и лучшем смысле» (с. 112).

Не требуется большой проницательности, чтобы в словах Платонова о Маяковском разглядеть его собственную боль — потребность в понимающем читателе.

Писатель замечает в Маяковском «достоинство, утвержденное на *внутреннем ощущении собственного гения* (курсив мой. — Н. М.)» (с. 111). Можно догадаться, что и Платонову было знакомо «внутреннее ощущение собственного гения». В начале 1990-х годов опубликован донос на Платонова, написанный в 1939 году критиком В. Ермиловым. Донос направлялся Жданову, а копия — руководителю Союза писателей А. Фадееву. В нем сказано: «Даже у таких людей, как В. Катаев, Е. Петров, не говоря уже о Рыкачева, Мунблите, Усиевич, Ф. Левине, — *имеется нечто вроде культа Платонова. Благоговейно*

¹⁵ Платонов А. Рассказ о многих интересных вещах // Книжное обозрение. 1988. № 43. С. 7.

¹⁶ Платонов А. О рассказах В. Козина // Литературный критик. 1940. № 2. С. 107—116.

перед ним (курсив мой. — Н. М.)».¹⁷ Сам того не желая, Ермилов оставил свидетельство о том, что Платонов пользовался не официально санкционированным, а подлинным авторитетом в писательской среде.

Сравнительно недавно стала возможной публикация документов, существование которых тщательно скрывалось, — доносений на писателя, составленных осведомителями ОГПУ—НКВД—НКГБ.

В справке оперуполномоченного 4-го отделения секретно-политического отдела ОГПУ Шиварова в 1932 году о Платонове сказано: «Среди писателей популярен и очень высоко оценивается как мастер».¹⁸

Для Платонова поэт — это учитель человечества, писатель видит высшее предназначение большого художника в том, чтобы обрести понимание читателей: «Единственная слава, единственная истинная честь для всякого большого художника заключается в том, чтобы завещанное им слово не убывало, не утрачивалось в своей глубине и ценности, а возрастало, умноженное на понимание миллионов читателей, — чтобы слово поэта обогащало моральный и практический жизненный опыт людей» (с. 111). Ключевая фраза его статьи о Маяковском — образец двойной интертекстуальности. Она представляет собою трансформированную цитату из ранней его статьи «К начинающим пролетарским поэтам и писателям»: «Коллективное творчество — это уравнивание по наибольшему, т. е. если сойдутся, например, одиннадцать человек (или миллион, все равно), чтобы воплотить в действиях свое сокровенное чувство, и, предположим, что десять из них люди средне-одаренные, а одиннадцатый — гений, то их коллективное творчество будет равняться не средней силе, выведенной из суммы всех творящих сил, а наибольшей силе — гению...» (с. 111). Одновременно платоновская формула связана с идеей А. Богданова о коллективизме пролетарского творчества. Платонов пишет: «Художник — это человечество в своей единой одухотворенности. {...} Коллективное творчество — это океан, который буря — вдохновение колышет от края и до края, от дна до звезд, когда *каждое маленькое существо в этом коллективе становится бесконечностью* (курсив мой. — Н. М.)».¹⁹

Вера в будущее единое человечество объясняет лейтмотив платоновской статьи: понимание великого поэта формирует «новое сознание, так же как и новое чувство» (с. 111). По Плато-

¹⁷ Октябрь. 1991. № 10. С. 202.

¹⁸ Шенталинский В. Рабы свободы : В литературных архивах КГБ. М., 1995. С. 283.

¹⁹ Платонов А. К начинающим пролетарским поэтам и писателям // Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 41.

нову, истинная поэзия представляет собою реальную силу, возвышающую человека, уводящую его «из захолустья эгоизма в пространство мира» (с. 111). Восприятие поэзии открывает возможность восхождения на новый — более масштабный — уровень миропонимания. Путь истинного поэта лежит через преодоление страдания с помощью истины, данной ему от рождения. Видя миссию поэта в обретении истины воскрешения и бессмертия — той силы, которая позволяет ему «выходить живым из могилы» (с. 111), Платонов сравнивает его с Христом — единственным человеком, воскресшим из мертвых.

Разговор о судьбе и творчестве Маяковского писатель завершил признанием его подвига: «Мастер ...всеобщей жизни... он потратил свое сердце на ее устройство» (с. 119). В заключительной фразе статьи протягивается нить от образа «сердца» в поэзии Маяковского к образу «обнаженного» сердца, освободившегося от коры эгоизма, в рассказе Платонова «Возвращение».

Статьи о Маяковском были звеном в ожесточенной дискуссии о журнале «Литературный критик». В острых спорах о судьбе журнала, в котором сотрудничал опальный Платонов, постоянно склонялось его имя. Активным противником журнала выступал «административный критик» (определение Платонова) Ермилов.²⁰

После доноса Ермилова 1939 года была уничтожена книга критической прозы Платонова: набор книги был рассыпан после выхода сигнального экземпляра.

Характеристика взаимоотношений Платонова с редколлегией журнала перекочевала из доноса Ермилова в повторную публикацию его статьи: «⟨...⟩ „Литературный критик“ ⟨...⟩ сделал своим знаменем все творчество Андрея Платонова ⟨...⟩ группа „Литературного критика“ живет своим замкнутым мирком. В этом мирке господствуют идиллические нравы ⟨...⟩. Люди прощают друг другу ошибки, лишь бы не нарушалась групповая солидарность. ⟨...⟩ Своего писателя — Андрея Платонова — представители группы расхваливают при всех удобных ⟨...⟩ случаях».²¹

Бесчеловечность травли писателя в конце 1930-х годов усугубилась арестом 4 мая 1938 года сына Платона (1922—1943). В это время за Платоновым установлена постоянная слежка осведомителей НКВД. В их донесениях от 12 марта и 1 апреля 1939 года сказано, что он беспокоился о судьбе сына, пытался через Шолохова передать Сталину письмо с просьбой о его освобождении: «Платонов впал в отчаяние: Шолохов рассказал ему об антисоветских методах допросов, которые, по его словам, применялись широко в системе НКВД в 1937 году не толь-

²⁰ Ермилов В. О вредных взглядах «Литературного критика» // Литературная газета. 1939. 10 сент.

²¹ Красная новь. 1940. № 4.

ко на периферии, но и в центре для получения сознания своей вины со стороны абсолютно невинных людей».²²

Статья Платонова о Маяковском мгновенно вызвала негативную реакцию В. Ермилова.²³ Он отверг суждения Платонова о новаторстве Маяковского: «Маяковский прекрасно видел и чувствовал новое отношение жизни к новаторству», — теоретизирует критик. В ответе Ермилову, который не был опубликован, Платонов заметил, что определение — «новое отношение жизни к новаторству» — «пустое и отвлеченное, потому что если бы вся „жизнь“ сразу хорошо относилась к новаторству, то само новаторство было бы неощутимым состоянием и физически ненаблюдаемым». Ермилов пытался доказать «ошибочную ничтожность мировоззрения» Человекова, — писал Платонов.²⁴

Писатель иронизирует по поводу хорошего отношения Ермилова к новаторству Маяковского: «...новаторство, даже у нас и даже со стороны некоторых деятелей культуры, не всегда признается за полезное явление».²⁵

Современникам были известны далеко не одобрительные статьи Ермилова, опубликованные при жизни поэта.²⁶

Слова Платонова о «трагической трудности работы», о «подвиге поэта» как причинах ранней смерти Маяковского Ермилов пытался опровергнуть: «Тут утверждается извечная трагичность новаторства... которая ведет к трагической жертве».²⁷ Платонов улавливает в рассуждениях Ермилова «механическую запись на идеологической пленке», сделанную «громогласно-шаблонно».²⁸

Результатом дискуссии о журнале «Литературный критик» явилось постановление ЦК ВКП(б) «О литературной критике и библиографии» от 2 декабря 1940 года, согласно которому «Литературный критик» был закрыт, а его «тонкий» спутник — «Литературное обозрение» превратился в библиографический справочник. Долгие годы это постановление не было отменено, а журнал оставался опальным.

²² Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ. 1930—1945 // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 864—865.

²³ Ермилов В. Традиции и новаторство // Литературная газета. 1940. № 45. 25 авг.

²⁴ Платонов А. Ответ В. Ермилову // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 430.

²⁵ Там же.

²⁶ Ермилов В. О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе // На литературном посту. 1930. № 4.

²⁷ Там же.

²⁸ Платонов А. Ответ В. Ермилову.

Но и после этих событий «размышления» Платонова о поэте вновь становятся объектом нападков в статье о Маяковском, опубликованной в журнале «Знамя». ²⁹ Здесь они рассматривались в контексте требования создать «основы нормативной поэтики социалистического общества». С этих позиций авторы отвергли статью Платонова как образец «теоретической беспомощности» в постановке практических литературных проблем, как «отрыв теории от практики», «возмутительные искажения вопросов и явлений...». ³⁰ Несогласие авторов с размышлениями Платонова о поэте несложно понять: оно вызвано полным несоответствием эстетической позиции писателя и тех вульгарно-социологических принципов подхода к литературе, которые привели к вырождению советской критики в конце 1930-х годов. Платонова обвинили в искажении причин гибели поэта: «Статья начинается с передержки. Автор приводит большую цитату из стихотворения Маяковского „Дешевая распродажа“, написанного в 1916 году. Будто бы не понимая, что стихи эти адресованы ненавидимому Маяковским буржуазному обществу (...) Передержка повторяется и дальше (...) „Боль и ушиб“ в такой критической интерпретации оказываются главным в поэтическом облике Маяковского. Ф. Человеков предпочитает не слышать подлинный разговор Маяковского с будущим читателем («Во весь голос» и другие стихи), зато он распространяется о „магических предсказаниях“ Маяковским собственного самоубийства ...подводит читателя к выводу, что „боль и ушиб“ определяют и послеоктябрьского Маяковского». ³¹

Предъявленные Платонову обвинения в «передержках», трескучие фразы о том, что он «фальсифицировал историю», так как «противоречие между поэтом и обществом он перенес из дооктябрьской эпохи в наши дни», совершенно несправедливы. Маяковский не однажды попадал в ситуации полного непонимания со стороны его литературного окружения. После публикации поэмы «Про это» с критикой поэмы выступили его собратья по ЛЕФу. Резко отозвался о поэме Н. Чужак: Маяковский, «якобы разоблачая неприятный быт, сам целиком в плену у этого быта». ³² Ему вторил Н. Горлов в статье «О футуристах и футуризме»: «В поэме Маяковский разделился пополам, и Маяковский революционер оказался на побегушках у Маяковского, пришедшего „из-за семи лет“. Любовь, когда-то поднявшая

²⁹ Крекшин Е., Севрук Ю. Традиции В. Маяковского // Знамя. 1941. № 2. С. 171—201.

³⁰ Там же. С. 200.

³¹ Там же.

³² Чужак Н. 1) От иллюзии к материи // За новое искусство. Всероссийский пролеткульт. М., 1925. С. 116; 2) К задачам дня: Статья дискуссионная // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 150—151.

Маяковского до революции, теперь шаркнула его вниз к медведю».³³

Вопреки реальности, критика 1940-х годов пыталась доказать читателю, что Маяковский писал о своем одиночестве только до революции.

Платонов понимал, что «боль и ушиб» определяют противоречие не «между поэтом и обществом», а между послеоктябрьским Маяковским и той литературной средой, которая отравляла ему жизнь. И для таких выводов у него были серьезные основания.

Мысли писателя о трагизме новаторства были выстраданы и подтверждались его собственным горьким опытом. На творческом вечере 1932 года Платонов признался, что он пережил духовный кризис, оказавшись в 1926 году в Москве без работы, без жилья, на грани голодной смерти, в состоянии, близком к самоубийству. Об этом он сообщал в письмах к А. Воронскому: «Безработица. Голод. Продажа вещей. Травля. Невозможность отстоять себя... Единственный выход: смерть и устранение себя».³⁴ Эта ситуация в его судьбе повторялась потом не однажды. В 1933 году он пишет Горькому: «Меня не печатают два с половиной года... Я прошу Вас, если Вы не считаете нужным поставить на мне крест, оказать мне содействие. Мне это нужно, *чтобы я мог физически жить* (курсив мой. — Н. М.) и дальше работать».³⁵

Платонов сумел понять глубину трагедии Маяковского, потому что испытал на себе губительное действие тех сил, которые отравили многие годы жизни поэта и подтолкнули его к гибели.

³³ Горлов Н. О футуризмах и футуризме // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 15.

³⁴ Платонов А. Письмо А. Воронскому от 26 июля 1926 г. // Литературное наследство. М., 1983. Т. 93: Из истории советской литературы 1920-х гг. С. 609—610.

³⁵ Платонов А. «Мне это нужно не для „славы”» // Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 180—181.

О. Меерсон

**МОСКВА, ТЫ КТО?
СХОДНЫЕ ВОПРОСЫ БЕЗ ОТВЕТОВ
У ХЛЕБНИКОВА И ПЛАТОНОВА**

Поэтику Платонова легче описывать как систему загадок-противоречий, чем как парадигму отгадок. Однако это именно система со смыслом. «В ней есть любовь, в ней есть язык» (Ф. И. Тютчев). И этот язык читаем и внятен.

Один тип характерных именно для Платонова загадок дан у Е. А. Яблокова. Это платоновский антиномизм смыслов: «и так, и обратно».¹ Один и тот же образ или одно и то же высказывание поддается двум диаметрально противоположным интерпретациям: оптимистической или пессимистической, умной или глупой, скандальной или благопристойной, серьезной или иронической, адской или райской, пробольшевицкой или антисоветской, дуалистически-материалистической или столь же дуалистически развоплощенно-духовной и т. д.

Эти герменевтические оппозиции полно и интересно обрисовывают, как Платонов пишет. Однако их явно недостаточно, чтобы понять, *зачем* он пишет так, а не иначе. Более того, в силу именно двойственности всякой возможной интерпретации вопрос «зачем» становится не просто интересным, но императивным. Ибо в свете платоновской поэтики «и так, и обратно» необходимо уяснить, что предохраняет ее от релятивизма, как это необходимо и с Достоевским, если серьезно относиться к бахтинской идее о полифонизме Достоевского. Ведь оба таких типа поэтики (полифония и «и так, и обратно») провокационны; они провоцируют читателя как на возможные полярные интерпретации, так и на безразличие к их значению вообще. Мы ошибочно думаем, что если возможно «и так, и обратно»,

¹ Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова «и так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 14—27.

то, во-первых, безразлично, так ли или обратно, а во-вторых, возможно и все остальное за пределами оси полюсов этой оппозиции.

Информативную осмысленность и силу убедительности, равно как и аксиологическую направленность, страховку от релятивизма, этим оппозициям придает определенный фактор. Это интертекст, т. е. эхо подобных противоречий либо в чужом поэтическом мире, либо в мире Платонова, но тогда в другом произведении, в другом контексте. Интертекст такого рода дает возможность сопоставления с противоречиями подобными, но не идентичными. Это, на мой взгляд, альтернативный, внеположный угол зрения на поэтику данного произведения. Только при таком контрастном взгляде ясно, почему конкретная ось оппозиций не равна любой другой, а содержит, несмотря на свой антиномизм, а возможно и благодаря ему, некое конкретное и уникальное сообщение, эстетическую, а подчас и эстетически-философскую весть.

Таким образом, есть два явления, которые может и должен описывать анализ поэтики данного автора: что у этого автора константы и что индивидуально для данного произведения или в его контексте. Е. А. Яблоков предложил самый лучший критерий для описания констант у Платонова: всегда важен принцип «и так, и обратно» во всех его произведениях. Но кроме универсального значения этого принципа для поэтики Платонова в целом, существует еще и то, что касается разных наборов полярных интерпретаций в разных и специфических для разных произведений парадигмах оппозиций «и так, и обратно»: конкретные «и так, и обратно» в каждом произведении свои.

Так, например, в «Счастливой Москве» «и так, и обратно» относится и к женщине, и к городу. Здесь можно интерпретировать персонификацию, меняя местами компоненты метафоры: женщина ли это, подобная городу, или город, подобный женщине? А при этом такая специфическая именно для «Счастливой Москвы» оппозиция в чем-то проясняется, оттого что переключается с другой, но подобной двойственностью в «Чевенгуре»: Роза Люксембург для Копенкина предстает как рыцарская (по Пушкину) *lumen coelum, Sancta Rosa*, или же, наоборот, это *Sancta Rosa* как Роза Люксембург, т. е. лишь замаскированная под героиню революции? (Вопрос аналогичен тому, который вызывает «иконография» Петрова-Водкина).

Подобные контрасты на фоне сравнений и сравнения на фоне контрастов можно обобщить по признакам, которые нам вскоре окажутся важны. Если в них совпадают два элемента, то значимым на их фоне оказывается третий, несовпадающий. Значим же он в том смысле, что, ориентируясь на общий контекст выразительных средств поэтики автора в целом, он тем не менее являет специфику именно данного произведения. Т. е., реагируя

на него, хочется сказать не только «типичный Платонов», но и «а про что он загадал нам загадку на этот раз?».

У одного автора важно различие типов интерпретационных оппозиций, или метафор-перевертышей (вроде «женщины—как—нечто» и «нечто—как—женщины»), причем, когда различен лишь один компонент, а не оба (например, «женщина» и там и там, но «нечто» разное), это делает противопоставление более выраженным. Так, в примере с Москвой и Розой в случае «Счастливой Москвы» Платонов ведет речь о городе-женщине или женщине-городе, тогда как случае «Чевенгура» он ведет ее о женщине-Розе или Розе-женщине. Да, и в «Чевенгуре», и в «Счастливой Москве» один из компонентов метафоры-перевертыша — женщина, но тем лучше видна специфика другого компонента для мифологемы именно данного произведения (с Розой ли она сопоставима или с городом). Именно это-то различие на фоне сходства и «заряжает» символической нагрузкой и значимостью отличающиеся элементы. А эта символическая нагрузка в свою очередь уже определяет, какая мифологема ведущая в данном произведении, — т. е. раскрывает символическую специфику не Платонова вообще, а в данном, например, случае мифа Москвы именно и только в «Счастливой Москве» и мифа религиозно-рыцарского поклонения Святой Розе в революции именно и только в «Чевенгуре».

Момент перевертывания метафоры не так заметен на первый взгляд в «Чевенгуре», как в «Счастливой Москве». Но именно поэтому он может быть особенно интересен: сначала кажется, что Роза Люксембург — буквальный референт, а метафорична Sancta Rosa. Только призадумавшись, читатель понимает, что никакой Розы Люксембург как реальной женщины в персонажах романа не числится.

Если совпадают оба элемента такой метафоры-перевертыша, то интересны (т. е. могут открыть новое в поэтике Платонова) именно те случаи, когда эти элементы совпадают у Платонова и еще какого-либо автора.

Именно таким случаем я хотела бы заняться в связи со «Счастливой Москвой». В этом романе, на мой взгляд, многие сюжетные повороты представляются немотивированными и нуждаются в пояснении. Такие неясно или сложно мотивированные сюжетные ходы характерны для мифа, который, подобно Наташе Ростовой, «не удостаивает быть умным», т. е. «не удостаивает» объяснять или рационально мотивировать изложенные события именно в силу первичности, безусловной данности этих событий, их архетипической пред- или внепричинности: они просто есть, и все, а дальше нам предоставляется возможность на их основе объяснять другое, но никак не сами эти архетипические события. Как и положено элементам мифологического сюжета, они мотивируют, не будучи сами мотивированы.

Именно в таком сюжетно-архетипическом смысле в романе оперативна метафора-перевертыш женщины—как—города и города—как—женщины. По ходу сюжета фигуральное и буквальное здесь все время меняются местами. Отношения между городом и женщиной могут ставить каждый компонент и в позицию функции, и в позицию производного, которые, как бы они ни менялись местами, все равно служат мифологизации Москвы.

В точности то же самое происходит и в произведении, написанном в 1921 году, которое Платонов мог знать, а мог и не знать, но которое вырастает на основе поэтических и даже философских приоритетов, во многом сходных с платоновскими и родственными им. Так что в данном случае типологическое сходство (укорененность в одной системе и этических, и эстетических ценностей) может оказаться едва ли не более показательным, чем генетическое. Речь идет о стихотворении В. Хлебникова «Москва, ты кто?».

Москва, ты кто?
Чаруешь или зачарована?
Куешь свободу
Иль закована?
Чело какую думой морщится?
Ты — мировая заговорщица.
Ты, может, светлое окошко
В другие времена,
А может, опытная кошка:
Велят науки распинать
Под острыми бритвами умных ученых,
Застывших над старою книгою
На письменном столе
Среди учеников?
О, дочь других столетий,
О, с порохом бочонок —
〈Твоих〉 разрыв оков.

15 декабря 1921 года

Совпадения поляризованных двойственностей с романом здесь выходят далеко за пределы метафоры-перевертыша, хотя структурированы ею. И там и там Москва — и женщина, и город и буквально, и фигурально, но это заводит в ситуацию, когда одни и те же противоречивые свойства могут быть и психологическими, и социологическими (в случае Хлебникова — характеристика исторической противоречивости Москвы и даже Московии). При этом все эти свойства и на психологическом, и на историко-социальном уровне не перестают быть двойственными: и у Хлебникова, и у Платонова остро поставлен, но не решен вопрос, жертва ли эта женщина—город / город—женщина (подопытная кошка, которая задним числом окажется «опыт-

ной», или наоборот, опытная кошка, т. е. хищная секс-стерва, губящая всех, кто ее желает (имперски либо пытаюсь концептуально редуцировать рационализацией, типичной для «умных ученых» у Хлебникова или буквально любовно-сексуально у Платонова)). У Платонова на сюжетном уровне вопрос еще, безусловно, осложнен тем, что от своих влюбленностей Москва страдает не меньше, чем влюбленные в нее, т. е. и внутри самой этой любовной сферы она и опытная кошка, и подопытная. Вопрос же в целом принципиально открыт, но не решен и у Хлебникова, и у Платонова.

Особенно ярко это свойство принципиальной открытости характеристики проявляется в случаях загадочной, недостаточной или отсутствующей мотивировки сюжетных поворотов в «Счастливой Москве». Каков смысл того, что на Москву Ивановну Честнову «вагонетки наскочили» и что ее режут? Внутри коллизий «Счастливой Москвы», любовных или философских (что важнее в жизни — любовь и верность одному человеку или служение идеалу в постоянном его поиске Дон-Жуанами обоих полов?), это разрезание всеми любимой и всем желанной красавицы необъяснимо. Оно как-то демонстративно «не удостаивает быть» мотивированным. Дело тут отчасти в некотором дуализме: проблемы в романе присутствуют, и философские, и любовные, но они не связаны функционально, а лишь противопоставлены друг другу.

Именно тут-то хлебниковский текст и становится самым адекватным интерпретантом платоновского. Мотивировку разрезания красавицы, обилия ученых и хирургов в ее окружении (как и многих других противоречий и кажущихся неувязок) в «Счастливой Москве» мы находим в открытом виде не у Платонова, а только у Хлебникова:

Велят науки распинать
Под острыми бритвами умных ученых...

Причем интересно, что Хлебников предоставляет нам прецедент двойственности палача—жертвы: ученые могут быть и в родительном падеже, и в винительном. В первом случае бритвы принадлежат ученым, а во втором ученых распинают их же науки (т. е. они сами жертвы своего же редуцирующего и оплощающего аналитизма). Равно как и науки могут быть и подлежащим (в именительном падеже), и объектом распинания под бритвами (в винительном). В последнем случае предложение безличное: вообще неизвестно, кто велит распинать, и будучи понято так, оно звучит особенно зловеще, — как кантов категорический императив, тоже непонятно от кого исходящий, да еще и императив мертвящего анализа. (Мне тут велят музыку разъять, как труп).

Эта двойственность возможных падежей, конечно, скрывает или усложняет мотивировку у Хлебникова, как и у Платонова, но в целом стихотворение как жанр, никак не сходный с романом «Счастливая Москва», задает ббльшую определенность в постановке тех же вопросов, которые текст Платонова содержит лишь в скрытом виде. Для этих и еще многих аспектов «Счастливой Москвы» открытую мотивировку мы находим не собственно у Платонова, а как раз только у Хлебникова, и проясняет она многие темные места именно в платоновском тексте.

Итак, возможность использовать хлебниковский текст как интерпретант для платоновского отчасти обусловлена жанром у Хлебникова: Хлебников, конечно, тоже не объясняет немотивированного, и именно этим параллелен Платонову, но вопросы Хлебников задает прямо. Все его стихотворение — *по форме* серия вопросов или догадок об антиномиях: или—или; может быть, то, а может быть, это. И поскольку эти вопросы или догадки аналогичны центральным, хотя и не произнесенным прямо вопросам и догадкам в «Счастливой Москве», они многое объясняют в природе самой центральности тем, данных у Хлебникова эксплицитно, а у Платонова имплицитно.

Итак, у Платонова и Хлебникова аналогично следующее: отгадок нет и не предвидится, зато сходны и загадки, и догадки, а также их тема: проблема сути Москвы в мифологическом плане.

Четко эксплицитно задан у Хлебникова следующий вопрос: может, светлое окошко, а может, опытная кошка. Но он не был бы поэтически интересен и значим, если бы не был подкреплен и имплицитно, т. е. в данном случае каламбуром, осознанным лишь задним числом. Только после упоминания распинания и бритвы мы понимаем, что названная ранее опытная кошка еще и подопытная. Таким образом, подтекст у Хлебникова осуществляет две на первый взгляд несовместимые функции: *стилистически* поддерживает платоновский тон имплицитности, недоговоренности намека при двойственности, а *тематически* проговаривает имплицитное у Платонова вполне эксплицитно. Двойственность понятия «опытная» / «подопытная» у Хлебникова параллельна Платонову стилистически, в то время как прямой вопрос: может, так, а может, эдак? — приоткрывает и как бы комментирует тот же, но не заданный прямо вопрос у Платонова. Аналогичным образом стилистически параллельна Платонову и двусмысленность объекта—агента при распинании: потенциальными объектами здесь у Хлебникова могут быть и науки, и ученые, и кошка (кто бы она ни была), но почти все, кроме кошки (подопытной, конечно, а не опытной), могут быть и агентами, не только жертвами, но и палачами. Заметим, что эта тема у Платонова оказывается постоянной, причем часто, не только и не столько в «Счастливой Москве», выраженной как раз только имплицитно, т. е. развернутой в сюжет, но без открытой мотивиров-

ки, которая, будучи открытой, оказалась бы слишком откровенно идеологической (например, перемена местами убийц и жертв, кулаков и раскулачиваемых в «Котловане» и «Чевенгуре»).

В случае с опытами над кошкой—Москвой у Хлебникова образ бритв метафоричен, а у Платонова как раз и образ, и функция того, чем режут Москву (скальпелем?), буквальны. Острые бритвы умных ученых — картина не в меру аналитического отношения переусердствовавших «умных» ученых-историков к Москве—городу. У Платонова же эта метафора реализована буквально: Москву Честнову режут по-живому. Но именно в силу буквальности реализации у Платонова этой метафоры Хлебникова само событие и не может быть мотивировано: оно просто есть, имело место быть, аксиоматично. Его не объяснить в силу его архетипичности, но с его помощью можно теперь объяснять остальное.

В этом-то, на мой взгляд, и состоит основное отличие метафоры от мифа: образы могут быть и аналогичны, но метафора — мотивированный троп (уподобление женщины городу, и наоборот, должно быть обусловлено каким-то Аристотелевым узнаванием: да действительно, в чем-то они похожи!), тогда как миф — сообщенный факт архетипического значения и мотивировки не требует.

Таким образом, оказывается, что буквальная реализация метафоры Хлебникова в сюжете Платонова эту метафору возвращает в лоно мифа. Именно в таких отношениях, по-моему, и находятся эти два текста, платоновский и хлебниковский: Хлебников воссоздает метафору города как женщины, уподобляя женщине Москву, а Платонов возрождает в этой олицетворяющей метафоре развернутый мифологический сюжет, главное действующее лицо которого — женщина по имени Москва, лишь иногда, символически сравнимая и сравниваемая и сопоставленная с городом Москвой. Это не значит, что у Хлебникова не бывает развернуто-сюжетного дискурса мифа. Просто именно подобие женщина—город слишком сжато для мифологического повествования и развертывается в него только у Платонова.

Такое «употребление» Платоновым хлебниковского подтекста через 20 лет имеет прецедент, причем у автора не менее революционного по эстетической форме и проблематичного по политической революционности, а именно — в романе Ильи Зданевича (Ильязда) «Восхищение». Роман — о грузинском горце-разбойнике Лаврентии. Он был закончен и напечатан в Париже в издательстве «41-й градус» в 1930 году, ровно через 20 лет после хлебниковских «Трущоб» (1910), в которых мы находим тот же, что и в «Восхищении», подтекст мифа о св. Евстахии и об Олене с Распятием между рогами.

На фоне такого генезиса, предполагающего аналогию с генезисом мотива Москвы—женщины у Хлебникова, характерны и

важны параллели в аспектах трансформации хлебниковского подтекста у Зданевича и у Платонова. Самая главная параллель: то, на что у Хлебникова указано косвенно, посредством тропа, у этих авторов превращается в открыто развивающийся мотив. Так, например, Олень-Распятие у Зданевича назван прямо, а у Хлебникова — посредством образа: «Олень, олень, зачем он тяжело / в рогах глагол любви несет». Далее описана трансформация загнанного оленя во всепобеждающее львоподобное существо (Лев Иуды?), что соответствует христологической символике Распятия в этом мифе. Более того, учитывая вольность обращения Хлебникова и с твердыми, и с мягкими знаками, а также его любовь к сочетанию архаизмов с «футуризмами» для создания новых смыслов, следует предположить, что это все-таки «глаголЪ любви», т. е. виселица любви, т. е. нарочитый парадоксалистский оксюморон в духе апостола Павла, или характерно-хлебниковское остранение всем известного образа (здесь — Распятия) посредством архаизма: именно посредством архаизма («глаголя») Хлебников «творит все новое», а точнее, указывает поэтическим образом на то, как это делает Сам Распятый.

Подобное обращение с языком роднит всех троих — и Хлебникова, и Зданевича, и Платонова. При этом Платонов так же «раскрывает» в открытом тексте и сюжете другую скрытую аллюзию-троп из Хлебникова: олицетворение Москвы — как — женщины у него в «Счастливой Москве» перестает быть тропом. От олицетворения остается букввальное: Москва у него в сюжете реально становится женщиной. А превращение тропа в сюжет, как известно, — традиционный механизм мифотворчества, и поэтому, как следствие, переводя проблему из области причинно-следственных связей в область герменевтики, мы проделываем путь от мифа к тропу в обратном порядке. Проще говоря, нахождение образа-тропа в сюжете мифа — самый точный метод его понимания. Для того чтобы понять, о чем миф или — шире — сюжет, надо внимательно прочитать его символику. Например, у Хлебникова в «Трущобах» речь идет о символике мифа Оленя-Распятие, а у Ильязда в романе по мифу об этом Олене (Христе) мы можем проследить символику, т. е. «свести» весь роман к тому, что он — о всесылности Оленя-Распятие над историческими катаклизмами (в данном случае как империи, так и революции против нее в Грузии). То же можно сказать и об инверсии мифа и тропа в отношениях между Хлебниковым и Платоновым. У Хлебникова есть символика Москвы (или Московии) как поруганной, опасной, прекрасной и загадочной женщины. Миф о таком олицетворении Москвы в его стихотворении только предполагается как фон для осмысления. У Платонова же в «Счастливой Москве» этот миф развит в сюжет, и герменевтическая работа читателя заключается в том, чтобы по этому мифу прочитать его символику: поруганная, опасная, прекрас-

ная и загадочная женщина по имени Москва оказывается (если читателю поработать над осмыслением сюжета) вобравшей в себя весь исторический трагизм Москвы. Итак, то, что дано у Хлебникова (емкий символ в тропе), является читательским герменевтическим выводом и у Зданевича, и у Платонова, и наоборот — то, что открыто развито у них (миф-сюжет), требует от читателя извлечения смысла символики этого мифа-сюжета. Такие отношения между жанрами поэзии и сюжетной прозы характерны в тех случаях, когда проза не реалистическая, а (пост)символистски-мифологическая.

Характерны для интересующего нас явления сами отношения между мифом в одном источнике и лишь намеком на него как на всем известную подоплеку или сворачиванием его в метафору или другой троп (где образ дан «как будто», а не «на самом деле») — в другом. Эти интертекстуальные отношения очерчивают примитивистское направление внутри модернизма, к которому принадлежали и Хлебников, и Платонов. Но они не типичны для авторов, дорожащих и выдержанностью стиля, и репутацией интеллектуалов, таких как Блок или ранний Набоков. Из эстетики Хлебникова и Платонова впоследствии вырастет постмодернизм с его эклектичностью и эстетическим эпатажем. Для Блока же и интеллектуалов, вроде Набокова, стиль и вкус — святое. Блок даже в цыганщине отстывает от требований вкуса со вкусом, даже эпатирующе утверждая дикарство «нас, скифов», декларирует интеллектуально-культурное превосходство этой позиции над европейской. Ни для Хлебникова, ни для Платонова такая позиция превосходства или даже полемики невозможна. Их повествователи живут внутри их мифов и по законам этих мифов — поэтому мы часто и не верим, что сами эти авторы в чем-то могут быть «умнее», т. е. сознательнее своих героев. (Заметим в скобках, что пограничен случай Белого).

В типологической связи Москвы—женщины у Хлебникова и Платонова наглядно (может быть, даже наглядней, чем в вероятной, но недоказанной генетической связи) явлено общее в их поэтике. Оба они принадлежат не к модернизму в целом, а к достаточно узкой и определенной его антиэлитарной части слияния неологизмов и эпатажа с народным сознанием. Именно для этой части характерно создавать параллельные парадигмы антиномий и тропов-перевертышей, а не параллельные решения. В ней задают вопросы, а не отвечают на них однозначно. Но то, как их задают и какие это вопросы, интереснее и конкретнее многих ответов.

Т. М. Вахитова

ПЛАТОНОВ И ЛЕОНОВ. 1930 ГОД. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР

Тема «Платонов и Леонов» долгое время не привлекала внимания исследователей литературы: казалось, что эти писатели находились на разных художественно-философских полюсах национального мышления XX в. Однако в последнее время предпринимаются плодотворные попытки увидеть в столь непохожем литературном материале точки сближения, определить общие линии развития, некое общее идейно-мифологическое и культурное поле, в котором существуют их персонажи.¹

Рассмотрение общих, глобальных вопросов ни в коей мере не исключает, а даже предполагает обращение к текстам художников, где на микроуровне можно проверить разные гипотезы и обнаружить конкретные случаи встречи Платонова и Леонова и моменты расхождения, взаимодополняемости, обращения к одним и тем же или разным традициям.

Эта задача имеет чисто литературный характер, ибо писатели редко встречались и никогда не были друзьями. Хотя, по всей видимости, Леонов относился к творчеству Платонова с интересом и уважением. На творческом вечере Платонова 1 февраля 1932 года, где писателю приходилось оправдывать своих героев, изображенных, по его словам, «как мертвые фигуры»,² Лео-

¹ Первые заметки на эту тему содержатся в статье Н. В. Корниенко «...„Расстояние до истины“ в целую жизнь» (Литературное обозрение. 1995. № 6. С. 44). Более подробно в историко-культурном контексте она рассмотрена в статье А. Лысова «Андрей Платонов и Леонид Леонов: Конституциональное родство или полемическое единство?» («Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. Юбилейный. С. 230—238). См. также: Яблоков Е. А. Пуховы и прочие: (Леонид Леонов и Андрей Платонов в двадцатые годы) // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 175—188.

² Выступления на творческом вечере А. Платонова. Стенограмма. Машинопись. 1 февраля 1932 г. (РГАЛИ, ф. 1604, оп. 1, ед. хр. 160, с. 3). Полностью стенограмма опубликована в кн.: Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 293—317.

нов выступил только один раз, пытаясь перевести все обсуждение из идеологически-мировоззренческого плана в художественно-стилистический. Он сказал: «Это было не бездарно, это талантливо, но стиль уж очень сформировавшийся, сложившийся. Это не проба пера. Этот стиль входит в общий план работы (...) он может долго вести».³ Платонов с ним не согласился: «Я не думаю, что это так. Тут дело в мировоззрении. Мировоззрение сразу уничтожает этот стиль. Это функциональная связь стиля с мировоззрением. Стиль, конечно, имеет значение, но это не существенно».⁴ После реплики Леонова все обсуждение свелось к рассмотрению взаимоотношений стиля и мировоззрения в творчестве Платонова, однако Леонов больше не выступал, хотя его имя постоянно упоминалось почти всеми ораторами.

В личном деле Платонова в военной комиссии Союза советских писателей (1942) среди других хранится и отзыв о нем Л. Леонова. Он писал: «Считаю писателя, тов. Андрея Платонова чрезвычайно интересным и очень талантливым литератором нашего времени. Леонид Леонов. 5 сентября 1942 г.».⁵ Платонов же отзывался о Леонове весьма нелестно. Один из доносчиков сообщает в секретно-политический отдел ОГПУ, что, обсуждая современную литературу (13 марта 1934 года), Платонов восклицает: «Почему ценят такую проститутку, как Леонов, или такого бесхарактерного человека, как Вс. Иванов?».⁶ В комментариях Н. В. Корниенко объясняет эту резкую оценку выявленной в начале 1930-х годов «перестройкой» попутчиков. Нельзя исключить и другую версию: сам сексот усилил выражение Платонова из-за собственного отрицательного отношения к Леонову или просто из желания скомпрометировать последнего.

Если обратиться к художественным текстам писателей и сопоставить опубликованный в 1930 году роман Леонова «Соть» и неопубликованную повесть Платонова «Котлован», над которой он работал примерно в это время, то, возможно, придется обнаружить и эстетические причины негативного отношения Платонова к Леонову.

Существует определенное взаимодействие текстов, находящийся в едином литературном потоке, вне зависимости от личных отношений, критики, эпохальных влияний времени и идеологических деформаций. Общее поле литературного процесса содержит немислимое количество свободных художественных единиц: образов, сюжетов, ситуаций, метафор, оксюморонов, лексических и синтаксических форм, которые оказываются «на

³ Там же. С. 5.

⁴ Там же.

⁵ РГАЛИ, ф. 631, оп. 6, ед. хр. 449, с. 8.

⁶ Андрей Платонов в документах ОГПУ—НКВД—НКГБ. 1930—1945 // «Страна философов» Андрея Платонова. С. 856.

слуху» у большого количества писателей. Возникает интуитивное, а порой и сознательное, использование этого материала: то в непосредственном виде, то в форме пародии, то в искаженном или преображенном образе.

Платонов, работая над «Котлованом», по-видимому, читал «Соть». Ее фрагменты печатались с 1929 года. На наборном экземпляре машинописи стоят даты «декабрь 1928—ноябрь 1929». Полностью роман «Соть» был опубликован в журнале «Новый мир» в 1930 году (№ 1—5). Именно в это время пишет свой «Котлован» и Платонов. Интересно проследить характеристики материального мира в этих произведениях и как факторы, соприкасающиеся с действительностью, и как особые элементы изобразительного мира писателей.

Пространство в романе Леонова и повести Платонова весьма обширно: оно включает и деревенские сцены, и городские. Главные герои Увадьев и Вошев приходят к котловану, потом отлучаются (Увадьев в Москву за выбиванием финансирования, а Вошев в деревню в колхоз «Главная линия») и снова возвращаются на стройку, к тому же котловану. Оба героя осуществляют замкнутый путь, круг движения, в результате которого в повести Платонова умирает ребенок, а котлован все разрастается и разрастается. В романе Леонова над котлованом появляются строительные леса, а погибший ребенок, как и у Платонова, девочка (Поля), заменяется другой — символической Катей, ради которой и терпит все несчастья Увадьев. Смерть ребенка — в основе социалистической стройки несомненно сближает эти произведения своим трагедийным пафосом с романом Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Художественное пространство в этих произведениях отцентрировано, но если у Платонова центр один — котлован, который бесконечно расширяют и углубляют рабочие, то у Леонова — два центра: монашеский скит и строительство. Леонов как бы использует традиционную русскую православную модель, где в центре пространства оказывается храм, церковь, скит, монастырь или просто крест. Это место заповедное, сакральное, окружено непроходимыми лесами и чащами, отгорожено бурной рекой. Строители во главе с Увадьевым попадают туда случайно, заблудившись в лесу. Однако скит обветшал, а монахи вместо истовых хранителей веры превратились в жалких и странных «божьих» мужиков. Вокруг скита, окруженного природными стихиями, располагается (на другом берегу реки) крестьянский мир, представители которого часто отправляются через реку к монахам за разрешением вечных крестьянских споров, за советом или починкой утвари. Но эта устоявшаяся привычная жизнь разрушается «кораблем социализма», вклинивающимся в это замкнутое и традиционное пространство. Сначала уничтожается деревня (ее переносят на новое место), а на освободив-

шемся склоне роют котлован под строительство бумажного комбината. Причем песок для стройки берут из-под берега, где стоит скит. И «Северной Фиваиде» грозит погружение в землю или воду.

Церковь в деревенских сценах «Котлована» стоит на окраине, заросшая травой, за которой «начиналась пустыньность осени и вечное примиренчество природы».⁷ Она также окружена забвением и печалью. Однако входящий под ее своды Чиклин видит горящие свечи и «чистоплотные лица святых с выраженьем равнодушия» (К, с. 80). Монахи у Леонова еще как-то пытаются образумить строителей, а один из них даже начинает войну против нового строя, правда неудачную; у Платонова остриженный под фокстрот поп совершает непростительный грех — он собирает деньги за свечи, отдает их активисту, а молящихся людей записывает в «поминальный листок», который каждую ночь ложится на стол тому же активисту. Монахи у Леонова теряют веру из-за внутренних причин — оскудения, споров, болезней, отсутствия средств и поддержки своей паствы. У Платонова бывший священнослужитель превращается в страшную фигуру доносчика, заключившего непростительный договор с властью.

Мир в повести Платонова «Котлован» также расколот на отдельные части, они даже выделены самим автором графически — в рукописи рукой Платонова записано: «разрыв 5—6 стр.». При всей многофункциональности этих пробелов, несущих психологическую, символическую и другие нагрузки, эти «разрывы» характеризуют особым образом и пространство, осколки которого попадают в поле зрения автора. Иногда они содержат один небольшой законченный фрагмент повести, иногда несколько сцен, но всегда связаны с движением персонажей. Они как бы переходят из одного особого мира в другой — незнакомый и странный. При этом нередко меняется герой, который в этом мире становится главным. В начальных частях этого пространства — герой Вошев, потом им становится Прушевский, потом — Пашкин, потом — Чиклин и т. д. В конце повести действие концентрируется вокруг Насти. У Леонова линия главного героя — Увадьева выдерживается во всей повести, проходит через все сцены, именно он осуществляет решающую роль в повествовании. Однако «битюга революции» Увадьева и слабого рабочего Вошева сближает весьма существенная деталь: они оба размышляют об истине, полезности своего присутствия в мире, осмысленности своего существования. Но если Вошев истины так и не находит: «...он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете...» (К, с. 114), то Увадьев обрета-

⁷ Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 80. Далее «Котлован» цитируется по этому изданию с обозначением буквой «К» и указанием страниц в тексте.

ет, как ему представляется, точное знание: «Истина — это то, во что я сейчас верю!».⁸ А верит Увадьев тоже в коммунизм. Однако замена истины верой переводит категорию «истины» из познавательной сферы в религиозную, лишая ее любого соотношения с действительностью. Другими словами, герой Леонова знал, что коммунизм будет на свете, но когда — неизвестно. У персонажа Платонова сделан акцент на пространственной характеристике коммунизма (где), а у героя Леонова на временной характеристике (когда). Вместе с тем сближающим эти позиции элементом является сомнение: ясно выраженное у Платонова и скрытое, уведенное в подтекст у Леонова.

Оба героя отмечены печатью одиночества, но платоновский Вошев, уволненный с завода, предоставлен сам себе по решению завкома, в то время как Увадьев, находящийся в центре строительства, испытывает тоску и отъединенность от людей из-за своеобразного психологического склада и груза ответственности, который он принимает на себя. Он сознательно отрицает эмоциональность, чувствительность, негативно, подобно Базарову, относится к красоте, природе, любви. «Но в этом уж виноват Леонов, — писал В. Кирпотин. — Ведь и члена коммунистической партии Увадьева он рисует одиноким. На деле Увадьев — строитель, ведущий стройку в тесной шеренге партии и класса, живет полной напряженной жизнью, полноценности которой потомки, социалистическое человечество, будут поражаться».⁹ Образ коммуниста представлялся современникам другим — полноценным характером, «у которого разум, воля и эмоции находятся в единстве между собой».¹⁰ А созданный Леоновым герой оказывался «невыдержанным, нетипичным большевиком».¹¹

Одиноким герои и Платонова, и Леонова, существуя в расколоте пространстве, находятся среди природных стихий и предметного мира. Если мифологический подход, подразумевающий поиск неких архетипических схем и мотивов, так же как «онтологический», выражающийся в определении вещества, из которого сделаны предметы, некоторым образом «развеществляют» художественный мир писателя, то в данной статье конкретно-предметные реалии понимаются не как простое «отражение»

⁸ Леонов Л. Соть. М., 1931. С. 158. (Далее «Соть» цитируется по этому изданию с обозначением буквой «С» и указанием страниц в тексте). В последнем собрании сочинений Леонов несколько изменил этот тезис, он выглядит уже другим образом: «Истины (курсив мой. — Т. В.) — это то, во что я сейчас верю!» (Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1984. Т. 4. С. 165).

⁹ Кирпотин В. Романы Леонида Леонова. М.; Л., 1932. С. 76.

¹⁰ Там же. С. 81.

¹¹ Там же. С. 82.

реальной вещи, а как эстетический феномен, возникший в результате «встречи идеального представления художника с эмпирическим предметом».¹² Предметные образы являются особыми единицами художественного повествования, несущими информацию об общей поэтической вселенной автора, о принципах организации материала. Они создают особую ауру вокруг героя, характеризуя его во взаимоотношениях с вещами.

Предметный мир включает в себя и рукотворные явления, и природные, которые особым образом размещены во времени и художественном пространстве произведения. Город в анализируемых произведениях Платонова и Леонова занимает совсем небольшое место. У Платонова город описывается через специфические состояния атмосферы: «дым» кооперативных пекарен и «пыль над домами от движения населения» (К, с. 24), которые освещает «вечернее солнце». Призрачный, метафизический характер этого города-видения соединяется с определенным социальным акцентом, осуществляющим и временные функции. Другими словами, город, как бы растворяющийся в клубах дыма и пыли, принадлежит времени «кооперации». У этого города есть свое «начало» — кузница, где Вошев знакомится с кузнецом и Жачевым, где встречает пионеров, вызывающих у него «стыд и энергию» (К, с. 25). У города есть и «середина», где Вошев обнаруживает «строительство неизвестной ему башни» (К, с. 26). Есть у этого города и «конец» — пустырь, на котором стоит барак рабочих, роющих котлован. Город описывается Платоновым не через географические и топографические приметы, а через временные характеристики — начало—середина—конец, соотносимые и с человеческой жизнью, и с историческим процессом.

Люди существуют в этом городе «отдельно от природы» (К, с. 26). Природа — «полевой свет тишины и вянувший запах сна» — входит в город только через воздушную стихию, соединяя это отдельное место с «общим пространством» (К, с. 26). В городе находится квартира Прушевского — «флигель во фруктовом саду» (К, с. 33). Платонов не сообщает никаких особых примет этого сооружения, точно так же не раскрывает специфику фруктового сада (он говорит лишь о яблонях). Сады у Платонова разделяются по принципу состава — фруктовые, по принципу посадки — культурные или усадебные (сад вокруг дома Пашкина), по принципу социальной принадлежности — сад Окрпрофсоюза, сад совторгслужащих. Единственная деталь, упоминаемая автором в жилище Прушевского, — это раскрытое окно, соединяющее мир дома с окружающим пространством.

¹² Чудаков А. П. Слово—вещь—мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 103.

Окно — наиболее часто встречающаяся в текстах Платонова деталь любого строения: через окно пивной смотрит в начале повести Вошев, через окно общается с Пашкиным Жачев, у окна своего флигеля сидит Прушевский, Елисей заглядывает в окно сельсовета, Жачев, открыв окно, наблюдает снежную метель в деревне, производимую колхозниками «для гигиены» и т. д. Пожалуй, только дверь упоминается Платоновым еще чаще. Постоянно открываемые и закрываемые окна и двери не только обнаруживают господство пространства и воздушной стихии в платоновском художественном мире, но и желание его героев «жить в эту разгороженную даль, где сердце может биться не только от одного холодного воздуха, но и от истинной радости одоления всего смутного вещества земли» (К, с. 111).

Именно эта воздушная сфера описывается автором наиболее тщательно и интимно: ветер может быть «слабым», «местным», он может где-то «начинаться», может «уйти», Прушевский слушает «ветер в унылом мире» (К, с. 56), дуть ветер может «из неизвестного места» (К, с. 22), воздух может быть «мутным», он может соединиться с «ветхостью и прощальной памятью» (К, с. 50), «на воздух» взлетает «вместе с экипажем» Жачев (К, с. 47), «в воздух» вслушивается Чиклин (К, с. 52), музыка может «волновать» воздух (К, с. 54). Автор подмечает и «остужающий ветер зари» (К, с. 61), и «пар живого дыхания» над пространством, который создает «душную незриемость» (К, с. 63), в воздухе есть свет, звук и взвешенные частицы. Состояние героя Платонов очень часто характеризует через характеристики пространства: «Вошев очутился в пространстве, где был перед ним лишь горизонт и ощущение ветра в склонившееся лицо» (К, с. 23).

В городе находится и дом Пашкина, который автор характеризует как «основательный дом из кирпича, чтоб невозможно было сгореть» (К, с. 38). Главные приметы этого здания все те же: многочисленные окна, раскрытые в сад, «где даже ночью светились цветы» (К, с. 38). Вслед за общей характеристикой цветов, появляется конкретизация — «инвалид вырвал из земли ряд роз» (К, с. 39), как и в случае с фруктовым садом Прушевского, в котором его окружали «близкие яблони» (К, с. 34). Платонов, как и Достоевский, пользуется общими неконкретными предметными обозначениями — цветы, сады, птицы («жалобно пели птицы в освещенном воздухе» (К, с. 31)), небо, деревья и т. д. Однако в небольшом фрагменте, фабульно связанном с этим живым или неживым предметом, происходит конкретизация, уточнение, заключающееся пронзительной эмоциональной заставкой, которая опять переводит изображение в общий план. Так, приведенная выше фраза о птицах, конкретизируется: «ласточка низко мчалась над склоненными роющими людьми, они смолкали крыльями от усталости, а под их пухом и перьями

был пот нужды...» (К, с. 31). Завершается этот фрагмент созерцанием Вошева мертвой, ошипанной птицы, представляющей «скудное печальное существо, погибшее от утомления своего труда» (К, с. 31).

Интерьер городских зданий почти не подвергается описанию в тексте «Котлована». Пригородная пивная, социальный статус которой автор обозначил точно («для отходников и низкооплачиваемых категорий») (К, с. 21), находится в пространстве, изображенном в общих категориях — «без двора», за пивной находится «глиняный бугор», на котором растет «старое дерево». Внутреннее убранство этого «учреждения» не привлекает внимания автора, он указывает лишь на окно, у которого сидит в задумчивости Вошев. Кружки с пивом не описываются Платоновым, они возникают лишь в разговорах посетителей пивной и пищевого. Единственный реальный предмет — блюдечко с солеными сухарями — свободно парит в пространстве, не прикрепленное ни к столу, ни к стойке, ни к подоконнику, ни к рукам кровельщиков. Пивная не изображается автором, не живописуется с помощью красок, она является особым предметом созерцания. И вещи, которые попадают в поле наблюдателя, единичны и отделены, и через них как важную репрезентативную подробность воссоздается целостная картина.

У Леонова изобразительный элемент является определенной самоценностью, возможно потому, что сам писатель хорошо рисовал и фотографировал. Поэтому в романе «Вор» существует роскошное описание подобного заведения на вешном языке той эпохи. Леонов, как и Платонов, сначала обращает внимание на окна: «яркие окна пивной сулили тепло и уют».¹³ Но эти окна закрыты, они ограждают внутреннее пространство от внешних бурь и метелей. Из них ничего не видно. Внутреннее убранство пивной описывается очень подробно. Взгляд автора выделяет и действие на эстраде, где «беспардонный шут отсобачивал куплеты про любовь» (В, с. 19), и столики, заполненные странным народом. Он рассказывает о «слоистом дыме», который окутывал «перья фальшивой пальмы и несколько дурных картин, развешанных с художественным небрежением» (В, с. 19). Это описание, отличающееся объективностью, в любой момент может быть разрушено введением реплик рассказчика, который по любому поводу может высказать свои соображения. Так, к примеру, после рассказа о фальшивой пальме этот скрытый рассказчик может заметить: «Казалось, что этот ночной пир происходит на дне глубокого безвыходного колодца; свыкнувшись, люди и не заглядывали вверх» (В, с. 19). Подобный тип повествова-

¹³ Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 3. С. 19. Далее роман «Вор» цитируется по этому изданию в тексте с обозначением буквой «В» и указанием страниц.

ния был свойствен И. С. Тургеневу, который позволял себе любой исторический или философско-лирический комментарий к описываемым реалиям.¹⁴ Далее Леонов характеризует полового. В отличие от пищевого у Платонова он имеет имя — Алексей. Он поясняет Николке Заврихину особенности гуляющей публики «с усталым усмехом». Леонов дает колоритный портрет этого проходного, не участвующего в действии персонажа — «летучий парень с бельмом, весь пятнистый и захватанный, как его салфетка» (В, с. 20). Писатель подробнейшим образом характеризует посетителей воровского шалмана, благушинскую красавицу-певицу, экзотических личностей, «сидевших кучками», описывает яства на столах вплоть до «нишей кружки пива да нарезанной ломтиками воблы общедоступного сорта карие глазки» (В, с. 20—21). Описание происходит по принципу расширения и уточнения деталей, которые, сгущаясь («Терпкий чад кухни, казалось, вот-вот скристаллизуется и хлопьями станет падать на засыпанный опилками пол») (В, с. 21), вызывают ощущение надвигающегося скандала. Здесь и происходит знаменитая сцена встречи Николки и Митьки Векшина. Все разрозненные, сидевшие «кучками» персонажи объединяются вокруг загадочного Митьки Векшина, в котором чувствуется сила и сдержанность. А перед ним на столе появляется чай с лимоном (не пиво, не вино, а благородный напиток интеллигентного человека). Этот стакан чая — своеобразный ритуал, выделяющий героя из воровской среды, который вместе с «бесстрастным взором куда-то поверх» (В, с. 23) и бесценной шубой создает облик воровского денди.

В одном из пропагандистских изданий конца 1920-х годов¹⁵ главные приметы пивной перечислены довольно подробно: «опилки на полу», «мраморные столики с липкой поверхностью», «высокая искусственная пальма», «кружки с мутно-желтой влагой», «тучи табачного дыма», «ддюжий официант в грязном переднике». Все эти приметы есть у Леонова, но расцвечены иными красками и снабжены иными подробностями, дополнены специфическими деталями вплоть до «карих глазок воблы». У Платонова реальных примет пивной 1920-х годов (которая, кстати, сохранила свои особенности до 1950-х) нет. Он указывает лишь ее социальный статус, окно и попавший в поле задумчивости героя предмет — блюдечко с солеными сухариками. Леонов живописует пространство, в котором все предметы объединены, имеют свою форму, цвет, характеристику, человеческую принадлежность, свою собственную судьбу, но эти бытовые предметы могут таинственным образом исчезать или сгущаться, выходить на

¹⁴ Чудаков А. П. Тургенев: Повествование—предметный мир—герой—сюжет // Чудаков А. П. Слово—вещь—мир. С. 70—91.

¹⁵ Рубановский И. За книгу или в пивную? М.; Л., 1928.

передний план и производить движение в окружающей среде. Так, оброненную Николкой шляпу Векшина «вся пивная ... в полусознательном рывке метнулась поднять...» (В, с. 23).

Все реалии, воспроизведенные Леоновым в этом фабульном отрывке, отмечены избыточностью, заставляющей в какой-то момент вспомнить Гоголя.

Гоголь расширял предметную сферу за счет сравнений и вводил художественную мысль в символические и метафизические сферы, Леонов в XX в. придает философичность предметному описанию за счет введения точки зрения рассказчика, обобщающего картину или комментирующего ее с позиций удаленного от времени действия знания. Другой принцип связи предмета использует Леонов, соединяя бытовое явление с явлениями мистического или трансцендентного характера через соединительный союз: «разделил стакан вина и одиночество», «пьянило вино и чудо», «людские недуги и грусти... находили приют в ее... ветвах» (В, с. 23) и т. д.

Город у Леонова в романе «Соть» не провинциальный, как у Платонова, а столичный. И посещает Увадьев по своим строительным вопросам сам Кремль. Именно оттуда, с самого высокого места он обозревает окрестности: «Пыльную суетню и грохот улиц значительно замедляла и глушила высота. Пять крупных уличных артерий сбегались в обширную площадь, и здесь в раскаленном круге велась беззатейная карусель движенья» (С, с. 225). Леонов описывает город через движение, причем круговое. В этом круговом столпотворенье есть какая-то механистичность, дурная повторяемость (олицетворяемая в последнем романе писателя «Пирамида» детской каруселью). И только сверху эта картина приобретает вид «закономерного вращения» (С, с. 226). «Вид сверху»¹⁶ — один из основных принципов изображения пространства у Леонова. Изобразительный мир Леонова всегда ориентирован вверх, ввысь. Почти всегда в романах и повестях Леонова есть какая-то высшая точка, откуда герои смотрят на окружающее. Обычно здесь происходят знаменательные сцены, придающие философский смысл действию или характеризующие образ мышления персонажа. И в романе «Соть» Увадьев, глядя с высоты, пытается оценить «сложную механику жизни» (С, с. 233). И в его обзор пространства попадают «задние городские кулисы» — «в блеклое золото крестов и куполов смотрели лиловые студенистые облака...» (С, с. 226). При осмотре города «сверху» у главного героя исчезают социальные параметры бытия, он размышляет в категориях человечества, представляя себе корабль, «который потрясают ночь и буря» (С, с. 226). Он приходит к вы-

¹⁶ Вахитова Т. М. «Вид сверху» // Мировое значение творчества Леонида Леонова. М., 1981. С. 92—102.

воду, что необходимо маневрирование. И задается вопросом: не в этом ли заключалась истинная героика революции? Он и внутренний мир советского учреждения также сравнивает с кораблем, где в рулевом управлении «стояла благополучная тишина, разграфленная четким стуком машинок» (С, с. 224). Среди предметного мира этого учреждения автор упоминает лифт, лестницы, коридоры, столы, папки, письма-доносы и уборную (надо отметить, что завком Платонов вообще не описывает). Описание городской квартиры матери Увадьева выполнено также в технике избыточного повествования, где предметы и вещи соответствуют природной мощи и стихийному характеру ее владелицы. Это в какой-то мере соотносимо с интерьером Собакевича, о котором много писали.

В произведениях Платонова и Леонова немало общих предметных деталей, которые несут разную смысловую суть. Можно вспомнить упоминаемый в обоих сочинениях плот. Его в «Котловане» делают Чиклин и Воцев, чтобы «ликвидировать кулаков в даль» (К, с. 94). Реальный факт, о котором рассказывал В. Астафьев,¹⁷ обретает в повести Платонова метафизический характер. Раскулаченные крестьяне двигаются по реке в никуда: «...уплывал плот по снежной текущей реке...» и «...начал терять видимость классового врага» (К, с. 94). В романе Леонова «Соть» плот сооружают молодые парни, чтобы помешать крестному ходу на Троицу переправиться через реку от монастыря к деревне и лугам. «Их было немного на плоту, не более пятнадцати, но песня задирала, сцарапывала напрочь тяжелую позолоту праздника, и вот уже внимание мужиков было расколото пополам» (С, с. 130). Этот агитационный плот вносит сумятицу в ряды верующих и сочувствующих, превращая все в игру, возню и суматоху. Тяжелый трагический момент у Платонова, являющийся одним из главных смысловых центров повествования, у Леонова остается лишь на периферии рассказа как отражение буйства расколотой эпохой крестьянства.

Немаловажное и символическое значение приобретают в повести Платонова гробы, которые были закопаны мужиками в той балке, которую соединяют с котлованом рабочие (сто штук). Заготовленные «по самообложению» они являются собственностью крестьян, и те просят их возвратить. Поэтому пустые гробы все время путешествуют вокруг котлована, извлекаются из его чрева и возвращаются в деревню. В одном гробу спит Настя, в другом для нее устраивают «красный уголок». Про гроб, перефразируя Державина, слагает стихи Козлов. Гроб вместо ритуаль-

¹⁷ «В 32-м весной всех выгнанных («кулаков») пособирали, поместили на плоты и уплавили в Красноярск, а оттуда в Игарку» (*Астафьев В. П. Моя земная деревушка // Комсомольская правда. 1988. 12 мая. С. 4.*)

ного предмета похорон становится бытовой обыденной вещью, даже предметом «поэтического» воспевания. С подводы, нагруженной гробами, Вошев созерцает «звездное собрание и мертвую массовую муть Млечного Пути» (К, с. 66). Гробовое коло-вращение, несмотря на весь ужас едва вообразимый в реальной жизни, не производит у Платонова трагического эффекта, ибо жизнь живых страшнее смерти. Один из крестьян, улегшись в гроб, даже сам пытается усилием воли остановить свое дыхание. «Над головой полуусопшего уже несколько недель горела лампада, и сам лежащий в гробу подливал в нее масло из бутылки время от времени» (К, с. 78). Этот эпизод перекликается с подобным из рассказа Леонова «Возвращение Копылева» (1927), но в отличие от платоновского он носит трагикомический оттенок. Мишка Копылев, «облеченный властью эпохи», жестоко умирал взбунтовавшихся мужиков. А после возвращения в родную деревню, боясь их мести, прикинулся мертвым. Мужики его пытали, смешили, но он так и лежал на лавке, «головой под образа, накрытый простынею и со сложенными на груди руками; в головах у него горела страстная свеча».¹⁸ Мужики ничего не могли с ним сделать, ибо «мертвого убивать не след, мертвый — прощенный».¹⁹ Совершенно другую сентенцию произносит Вошев над лежащим в гробу мужиком: «Мертвые не шумят» (К, с. 79). Ситуация с «полуусопшим» обставлена у писателя разными ритуальными предметами и сопровождается разными комментариями. Если у Платонова эту смерть принимают спокойно, как угодную власти, то у Леонова озоружий мужик вызывает восхищение. Даже после смертельной порки (Мишка не вовремя встал со своего «смертного одра») вся деревня пытается поднять парня на ноги.

В романе «Соть» вместо слова «гроб» очень часто употребляется слово «мертвец», причем в переносном значении. На строительстве закопанные на сажень вглубь крупные бревна, «видимо, по внутреннему сходству назывались мертвцами» (С, с. 154). Один из строителей, который был из старых приказчиков, говорил инженеру: «Хрест на груди, не пугайтесь... тут же мертвцы, и на каждом выносе их по два. А мертвцы — рази они когда сдают? Они надежно держат, мертвцы...» (С, с. 154). Идея о том, что социалистическая стройка держится на мертвцах существует не только в подтексте. Она у Леонова имеет более обобщенный историко-культурный смысл. Любое новаторское начинание покоится на опыте, жизни, духе ушедших поколений. Родство человечества по вертикали — один из главных мировоззренческих принципов, который утверждал всю жизнь писатель.

¹⁸ Леонов Л. Собр. соч. Т. 1. С. 358.

¹⁹ Там же. С. 359.

Если попробовать подвести некоторые предварительные итоги, то можно с уверенностью утверждать, что общий фабульный контур у произведений Леонова и Платонова не вызывает никаких сомнений. В духе эпохи и времени на рубеже 1930-х годов расколотое пространство связывается с помощью путешествия главного героя (путешествия по кругу). Действие обоих произведений происходит в основном вокруг котлована. У Платонова он приобретает совсем фантастичные размеры, а у Леонова обрастает каркасом строительных лесов. В основании строительства у обоих художников находится смерть ребенка — девочки, которая могла бы быть матерью и растить детей для будущего. Элемент сомнения в правомочности стройки (не только сооружения, но и будущего) снимается у Платонова приписанным позже финалом, а у Леонова образ погибшей девочки заменяется возникшим символом, похожим на реальность (девочка Катя).

Предметная сфера, существующая на страницах этих произведений, описывается разными способами. У Платонова предметы как бы парят в атмосфере, открыты всем бурям и ветрам природы, отбор их минимален и связан с созерцанием автора и его героев. У Леонова материальная среда устойчива, спаяна, экзотична, отбор предметов избыточен и напоминает живописное полотно. Философский элемент внедряется в повествование через образ автора-рассказчика и соединение предметов бытовой сферы с трансцендентными категориями.

А. Ливингстон

ГАМЛЕТ, ДВАНОВ, ЖИВАГО*

Живой действительный мир — это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежемгновенно успешный.

Б. Пастернак. «Несколько положений» (1918—1922)

Настоящей жизни не было, и не скоро она будет.

А. Платонов. «Жизнь до конца» (1921)

Эта статья задумана как продолжение очерка, несколько лет назад опубликованного в сборнике, посвященном роману Пастернака «Доктор Живаго».¹ В очерке сравнивались «Доктор Живаго» и «Чевенгур» Платонова. Используя идеи из статьи Б. Гаспарова,² я рассматривала роман «Доктор Живаго» как экстатически контрапунктное произведение и, более того, как произведение, само *настаивающее* на своей контрапунктности. Под этим я подразумевала одновременность многих вымышленных голосов, сливающихся и расходящихся, пересечение и переплетение многих повествовательных и образных линий (Гаспаров говорит о «бесконечном разнообразии их переплетений»³) наряду с ясно выраженным приятием мира в целом и природы

* Перевод на русский язык Е. Л. Степановой.

¹ *Livingstone A. Unexpected Affinities between «Doktor Zhivago» and «Chevengur»* // В кругу Живаго: Пастернаковский сборник. Stanford University Press, 2000. С. 184—205.

² См.: *Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго»* // Boris Pasternak and his Times. Berkeley, 1989. С. 315—358.

³ Там же. С. 319.

такими, как они есть. В отличие от героев Пастернака, принимающих все таким, как есть, герои Платонова отказываются безропотно смириться с несовершенством, несправедливостью и страданиями, характерными для бесконечно прямолинейного природного процесса, и жаждут конца мира, вслед за которым должно начаться что-то более нравственное, что-то простое, честное, искреннее и открытое.

Соответственно Пастернак заставляет своих героев, особенно Юрия Живаго, приходиться в восторг от того, что какое-нибудь «великое» событие, какое-нибудь «чудо истории» — как например революционный 1917 год — происходит (точно так же, как нисходит поэтическое вдохновение в гущу обыденной жизни) посреди всей этой переплетающейся, пересекающейся и непрестанно видоизменяющейся сложности явлений, не требуя «чистого места» и не нуждаясь в подходящем моменте, для того чтобы начаться. Мог ли Пастернак безмолвно, но осознанно полемизировать с Платоновым, чьи герои, существуя прямо противоположным образом, пытаются, мечтая о лучшей жизни, найти *чистое поле*, *tabula rasa*, новое место, откуда «старые» люди заранее выброшены и где «старое» время остановлено? Мне кажется, что эти два произведения противостоят и в то же время некоторым образом дополняют друг друга. В них выражены две противоположные точки зрения на само существование человека и на тот исторический период, который описывается в них. И там и тут перед нами одна и та же страна, те же годы, те же события, сходные герои и много похожих мотивов, однако все это описано по-разному и с противоположных философских позиций (каждая из них, но очень по-разному граничит с религиозной).

Парадоксальным образом Пастернак убежденно, ясно и определенно настаивает на чуде множественности и полифонии — в то время как очевидно прямолинейная тема «первоначала» выражена у Платонова с предельной неопределенностью, двойственностью и таинственностью. Роман Пастернака 1958 года — это откровенно восторженная исповедь и признание, полное намеков, которые можно разгадать, и стихов, либо явственно вплетенных в прозу, либо — еще более явно — выделенных в отдельную главу.⁴ Произведение Платонова 1928 года, тоже называющееся «романом», — это тихо-невывразительное, как бы невнятное творение, лиризм которого скрыт, наполненное ненаписанными стихами, ускользающим вымыслом и невысказанной загадкой.

Различие обнаруживается в самих названиях двух произведений, хотя в них заметно определенное звуковое сходство: согласные в «Живаго» звучат эхом в «Чевенгуре» (ж-в-г / ч-в-г).

⁴ Пастернак Б. Доктор Живаго. Вильнюс, 1988. Кн. 1, 2. Далее цитаты приводятся по этому изданию с обозначением буквой «Ж» и указанием страниц и книги в тексте.

Однако слово «Чевенгур», которое для Александра Дванова, главного героя романа, «походило на влекущий гул неизвестной страны»,⁵ — это загадочное и непонятно почему нравящееся слово, всего лишь звук — рокот или гул, который не имеет смысла; имя «Живаго», напротив, имеет ясное значение: «живущий» (будучи в косвенном падеже, оно даже предполагает целую синтаксическую структуру), в нем нет никакой загадки, но практически есть утверждение: «Это о жизни, о том, кто живет». Полное название может быть переведено как «доктор жизни».

Речь пойдет об этом основном различии: с одной стороны — загадочные, странные, амбивалентные, неясные эффекты Платонова; с другой — признания и утверждения Пастернака, открыто исповедальные, восхваляющие и осуждающие.

Предлагаю принять идею (поданную мне Е. Яблоковым), что обоих героев — Дванова и Живаго — возможно интерпретировать через шекспировского «Гамлета». Чем эти два русских протагониста похожи на Гамлета? Определенное сходство есть. Каждый из них — молодой человек с серьезным, вдумчивым и — так или иначе — благородным и достойным восхищения умом, живущий в дни, когда, по словам Гамлета, «распалась связь времен» (акт 1, сц. 5), испытывающий потребность в активной деятельности; и каждый из них чувствует или узнает о том, что у него есть первостепенной важности задача, связанная — более или менее тесно — с умершим отцом. Жизнь каждого из персонажей подчинена этой задаче, и все же каждому необходим толчок к действию. Как Гамлет медлит, пока его не подталкивает к действию ряд обстоятельств, так и Дванова *отправляет* на поиски Шумилин, *возвращает* к ним Копенкин и вновь *посылает* на поиски отец, увиденный во сне; Живаго испытывает многократное *давление* со стороны семьи и профессиональных обязанностей, прежде чем двинуться с места.

Голос умершего отца — это мотив, объединяющий Дванова с Гамлетом. Во сне отец посылает Сашу в Чевенгур, чтобы спасти себя и тех, кто умер: «Зачем же мы будем мертвыми лежать?» (Ч, с. 248). Позже — в 1938 году — Платонов напишет короткую пьесу, озаглавленную «Голос отца», в которой предварительная сценическая ремарка, утверждающая, что «голос отца по существу голос того же Якова [сына]», поскольку «эта сцена должна быть совершенно реалистической»,⁶ может означать сознательную вариацию на тему шекспировского (определенно потустороннего) призрака. Однако этот мотив вряд ли помогает найти сходство между «Доктором Живаго» и «Чевенгу-

⁵ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 192. Далее цитаты приводятся по этому изданию с обозначением буквой «Ч» и указанием страниц в тексте.

⁶ Платонов А. Голос отца // Звезда Востока. 1967. № 3. С. 80.

ром», поскольку Юрий Живаго не получает никаких приказаний от своего отца и не слышит его голоса во сне (если только не считать Евграфа своего рода манифестацией отца, а его появление в жизни Живаго — каким-то сном из прошлого). Тем не менее оба героя похожи на Гамлета тем, что у них есть по крайней мере один суррогатный отец или один квазиотец (у Дванова это Прохор Абрамович и Захар Павлович, а у Живаго — Громеко и, пожалуй, Веденяпин).

Каждый в конце концов завершает свою задачу. Гамлет убивает Клавдия, Дванов трудится на благо коммунизма, Живаго пишет свои стихи-свидетельства — в чем и состояла его задача, судя по тому, как Пастернак интерпретировал образ Гамлета: не слабовольный и медлящий, а красноречивый интроспективный свидетель пороков своего времени, который жертвует собой, отрекаясь от своей любви к Офелии, испытывая словно бы гефсиманскую муку от тяжести той задачи, которую он взял на себя, и отказываясь от преимуществ своего королевского положения.⁷ Хотя Тургенев в своей знаменитой речи 1860 года именно с точки зрения самопожертвования противопоставляет Гамлета и Дон Кихота: Дон Кихот всегда способен на него, а сосредоточенный на самом себе и расчетливый Гамлет — никогда. Тем не менее сама возможность такого различного прочтения — это то общее, что есть у Шекспира и Платонова. Как отмечает Е. Яблоков, образ Дванова толкуется критиками по-разному: в нем видят либо человека глубоко сочувствующего, обладающего способностью осознавать основы бытия, либо человека «безличного», лишённого индивидуальности, и способности к самознанию.⁸ Однако этого нет в романе Пастернака, герой которого лишен чего-либо неясного или неоднозначного.

При этом в каждом случае осуществление задачи оказывается не вполне удовлетворительным; в самом достижении присутствует примесь неудачи: Гамлету приходится убить Полония и Лаэрта, а также стать причиной смерти матери; успех Дванова незаметен, ни на что не влияет и почти сразу «нейтрализуется» жестокой атакой на город; Живаго теряет свою любимую и своего ребенка, опускается и так и не создает великой книги в прозе (если не считать, вопреки логике, «Доктора Живаго» именно этой книгой). Более того: как и Гамлет, Дванов и Живаго умирают молодыми — фактически они оба умирают в один и тот же год, 1929-й.

Платонов о Гамлете не упоминает. Возможно, только могучая тургеневская традиция сопоставления Гамлета с Дон Кихотом пробуждает желание увидеть в Александре Дванове изображение

⁷ Пастернак Б. Замечания к переводам из Шекспира // Пастернак Б. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 415—417.

⁸ Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 41—42.

Гамлета рядом с бесспорно «донкихотским» Копенкиным. Пастернак же говорит о Гамлете открыто — например, в названии первого из стихотворений, представленных под именем Юрия Живаго. Сопоставим это стихотворение, где изображен замедленный и рискованный выход поэта на публичные подмостки, с отрывком из «Чевенгура», в котором совершается замедленный, неосознаваемо опасный, крайне важный приход Дванова в город Чевенгур. Для каждого из героев это судьбоносный момент.

Если название стихотворения сообщает нам о том, что его лирический герой — актер, произносящий текст стихотворения, — играет драматическую роль Гамлета, то в этом случае подразумевается пять уровней игры — пять аспектов выставления себя на всеобщее обозрение. Различие между Платоновым и Пастернаком, имеет отношение к тому, хотят ли они, чтобы мы *смотрели* на написанное ими как на действие, т. е. как на сознательную деятельность, разыгрывание чего-то.

Озабоченность Пастернака зрительским восприятием заметна уже в его ранних прозаических отрывках. Его пристальное внимание к моменту первого «выхода» писателя на сцену, чтобы предстать перед зрителем, тоже имеет долгую историю (впервые оно находит яркое выражение в раннем рассказе «Il Tratto di Apelle»). Эта озабоченность достигает пика в стихотворении «Гамлет».

ГАМЛЕТ

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

(Ж, 2, 223)

В стихотворении можно заметить следующие уровни игры. Биографический Пастернак выступает в роли вымышленного Живаго. Вымышленный Живаго представляет актера, произно-

сящего стихотворение. Актер играет Гамлета. В этом или за этим присутствует тема самого Гамлета, который разыгрывает из себя актера или становится актером (акт 1, сц. 5). В конце концов без всякого объяснения такого перехода перед нами предстает этот многомерный исполнитель — Пастернак / Живаго / актер / Гамлет-как-актер, произносящий широко известные слова Иисуса в Гефсимании (о том, чтобы «чаша сия» его миновала); подразумевается, что в дополнение ко всему остальному роль Иисуса исполняется вновь, поскольку Христос (мягко выражаясь) действительно был отправлен Отцом для осуществления великой миссии в трудном мире, он тоже умер молодым и о нем тоже можно сказать, что ему удалось достичь лишь относительного успеха.

Каждый из уровней предполагает присутствие зрителей. Когда биографический Пастернак становится Живаго, а Живаго становится лирическим героем стихотворения, это происходит ради того, чтобы широкая аудитория читателей или публика могла познакомиться со взглядом поэта на то, что произошло в России. Актеры — люди, которые, по определению, предстают перед зрителями («театр» — это место, где смотрят [theorein = «смотреть»]); недаром упоминаются «тысячи биноклей». В пьесе Шекспира Офелия называет Гамлета «the observed of all observers» (дословно — «предмет наблюдения всех наблюдателей»; в переводе Пастернака — «законодатель вкусов и привычек, их зеркало» [акт 3, сц. 1]). В стихотворении последовательно используется язык драмы — «продуман распорядок действий», которые должны быть сыграны, даже при том что «сейчас идет другая драма». (Не напоминает ли эта идея о двух пьесах, идущих одновременно, — т. е. о двух целостных мыслях, по величине равных жизни, существующих одновременно, — «две мысли сразу» (Ч, с. 368) в «Чевенгуре», которые, по мнению Семена Сербинова, характерны для Дванова? Интересно, что в обоих случаях сущность этих двух мыслей отнюдь не очевидна). Более того, присутствие зрителей вокруг, наблюдение за другими, подсматривание из-за занавеса, слежение за ними издали — все эти мотивы, которые часто встречаются в пьесах Шекспира, особенно заметны в «Гамлете». В этом отношении «Доктор Живаго» действительно напоминает «Гамлета», а «Чевенгур», безусловно, нет.

В приведенном отрывке из «Чевенгура» Александр Дванов приезжает в город коммунизма, о котором он уже давно слышал, но к которому все же не спешил приблизиться, отдавая предпочтение завершению учебы (так сказать, в Виттенберге), несмотря на то что на него была возложена миссия по поискам коммунизма:

Вечером пошел дождь, оттого что луна начала обмываться; от туч рано смерклось. Чепурный зашел в дом и лег в темноте отдохнуть и сосредоточиться. Попозже явился какой-то прочий и сказал Чепурному

общее желание — звонить песни на церковных колоколах: тот человек, у которого была одна гармоника на весь город, ушел вместе с ней неизвестно куда, а оставшиеся уже привыкли к музыке и не могут ждать. Чепурный ответил, что это дело музыкантов, а не его. Скоро над Чевенгуром запел церковный благовест; звук колоколов смягчался льющим дождем и походил на человеческий голос, поющий без дыхания. Под благовест и дождь к Чепурному пришел еще один человек, уже неразличимый в тишине наступившей тьмы.

— Чего выдумал? — спросил дремлющий Чепурный вошедшего.

— Кто тут коммунизм выдумал? — спросил старый голос прибывшего человека. — Покажи нам его на предмете.

— Ступай клинки Прокофия Дванова либо прочего человека, — коммунизм тебе все покажут!

Человек вышел, а Чепурный заснул — ему теперь хорошо спалось в Чевенгуре.

— Говорит, иди твоего Прошку найди, он все знает, — сказал человек своему товарищу, который ожидал его наружи, не скрывая головы от дождя.

— Пойдем искать, я его не видел двадцать лет... (Ч, с. 320)

Здесь не только нет никакой «игры», но приняты меры для того, чтобы скрыть главное действующее лицо и отдалить любых наблюдателей. Хотя возможен намек на образ Христа (звучат пасхальные колокола), этот образ не является частью сознания Дванова — в отличие от Живаго. Вместо драмы мы имеем здесь дело с лирическим повествованием, полным приемов и объяснений, отвлекающих внимание от героя и значительности момента. Колокольный звон, например, объясняется тем, что «прочие» захотели слушать какую-нибудь — любую — музыку (их единственный гармонист ушел); а звучание именно пасхальной заутрени — тем, что звонарь не умеет играть «Интернационал». Затем звуки дождя делают колокольный звон похожим на одинокий голос. Посреди этого двойственного, наполовину скрытого звона приходит друг Дванова, Гопнер, «уже неразличимый в тишине наступившей тьмы» (Ч, с. 320). То, что он приходит в сопровождении главного героя, Дванова, упоминается как второстепенный факт, как будто Дванов — просто попутчик, оставшийся ждать снаружи и к тому же «не скрывающая головы от дождя» (Ч, с. 320): фраза, которая очень трогает своей лаконичностью и чуткостью. Дванов обезличен, непонятен и смиренно открыт непогоде. Между тем как нам известно, Дванов — это тот, кто несет в себе «новый мир» (в [его] ясном чувстве [Ч, с. 77]) и кто был отправлен на поиски коммунизма, т. е. на поиски и претворение этого нового мира в жизнь.

У Пастернака Живаго, достигший своей цели и ставший трагическим героем, обращаясь к миру, думает о себе как о Гамлете и об Иисусе. У Платонова Дванов вообще не думает о себе, когда — возможно, как Гамлет или, может быть, как Хрис-

тос — достигает своей цели (в трагическом мире),⁹ найдя отдаленный, одинокий образец коммунизма, появившийся посреди степей, проявление того «нового света», который «можно лишь сделать, а не рассказать» (Ч, с. 77).

Все видят Живаго; никто не видит Дванова — ни другие герои, ни читатель (романист использует для этого специальные приемы). Эта «видимость и невидимость» является существенной отличительной чертой стиля двух романов.

На первой странице «Чевенгура», несмотря на то что одним из всего двух качеств, присущих Захару Павловичу, является «зоркость» (второе — это «до грусти изможденное лицо»), ни один из упоминаемых предметов не изображается так, чтобы мы действительно могли его *увидеть*: они описываются только с точки зрения того, откуда *взяться*, из чего сделаны и для чего используются. Платонов не описывает того, что воспринимается зрением, он редко упоминает о цвете и не представляет предметы — в отличие от сил, действующих в них, — *видимыми*. Его прежде всего интересуют силы, истоки силы и движения.

Редко упоминает Платонов о том, что его герои смотрят друг на друга, а если и смотрят, то нам не сообщается об их впечатлении; в большинстве случаев ему удается уйти от предположения, что он как автор «видит» их. Даже у главных платоновских героев нет индивидуализированных внешних черт. Такие черты не просто не упоминаются — об их отсутствии часто открыто говорится: мы помним «международное лицо» Копенкина, у которого «черты (...) личности уже стерлись о революцию» (Ч, с. 112), и то, как одна черта лица Чепурного — он человек «со слабым носом на лице» (Ч, с. 190) — обращает внимание на отсутствие каких-либо других черт на нем. Другой род обезличенности находим в описании внешности Дванова, которое дается с удвоенного отдаления — по фотографии и через реакции на эту фотографию двух человек, Сони и Сербинова: «Там был изображен человек лет двадцати пяти, с запавшими, словно мертвыми глазами, похожими на усталых сторожей; остальное же лицо его, отвернувшись, уже нельзя было запомнить» (Ч, с. 368—369). Позже Соня, поддерживая безразличие Сербинова по отношению к фотографии, замечает о Дванове: «Он неинтересный...» (Ч, с. 369).

Существует удивительное сходство между этим описанием и мнением Бахтина о том, что значит смотреть на свое лицо в зеркале или на фотографии. В этом случае, как говорит Бахтин, мы видим «лишь свое отражение без автора (...) нас поражает

⁹ Понятия «трагический герой», «трагический мир» я заимствовала из статьи А. А. Кретинова «Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака» (см.: Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 1995. С. 63—69).

в нашем внешнем образе какая-то своеобразная *пустота, призрачность* и несколько жуткая одинокость его».¹⁰ Воспринимая эпизод с Соней и Сербиновым сквозь призму слов Бахтина, можно задаться вопросом: действительно ли другие смотрят в этот момент на Дванова или, может быть, это сам Дванов украдкой смотрит на себя и обнаруживает на фотографии, в отражении, только эту пустоту, призрачность, одинокость, случайность, жуткость? Как говорит Бахтин, мы не можем смотреть на себя «завершающим» взглядом, которым на нас смотрят другие; неспособность Сони и Сербинова смотреть завершающим взглядом (причем этот «неполный» взгляд контрастирует с теплыми воспоминаниями Сони о том, каков Дванов в действительности¹¹) весьма созвучна мнению Бахтина о неспособности каждого отдельного субъекта смотреть на себя самого завершающим взглядом. Поскольку «субъектом» книги является Дванов, он не может быть увиден. Поэтому его обезличенность иного порядка, чем у Копенкина и Чепурного; он — проектируемый невидимый субъект, в то время как они — люди-объекты, лишённые характерных черт великой силой революции, историей, временем. Интересно, что Юрий Живаго, будучи субъектом своего романа, который в данном случае несёт на себе отпечаток всеобъемлющей субъективности рассказчика, тоже описывается одинажды — когда на него смотрят со стороны — как почти безликий и внешне неинтересный: Лара «удивленно посмотрела на этого курносого, ничем не замечательного незнакомца» (Ж, с. 129).

В связи с вопросом о том, что герои «невидимы» ни другими героями, ни автором, обратимся к начальному фрагменту романа «Чевенгур»:

Когда гроб поставили у могильной ямы, никто не хотел прощаться с покойным. Захар Павлович стал на колени и притронулся к щетинистой свежей щеке рыбака, обмытой на озерном дне. Потом Захар Павлович сказал мальчику:

— Попрошайся с отцом — он мертвый на веки веков. Погляди на него — будешь вспоминать.

Мальчик прилег к телу отца, к старой его рубашке, от которой пахло родным живым потом, потому что рубашку надели для гроба — отец утонул в другой. Мальчик пощупал руки, от них несло рыбной сыростью, на одном пальце было надето оловянное обручальное кольцо в честь забытой матери. Ребенок повернул голову к людям, испугался чужих и жалобно заплакал, ухватив рубашку отца в складки, как свою

¹⁰ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 29.

¹¹ «Зато с ним так легко водиться! Он чувствует свою веру, и другие от него успокаиваются (...) С ним, наверно, ничего не надо, к нему нужно лишь прислониться, и так же будет хорошо» (Ч, с. 369).

защиту; его горе было безмолвным, лишенным сознания остальной жизни и поэтому неутешным; он так грустил по мертвому отцу, что мертвый мог бы быть счастливым. И все люди у гроба тоже заплакали от жалости к мальчику и от того преждевременного сочувствия самим себе, что каждому придется умереть и так же быть оплаканным.

Захар Павлович, при всей своей скорби, помнил о дальнейшем (Ч, с. 28).

Что касается ощущений и чувств — здесь есть прикосновения, запахи и косвенное указание на звуки (слово «безмолвный»); есть страх, жалость и горе; прежде всего, есть осязаемое погружение в *condition humaine* (в конце фрагмента). Но есть и явное отсутствие зрительного ряда, отсутствие каких бы то ни было четких деталей во всеобъемлющем взгляде автора. Несмотря на то что Захар Павлович велит Саше «посмотреть» на мертвого отца, не говорится о том, что мальчик действительно следует совету.

Для сравнения приведем начальный фрагмент романа «Доктор Живаго»:

Шли и шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что ее по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновение ветра. (...)

Замелькали последние минуты, считанные, бесповоротные (...)

Гроб закрыли, заколотили, стали опускать. Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик.

Только в состоянии оцепенения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле.

Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взором. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчок, было бы ясно, что он сейчас завоюет. Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетьюми холодного ливня. К могиле прошел человек в черном, со сборками на узких облегающих рукавах. Это был брат покойной и дядя плакавшего мальчика, расстриженный по собственному прошению священник Николай Николаевич Веденяпин. Он подошел к мальчику и увел его с кладбища (Ж, 1, с. 13—14).

Так же как в отрывке из «Чевенгура», герой здесь впервые вводится в роман как мальчик примерно десяти лет, присутствующий вместе с другими скорбящими на похоронах одного из своих родителей; сначала он молчит, потом рыдает. У Платонова: «Ребенок повернул голову к людям, испугался чужих и жалобно заплакал...», — у Пастернака: «Он поднял голову и окинул (...) взором (...) мальчик зарыдал». Слово «взор» придает особое значение способности видеть даже здесь, где никакого зрительного восприятия нет, в то время как платоновский маль-

чик поворачивает невидящую голову. Для приведенного пастернаковского отрывка типичны формулировки: казалось... могло показаться... было бы ясно... — которые не просто намекают на наличие зрителя, но просто-таки настаивают на его присутствии. Можно предположить, что этим зрителем является автор, который, конечно же, в этом романе постоянно наблюдает. Однако слова «это был брат покойной» говорят о том, что вдобавок кто-то *внутри* повествования наблюдает за остальными — какой-то еще один постоянно присутствующий в тексте рассказчик, высший наблюдатель, знающий, кто есть кто. В этом тексте нет ничего, что не было бы видно кому-то: как сказал Т. С. Элиот, «у роз был вид цветов, на которые смотрят».¹²

Пастернака всегда занимало, что все смотрят («смотрение»), особенно когда смотрят в окно. Примечательно, что он весьма часто описывает сами окна, через которые смотрят: рамы, средники, оконные стекла, занавеси, подоконник (см., например, стихотворение «Сон» и ранний прозаический отрывок «Заказ драмы»). Этот постоянный мотив является признанием или заявлением Пастернака, что искусство литературы, так же как живопись, для него — искусство наблюдения. Описание рам и стекол говорит о любви к самим материалам его ремесла. Платонов же повествует как бы изнутри, а не со стороны; для него характерен предлог «среди». Как я уже говорила, он чаще заставляет заметить движущие силы предметов, а не их наружность.

Еще одной антитетической параллелью является то, что если пастернаковский Живаго, который видит все и всех, сам находится под наблюдением и в поле зрения своего ангелоподобного единокровного брата Евграфа (имя означает «хорошо пишущий» или, следует заметить, «хорошо рисующий»: художник должен смотреть), то Платонов почти тридцатью годами раньше изобрел ангелоподобное существо, которое, помимо прочего, назвал «евнухом души» (здесь интересно совпадение начального «ев-») — и оно, что важно, является *не* разумным наблюдателем из сибирской глубинки с превосходным зрением, готовым прийти и помочь, а маленьким загадочным субъектом, спрятанным внутри героя, — хотя и наблюдающим, но отнюдь не снаружи, ничего не понимая и не участвуя в жизни человека.

Гамлет — герой, склонный к самоанализу и наблюдению, судя себе самому, размышляющий о том, кто он: «Какой же я холоп и негодяй!» (акт 2, сц. 2). Такая особенность проявляется лишь однажды при описании характера Александра Дванова, но много раз — при описании Юрия Живаго. Сравнение этого единственного описания Дванова с похожим примером из описания Живаго говорит о многом.

¹² Eliot T. S. Four Quartets. London, 1944. P. 8.

Студент Дванов в возрасте семнадцати лет откладывает в сторону книги, чтобы поразмыслить о пустоте внутри себя и о неназванном мире, который, как он чувствует, проходит через эту пустоту (Ч, с. 71). Он хочет описать ее и дать ей имя, но не хочет использовать существующие или традиционные описания или названия (подразумевается, что все до сих пор существовавшие оценки мира были неточными), он также не хочет придумать для мира искусственное «имя» — вместо этого он хочет услышать от мира его «собственное имя». В то же время он ощущает будущее как «горы живого воздуха», которые должен превратить в дыхание и биение сердца. Его размышления завершаются коротким и неожиданным (для него самого и для читателя) возгласом: «Вот это — я!» (Ч, с. 71), который, очевидно, следует интерпретировать в том смысле, что герою неожиданно со всей ясностью открывается та правда, которая нам о нем уже известна: именно, то, что он чувствует себя — и является — «одним целым» с окружающей его вселенной, с людьми, животными, предметами, растениями и механизмами. Таким образом, единственный момент, когда Дванов постигает свою связь с окружающим всеединством, становится моментом самоотождествления с ним. На следующей странице это находит подтверждение в предложении: «Он до теплотворности мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя воображал с трудом» (Ч, с. 72). Является ли такая способность чувствовать силой или слабостью героя, нам неизвестно.

Иначе раздумывает о своем месте во всеобщей картине бытия студент Юрий Живаго, почти того же возраста. Он тоже размышляет о целом мире, включающем «высшие силы земли и неба», но его открытие противоположно: если раньше он чувствовал себя маленьким и робким перед лицом всего этого (жизни, мира, космоса), то теперь вырос до равенства с ним, стал *отдельным*, различным разумом, способным мыслить самостоятельно. Он стоит *напротив*, видя мир и сознавая себя видящим и провидцем. В этом случае совершенно ясно, что описываемое отношение к миру расценивается автором не как слабость, а как сила.

Таким образом, двух героев можно сравнить с Гамлетом в том, что они переживают один или несколько моментов серьезного самоанализа, интроспективного взгляда на мир; но те открытия, которые они вслед за этим делают, противоположны с психологической и философской точек зрения. Открытие Живаго настолько антитетично двановскому, что, учитывая многие другие похожие случаи, можно вновь задать себе вопрос, не было ли здесь сознательного противоречия Платонову со стороны Пастернака.

«Доктор Живаго» наполнен очевидной эмфазой. Поэтому кажется парадоксальным, что Юрий Живаго неоднократно и ясно

говорит (будто бы прося нас обратить на это внимание), что жаждет обладать способностью писать «незаметным стилем»: «Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала» (Ж, с. 158). Все действия и образы в романе в высшей степени и, кажется, нарочито заметны. Возможно ли (спросим еще раз), что стремление пастернаковского Живаго к «незаметности» проистекает из восхищения платоновским «Чевенгуром», где «незаметное» было достигнуто целиком и полностью? В «Чевенгуре» Платонов вообще ничего не говорит ни о своем методе и стиле, ни о своих амбициях литературного ремесленника; он лишь сообщает через Дванова, что то важное, что должно быть сделано или уже создано (т. е. «новый мир»), «можно лишь сделать, а не рассказать» (Ч, с. 77); такая позиция подразумевает, что никакой «стиль» не был бы адекватным.

Делая однажды дискурсивное краткое изложение основных событий в «Чевенгуре», которое бы послужило своего рода путеводителем для читателей, испытывающих затруднения в понимании этой книги, я поймала себя на том, что мне все время хочется вставить такие фразы как: «некоторое время спустя», «перед этим», «несмотря на все это», «с этой целью»; или такие слова как: «вдруг», «неожиданно», «все же»; мне приходилось заставлять себя либо опускать их, либо же ставить их в кавычки или скобки, объясняя, что, хотя они и напрашиваются в тексте моего изложения, но полностью исказили бы повествовательную манеру Платонова. Подобные вспомогательные обстоятельственные обороты представляют собой подсказки, которых Платонов предпочитает не давать. Он не «присутствует» в тексте как проводник по происходящему и кажется не заинтересованным в наших ожиданиях.

В качестве примера процитирую отрывок, где Дванов серьезно и надолго заболевает: в минуты бреда «ему казалось, что он может полететь, как летят сухие, легкие трупы пауков» (Ч, с. 90). Сразу же после этих слов, без всяких переходных формул, таких как «поэтому», «видя его состояние» или «опасаясь худшего», следующий абзац начинается словами: «Перед Пасхой Захар Павлович сделал приемному сыну гроб — прочный, прекрасный, с фланцами и болтами». Почти сразу же вслед за этим, и вновь без всякого перехода (например: «но худшее не произошло» или «однако он поправился»), а также без всякого объяснения странного квазибиблейского обозначения времени: «новым летом» — идут два утверждения: «Дванов вышел из дома новым летом; воздух он ощутил как воду...» (Ч, с. 90).

Было бы интересно сравнить манеру Платонова-писателя с одним из его старших современников, противоположных ему с точки зрения стилистической выразительности, — например, с Андреем Белым. Однако Пастернак представляет другую про-

типоволожность Платонову — нон-модернистскую. Обходясь без игры ума, воображения и риторики Белого, он тоже, насколько это возможно, делает переходы в повествовании заметными и комментированными; он настаивает — иногда до нелепости — на определенности времени и места действия, на том, что ему предшествует и что следует, на том, кто присутствует, кто кого видит и каким все и вся представляются автору повествования. У Пастернака ничто не отдано на волю случая — притом что в его философии незапланированная и случайная природа всего, что происходит, провозглашается признанным и превозносимым предметом восхищения.

Пастернак представляет, он играет роль (непривычную для него) романиста, застенчиво преподносящего великий символ; Платонов же говорит, шепчет, как бы безыскусно и беспомощно открывая чистую правду.

Еще один парадокс состоит в том, что Платонов, человек «из народа», чьи ранние произведения (особенно публицистические) наполнены пафосом и открытым утверждением, в 1928 году испытывает недоверие к языку, который должен отталкивать этот самый «народ»; недоверие к языку приводит к выраженной эксцентричности стиля и странным затруднениям. Пастернак же, «поэт поэтов» и человек высокой культуры, «наступает на горло собственной песне», чтобы стать понятным, громким и заметным — страдающий Гамлет на сцене мира, человек, склонный к интроспекции и вынужденный заниматься экстраспекцией; а его «Живаго» действительно широко читаем, понимаем, любим, переводим, причислен к канонам мировой литературы XX столетия и низведен до уровня бездонной популярности в кино.

Сравнение двух романов возможно не только потому, что они имеют дело с одним и тем же историческим периодом, но и потому, что Пастернак должен был читать или, может быть, слышать о неопубликованном «Чевенгуре», и потому, что в «Живаго» он мог, возможно, «откликнуться» на платоновский роман. Существуют многочисленные совпадения в биографиях и судьбах двух героев. О некоторых из них упоминалось выше; о многих других говорится в моей статье:¹³ среди них — достойные сравнения эпизоды встречи героя, уже повзрослевшего, со своим неуловимо могущественным братом-полукровкой и сходные эпизоды смерти отца. Существует и ряд других поразительно совпадающих мотивов: так, например, Сербинов и Дванов в единственной беседе, которая происходит между ними, выясняют, что оба любили одну и ту же женщину, — а Стрельников и Живаго в их единственном разговоре делают точно такое же открытие.

¹³ См.: *Livingstone A. Unexpected Affinities...* С. 196—200.

Что касается более общих тем — обоих авторов занимает, например, федоровская идея преодоления смерти. Однако их подходы совершенно различны. Хотя Пастернака так же, как Платонова, волнует проблема бессмертия и он так же страстно желает ее решения, весь его способ мышления вдвойне отличен: он метафоричен, не буквален, и его начало лежит в восторге, а не в печали. Пастернака можно убедить в том, что мы постоянно преодолеваем смерть — через искусство, философию, любовь и самопожертвование. Тот факт, что все это не защищает от смерти в буквальном смысле, едва ли беспокоит его, поскольку мы умираем (как он говорит) «у себя в истории» (Ж, с. 20), а история — это «вторая вселенная», созданная нами, поэтому смерть — это не смерть. Позиция же Платонова напоминает мне слова кинорежиссера Вуди Аллена: «Я не хочу достигать бессмертия через свою работу, я хочу добиться бессмертия тем, что не буду умирать».¹⁴ Более того, Платонов хотел чтобы не умирал *никто*, а не только те, кто способен думать тяжелую думу Пастернака о том, чтобы быть «у себя в истории»; он хотел, чтобы не только глаза поэтов, но и *ничьи* глаза не «выгорали и выцветали, превращаясь в мутный минерал» (Ч, с. 87). Пастернак охвачен восторгом перед памятью и вечностью, помогающим преодолеть и смерть, — Платонов же скорбит из-за реальной позабытости почти каждого, кто когда-либо жил и умер, и жаждет перемен.

Главное, что их здесь объединяет, — центральное положение, которое занимает тема покорения смерти; но их подходы к этой теме (как и ко всему прочему) донельзя различны.

¹⁴ В передаче Радио Би-Би-Си 4, 2002 г.

Х. Кубо

ТРАВА КАК МЕДИА:
АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ И АРСЕНИЙ ТАРКОВСКИЙ

Исследователи часто объясняют уникальность художественного мира Андрея Платонова его двойственностью. Слова, мотивы, персонажи — все содержит в себе противоречащие друг другу стремления, функционирующие на основе принципа: «и так, и обратно».¹

Например, трава в силу своей способности превращать неорганические вещества в органические в картине мира Платонова занимает очень важное место. Одновременно трава вызывает жалость и занимает приниженное положение. Наша задача — уяснить, как объединяются противоречивые элементы, как они образуют целостное понятие травы у Платонова. В качестве вспомогательного приема для выяснения понятийного комплекса «трава» сначала рассмотрим стихотворения Арсения Тарковского. Понятие «трава» имеет большое значение во всем поэтическом мире Тарковского,² при этом следует подчеркнуть его близость с Платоновым с точки зрения натурфилософских тенденций, так как и его творческий мир сформировался в 1920-х годах параллельно с платоновским.

У Арсения Тарковского существует ряд натурфилософских стихотворений, в которых можно увидеть определенную близость к Платонову.³ Завершив формирование своей поэтики в

¹ Шубин Л. Андрей Платонов // Вопросы литературы. 1967. № 6. С. 41; Толстая-Сегал Е. «Стихийные силы»: Платонов и Пильняк. 1928—1929 // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. Т. 3. С. 106; Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова «и так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 14—27.

² См.: Черкасова Л. Слово *трава* в поэтической речи А. Тарковского // Вопросы стилистики. Саратов, 1992. Вып. 24: Текст и его компоненты. С. 58—63.

³ Малюкова Л. Н. Философская лирика (1946—1990). Ростов н./Д., 1992. С. 31.

1920-х годах, Тарковский фактически сохранил ее неизменной на протяжении всего дальнейшего творчества.⁴ В 1920-е годы развивается направление научно-философской мысли, известное как «русский космизм», значительно повлиявшее на антропоцентрическое мировоззрение Тарковского: «Я человек, я посредине мира, / За мною мириады инфузорий, / Передо мною мириады звезд. / Я между ними лег во весь свой рост — / Два берега связующее море, / Два космоса соединивший мост».⁵ Причем и Платонова, и Тарковского причисляют к единому побочному философскому течению 1920-х годов, в рамках которого «вместо агрессивной воли к покорению в некоторых душах возникло желание единения».⁶

В творчестве писателя или поэта, исповедующего подобное мировоззрение, естественно, природа занимает значительное место. Рассмотрим, чем отличается трава от других природных предметов. Среди важных мотивов в творчестве Тарковского наше внимание привлекает «книга травы». У него естествонаименное стихотворение, и можно утверждать, что у Тарковского самое понятие «трава» заключается в этом словосочетании. Трава, во-первых, является тем, чему поэт учился: «Я учился траве, раскрывая тетрадь, / И трава начинала, как флейта звучать. / Я ловил соответствия звука и цвета, / И когда запевала свой гимн стрекоза, / Меж зеленых ладов проходя, как комета, / Я-то знал, что любая росинка — слеза» (Т, с. 65). Трава звучит, поэт осознает все ценное в ней и учится у нее, расшифровывая ее звук. Учиться быть травой — это учиться музыке и становиться книгой: «И стану я книгой младенческих трав» (Т, с. 253). Трава, так же как книга, является средством информации. Она — медиа.

Процесс становления «книги травы» предполагает этапы постепенного отстранения: «О нет, я не город с кремлем над рекой, / Я разве что герб городской. / Не герб городской, а звезда над щитком / На этом гербе городском. / Не гостя небесная в черни воды, / Я разве что имя звезды»; «Не луч световой у тебя за спиной, / Я — дом, разоренный войной. / Не дом на высоком валу крепостном, / Я — память о доме твоём. / Не друг твой, судьбою ниспосланный друг, / Я — выстрела

⁴ См.: Ковальджи К. «Загореться посмертно, как слово...» // Тарковский А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. М., 1991. С. 11; Кублановский Ю. Благословенный свет // Новый мир. 1992. № 8. С. 234; Заиванский А. Ф. Предисловие // Тарковский А. А. Избранное. СПб., 2000. С. 6.

⁵ Тарковский А. Собр. соч. Т. 1. С. 172. В дальнейшем стихотворения цитируются по этому изданию с обозначением буквой «Т» и указанием страниц в тексте.

⁶ Кублановский Ю. Благословенный свет. С. 235.

дальнего звук» (Т, с. 252). Здесь очевидно направление от субстанции к ее следу, отражению, тени; и в конце стихотворения поэт становится «книгой травы». Она является следом из следов, тенью из теней, уподобляется памяти о разоренном доме или звуку дальнего выстрела.

Сообщения травы часто не воспринимаются, и она остается забытой; сам поэт соотносит себя с безответной природой: «Пел бы я — как земля, / Когда по ней ступают, / Как деревья, когда их не видят, / Как трава, когда мы забыли, / Что она зелене-ла, / Как вода ключевая в пустыне» (Т, с. 392). Мотив забвения, который традиционно является атрибутом образа травы, здесь не проявляется явственно,⁷ потому что трава как таковая не означает наше забвение. Мы забываем не траву, а то, что она зеленела, т.е. мы как бы игнорируем ее сигнал. Но трава является книгой и носит в себе память. Она поет, однако не все могут (или хотят) слушать ее. И землю, и деревья, и воду ключевую мы не забывали, но оставляли их в одиночестве, без внимания нашей памяти. Это — несостоявшаяся коммуникация, неполученное сообщение. Статья «книгой травы» — это стремиться петь вопреки тотальному игнорированию. Как точно отмечает Г. В. Филиппов, главной категорией в лирике Тарковского оказалась категория судьбы поэта.⁸ Можно сказать, что для Тарковского, который долгое время вынужден был писать стихи «в стол», образ травы в определенном смысле был двойническим проявлением самого себя, а также символом судьбы всех поэтов.

Трава растет из земли, в которой лежат тела наших близких: «Благодарить за то, что я хотел бы / На их могилы принести цветы / В живых руках, дыша благоуханьем, / За шагом шаг ступая по траве, / По их траве, когда они лежат / В сырой земле и двинуться не могут. / Что двинуться? Когда их больше нет. / Ни я, ни вы, никто не нужен им. / А я без них — с кем буду хлеб делить, / С кем буду пить вино в мой светлый день, / Кому скажу: какой сегодня ветер, / Как зелена трава и небо сине?» (Т, с. 360—361). Трава является их травой — травой мертвых. Она растет из земли, извлекая погибших на свет. Поэт знает, что она звучит, она зеленеет, он расшифровывает «соответствия звука и цвета», но не находит того, кому высказать переданное, извлеченное травой из земли. Трава — след мертвых, но его нужно передать не мертвым, а живым.

Такой же посмертный путь человека — в растения через землю — четко определяется у Платонова: «...я сам стал смертью

⁷ См.: Черкасова Л. Слово трава в поэтической речи А. Тарковского. С. 62.

⁸ См.: Филиппов Г. В. Русская советская философская поэзия: Человек и природа. Л., 1984. С. 180—182.

для своего неодоушевленного врага и обратил его в труп, чтобы силы живой природы размолотили его тело в прах, чтобы едкий гной его существа пропитался в землю, очистился там, осветился и стал обычной влагой, орошающей корни травы»;⁹ «В могиле никого нет — в ней земля, и что в нее входит [,] — тоже становится землей. Но земля обращается в цветы и в деревья — и уходит через них на свет из темноты могил».¹⁰ Мертвые сначала обращаются в землю, потом выходят наружу через растения. Это «самое главное» и «все» в мире: «он (цветок. — Х. К.) мертвую сыпучую землю обращает в живое тело, и пахнет от него самого чистым духом. Вот тебе и есть самое главное дело на белом свете, вот тебе и есть, откуда все берется».¹¹ Эта функция определяет место всех растений в ценностной системе художественного мира Платонова. В записной книжке он пишет: «Самые благородные существа на свете — растения: они минерально нас обращают в живое: это сознающие».¹² Тем более что эти минералы однажды были телами наших предков.

Земля играет роль хранилища — хранилища не только тел мертвых, но и следов живых: «Где бы она ни была сейчас, живая или мертвая, все равно здесь, в этом обезлюдившем городе, до сих пор еще таились следы ее ног в земле и в виде золы хранились вещи, которые она когда-то держала в руках, запечатлев в них тепло своих пальцев».¹³ Землю можно назвать общей базой данных всей Вселенной, данных всех материалов и всей глобальной памяти. А растение как бы заставляло землю-хранилищницу открывать рот: «Лишь рот портил Ксению — он уже разрастался, губы полнели {...} и было похоже, что сквозь невинное безмолвие кожи пробивалось наружу сильное разрушительное растение».¹⁴ Здесь рот уподобляется растению, которое является в своем роде посредником в передаче информации, извлекающим телесные и духовные данные и «публикующим» их для внешнего мира. Функция извлечения применима к

⁹ Платонов А. П. Неодоушевленный враг // Платонов А. П. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 3. С. 68.

¹⁰ Платонов А. П. Голос отца (Окончательная редакция пьесы) // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов — А. Платонов — Л. Леонов. СПб., 1995. С. 419.

¹¹ Платонов А. П. Цветок на земле // Платонов А. П. Собр. соч. Т. 3. С. 182. Далее рассказ цитируется по этому изданию с обозначением буквой «Ц» и указанием страниц в тексте.

¹² Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 255.

¹³ Платонов А. П. Афродита // Платонов А. П. Избранное. М., 1999. С. 511.

¹⁴ Платонов А. П. Джан // Платонов А. П. Избранное. М., 1999. С. 340. Далее повесть цитируется по этому изданию с обозначением «Дж» и указанием страниц в тексте.

растению из-за такого его действия, как способность пускать корни и разрушать землю. Так и у травы есть аспект не столько хранителя, сколько разрушителя: «Трава растет, тоже разрушает почву: революция — насильная штука и сила природы...»;¹⁵ «принюхиваясь к запахам прорастающих сквозь землю трав» (Ч, с. 195).

Все растения служат посредником между землей и человеком, но, конечно, у каждого из них есть свои собственные атрибуты. Например, цветок, согласно Н. М. Малыгиной, соединяет идеал женственности и жертвенность материнства.¹⁶ А дерево у Платонова, по мифологической традиции, уподобляется человеку.¹⁷ По сравнению с теми растениями, которые занимают благородные места в структуре художественного мира Платонова, траве приходится мириться с низким положением: «Если глядеть лишь по низу, в сухую мелочь почвы и в травы, живущие в гуще и бедности, то в жизни не было надежды».¹⁸ Отношение травы к жизни не считается желательным: «..всегда и ежеминутно они живут под ударами и навалом тяжестей, поэтому травы в лощинах растут горбатыми, готовыми склониться и пропустить через себя беду» (Ч, с. 47). Или же она причисляется к одному из проявлений жалкого состояния: «...прочие же сразу ощущали мир в холоде, в траве, смоченной следами матери, и в одиночестве, за отсутствием охраняющих продолжающихся материнских сил» (Ч, с. 280). Как справедливо отмечает К. А. Баршт, «травяная мелочь» нуждается в «тепле жизни» и имеет два варианта спасения — сцепление корнями со всем земным шаром или надежду на искупление человечеством.¹⁹

Но одновременно нельзя забывать, что «трава» сама носит в себе теплоту как одну из важных ее характеристик: «Чагатаев (...) слушая томительные слабые голоса из теплой травы, почувствовал всей бедной жизни, не сдающей своей последней радости» (Дж, с. 345). Томительные слабые существа находятся под защитой этой теплой травы: «...трава давала приют, пищу и смысл жизни целым пучинам насекомых в низинах атмосферы».

¹⁵ Платонов А. П. Чевенгур // Платонов А. П. Избранное. М., 1988. С. 162. Далее роман цитируется по этому изданию с обозначением буквой «Ч» и указанием страниц в тексте.

¹⁶ См.: Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. М., 1995. С. 79—80.

¹⁷ Дмитриевская М. А. Образная параллель «человек-дерево» у А. Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. С. 25—40.

¹⁸ Платонов А. П. Котлован // Платонов А. П. Избранное. М., 1999. С. 247.

¹⁹ Баршт К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова СПб., 2000. С. 246.

ры» (Ч, с. 202). Она защищает насекомых, человека, дом и, наконец, целый город: «Чагатаев нарвал травы, сделал из нее теплую постель для защиты от ночного холода» (Дж, с. 358); «...ветер (...) теперь гнал сюда траву, чтобы завалить ею на зиму дома и создать в них укрытое тепло» (Ч, с. 333); «...его (Чепурного. — Х. К.) ногам было уютно в теплоте пыльных лопухов, по-братски росших среди прочих самовольных трав. Бурьян обложил весь Чевенгур тесной защитой от притаившихся пространств» (Ч, с. 244). Теплота является атрибутом, изначально принадлежащим «траве», и если в траве нет теплоты, калечится не она, а мир вокруг нее. Когда люди напрасно растрачивают огромное количество пара, т. е. влаги, исходящей от деревьев и воды, огорчающийся Фома Пухов буквально прибегает к помощи травы, т. е. ходит по ней и ложится на нее, но не может получить защиту в виде теплоты. Он «сосал какую-нибудь желчную траву, из которой не теплый сок, а яд источался».²⁰

Вспомним, что трава состоит из минералов, которые раньше составляли тела предков. Теплота травы является ценным остатком жизни мертвых: «Копенкин ощущал даже запах платья Розы, запах умирающей травы, соединенный со скрытым теплом остатков жизни» (Ч, с. 145). «Трава», следовательно, не должна быть жалкой, ничтожной, как кажется Чагатаеву: «Пустая земля пустыни, верблюдов, даже бродячая жалкая трава — ведь все это должно быть серьезным, великим и торжествующим; внутри бедных существ есть чувство их другого, счастливого назначения, необходимого и неперменного, — зачем же они так тяготятся и ждот чего-то?» (Дж, с. 349).

Рассмотрим эту проблему, применяя мотив Тарковского, обозначенный как «книга травы», с точки зрения ее роли в качестве информационного средства. Как было указано выше, в платоновском мире растение несет в себе функцию медиа. Оно вынимает информацию изнутри земли, которая является хранилищем данных об умерших, хотя там сохраняется информация и о живых; «земля пахнет родителями»²¹ из-за бесчисленного количества мертвых — и выпускает физические и информационные массивы из своего тела в той или иной форме, например в теплоте. Однако, как и у Тарковского, расшифровывать «книгу травы» дано не всем. Чепурный уходил в дальние луга, «чтобы там, в живой траве и одиночестве, предчувствовать коммунизм» — ведь в романе «Чевенгур» объявляется: «Гляди, чтоб к лету социализм из травы виднелся!» (Ч, с. 135). Но он не почувствовал ничего, и пришлось обратиться за умом к Карлу Марксу: «...думал — громадная книга, в ней все написано»

²⁰ Платонов А. П. Сокровенный человек // Платонов А. П. Избранное. М., 1999. С. 133.

²¹ Платонов А. П. Записные книжки. С. 266.

(Ч, с. 241). Он не мог читать «книгу травы» и прибегнул к другой книге.

Сообщения травы, ценные остатки жизни предков, в большинстве случаев остаются нерасшифрованными. Конечно, такая неудача не ограничивается случаем одной травы,²² но именно в ней сильнее всего отражается атрибут несостоявшейся коммуникации. В случае обращения и отсутствия на него ответа цветок изображается наравне с травой представителем униженных. Назар Фомин в «Афродите», который искал «неясный сигнал, указывающий ему, дышит ли еще его Афродита или грудь ее уже охладела», спросил об этом у синего наивного цветка: «Цветок не менялся от его тоски и вопроса, он молчал и жил по-своему, ветер шел равнодушно поверх травы».²³ В рассказе «Цветок на земле» на пастбище растут «травы и цветы», «Афоня задумался среди трав и цветов» (Ц, с. 183). Здесь цветок Афоне не говорит ничего: «Чего все цветы молчат, а сами знают?» (Ц, с. 183). По контрасту в рассказе «Неизвестный цветок» полностью взаимодействуют девочка и цветок, который находится один в пустыне, где «трава не росла».²⁴ Когда мертвые и живые объединяются, трава устраняется. В пьесе «Голос отца» сын стоит у дерева и цветов, беседует с покойником-отцом, клянется никогда не разлучаться с ним. Травы в этом случае на могиле нет.²⁵ Также в рассказе «Взыскание погибших» травы нет на могиле, где Мать слышит «чистый и внятный по смыслу» голос ее покойной дочери.²⁶ Растет трава в разрушенном доме, где мать вздыхает от мысли, что «все мученье его (человека. — Х. К.) не-

²² Человек воспринимает песню природы с помощью искусства, а предложенное искусством часто игнорирует: «Природа делается здоровой и прочной, молекулы (...) отвечают звуком, теплотой, электричеством на всякое их раздражение и даже поют сами по себе, когда раздражение уже прекратилось. И этот звук оказался понятным для человека: его сердца, когда оно несет напряжение искусства» (Платонов А. П. Скрипка // Платонов А. П. Избранное. М., 1966. С. 480); «Сарториус сам слушал ее пение, как посторонний слушатель, и удивлялся, что весь громадный окружающий воздух содрогается от слабого трения смычка, а люди не обращают внимания» (Там же. С. 470).

²³ Платонов А. П. Афродита. С. 497.

²⁴ Платонов А. П. Неизвестный цветок // Платонов А. П. Собр. соч. Т. 3. С. 230.

²⁵ Жизнетворческая сила цветов сохраняется и в жестяном виде, как они появляются в начале пьесы, подчеркивая способность извлекать и преобразовать минерал в жизнь. В рассказе «Цветок на земле» говорится о взаимозаменяемости цветка и железа: «В аптеке Афоне дали за цветы железный гребешок» (Ц, с. 183).

²⁶ Платонов А. П. Взыскание погибших // Платонов А. П. Собр. соч. Т. 3. С. 107. Далее рассказ цитируется по этому изданию с обозначением ВП и указанием страниц в тексте.

кому будет понять и унаследовать в добро и поучение на будущее время». Ее представление дается следующим образом: «...место жизни людей зарастет свободной травой, его задуют ветры, сровняют дождевые потоки, и тогда не останется следа человека» (ВП, с. 104). А у того, кто может воспринимать информацию травы, подчеркивается эта его способность. Александр Дванов «без всякого внутреннего сопротивления сочувствовал любой жизни — слабости хилых дворовых трав» (Ч, с. 66). Когда «ночь пахла далеким травостоем степей» и «земля запахла вымытыми травами», он мог различать голос покойного отца. Снился ему отец, который «брал за верх траву, без вреда для нее», и дал совет сыну отправиться в Чевенгур, хотя и в слезах вечной разлуки (Ч, с. 238—241). В рассказе «Взыскание погибших» красноармеец, который нашел умершую в одиночестве героиню, характеризуется тем, что он «любил посмотреть, как живет трава» (ВП, с. 108). В платоновском творчестве знать траву — значит открывать сокровенное.

Атрибут трудности общения принадлежит траве, возможно, оттого, что она часто составляет зеленый покров, в котором теряются другие растения, и примыкает к открытому небу: «...вдалеке от теплой и смутно-зеленой земли — начинается настоящий серьезный космос: немое пространство, изредка горящее сигналами звезд».²⁷ Из зелени идет на небо сигнал теплоты, но небо на него не реагирует. Трава стоит перед лицом громадного пространства, которое превратит всех в анонимов, сирот: «...дальше ничего нет, кроме травы, поникшей в безлюдном пространстве, и кроме неба, которое своим равнодушием обозначает уединенное сиротство людей на земле» (Ч, с. 332).

Трава на фронте, несмотря на то что ветер лишает ее теплоты, защищает насекомых, человека и город: «Если б не бурьян, не братские терпеливые травы, похожие на несчастных людей, степь была бы неприемлемой» (Ч, с. 244). Наступает момент, когда утомленная трава больше не может дать теплоту человеку: «И пеший человек задремал на земле под солнцем, в сентябрьской траве, уже уставшей расти здесь с давней весны. Теплота жизни словно потемнела в нем, и Фирсов уснул в тишине глухого места».²⁸

Теперь рассмотрим понятие «смерть», которая бесспорно является главным, с чем борются платоновские герои. То, что мертвые не исчезают и возвращаются в мир через растения или другим путем, никогда не оправдывает смерть как таковую. «Бедней мертвеца нет пролетария на свете» (Ч, с. 231) — мерт-

²⁷ Платонов А. П. Счастливая Москва // Платонов А. П. Избранное. М., 1999. С. 29.

²⁸ Платонов А. П. Река Потудань // Там же. С. 471—472.

вые все-таки самые униженные люди. А чем смерть угнетает мертвых? Может быть, вина смерти заключается не в том, что она является прекращением жизни, — у Платонова и та и другая продолжаются — а в том, что она прерывает общение между ушедшими и оставшимися и оставляет отцов сиротами в земле наравне с их детьми на земле. Мотив прерванной коммуникации задает новый масштаб понятию «сиротство», но это тема специального исследования.

Трагично то, что акта коммуникации не происходит: «Это было <...> столь чуждо, столь уединенно в собственной, глубокой жизни, что лишь общее солнце соединяло судьбу людей и растений. Рожь и деревья живут серьезно и по своей необходимости, и им нет дела до того, что люди употребляют их плоды и их тело на то, чтобы жить за чужой, за их счет. Хлебным зернам нет дела до этого потому, что когда их хотят уничтожить, они уже созрели и почти мертвы, они готовы пасть в землю, чтобы, разродившись, умереть там, и оттого действия людей для них не заметны».²⁹ Смерть растений и тот факт, что их плоды и тела используются людьми, могут стать поводом для восстановления отношений между обоими. Но шанс упускается, так как растения не осознают того, что их убивают; и люди, и растения живут чуждо и уединенно — трагедия заключается именно в этом отчуждении.

Одиночество и заброшенность серьезнее у тех, у кого и тела, и плоды не использованы человеком: «...несъеденная трава тоже склонилась книзу, утомившись жить под солнцем, в смутной тоске жары и бездождия».³⁰ Трава приносит прямую материальную пользу человеку, но тогда ее зовут другими именами. «Травой» называется все то, что растет и вздрагивает, шумит, бормочет, извлекая своим существованием память и материалы из земли — хранителя данных от мертвых. Поэтому трава столь достойна уважения, как поэт, занимающийся опубликованием голосов мертвых. Но часто трава не может донести информацию до живых, тогда она символизирует несостоявшийся контакт и ее роль оказывается приниженой. Ценные информационные данные не используются, напрасно возвращаются в землю-хранилище, и трава склоняется к земле от утомления.

²⁹ Платонов А. П. По небу полуночи // Платонов А. П. Собр. соч. Т. 2. С. 251.

³⁰ Платонов А. П. Ювенильное море // Платонов А. П. Избранное. М., 1988. С. 643.

В. С. Федоров

**ГЕТЕВСКИЕ МОТИВЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ КАРТИНЕ МИРА
ПЛАТОНОВА**

На рубеже XIX—XX вв. в России поднялась очередная волна живого интереса к творчеству Гете. Писатели Серебряного века русской литературы, особенно символистского направления — Бальмонт и Мережковский, Брюсов и Вяч. Иванов, Андрей Белый и Эллис, — не только активно изучают его творчество, но и заново пытаются перетолковать и осмыслить его поэтически-философский мир, а некоторые из них даже посвящают Гете отдельные книги.¹

Своеобразным посредником между Гете и Блоком в продолжение всего творчества последнего был Ф. И. Тютчев, среди переводов которого имя немецкого писателя постоянно стояло на первом месте.² Уже после смерти Блока А. Белый писал о нем, что «Фауст» «в последние года ему был ближе и ближе, как и Гете вообще».³

Сильнейшее влияние Гете испытал на себе и Платонов, который еще до Октябрьской революции, как и многие его современники, успел в полной мере вобрать в себя живительный воздух российской, в том числе и гетеанской духовности. Удивительно, что вышеприведенные слова А. Белого о возрастающем с годами воздействии Гете и «Фауста» на творчество Блока в пол-

¹ См.: *Метнер Э.* Размышления о Гете. М., 1914. Кн. 1; *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности: (Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гете»). М., 1917; *Шагинян М.* 1) Путешествие в Веймар. М.; Пг., 1923; 2) Гете. М.; Л., 1950; *Зиммель Г.* Гете. М., 1928; *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1937, и др.

² См. об этом: *Федоров В. С.* Блок и Гете // Блоковский сб. Тарту, 1985. Вып. 6. С. 29—42.

³ *Белый А.* Дневниковые записи // Лит. наследство: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 812.

ной мере мы можем отнести и к Платонову. Следы очевидного гетевского присутствия у Платонова мы можем встретить повсюду — от самых ранних его произведений до самых последних. Гетевские мотивы в том или ином виде обнаруживаются нами везде: и в «Епифанских шлюзах», и в «Котловане», и в «Джане», и во многих других произведениях. Но, видимо, наиболее яркое, наиболее всеобъемлющее воздействие немецкого классика, и здесь мы должны согласиться с Л. Дебюзер, прослеживается в «Счастливой Москве» Платонова. «Между прочим, — весьма тонко замечает Л. Дебюзер, — „Счастливая Москва“ в смысловом переводе на латинский означала бы: „Фаустовская Москва“, так как „фаустус“ значит „счастливый“. „Фауст“, — констатирует немецкая исследовательница, — является в полном смысле всеобъемлющим шифром тайнописи романа и своеобразной связующей нитью между „Счастливой Москвой“ и всеми пластами литературного подтекста, ибо Платонов, соотнося все остальные пласты непосредственно со „Счастливой Москвой“, одновременно пользуется фаустовскими пародиями своих предшественников. Платонов заново ставит вечные вопросы гетевской трагедии <...> проводя своих героев через главные проблемы человека и человечества современной ему эпохи».⁴

Вполне соглашаясь и с общими выводами статьи Л. Дебюзер, и с тем, что «через „Фауста“ Платонов придает <...> конкретным явлениям времени дополнительную художественно-историческую оценку и обобщение»,⁵ к проблеме «гетевских мотивов» в творчестве Платонова мы попытаемся подойти не со стороны внешнего, сюжетно-фабульного, отчасти психологического сопоставления Гете и Платонова, а со стороны внутреннего, метафизически-философского, религиозно-экзистенциального их родства и различия.⁶

Гете интересовал Платонова прежде всего тремя аспектами своего разнообразного творчества. Во-первых, психологическо-метафизическим восприятием единства многообразного бытия. Во-вторых, своей гносеологией, своей открытой и гибкой методологией познания мира. И в-третьих, отношением к сложнейшей проблеме двойственности, полярности, дихотомии бытия.

⁴ Дебюзер Л. Тайнопись в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 630—632.

⁵ Там же. С. 632.

⁶ О метафизике А. Платонова см.: Федоров В. С. Метафизический символизм Андрея Платонова // Русская философия : Новые исследования и материалы : (Проблемы методологии и методики) / Под ред. А. Ф. Замалеева. СПб., 2001. С. 343—357.

Рассмотрим все три указанных нами аспекта подробнее и попытаемся хотя бы в общих чертах разобраться, что объединяло и что разделяло Гете и Платонова.

Ранее мы уже упомянули основные труды о Гете, изданные в России в 1920—1930-х годах XX в. Думается, что со многими из них Платонов мог быть знаком. И все же, на наш взгляд, была еще одна работа, которая сыграла самую большую роль в углубленном знакомстве Платонова с естественнонаучным и религиозно-философским творчеством немецкого писателя. Речь идет о вышедшей в 1920 году монографии В. О. Лихтенштадта «Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение».⁷ О необыкновенно важном значении этой книги в качестве первой работы, познакомившей широкую общественность с научным творчеством Гете, писал и В. И. Вернадский: «(...) широкие круги русской общественности могли познакомиться с его (Гете. — В. Ф.) научным значением только в XX в. (1920), когда молодой, погибший во время гражданской войны в 1919 г. гетенец В. О. Лихтенштадт⁸ дал очень недурной перевод главных мест его естественноисторической работы и попытался самостоятельно и своеобразно выявить вечное значение Гете-естествоиспытателя».⁹

Платоноведами уже отмечалась связь Платонова с мировоззренческо-философскими взглядами А. Богданова,¹⁰ который, как и В. О. Лихтенштадт, признавал свое глубокое родство с Гете. В своем предисловии к вышеуказанной книге В. О. Лихтенштадта А. Богданов говорит о несомненной «конгениальности» автора исследования духовному миру Гете. «Отражение Гете, — пишет А. Богданов, — которое дает эта книга, верно не только голой истиной факта, но и той, я бы сказал, художественной правдой, которая вытекает из органически-созвучного понимания».¹¹

Главное, что объединяло и А. Богданова, и Платонова с Гете — это «органически-созвучное» понимание разнообразного бытия как единого целого и общие представления о методе познания окружающей действительности. Под влиянием Гете, а

⁷ *Лихтенштадт В. О. Гете : Борьба за реалистическое мировоззрение : Искания и достижения в области изучения природы и теории познания.* Пб., 1920.

⁸ Краткие биографические сведения о В. О. Лихтенштадте см.: *Ионов И. И. В. О. Лихтенштадт (Мазин). Некролог.* Пг., 1921; *Иванов И. А. Марсово поле.* Л., 1958. С. 91—92.

⁹ *Вернадский В. И. Мысли и замечания о Гете как натуралисте // Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки.* М., 1981. С. 252—253.

¹⁰ См. работы Е. Толстой-Сегал, Н. В. Корниенко, Е. А. Яблокова и др.

¹¹ *Богданов А. Предисловие // Лихтенштадт В. О. Гете.* С. VI.

также «энергетической» философии В. Оствальда и «критической философии» Э. Маха. А. Богданов не только в своих научных трудах («Эмпириомонизм», «Падение великого фетишизма», «Философия живого опыта»), но и в своих романах («Красная звезда», «Инженер Мэнни») еще задолго до революции утверждает центральную идею своего учения эмпириомонизма — мысль о физическом и психическом единстве мира. «Разве не возникает глубоких противоречий жизни, — задает риторический вопрос один из героев «Красной звезды», — из самой ограниченности отдельного существа по сравнению с его целым, из самого бессилия вполне слиться с этим целым, вполне растворить в нем свое сознание и охватить его своим сознанием!»¹² В книге В. О. Лихтенштадта воспроизводится своеобразный гимн молодого Гете природе, с которым Платонов, вероятно, уже был знаком по «Письмам об изучении природы» А. И. Герцена (Письмо второе «Наука и природа — феноменология мышления»). Приведем из него только один небольшой фрагмент, чтобы наглядно почувствовать внутреннее родство Гете и Платонова. «Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непошная, нежданная, захватывает она нас в вихрь своей пляски <...>. Она вечно творит и вечно разрушает <...>. У каждого ее создания особенная сущность, у каждого явления отдельное понятие, а все едино. <...> В ней все живет, совершается, движется <...>. Все люди в ней, и она во всех. <...> Даже в неестественном есть природа, *на самом грубом филистерстве лежит печать ее гения.* Кто не видит ее повсюду, тот нигде не видит ее <...> Жизнь — ее лучшее изобретение; смерть для нее средство для большей жизни. <...> Венец ее — любовь. <...> Бездны положила она между созданиями, и все создания жаждут слиться в общем объятии. <...> Она все. <...> Она не ведает прошедшего и будущего; настоящее ее — вечность. <...> Она ввела меня в жизнь, она и уведет. <...> Все ее вина и ее заслуга».¹³ Пытаясь, как и Гете, до последних основ постичь всеобъемлющую жизнь и природу, Платонов писал: «Люди хотят понять ту первичную силу, ту великую буйную мать, из которой все течет и рождается, откуда вышла и где веселится сама эта чудесная бессмертная жизнь...».¹⁴ Всепроникновение жизнью было у этих писателей настолько значительным, что Платонов, и опять-таки в духе Гете, в своих произведениях не устает манифестировать

¹² Богданов А. Красная звезда // Русская литературная утопия. М., 1986. С. 251.

¹³ Герцен А. И. Соч.: В 9 т. М., 1955. Т. 2. С. 143—145.

¹⁴ Платонов А. П. Государственный житель: Проза, письма. М., 1988. С. 542.

свое удивительное мировосприятие, свое особое ощущение жизни как главную основу своего мировоззрения.

Однако, следуя во многом за Гете, Платонов сложнейший духовный материал переосмыслил по-своему, по-платоновски. Так, «вслушиваясь» в мироздание, в тихие, почти неслышные шаги Универсума, Платонов иногда говорил словами самого Гете, о чем красноречиво свидетельствует и одно из названий его работы «Слышные шаги : (Революция и математика)»,¹⁵ явно навеянное гетевским текстом: «Меня всегда чрезвычайно радует и утешает, — делится своими заветными мыслями немецкий писатель, — когда я вижу, что нежным душам всематеринская природа дает услышать в колебаниях своих гармоний также и чуть слышные более нежные звуки и отзвуки, и столь различными путями дарит конечному человеку чувство вечного и бесконечного».¹⁶ Гете, читаем мы справедливые слова В. О. Лихтенштадта, «не допускал пропасти между живым и мертвым», и вся природа для него была «жива и едина», и все же он с грустью вынужден был констатировать, что у его духа «нет крыльев, чтобы взлететь до первоначал».¹⁷

Но Платонов здесь пошел дальше Гете, он сумел найти те «крылья», которые помогли ему «взлететь до первоначал», реально, зримо, физически постичь экзистенциальную проблему бессмертия, спасительное «вещество мира».

«Вещество мира» художник постигал конкретно как нерасторжимое единство света, пространства и времени. О своем самом важном в жизни открытии он откровенно поделился с читателями в уже упомянутой нами статье «Слышные шаги», название которой, как вытекает из ее содержания, говорит не только о духовной зависимости от Гете, но и о полемике с ним. «Есть влекущая, обещающая много тайна в том, — писал в этой статье Платонов, — что пространство, по формуле Миньковского, равняется *мнимой* величине. Тут есть указание, закрытая дверь на большую дорогу».¹⁸ Поясняя, каким же образом ему все же удалось постичь праматерию, «вещество мира», Платонов продолжал: «Несовершенство нашего сознания в том, что я, например, не мог понять сразу эту формулу, а сначала почувствовал ее; ее истина не открылась для меня, а вспыхнула».¹⁹ «Вспыхнувшая» истина — вот те «крылья», та внутренняя сила, которая унесла Платонова к первоначалам, открыла для него

¹⁵ Платонов А. Слышные шаги : (Революция и математика). Впервые опубли. в газ. «Воронежская коммуна» (1921. № 12. 18 янв.).

¹⁶ Лихтенштадт В. О. Гете. С.417.

¹⁷ Там же. С.39.

¹⁸ Платонов А. Слышные шаги : (Революция и математика) // Платонов А. Государственный житель. С. 536.

¹⁹ Там же.

сознательно-зримый, духовно-психический облик «вещества мира». Открытие «вещества мироздания» приводит писателя и к пониманию высшей, более глубокой «сокровенности», чем сокровенность природы. «...Сокровенность природы, — пишет Платонов, — мертвое лицо, в котором нет жизни и нет загадки... Человеческой сокровенности одинаково чужды, в конце концов, и время, и пространство, и оно живет в звене между ними, в третьей форме, и только пропускает через себя пламенную ревущую лаву — время...».²⁰ Как мы отметили выше, Платонова с Гете объединяли не только общность материального восприятия мира, хотя и с различным конечным результатом, с различной религиозной парадигмой, но и общий гибкий метод познания бесконечного разнообразия бытия. Гете, читаем мы в монографии В. О. Лихтенштадта, «подчеркивает символический характер всех научных понятий, теорий, гипотез, с помощью которых мы охватываем живой поток действительности».²¹ Это положение полностью разделяется Платоновым, который в 1922 году, в духе гносеологических воззрений Гете, писал: «Все научные теории, атомы, ионы, электроны, гипотезы — всякие законы — вовсе не реальные вещи, а отношения человеческого организма ко вселенной в момент познающей деятельности...».²² Теория «принципиальных фальсификаций», по выражению Ф. Ницше, также много заимствовавшего у Гете, становится методологической основой гносеологии Платонова. Однако свобода в выборе гипотетичных идей и научных теорий для Платонова, как и для Гете, не являлась самодостаточной, схоластическая игра рассудка никогда не удовлетворяла его, интеллект для него всегда оставался лишь инструментом познания мира. В плане более глубокого теоретического обоснования целостной гносеологии писателя отметим, что, на наш взгляд, ближе всех к Платонову были воззрения П. А. Флоренского и крупнейшего русского философа-интуитивиста Н. О. Лосского. Последний, излагая взгляд Флоренского на способ познания истины, близкий и ему самому, писал: «Истину нельзя познать ни посредством слепой интуиции, при помощи которой познаются разрозненные эмпирические факты, ни посредством дискурсивного мышления—стремления к сведению частичного в целое путем сложения одного элемента

²⁰ Корниенко Н. В. О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 18. Подробнее о «трех» формах сокровенного см.: Федоров В. С. «Третья форма» сокровенного в художественной метафизике Андрея Платонова // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч. трудов / Отв. ред. и сост. А. И. Ванюков. Саратов, 2001. С. 164—170.

²¹ Лихтенштадт В. О. Гете. С. 56.

²² Платонов А. П. Государственный житель. С. 549.

с другим. Истина становится доступной сознанию только благодаря *рациональной* интуиции, доводящей сочетание дискурсивной дифференциации *ad infinitum* с интуитивной интеграцией до степени единства». ²³ Две главные гносеологические «интуиции» Н. Лосского удивительным образом совпали с «двусмысленной мыслью» не только «Счастливой Москвы», но и «двух пространств» Дванова.

Активное, волевое начало в акте познания было особенно важно для Платонова в первое пореволюционное десятилетие его творчества. Об этом начале П. А. Флоренский писал: «...акт познания есть акт не только гносеологический, но и онтологический, не только идеальный, но и реальный. Познание есть реальное *выхождение* познающего из себя или — что то же — реальное *вхождение* познаваемого в познающего, — реальное единение познающего и познаваемого. Это, — отметил он, — основное и характерное положение всей русской и, вообще, восточной философии». ²⁴ Из этих суждений П. Флоренского, похоже известных писателю, напрашивается вывод, хорошо приложимый и к творческой эволюции Платонова. Если первую половину его творчества (до середины 30-х годов) можно охарактеризовать как попытку «выхождения» субъекта (художника и его героев) в объект (природу, Человека, Вселенную), то вторую половину его пути можно описать как «вхождение» (посредством Любви) «познаваемого в познающее», объекта в субъект.

И наконец, третье, что объединяло Платонова с Гете, это отношение к сложнейшей проблеме двойственности, двойничества, дихотомии бытия.

На протяжении всей своей жизни Гете непрестанно преследовало чувство душевной раздвоенности, двойственность была постоянной и характерной чертой его личности. После тяжелого душевного кризиса, который поэт пережил в тридцать восемь лет, он навсегда отказывается от идеи «чистой гармонии» и приходит к новой формуле бытия. Этой формулой становится для него идея полярности. Полярность видится ему во всем и везде: черное и белое, плюс и минус, притяжение и отталкивание — все это им воспринимается как «вдох и выдох мира, в котором мы живем, создаем и существуем». Но ведь и в душе человека та же полярность: доброе и злое, низменное и высокое, разум и чувства. И вот Гете не только констатирует «всемирное противоречие», но и начинает утверждать как благодатную необходимость наличие в душе человека двух борющихся начал. Вот почему на первый взгляд отрицательный персонаж Мефи-

²³ Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. С. 233.

²⁴ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1, ч. 1. С. 78.

стофель, по остроумному замечанию И. С. Тургенева, не сам «великий сатана», а «мелкий бес из самых нечиновных» «творит добро, всему желая зла». Итак, душа одна, но она вечно двоятся. Фауст и Мефистофель — это две грани единого целого, необходимо дополняющие друг друга.²⁵

А теперь зададимся вопросом: что же понимал под «двойственностью» Платонов, что объединяло и что разделяло его здесь с Гете, что скрывается за «двойственностью» героев Платонова, в том числе «двойственностью» Александра Дванова, какой смысл автор «Чевенгура» вкладывает в говорящую фамилию своего персонажа? Чтобы ответить на поставленные нами вопросы, а также глубже понять основную коллизию творчества Платонова до середины 1930-х годов, необходимо обозначенную проблему рассмотреть на трех семантических уровнях. Во-первых, «двойственность» говорит о глобальной дихотомии бытия, пронизывающей весь художественный мир платоновских произведений. Она показатель «рокового» разрыва всех связей живого, в том числе человека и природы, человека и Универсума. Во-вторых, это знак человека, по словам писателя, «двухстороннего действия», человека, заплутавшего своим схоластическим умом в сетях диалектического противоречия. И в-третьих, это показатель практического отношения к миру несовершенной человеческой личности, разрывающейся между активным, теургическим началом, стремящимся создать «киную вселенную», и началом пассивно-созерцательным, сиротским, началом уставшей души, в конечном итоге доверяющей свое будущее «младой» жизни, которая «сыграет свой век не хуже нас».²⁶

Уже при самом первом и самом общем сравнении «двойственности» у Гете и Платонова видно, что, несмотря на то что для обоих писателей она была наиважнейшей чертой их художественной метафизики, понимали они ее по-разному. Если в бинарной оппозиции Гете «полярность—нравственность» были равноправны оба бинарных члена (это дало основание С. М. Соловьеву упрекнуть Гете: он не осознал, что «мир во зле лежит», что «грех есть реальная сила»²⁷), то для Платонова в этой оппозиции прослеживается четкая асимметрия в сторону человеческой нравственности: писатель никогда не мог согласить-

²⁵ Подробнее о религии, философии и двойственности в «Фаусте» Гете см.: Федоров В. С. 1) Гете: Черты мировоззрения // Философские науки. 1988. № 7. С. 59—69; 2) В поисках Света и Вечности: О религиозно-философском феномене Гете // Мера: Лит., религиозно-филос. и историко-художественный журнал. СПб., 1993. № 2. С. 38—59.

²⁶ Платонов А. П. Размышления читателя. М., 1970. С. 35.

²⁷ Соловьев С. М. Гете и христианство // Богословский вестник. 1917. Февр.—март. С. 238—266; Апр.—май. С. 478—522.

ся с безнравственным «равноправием» высших миров. Отсюда и разные экзистенциально-нравственные постулаты писателей. Если для Гете высшим мерилom нравственности был Бог Иисус Христос и вообще природный онтологизм, то для Платонова — метафизический человек, осознавший себя новоявленным Богом.

Если о «двойственности» первого и третьего семантических уровней в той или иной степени исследователи уже писали, то о двойственности, связанной с законом диалектики, известно немного. Вспомним философский монолог персонажа из «Города Градова». «Стоит ли, — рассуждает бюрократ, — измышлять изобретения, раз мир диалектичен, сиречь для всякого героя есть своя стерва? Не стоит?.. Не есть ли сам закон или другое присутственное установление — нарушение живого тела Вселенной, трепещущей в своих противоречиях и так достигающей всецелой гармонии».²⁸ Подобная демонстрация диалектического закона противоречия в самых разных художественных формах и на всевозможных уровнях языкового выражения (слове—тексте—контексте) встречается у Платонова постоянно. Так, например, и в «Чевенгуре» «мужики думали и так и иначе».²⁹ Думать «и так и иначе» для Платонова означало не просто констатировать некую вселенскую двойственность, как у Гете, а невозможность осознать эту двойственность как гармонию, пусть даже и потенциального бытия: получается всегда либо разрыв этой двойственности, либо ее смешение. В том же «Чевенгуре» один из персонажей, передавая содержание записки Копенкина, говорит: «Там товарищ Копенкин написал, что коммунизм и обратно». Платоновский смысл этой странной фразы, как и вышеприведенных диалектических рассуждений бюрократа, становится понятным только после этимологического «обнажения» лексического значения ключевых слов и понимания основных положений философско-метафизической картины мира художника. По своему латинскому происхождению слово «коммунизм» означает «общий», «общинный», а слово «обратно» в контексте «бюрократической» диалектики — «разобщенный», «отдельный». Так появляется первичный смысл платоновского текста, постулирующий постоянную и всеобщую борьбу синтеза и единичности, общего и отдельного.

И лирико-иронический тон повествования, и указание на несовершенство персонажей, и сам контекст художественно-философской мысли писателя указывают нам на то, что «сокровенный» человек Платонова пытается не только теоретически, но и

²⁸ См.: Яблоков Е. А. На берегу неба : (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001. С. 15.

²⁹ Платонов А. П. Чевенгур / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. М., 1991. С. 160.

практически преодолеть этот «закон», ибо, задается вопросом писатель, не есть ли он «нарушение живого тела Вселенной». Другой герой Платонова Епишка активно пытается найти и утвердить свою вечную жизнь, но как это сделать, если человек живет в сетях поистине дьявольской диалектики: ведь из нее вытекает, что если есть жизнь, значит, обязательно и непременно должна быть и смерть, а Епишка, несмотря ни на что, «хотел быть бессмертным». Однако не только желание бессмертия толкало платоновских героев к поиску выхода за пределы такого рода диалектики, но и нравственный закон в сердце: они не могли допустить, чтобы на каждого «героя» была своя «стерва». А ведь если «нет бессмертия души, — говорит герой Достоевского, — так нет и добродетели, значит все позволено».³⁰ Им-плицитная полемика с Кантом, связанная с вопросом о схоластической диалектике («чистом разуме») и темой бессмертия, обнаруживается и в более позднем творчестве Платонова. В рассказе военного времени «Смерти нет!» герой произведения, резко возражая на припомнившуюся пленному немецкому офицеру «чужую фразу», говорит: «Чистый разум есть идиотство... Он не проверяется действительностью, поэтому он и „чистый“ — он есть чистая ложь и пустодушие».³¹ Кстати сказать, писатель четко различает «пустодушие» от «пустосердия». Если «пустодушие» — это заикленность человека на самого себя, отсутствия одухотворенности и явный признак мертвенности, отделения от окружающего многообразия бытия, то «пустосердие», связанное у художника с мягкостью, отсутствием твердости (ср. название рассказа «Железная старуха»), говорит о прямо противоположном. «Путешествие с пустым сердцем» — предварительное название первой части платоновского «Чевенгура», в котором герой романа Саша Дванов «себя самого, как самостоятельный твердый предмет ...не сознавал... Своих целей он не имел... зато он без всякого внутреннего сопротивления сочувствовал любой жизни».³² И герой «Счастливой Москвы» Сарториус также был «пуст». «Он думал о мыслях в чужой голове, шагал не своей походкой и жадно радовался пустым и готовым сердцем».³³ Подлинно «сокровенный» человек, что было всегда принципиальной установкой Платонова, «должен быть пуст, чтобы смог вместить все».³⁴

³⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 76.

³¹ Платонов А. П. Смерти нет. М., 1970. С. 350—351.

³² Платонов А. П. Чевенгур. С. 66.

³³ Платонов А. П. Счастливая Москва // Платонов А. Котлован : Романы, повести, рассказы. СПб., 2002. С. 744.

³⁴ Платонов А. Вечер Некрасова в Коммунистическом университете // Воронежская коммуна. 1921. 18 авг.

Всеобщее одухотворение природы и метод познания мира были теми началами, которые в наибольшей степени объединяли Платонова с Гете. Что же касается «двойственности» бытия и решения экзистенциальной проблемы бессмертия, то здесь у них было отличие. Если для Гете «всемирное противоречие» и «полярность» — необходимые и неустранимые элементы логики и двигатель бытия, то для Платонова дихотомия бытия явление более многосложное и более «человеческое». Трагедия Гете «Фауст», по нашему мнению, вполне может рассматриваться не просто как главный «подтекст» «Счастливой Москвы», о чем справедливо пишет Л. Дебюзер, но и как основной метасюжет всего творчества Платонова, которое, как уже отмечалось исследователями, представляет собой единый контекст с переходящими идейно-образными константами. И действительно, сюжет «Фауста», в котором раздвоенная душа героя ищет выход к истине, подлинной жизни и бессмертию, к преодолению своей раздвоенности, а также завершение поэмы — образ усыпанных розами детей («блаженных младенцев») как надежды Фауста на то, что в будущей жизни они завершат дело, им начатое, — все это, несомненно, объединяет Гете и Платонова. Однако общий сюжетный метазамысел и вообще отталкивание Платонова от какого-либо культурного подтекста не означало, что писатель буквально и слепо повторял известное. Так произошло и с «унаследованной» от Гете идеей «всемирного противоречия» бытия. Если для Гете эта проблема могла получить свое разрешение только в мирах иных, то у Платонова это труднейшее противоречие должен был разрешить сам человек уже на земле. Для Платонова — двойственность это не просто диалектическая игра интеллекта, а как он определенно пишет в «Счастливой Москве», — объемное и самое глубокое видение «сокровенного» человека, его «двусмысленная» мысль.³⁵ Если для Гете проблема личного бессмертия решалась в деянии и пролонгировалась на неопределенное потустороннее будущее, связанное с энтелехией³⁶ (недаром Гете утверждал, что «убеждение в нашем дальнейшем существовании возникает из понятия деятельности»³⁷), то для Платонова оно было связано с обретением все той же «двусмысленной» мысли. Чувства-понятия «счастье» и «бессмертие» для Платонова были во многом близки и даже едины. И со-

³⁵ Платонов А. Котлован... С. 698.

³⁶ Энтелехия (*греч.*) — сложное философское понятие, заимствованное у Аристотеля. Гете вкладывал в него представление о некой самостоятельной, неделимой сущности всех явлений природы, наделенной творческим потенциалом. Энтелехия (= монада), считал Гете, присуща и человеку, но в разной степени своего проявления.

³⁷ *Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* : In 3 Bd. Leipzig, 1884. Bd 2. S. 38—39.

вершено верно заметил М. Геллер, что Дванов был иногда счастлив, когда видел «одновременно „два пространства”, пространство чувств и пространство мысли».³⁸

Однако если к конкретному решению экзистенциальной проблемы бессмертия Платонов подошел значительно ближе, чем Гете, то фоновое отношение к самой духовности в широком смысле этого слова, к онтологизму было у них различным. И здесь гетевское мировидение, гетевское благоговение перед природой, при всей в определенной мере справедливой критике немецкого писателя С. М. Соловьевым, были той метанравственной вершиной, той высочайшей духовной константой, до которой Платонову дотянуться так и не удалось. Гетевский онтологизм оказался значительно ближе российской духовности (и в этом, на наш взгляд, главная причина постоянной популярности Гете в России), чем гилозоистическая метафизика жгучих, трагико-комичных, сюрреалистических сочинений Андрея Платонова.

Основной конфликт, который в отличие от Гете Платонов активно стремился преодолеть, это конфликт, связанный с всеобщей «разорванностью» бытия, с разъединяющими силами хаоса, с отъединенностью человека от жизни мирового Универсума. «Роковым силам» энтропии он пытался противопоставить объединяющий, спасающий космос эмпатии, одухотворения, всеобщие связи живой Вселенной. Характеризуя метафизическо-философскую картину мира Платонова, мы можем констатировать, что перед нами во многом близкий к Гете антропоморфно-разумный гилозоизм, т. е. осязательное знание художником интеллектуально-живого антропоморфного вещества мироздания.

Платонов не строил иллюзий насчет легкости постижения реального, как он считал, человеческого бессмертия, да и сам этой легкости никому не желал. Только труд, как и у Гете, напряженный духовный труд каждого человека, по мысли писателя, когда-нибудь приведет к равновесию «мысли и мира», к внутренней и внешней гармонии индивида и Бытия.

³⁸ Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982. С. 207.

Н. Г. Полтавцева

**МОТИВ СИРОТСТВА КАК ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ
У ПЛАТОНОВА И ДЖОЙСА
(Саша Дванов и Стивен Дедалус)**

This heart is sore and sad.
Crossed in love?

*J. Joyce. «Giacomo Joyce»
(1911—1914)*

Я и творец, и сотворенный!

*А. Платонов. «Записные книжки»
(1921)*

В этой статье предпринимается попытка компаративного анализа темы «сиротства» как культурного лейтмотива в контексте творчества двух выдающихся писателей XX в. — Андрея Платонова и Джеймса Джойса. Их герои — Саша Дванов и Стивен Дедалус — становятся, как и принято в эпической романной традиции,¹ репрезентативными фигурами своей эпохи и во многом трансляторами авторских идей и метафизики, особенно метафизики культуры. Лейтмотив «культурного сиротства», по моему мнению, идеально подходит как для выяснения авторской позиции, так и для выявления культурно-исторической и национальной специфики, так как несет в себе возможность обращения к глубинной «памяти жанра».² Именно поэтому в качестве методологии наряду с компаративистикой уместными оказываются идеи культурно-семантического анализа. Материалом для этого становятся как сами тексты романов «Улисс»

¹ См. о связи героя мифа, героического эпоса и различных романых жанров (рыцарского романа, авантюрного романа, плутовского романа, романа становления, романа воспитания и др.) в таких классических работах, как труды А. Веселовского, В. Жирмунского, О. Фрейденберг, М. Бахтина.

² *Бахтин М. М. Эпос и роман // Кирай Д., Ковач А. Поэтика : Труды русских и советских поэтических школ. Budapest, 1982.*

(«Ulysses», 1922) и «Чевенгур» (1926—1929), так и «вторичные источники» — другие произведения этих авторов, их статьи и дневники, а также многочисленные материалы по мифологии, героическому эпосу, истории и теории романного жанра, теории культурно-семантического анализа, структурализму и др.

Надо сказать, что оригинальная идея сравнительного анализа двух крупнейших произведений англоязычной и русской литературы XX в., во многом предопределивших дальнейшие пути развития современной литературы, была подсказана задачами международного платоновского семинара 2002 года, проходившего в Северной Ирландии, в Лондондерри, и легла в основу сделанного там доклада. Возможность впервые сравнить два текста «нового мифологизма»³ выглядела необыкновенно привлекательно. О «мифологизме» «Улисса» и «Чевенгура» написана огромная литература самого различного характера, но сами тексты двух «главных» романов никогда не сопоставлялись, как никогда не сравнивались и главные герои, тем более в предлагаемом аспекте. В то же самое время задача не выглядела надуманной: оба романа организованы как текст своим внутренним соположением со структурой и основными концептами мифологического текста, хотя и по-разному.

У Джойса это соположение развивается по законам модернистской (а в некоторых случаях — и постмодернистской) прозы,⁴ связываясь с четко определенной авторской задачей: возвес-

³ Так в отличие от позиции Е. Мелетинского (Поэтика мифа. М., 1976) определяют литературу XX в., испытавшую глубинное воздействие мифологической традиции, Ю. Лотман и З. Минц (Литература и мифология // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тр. по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 13). Эти ученые называют ее в духе традиций первой волны структурализма «вторичной моделирующей системой». Не вполне разделяя концепцию «нового мифологизма», тем не менее не могу не согласиться с удобством подхода к тексту как к семиотической системе, обладающей определенным кодом. Именно такой подход позволяет, выделив ключевые кодовые концепты и лейтмотивы, работать с ними.

⁴ См. об этом интересные соображения В. Руднева, высказанные им в работах «Морфология реальности: Исследования по „философии текста“» (М., 1996) и «Русская альтернативная поэтика» (М., 1991). Так, В. Руднев считает, что модернизм, отказавшись от ключевого для реализма понятия «реальность», делает фундаментальным понятие «текст», который, строясь на цитатах и реминисценциях из других текстов, создает особую неомифологическую поэтику.

В неомифологическом тексте в роли мифа, конституирующего смыслы этого текста, выступают не только архаические мифы, но и античные и евангельские окультуренные мифы и мифологизированные тексты предшествующей культурной традиции («Дон-Жуан», «Гамлет» и т. п.). Их использование и интерпретация в тексте модернизма создают в совокупности интертекст.

ти в степень Великого Нарратива, по аналогии со старым Великим Мифом об Одиссее, один день жизни в Дублине мелкого рекламного агента Леопольда Блума, остро переживающего предполагаемую измену жены и смерть своего маленького сына.

В свете этого возникает тема «сына-заместителя»⁵ — молодого поэта Стивена Дедалуса, которого Блум выручает из драки в пабе и готов сделать другом дома. Рассмотренная в другом ракурсе, это не только «одиссея» «отца»-Блума, но и «телемахида» «сына»-Дедала, ищущего символического наставника и тоскующего в своем экзистенциальном сиротстве. Реальный отец Стивена — старый мистер Дедалус жив, но Стивен в ссоре с ним, он покинул дом своего отца, и его «дублинский нарратив» — это поиск «отца», понимаемый как обретение глубинного смысла жизни. В связи с этим возникает, помимо плана античного мифа, план христианского мифа (Отца и Сына) и

В отличие от модернизма, серьезно противопоставлявшего «текст» и «реальность», постмодернизм с его релятивизмом и тотальной иронией, отождествляя «текст» и «реальность», создает понятие «гипертекст». Это текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов (аналог — текст словаря или энциклопедии). «Улисс» Джойса, как считает В. Руднев, находится на границе между модернистским и постмодернистским повествованием, одновременно воссоздавая и деконструируя модернистскую картину мира.

⁵ По моему мнению, мотив «сына-заместителя» в какой-то мере перекликается с «близнечными» мифами, в которых возникает тема дружбы-вражды и соперничества — чаще всего братьев, выступающих как родоначальники племени, народа, Великого Города в функции «культурных героев», т. е. помогающих переходу от изначального Хаоса к человеческому миру культуры. Часто в этих мифах присутствует момент «чудесного рождения» — в различных его вариантах (от зооморфного предка-тотема, мифологического существа, от бога, ребенок приплывает в сосуде или корзине по воде и т. п.).

Любопытно сравнить разработку этого мотива «сына-заместителя-близнеца» в «Чевенгуре» у Андрея Платонова, где Саша Дванов — «сын-заместитель» сразу у двух приемных отцов — Прохора Дванова и Захара Павловича и имеет «близнеца-заместителя» Прошку, вполне подпадающего под роль трикстера — культурного провокатора, надежного одновременно демоническими и комическими чертами, вынуждающего «культурного героя», как короля во время карнавала, пройти испытание шутством. Как справедливо отмечает Е. Мелетинский, «в типе трикстера как бы заключен некий универсальный комизм, распространяющийся и на одураченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута» (Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 27). Вся «деятельность» Прошки — начиная с его интриг по выдворению Саши из дома приемных родителей, продолжая его миссией по работе с «прочими» в Чевенгуре и заканчивая его ритуальной тоской-оплакиванием погибшего брата — укладывается в это определение.

план мифа литературного (тема Гамлета). Отсутствие у Стивена окончательного ответа на главные метафизические и нравственные вопросы и позволяет нам обратиться к лейтмотиву «культурного сиротства» как возможности нового взгляда на эту проблему.

Позиция самого Джойса, отдавшего Стивену многие биографические черты, при этом достаточно определена: это взгляд сочувствующий, но критичный. Авторское дистанцирование по отношению к герою с течением времени нарастает, степень ироничности увеличивается.⁶ Формированию этого автобиографического героя посвящены такие ранние произведения Джойса, как «Стивен-герой» («Stephen-Hero», 1902—1906), «Джакомо Джойс» («Giacomo Joyce», 1912—1916) и «Портрет художника в юности» («A Portrait of the Artist as a Young Man», 1916). Но если «Стивен-герой», охватывая тот же временной период и те же эмоциональные состояния в жизни Джойса и соответственно его героя, обращался по преимуществу к суровой реальности жизни, являя собой классическое, «реалистическое» повествование, если хронологически промежуточный текст «Джакомо Джойс» есть одновременно и промежуточная жанровая структура, в которой «реальное» жизни и «идеальное» метафизики, смешиваясь, давали нечто среднее между дневником, записными книжками, эссе и новеллой, то жанр романа «Портрет художника в юности» — это жанр «романа воспитания», где тема обретения истины, тема духовного наставничества задают соединение классической формы романа с весьма современными метафизическими поисками его автора. Главным для Джойса в это время является ответ на вопрос: какова связь нравственного и эстетического в судьбе художника?

Рассказ о детстве Стивена Дедалуса, его годах учения в иезуитских колледжах, разладе с семьей, потере веры, намерении покинуть Ирландию, о его самоопределении как художника, его эстетических и философских поисках, связанных с учением о благе и красоте Фомы Аквинского («полнота», «гармо-

⁶ Не случаен интерес Джойса во время работы над «Портретом» и «Джакомо Джойсом» к лермонтовскому «Герою нашего времени», о котором он писал: «Единственная известная мне книга, которая похожа на мою, это „Герой нашего времени“. Конечно, моя значительно длиннее, и герой М. Лермонтова — аристократ, разочарованный человек и сильное животное. Но сходство — в цели и названии, а иногда и в иронической трактовке (...) Роман М. Лермонтова произвел на меня большое впечатление, он значительно интереснее любого произведения Тургенева. М. Лермонтов предложил, говоря его словами, „горькие лекарства и едкие истины“ вместо „сладостей“, и его безжалостная ирония напоминает мою». Letter to St. Joyce, 24 September 1905 // Letters of James Joyce. London, 1957.

ния», «озарение» есть одновременно «прекрасное» и «правдивое») не означает испытания определенной идеальной модели воспитания личности, как в классических образцах жанра — «Вильгельме Мейстере» или «Эмиле». В центре внимания Джойса — противоречивость сознания современного ему человека, переживающего кризис старых представлений о мире и личности, данный через призму восприятия тонко чувствующего жизнь художника. Модернистская антитеза «реальности» и «символизма» бытия предстает здесь как отражение самого времени и мятущегося сознания героя этого времени, а в тексте это связано со знаменитыми джойсовскими «озарениями»-«эпифаниями» — явлениями жизни, в которых проявляется ее «божественная сущность», соединяя символическое и реальное в подтексте, и лейтмотивами, которым Джойс учился у Вагнера и Ибсена, дабы «перебросить мост от бытового плана к символическому» (Джойс).

Е. Гениева, известная исследовательница творчества Джойса, пишет: «Джойс, согласно своим представлениям о позиции художника, не позволил себе открытой критики Стивена. Однако его отношение проявилось во многих деталях романа, в частности, в выборе фамилии героя, ассоциирующейся с Дедалом, мифическим героем древности. Однако в символическом плане Стивен не только сам Дедал, но и его сын Икар, дерзко взлетевший на крыльях, скрепленных воском, к солнцу. Вот этот мифологический задник и становится одним из источников иронии. Дедал — не только бесконечно талантливый художник, но и создатель знаменитого запутанного лабиринта, построенного им для царя Миноса. Икар не только взлетел к солнцу, но и не смог удержать набранную высоту. Поэтому его безудержное движение вверх уже содержит предпосылки будущего падения.

„Изгнание, молчание, мастерство” — такова триединая программа Стивена, которую он провозглашает, отряхивая от своих ног прах родины и семьи.⁷ Но программа эта весьма уязвима. В „Улиссе”, где мы вновь встретимся со Стивеном, мы увидим, к какому творческому и жизненному фиаско привела молодого художника эта эстетская позиция. Молчание и изгнание обер-

⁷ Невозможно не обратить внимание на этот мотив («изгнание, молчание, мастерство» — если под «мастерством» понимать типично платоновское «мастерство жизни» — см. об этом его размышления о самоубийстве Маяковского) в связи с мифологемой инициации как весьма значимой и для творчества Андрея Платонова. В точности по этой программе действует во второй части новеллы «Река Потудань» ее герой Никита. Именно так предполагает жить в землянке у озера после изгнания из дома первого приемного отца Саша Дванов. По существу, таков содержательно его второй «побег» от Сони, а затем — во многом такова его жизнь в Чевенгуре.

нули творческой немотой, а мастерство — лишь умением блестяще вести схоластический спор».⁸

«Годы ученичества и странствий» Стивена в «Портрете» не завершены, и у романа по существу нет конца: он разомкнут в будущее. Это — роман о «происхождении мастера», если под этим понимать и «мастера жизни», и мастера-художника. В «Улиссе» Стивен сместится из центра повествования на почетное «второе место», как сместится и интерес самого Джойса с сознания художника на сознание «маленького человека» Блума, ищущего своего утраченного сына.⁹ Но, как пишет С. Хоружий, «первая часть „Улисса“ (три эпизода), как и первые песни Гомерово́й поэмы, — пролог с темой Сына, предшествующий рассказу о странствиях Отца».¹⁰

Первая часть — «телемахида», состоящая из трех эпизодов: «Телемак», «Нестор» и «Протей», — это чистый «стивеновский» текст, первый эпизод которого и будет проанализирован нами в свете лейтмотива «сиротства».

Итак, вспомним еще раз принципы взаимодействия с мифом неомифологического текста XX в.

«Чрезвычайно характерным является то, что в роли мифа, „подсвечивающего“ сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого. Текст пронизывается аллюзиями и реминисценциями. И здесь происходит самое главное: художественный текст XX века сам начинает уподобляться мифу по своей структу-

⁸ *Генцева Е.* Джеймс Джойс / Joyce J. *Dubliners: A Portrait of the Artist as a Young Man.* М., 1982. Р. 34.

⁹ Переводчик и комментатор Джойса С. Хоружий в связи с этим замечает: «„Улисс“, время действия которого — день 16 июня 1904 года, прямо продолжает „Портрет“ во всем, что касается Стивена Дедала. ...Теперь описанное в „Портрете“ — прошлое Стивена, и оно часто проходит в его сознании. Кроме того, в прошлом у Стивена предполагается и то, что произошло с самим автором за два года, отделяющие действие „Портрета“ от начала „Улисса“: поездка во Францию с намерением учиться, возвращение в Дублин по причине болезни матери и смерть матери....Но линия Стивена, и жанром, и содержанием своим продолжающая „Портрет“, — только „младшая“ линия романа. „Улисс“ — роман об Отце и Сыне. Со Стивеном связывается тема сыновства, с Блумом — тема отцовства; и „старшая“, отцовская линия занимает гораздо большее место. Она есть уже нечто новое в творчестве Джойса, и в основном это через нее входят в роман его литературные новшества и находки» (*Хоружий С.* Вместо послесловия // *Джойс Дж. Улисс. Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего; Коммент. С. Хоружего.* М., 1993. С. 551).

¹⁰ Там же. С. 555.

ре....Основными чертами этой структуры являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его „многозначительным косноязычием“. Мифологические двойники, трикстеры-посредники, боги и герои населяют мировую литературу — иногда под видом обыкновенных сельских жителей. Порой писатель придумывает свою оригинальную мифологию, обладающую чертами мифологии традиционной...».¹¹

В «стивеновском тексте» присутствуют созданные Джойсом аллюзийные поля следующих мифов: архаического мифа инициации, античного мифа об Одиссее и Телемаке, евангельского мифа об Отце и Сыне, шекспировского гамлетовского мифа, ирландского современного мифа о «Великой Ирландии кельтского возрождения», романтического мифа о художнике-гении и его музе. Ведущей мифологемой для всех этих мифов оказывается общая мифологема инициации — сакрального испытания перед посвящением во взрослую жизнь. Лейтмотив «культурного сиротства», несмотря на кажущуюся разнородность мифологического подтекста, весьма удачно скрепляет реальный и символический планы «стивеновского» текста. Рассмотрим, как это происходит, на примере обращения к первому эпизоду текста «телемакиды» — эпизоду «Телемак».

Пользуясь собственными джойсовскими схемами, выделявшими в каждом эпизоде соотнесенность его с планами а) сюжета; б) реальности; в) «Гомеровым планом»; г) тематическим планом; д) планом органа тела; е) планом науки, искусства; ж) планом цвета; з) планом символа (Джойс испытывал сильное влияние эстетической теории Блаженного Августина со свойственными ей чертами средневекового символического мышления о соответствии в мире всего — всему), опишем эти планы следующим образом.

Сюжетный план. В башне Мартелло, расположенной на берегу моря в Дублине, которую арендует Стивен Дедалус, после того как, поссорившись с отцом, он ушел из дома, проживают вместе с ним Бык Мартелло, мнимый друг, интриган и завистник, и англичанин Хейнс, пугающий Стивена своими ночными кошмарами и пальбой из пистолета. Бык Мартелло всеми правдами и неправдами выживает Стивена из башни. Видя подлую подоплеку ведущейся с ним игры, Стивен тем не менее не сопротивляется, занимая страдательную позицию жертвы. Конфликты, завязывающиеся в этом эпизоде: Стивен—Бык Маллиган (аспект личного противостояния); Англия—Ирландия (аспект национального и культурного противостояния).

¹¹ Руднев В. П. Неомифологическое сознание // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 185.

Лейтмотив «сиротства» мотивирован темой ухода Стивена из дома после ссоры с отцом (сюжетно).¹²

Реальный план. По свидетельству С. Хоружего, у эпизода есть реальные прототипы и биографический подтекст, которые, однако, по законам авторской психологии претерпели значительные изменения, удовлетворяя джойсовское желание посчитаться с приятелями юности и, главное, гораздо более глубинное желание «интерпретировать» реальность, мифологизировать ее, сыграть в игру с собственным прошлым, придумав для него совсем другую историю.

Лейтмотив «сиротства» реально мотивирован темой ухода Джойса из родительского дома, хотя даты и мотивировки в тексте романа изменены (мотивировка биографическая).

Гомеров план эпизода. «Телемак» соотносится с первыми песнями гомеровской «Одиссеи». Стивена, подобно Телемаку, вытесняют из дома. В дальнейшем тексте романа Стивен приходит к выводу, что в шаткости и маргинальности его положения повинно отсутствие истинного отца. Параллель с положением Телемака в доме своего отца во время правления женихов очевидна. Распределение мифологических ролей в эпизоде: Стивен—Телемак, Маллиган—Антиной, главный среди женихов, старуха-молочница — Ментор, наставник и домоправитель в доме Одиссея, покровительствующий Телемаку в его приготовлениях к путешествию в поисках отца.

Лейтмотив «сиротства» связан с подготовкой «телемахида» — странствий в поисках утраченного отца.¹³

Очевидно, следует, говоря о «Гомеровом плане», отметить одну из версий окончания жизненного пути Одиссея, приведенную Аполлодором, на которую ссылается В. Ярхо.¹⁴ В этой версии Одиссей, вновь отправляющийся с Итаки в краткие путешествия, после одного из них встречается на Итаке с прибывшим во вре-

¹² Образ отца, ассоциирующийся с символикой мужского начала, связывается с сознанием, противопоставленным материнским позывам бессознательного. Символическое представление отца основано на стихиях воздуха и огня, а также небес, света, молний и оружия (ср. в этом свете действия по устройству Чевенгура — использование света Солнца, силе над «буржуями» и финальный бой с «бандой»). Как сыну приличествует героизм в качестве духовной деятельности, так отцу присуща власть, господство. По этой причине, а также потому, что он символизирует силу традиции, отец представляет мир моральных предписаний и запретов, препятствующих силе инстинктов и опасности ниспровержения порядка.

¹³ «Телемахида» необыкновенно важна для Саши Дванова, который в отличие от Стивена Дедалуса пускается на поиски отца вполне сознательно и чей путь в этом направлении комментируется писателем при помощи введения «внутренних монологов» героя.

¹⁴ Ярхо В. Н. Одиссей // Мифы народов мира. Т. 2. С. 246.

мя его отсутствия Телегоном, его сыном от волшебницы Кирки, разыскивающим своего отца. Во время сражения, завязавшегося между ними в результате случайной ссоры, Телегон смертельно ранит не узнанного им отца, прежде чем тот успевает назвать себя, а затем забирает его тело для погребения на волшебном острове.

Нельзя не отметить огромное сходство этой апокрифической версии с «Эдиповым мифом» и будущей темой соперничества отца и сына в свете традиций психоанализа.

Хотя в мифологической традиции лейтмотив «сиротства» связан с отсутствием отца, в более широком смысле слова сиротство — это и отсутствие матери. В тексте романа это обыгрывается двояко.

Во-первых, «Телемак» весь пронизан мотивами смерти матери и чувства вины, которое испытывает Стивен, из-за верности новым атеистическим убеждениям отказавшийся, несмотря на материнские просьбы, помолиться с ней в преддверии ее смерти. Физическое сиротство Стивена здесь совмещается с темой «нравственного» сиротства — побега из бывшего когда-то родным материнского лона католицизма и национал-патриотической мифологии Родины-Ирландии. «Мать», «вера», «родина» как изжитые в старой трактовке мифологемы оставлены с глубоким комплексом вины, порождающим (обратная психоаналитическая связь) поиск предательства везде и всюду.

Во-вторых, в «Одиссее» мать Телемака — Пенелопа, давно стала в мировой культуре символом верной жены и преданной матери. Последний эпизод романа Джойса: «Пенелопа» изображает поток сознания неверной жены Леопольда Блума Молли. Иронический перевертыш, совершаемый автором, описывает «подставную» мать, как будто не соответствующую своему мифологическому архетипу: Молли противится приходу в дом Стивена, изменяет со своим продюсером Блуму, далека от забот о доме и детях.

Но у Джойса монолог Молли — мощная реабилитация женского телесного начала, гордящегося своей цветущей чувственностью, архаичного и вечного, ориентированного на гораздо более древние, чем гомеровский, космогонические мифы о рождении мира в результате брака Земли и богов. Неприятие Стивена в устах такой Молли — отторжение недостойного сына, так и не разрешившего свой конфликт между реальным и символическим, чувственным и идеальным, не ставшего (в «Улиссе») художником, т. е. аналогом Демиурга, создающего из Хаоса — Космос, из тьмы и бездны — красоту и человечность.

Тематический план. Основные его темы — мать, Ирландия (ее современная, мифологизированная в духе кельтского Возрождения история), религия; все то, от чего в «Портрете» Стивен отрекается во имя «изгнания, молчания, мастерства», повторяя, вольно или невольно, идею монастырского пострига. Но ре-

лигиозная идея совершенства мастерства жизни в светской интерпретации — это жизнь художника как наиболее совершенное творенье, которая, мстя за профанную интерпретацию, не дается, по мысли Джойса, его герою. Т. е., уйдя из «материнской стихии» в «патриархальный мир» культуры, герой пока не преуспел.¹⁵ И в этом плане он — «метафорический сирота».

План органа тела. Согласно схемам Джойса, орган тела еще не сопоставляется с эпизодами «телемахиды». («Телемак еще не чувствует тела», — поясняет Джойс). Эта «бестелесность», «невоплощенность» — результат тотального экзистенциального одиночества героя, его «метафизического сиротства».

¹⁵ У Платонова отец Саши возвращается за «тайной жизни» в премордиальное состояние Хаоса — к «материнским» символам «воды, пещеры, материнского дома, ночи, а также дома силы или мудрости» (*Керлот Х. Э. Словарь символов.* М., 1994. С. 313). Не случайно Саша роет землянку возле озера, в которую он хотел вернуться в конце романа. И действия Саши, уходящего вслед за отцом в то же самое озеро, не просто ритуально повторяют его действия, но и отвергают «отцовскую», строительскую, идеологическую стадию — эпоху Чевенгура — как несостоятельную.

Но и отталкивание Стивена от «праматеринского» начала в контексте мифологемы ритуальной инициации — это отталкивание духа от материального, неподчинение неизъяснимому, но неумолимому закону судьбы, связанному с архаической темой Рока. Напротив, Саша, несмотря на страстные поиски «отцов» (Николай Федоров?), то и дело в своей жизни повторяет классические архаические проекции образа матери на других женщин (отношения с Соней Мандровой и Феклой). По Юнгу, отмечающему, что мать является символом коллективного бессознательного, левой и ночной стороны существования, источником Воды и Жизни и одновременно — символом, изображающим не только смерть, но и жестокую сторону природы с ее безразличием к человеческим страданиям, именно мать первая питает тот образ Анимы (души), которую мужчина предположительно проецирует на женщину, переходя от матери к сестре и, наконец, к любимой (Соня — любимая и сестра, Фекла — мать и возлюбленная, угаданная Сашей «сестра» Сони). Ступени метафорического возврата Саши: любимая (Соня)—сестра (Фекла)—мать (озеро) — тем самым фиксируют стадии культурного регресса. Ср. «Дванов знал, что, не будь этого человека в хате, он бы сразу убежал отсюда вновь к Соне либо искать поскорее социализм вдалеке. Фекла Степановна защитила Дванова тем, что приучила его к своей простоте женщины. Точно она была сестрой скончавшейся матери Дванова, которой он не помнил и не мог любить» (*Платонов А. Чевенгур.* М., 1988. С. 123).

Или: «Фекла Степановна положила руку на лицо Дванова. Дванову почудился запах увядшей травы, он вспомнил прощание с жалкой босой полудевушкой у забора и зажал руку Феклы Степановны. (...) — Чего ты? — близким шумным голосом прошептала Фекла Степановна (...) — Вы сестры, — сказал Дванов с нежностью ясного воспоминания, с необходимостью сделать благо для Сони через ее сестру» (Там же. С. 124).

План науки, искусства — теология. Теология, религия символически объединяют, как было показано выше, темы искусства жизни и идеологического отцовства, духовного учительства, которые были получены Стивеном из рук матери-католички, приняты им как первый этап инициации, а затем отвергнуты. В плане «сиротства» здесь возникает момент необходимости оставления родни и родины, а также и «родной» религии — католичества, как неотвратимый этап духовного взросления. «И враги человеку домашние его...».

План цвета — белый и золотой (цвета облачения католического священника на литургии в день 16 июня, который и описывается в «Улиссе»). В старинном герменевтическом толковании символики цвета, идущем от алхимической средневековой герменевтики, *белый* — цвет духовного центра; цвет женского начала, первоматери; *золотой* — мистический аспект Солнца. Кроме того, в символике средневекового христианского искусства черный олицетворяет грехопадение, белый — чистоту, а красный — милосердие и любовь.

План символа. Джойс по одной схеме определил символ как «наследника», по другой — символов три: Гамлет, Ирландия и сам Стивен. На наш взгляд, обе схемы не противоречат друг другу. Привлекает внимание специальное выделение самим Джойсом «гамлетовского мифа» и темы обманутого отца, обманщицы-матери и рефлектирующего сына-сироты, отец которого убит в результате предательства, а мать находится в объятиях убийцы (явное пресечение с темой Ирландии как «матери-родины»).

Евангельский миф об Отце и Сыне предстает у Джойса в интерпретации мотивов Моления о Чаше («Отче! Зачем ты меня оставил») и идеи жертвенности служения, а патриотический ирландский миф, повторяя эти мотивы, усиливает еще и тему предательства, и тему жертвенного агнца — национального героя Парвелла, над чьей судьбой Стивен задумывается не раз, начиная со времен «Портрета».

Лейтмотив «культурного сиротства» во всех этих случаях тесно связан с темой испытания, жертвенного служения, безвозмездной отдачи в надежде на обретение духовной милости Великого Отца (пращура, Демиурга, Бога) и прочитывается через мифологическую метафору инициации.

Нарастающее лирико-ироническое отношение Джойса к своему герою призвано при помощи иронии не только выразить авторскую релятивистскую идею непознаваемости и непроницаемости мира для любой метафизики, к которой он приходит в годы создания «Улисса», но и, проникая в плоть повествования, передать идею «многоголосного» мира, в котором одно и то же явление становится объектом множественных интерпретаций. Правда, у Джойса в «Улиссе» ареалы этих интерпретаций в ядре своем совпадают, и многообразный мифологический подтекст

обязан отобразить нечто общее — глубинное одиночество человека перед лицом мира: основной конфликт неомифологической прозы модернизма. Что же это, как не глобальная мифологема «сиротства»?

Платоновский «Чевенгур», написанный чуть позже «Улисса»,¹⁶ рассматривает не эпическое возведение «маленького человека» в ранг мифологического героя, не ироикомиическое повторение великих культурных образцов в урбанистической повседневности, как у Джойса, а сам миф первотворения «в одном отдельно взятом районе», архаически библейский и модернизированно-евангельский одновременно.

И если у Джойса город Дублин — это Мировой Город, связанный со своей собственной мифологией,¹⁷ у Платонова Чевенгур — это мифологическое «серединное место»,¹⁸ пространство, где реальность российской истории и создаваемая этой же историей возможность утопии встречаются, как бы воплощая народные мечты о возможности идеального миропорядка, Беловодья, Вечного Града-на-Белой Реке («Иван Жох»)¹⁹. Более пра-

¹⁶ Формально Платонов вполне мог быть знаком с первыми публикациями переводов нескольких отрывков из романа Джойса, сделанных В. Житомирским и появившихся уже в 1925 году в альманахе «Новинки Запада». То, что он читал опубликованные в «Интернациональной литературе» переводы из «Улисса» В. Стенича (1934—1935) и группы переводчиков под руководством И. Кашкина (1935—1936), не подлежит сомнению: он упоминает Джойса и его героев в своих статьях 1930-х годов, тонко подметив основной мотив модернистской прозы: конфликт между героем и миром, экзистенциальное одиночество героя.

¹⁷ См. о мифологии Великого города: Семиотика города и городской культуры : Петербург // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 18.

¹⁸ «Как пространство, так и время для мифопоэтического мышления не гомогенны. Высшей ценностью (максимум сакральности) обладает та точка в пространстве и времени, где совершился акт творения, т. е. «центр мира» (Топоров В. Космогонические мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. С. 6—7).

¹⁹ Я продолжаю отстаивать точку зрения, высказанную мною еще в монографии «Философская проза Андрея Платонова» (Ростов н./Д., 1981), согласно которой глубинный мифологизм как часть мироощущения свойствен самому Платонову, писателю, тесно связанному с архаическим народным сознанием и всю жизнь трагически переживавшему конфликт между «чувствами» и «разумом», «мифом» и «историей». Точкой схождения и ответа на вопросы становилась возможность построения «утопии» — архаическая народная мечта и модернизационная проектантская модель советской государственности в этой точке совпадали. «Чевенгур», «Котлован», «Джан» — романная трилогия, рассказывающая об одновременном крушении мифа первотворения и модели идеального государства.

вильным, наверное, является определение Чевенгура как некоей «сакральной точки», в которой по законам архаического мифа первотворения, совершается акт творения. В ней соединяются «центр мира», т. е. сакральное пространство (ср. мифологическое «пуп земли») и «начало», т. е. сакральное время. Порядок миротворения в архаических мифах определяется устоявшейся схемой. Из хаоса создаются небо, затем земля, затем солнце. Месяц и звезды порождают понятие времени, затем возникают растения, животные. Наконец появляется человек, который в свою очередь создает дом и утварь. В варианте чевенгурского мифа присутствует мотив творения мира «по слову», по приказу, по требованию — один из самых распространенных среди мифов первотворения (в первую очередь вспоминается по аналогии библейское: «В начале было Слово...»)²⁰

В отличие от Джойса, роман которого назван мифологическим именем главного героя и для которого главной является судьба личности в меняющемся и конфликтном мире, для Платонова, озаглавившего свой роман мифологическим именем «сакральной точки», именем «начала всех начал», интересность проблемы связана с явлением народной жизни, новым и вечно ожидаемым, в одно и то же время утопическим и жгуче современным, реальным и символическим. Миф первотворения предстает у него как миф коммунизма, по всем законам мифологии создаваемого «по слову», из хаоса, с последовательностью культурных стадий. Поэтому в романе нет персонажа — главного героя, и Саша Дванов, как и Стивен Дедалус у Джойса, — герой, лишь «обслуживающий» главного героя — в данном случае Чевенгур: как место и как идею.

Чевенгур становится главным героем, организует вокруг себя все, с крушением его (как идеи и как места обитания) обрывается судьба всех остальных персонажей. Поэтому — структурно и содержательно — судьба Саши Дванова и его трех отцов — рыбака, крестьянина и мастерового Захара Павловича — подчинена чевенгурскому мифу первотворения — устройению из хаоса нового миропорядка, рассказу о провалившейся попытке создать в некоем месте счастливый народ и счастливое государство.

Рассмотрим в свете наших задач линию Саши и мотив «сиротства», попытаемся понять его функциональное назначение в авторской задаче.

Фигура Саши противоречива: его путь в романе — путь человека, который ищет отца, ведущую идею, правильную пар-

²⁰ С мифом первотворения были тесно связаны дуальные мифы, свидетельствующие о создании мира из противоположных стихий и первоначал (в результате священного брака Земли и Неба или Неба и Воды и т. п.), и родственные им мифы о братьях-близнецах, основателях а) мира; б) города; в) государства.

тию, т. е. то самое созидающее и творческое духовное начало, которое в платоновской поэтике связано с понятием «отец». При этом всеми окружающими Саша почти с самого начала воспринимается, как тот, чье присутствие уже оправдывает людские жизни и поступки (т. е. по аналогии с евангельским мифом — как Сын Отца небесного, по аналогии с библейским мифом — как мессия). Но автор, наделив Сашу тремя отцами,²¹ все равно упорно говорит о его провиденциальном сиротстве: все отцы им утрачены — кто ушел сам (рыбак, утонувший в озере из любопытства перед другой жизнью), кто выдворил Сашу из дома (Прохор Абрамович Дванов, давший свою фамилию неродному сыну), от кого-то он сам все время уходит, а тот постоянно его ищет (Захар Павлович).²²

Метафизическое сиротство приводит Сашу в Чевенгур: «Революция прошла как день; в степях, в уездах, во всей русской глуши надолго стихла стрельба и постепенно заросли дороги армий, коней и всего русского большевистского пешеходства. Пространство равнин и страны лежало в пустоте... в тишине,

²¹ Все трое — в плане мифологического истолкования — это стадии попыток человека преодолеть хаос мира, могучую и косную силу «первоматерии»: Прохор Абрамович — бесконечным порождением детей, потомков, которыми он хочет заселить мир (но они — нищие телом и духом), рыбак с его интересом к «иной жизни» стремится из более позднего, «патриархального» мира в более ранний, «матриархальный», окруженный его символикой («мать»—«смерть»—«вода»—«земля»—«землянка»—«пещера»—«могила»—«материнское лоно»), преодолевающий Хаос слиянием с ним (ср. тютчевское «О, страшных песен мне не пой Про древний Хаос, про родимый...» с платоновской песней о рыбке : «Шумит волна на озере. Лежит рыбак на дне, И ходит слабым шагом Сирота во сне...»). Он отказывается побеждать хаос по-мужски, силой идей, духа, творчества. Захар Павлович начинает как «культурный герой», побеждая природу техникой, культурой, но разочаровывается в ней («скушно!») и возвращается к старой стадии — семье: нелюбимой жене и неродному сыну.

Саша, уходящий от всех троих отцов, а) уходит от бесплодных усилий предков; б) теряет «почвенную» связь и опору; в) в качестве идеи-«заместителя отца» опирается на идею коммунизма, продолжая свою «телемахиду» в Вечном Городе—Чевенгуре—«Новом Риме». Символическое ожидание чевенгурцами Саши, который должен «освятить» и означать своим присутствием правоту и истинность Чевенгура, понятно: так ждут мессию. Но и отсюда он уходит — не найдя правоты духа — к правоте сердца и души — в материнскую стихию озера.

²² См. о мифологеме сиротства у Платонова: *Полтавцева Н. Г.* Философская проза Андрея Платонова. Ростов н/Д., 1981. С. 121—122, а также: *Ярошенко Л. В.* Мотив сиротства в романе А. Платонова «Счастливая Москва» // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы междунар. науч. конф.: В 2 ч. Гродно, 1997. Ч. 2.

испустивши дух, как скошенная нива, и позднее солнце одиноко томилось в дремлющей вышине над Чевенгуром. (...) Дойдя с Гопнером до Чевенгура, Дванов увидел, что в природе не было прежней тревоги, а в подорожных деревнях — опасности и бедствия: революция миновала эти места, освободила поля под мирную тоску, а сама ушла неизвестно куда, словно скрылась во внутренней темноте человека, утомившись на своих пройденных путях. В мире было как вечером, и Дванов почувствовал, что и в нем наступает вечер, время зрелости, время счастья или сожаления. В такой же, свой вечер жизни отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро. Теперь начинался иной вечер — быть может, уже был прожит тот день, утро которого хотел видеть рыбак Дванов, и сын его снова переживал вечер. Александр Дванов не слишком глубоко любил себя, чтобы добиваться для своей личной жизни коммунизма, но он шел вперед со всеми, потому что все шли и страшно было остаться одному, *он хотел быть с людьми, потому что у него не было отца и своего семейства* (курсив мой. — Н. П.). Чепурного же, наоборот, коммунизм мучил, как отца Дванова тайна вечной жизни, и Чепурный не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре, — так же, как рыбак Дванов не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть, чтоб заранее испытать красоту того света. Но отец был дорог Дванову не за свое любопытство, и Чепурный понравился ему не за страсть к немедленному коммунизму — отец был сам по себе необходим для Дванова, как первый утраченный друг, а Чепурный — как безродный товарищ, которого без коммунизма люди не примут к себе. Дванов любил отца, Копенкина, Чепурного и многих прочих за то, что они все, подобно его отцу, погибли от нетерпения жизни, а он останется один среди чужих». ²³

При внимательном чтении выясняется несколько важных моментов: революция, как и народ, природное явление; она наступает и уходит, как время суток, следовательно, в ней нет «духа», «идеи», она — плотская и чувственная, созданная «плотскими» и «чувственными» людьми, «профанами», «непосвященными», если обратиться к терминологии первых христианских общин.

Чевенгур — «заповедник» революции, где она плещется, как озеро, лежит по низинам водоразделов; вначале именно в это «озеро—революцию—Чевенгур» погружается наш герой с целью преодолеть сиротство и одиночество. После же разгрома Чевенгура («срединного места» со всеми его мифологическими коннотациями) Саша «вступает в одну и ту же реку»: повторяя путь

²³ Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 315—316.

отца, погружается в озеро Мутево, возвращаясь одновременно в «материнское лоно» и в «лоно отцов», в воду как изначальный Хаос, в которой боролись в мифах первотворения, создавая из него Космос, демиурги и боги.

Демиурги и боги революции потерпели поражение — хаос победил. На смену мифу космогоническому так и не пришел миф антропоморфный, миф «культурного героя». Все местные демиурги Чевенгура, создавая его идеальный революционный мир, почувствовали отсутствие в нем теплоты жизни и счастья. (Вечная платоновская проверка идеи на прочность: ребенок умер в Чевенгуре). Есть и еще одна аналогия: Чевенгур — область загробной, запредельной жизни,²⁴ так как он — попытка смертных людей «заранее испытать красоту того света» (о мифе Апокалипсиса и Страшного Суда в романе писали много и охотно).²⁵

Какие мифологемы здесь присутствуют? Во-первых, победа циклического архаического времени мифа над временем историческим, попытавшимся развернуть круг в спираль; во-вторых, негласно присутствующая и перефразированная в свете собственных задач шпенглеровская мифологема «заката Европы» — у Платонова «заката Революции»; в-третьих, мифологема загробного мира, в котором, однако, как свидетельствует текст, не предвидится воскресения героев, в том числе и провиденциального сироты Саши Дванова, покинувшего мир, как не оправдавший надежд на всеобщее братство и счастье.

Мифологема инициации, которая была призвана «удерживать» и структурировать нарратив «культурного героя», сработала, показав негодность мира, ее породившего. В отличие от Стивена Дедалуса Джойса платоновский герой, пройдя положенный ему круг испытаний, обнаружил, что дальнейшие поиски на той же местности бессмысленны. И вернулся «в дом Отца Своего».

²⁴ Ср. с мифологемой «чувственно-материнского», где мать — мифологическая Родительница и Погубительница одновременно. В плане иной метафорики нельзя не вспомнить максиму времен Великой Французской революции: «Революция пожирает своих детей!».

По существу об этом же написал в своей знаменитой работе 1925 года «Социология революции», посвященной анализу структуры и механизма революций, известный социолог и культурфилософ Питирим Сорокин, определив второй стадией революции пожирающую ее надежды и плоды контрреволюцию. «Общество, которое не знает, как ему жить, которое не способно развиваться, постепенно реформируясь, а потому вверяющее себя горнилу революции, вынуждено платить за свои грехи смертью доброй части своих членов. И это есть контрибуция, извечно требуемая всемогущим Сувереном» (Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 294).

²⁵ См. работы С. Семеновой, Е. Яблокова, Е. Толстой-Сегал и др.

Логика языковой соотнесенности с мифом часто дает результаты, отнюдь не всегда так же точно и адекватно проартикулированные в языке чистой логики. Она видит дальше, и Платонов, искренне недоумевавший, почему его «Чевенгур» не хотят печатать в 1929 году, сам еще не видел, что и он становится в советской литературе метафизическим сиротой и безотцовщиной.

Подводя итоги, мы можем сказать, что в двух великих «мифологических» романах XX в. — «Улиссе» и «Чевенгуре» — при всей их разности есть нечто общее. И для одного, и для другого миф стал ключевым языком, языком-шифром, объединив разнородные и разнонаправленные дискурсы, вмещенные в огромные миры романов. «Тон» автора и принцип дистанцирования его героя, автобиографически близкого, — тон лирико-иронический, определяющий не только сочувствие, но и сознательное дистанцирование. И Саша Дванов, и Стивен Дедалус оказываются второстепенными героями, связанными самым тесным образом с главными: Чевенгуром и Леопольдом Блумом. Рассматривая культурный мотив «сиротства», существенный для обоих авторов, можно увидеть его обусловленность мифологемой инициации — перехода героя к иной жизни, в иной статус, посредством множественных тяжелых испытаний. Поиск отца выступает и у Джойса, и у Платонова как поиск духовного начала, он связан с темой оставления матери: сознательного — у Стивена, инверсионно возвратного, «пораженческого» — у Саши. «Телемахиды» обоих героев заканчивается также по-разному. Стивен, совершая путь «культурного героя», создаст его версию как «жизнь художника», Отца и Демиурга, объединившую мастерство жизни и мастерство искусства воедино, и, как следует из жизни самого Джойса, видимо, преуспеет в этом. Саша, начавший с испытания и создания утопического царства новых идей, нового Вечного Города, потерпит поражение: в революции нет Отца, она природна, чувственна, страстна — следовательно, неразумна, неморальна и несправедлива. Кроме того, она — проходит.

И у Джойса, и у Платонова романы показывают ситуацию распада и крушения старого уклада мира. И хотя они написаны с позиций модернистского сознания и пользуются во многом его культурной метафорикой (одинокость, изгойство, избранничество, отчужденность, оставленность, поиск общности, разочарование), но в них есть уже описание новой ситуации, которую гораздо позже назовут постмодернистской. И тогда возникают иные метафоры: множественность и неординарность мира; несводимость его к миру одинокой талантливой личности; правота различных позиций, отсутствие единственно верной Идеи; творческое и эстетическое начала как возможность узнать, понять и приручить Хаос. И наконец, невозможное в рационалистической

просветительской парадигме признание, что Разум может проигрывать Чувству.

Дискурс модерна и дискурс постмодерна сосуществуют в романах и писательском сознании, повествуя о смерти старого и о рождении нового чувства мира и новой метафизики, одновременно порождая «новый язык» для своего воплощения. И это делает «Улисс» и «Чевенгур», как всякий великий эксперимент, неповторимыми и великими текстами культуры XX в.

Э. Рудаковская

ФЕНОМЕН ЯЗЫКА ПЛАТОНОВА
(Исследовательская традиция
и поиски новых решений)

Традиция изучения платоновского творчества, продолжающаяся уже более четырех десятков лет, сделала своеобразным постулатом идею о том, что ключом к пониманию платоновского текста (и шире — творчества) является детальный анализ языка. Эффективность языкового подхода демонстрируется в целом ряде работ (особенно последних лет), в частности М. Дмитривской, Д. Колесовой, Т. Радбиля и др.

Настоящая статья посвящена рассмотрению сложившейся традиции изучения платоновского языка, его выявленным особенностям, языковым приемам писателя, проблемам, на которых акцентируют свое внимание исследователи, а также перспективам дальнейших разработок в области данной проблематики.

Знаменательно, что в своем внимании к языку художественного текста Платонов, в период его становления как писателя, т. е. в первой четверти XX в., был далеко не одинок. Давно витавшая в воздухе идея создания нового «общего» языка среди литераторов реализовалась по-разному: у футуристов в «зауми», у левовцев во внимании к средствам выражения, у обериутов — в стремлении освободить слово от контекста, очистить его от культурных и литературных ассоциаций. Платонов же со своими языковыми экспериментами представляет в этом отношении уникальное явление: с одной стороны, он находится под влиянием формирующегося советского языка, в своих произведениях показывает, как эпоха обращается с языком, навязывает свое новое выражение, но этот новый язык используется писателем, скорее, как объект анализа, художественный материал; с другой стороны, основные платоновские языковые приемы связаны с лингвистическими процессами, происходившими в системе языка в разное время.

Своеобразие платоновского языка стало предметом обсуждения еще при жизни писателя. В своих статьях (чаще всего руга-

тельных), рецензиях современные писателю критики заявляют о своем непонимании «странного» языка платоновской прозы. К их числу можно отнести статьи Л. Авербаха, В. Ермилова, А. Гурвича. А. М. Горький в письме к Платонову от 18 сентября 1929 г. констатирует: «Человек вы — талантливый, это бесспорно, бесспорно и то, что вы обладаете очень своеобразным языком».¹

Н. Замошкин в статье «А. Платонов — „Сокровенный человек“» замечает, что этот писатель «способен вывести читателя из терпения, настолько иногда тяжел (языком, что хоботом ворочает) его язык, и так перегружен — не по-молоду, а по-старчески — его слог всяческими смысловыми трудностями».² Это, по мнению литературного критика, говорит об отсутствии у Платонова поверхностного подхода к жизни, что проявляется и в отношении языка: «пустого оригинальничанья нет у писателя. Он просто ищет новых изобразительных оттенков...».³

Начало изучения платоновского языка можно отнести к периоду конца 1960-х—начала 1970-х годов. Следствием этой волны интереса к платоновскому творчеству стал выход в свет так называемого воронежского сборника статей, составленного по материалам конференции, посвященной 70-летию писателя. Именно в нем была опубликована работа М. Шимонюк «Рассказы А. П. Платонова в переводах на польский язык», которая наряду с эссе Л. Борового «Ради радости», вышедшем несколько ранее, в 1966 году, была первым серьезным исследованием, рассматривавшим языковые приемы платоновской прозы (прямление и расширение валентности слова), а также лексику, используемую писателем, и особенности построения словосочетаний.

Во второй половине 70-х годов в серии своих статей Е. Толстая-Сегал предлагает конкретный анализ языка произведений А. Платонова. Исходя из внутренних особенностей этой прозы исследовательница считает необходимым проводить анализ текстов писателя в порядке, обратном принятому: «От регистрации нестандартных, возникающих в тексте коннотативных значений отдельных слов — к выявлению семантических и иных принципов организации нестандартных сочетаний, и далее — к описанию фрагментов авторской „картины мира“ путем группировки семантических элементов и установлению между ними эквивалентностей, — а отсюда к выделению основных семантических оппозиций, лежащих в основе авторского „видения ми-

¹ Цит. по: История неудавшейся публикации романа «Чевенгур» в переписке М. Горького и А. Платонова // Платонов А. П. Чевенгур. М., 1991. С. 411.

² Замошкин Н. Андрей Платонов — «Сокровенный человек» // Новый мир. М., 1928. № 3. С. 269.

³ Там же. С. 270.

ра».⁴ Как полагает Е. Толстая-Сегал, при таком ходе анализа, «снизу вверх», в поле зрения попадают многие явления, обычно пропускаемые при разборе лишь «верхних» уровней текста. Работы Толстой-Сегал становятся необходимым фундаментом для последующих разработок в области этой проблематики, интерес к которой, впрочем, на какое-то время остывает.

Так, в начале 80-х годов внимание ученых привлекает, как правило, поэтика Платонова, жанровые особенности платоновских текстов, проблемы взаимосвязи человека и природы у писателя, его философские искания, особенности сатиры и т. д. В это время появляется лишь несколько лингвистических исследований, посвященных анализу функционирования глаголов интеллектуальной деятельности, глаголов говорения, эмоциональной деятельности, сочетанию абстрактных и конкретных существительных (см., например, работы Л. Г. Бабенко, В. Г. Смирновой, В. В. Эйдиновой).

С конца 80-х годов язык платоновской прозы становится объектом скрупулезного изучения как литературоведов, так и лингвистов. Обращение к феномену языка Платонова в этот период обусловлено, очевидно, общими тенденциями развития современной филологической науки. Именно в это время внимание привлекает язык художественного произведения, та проблематика, которая получила свое развитие в трудах филологов 1920-х годов, представителей формальной школы, в частности в работах Г. О. Винокура, Р. О. Якобсона, В. Б. Шкловского, а также В. В. Виноградова.

Этот этап можно назвать периодом описания и объяснения платоновских аномалий. Сферы интересов ученых очень широки — от анализа определенных видов лексики, синтагм до изучения структуры фразы, предложения, а также размышлений о причинах создания подобного языка, об отражении в нем духа эпохи, каких-либо философских установок писателя.

Работы, так или иначе затрагивающие проблему языка Платонова, условно можно разделить на три группы. К первой относятся те, в которых исследователи не предлагают конкретного анализа языка писателя, но тем не менее ими предпринимаются попытки определить функции, цели создания платоновского «странного косноязычия»,⁵ делаются важные наблюдения относительно философии языка Платонова.

Следующие две группы исследований тесно связаны между собой. Авторы (как правило, лингвисты), принадлежащие ко

⁴ Толстая-Сегал Е. О связях низших уровней текста с высшими : (Проза Андрея Платонова) // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. Vol. 2. P. 169.

⁵ Определение С. Н. Носова. См.: Носов С. Н. О стилистике романа А. Платонова «Чевенгур» // Русская речь. М., 1989. № 1. С. 22.

второй группе, используют языковой подход, предпринимают лингвистический анализ платоновских текстов. Они видят свою задачу в выявлении и/или описании того или иного языкового приема Платонова, поэтому получаемые результаты, как правило, не соотносятся с художественным миром писателя, не рассматриваются в контексте его поэтики и тем самым становятся замкнутыми в себе, самодовлеющими.

В последнее время обращает на себя внимание рост в платоноведении исследований, условно причисляемых к третьей группе, в которых совмещаются лингвистический и литературоведческий, лингвистический и культурологический подходы (имеются в виду работы М. Дмитровской, Т. Радбиля и др.) и в которых платоноведы не только отмечают языковые особенности платоновской прозы, но и рассматривают их функции в общей системе поэтики писателя. Как представляется, такой подход дает возможность более глубоко проникнуть в художественный мир А. Платонова.

Исследователи языка А. Платонова акцентируют свое внимание на целом ряде проблем. Прежде всего это *проблема текстологии* произведений писателя, актуальная для платоновского творчества в целом. Как показывают многолетние изыскания Н. Корниенко и руководимой ею группы, многие опубликованные тексты писателя печатались в далеком от авторского замысла виде, искаженные редакторской правкой. Наличие нескольких вариантов одного произведения, его частей, фрагментов, рассредоточение их в разных архивах, ухудшающееся с течением времени качество рукописей писателя и т. д. — все это усложняет работу по «воскрешению» текста Платонова,⁶ а следовательно, и исследование языка писателя.

Важной проблемой также является определение *целей создания* платоновского языка, его *функций*. На сегодняшний момент однозначного ответа на этот вопрос нет. Большинство склоняется к мысли, высказанной И. Кобозевой и Н. Лауфер о том, что платоновские лингвистические операции «создают эффект многопланового, стереоскопического видения мира. Они — проявление общих взглядов на мир, особой „философии“ Андрея Платонова».⁷ Но в вопросе о функциях языка писателя, о том,

⁶ Более подробно об этом см.: Корниенко Н. В. 1) Наследие Платонова — испытание для филологической науки // Известия РАН. Сер. лит-ры и языка. 1999. Т. 58. № 5—6. С. 10—25; 2) О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 4—23, и др.

⁷ 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. 69.

что же было основной задачей создания такого языка, существует по меньшей мере три точки зрения.

Первая, которой придерживаются Н. Бобылев, Л. Кременцов, Т. Сейфрид, М. Геллер, представляет платоновский язык как продукт советского «новояза». Л. Кременцов считает, что Платонов тем самым пародирует «новояз».⁸ По мнению М. Геллера, писатель использует свой язык, как используют иронию: для создания второго восприятия, второго плана;⁹ по словам Т. Сейфрида, он «не столько издевается над каким-то утрированным вариантом советского языка, сколько сожалеет, что в конце концов действительность оказывается этому языку неадекватной».¹⁰ Ю. Печенина полагает, что Платонов стремится «приспособить общезыковые нормы для максимально точного отражения нового мировосприятия, отражения мироощущения в плане „оживленного плаката“».¹¹

Ю. Левин высказывает противоположную точку зрения. По его мнению, Платонов создал свой язык в противовес «официальному», нормированному языку, принятым мировоззренческим установкам.¹² Его позиция близка Э. Маркштайн,¹³ которая объясняет платоновский стиль стремлением писателя сохранить исконную семантическую насыщенность слова, выявить начальную, первичную семантику слов, ресемантизировать их и таким образом довести их до читателя. Н. Джанаева думает, что Платоновым прежде всего руководило желание актуализировать язык, стершиеся метафоры, клише, возвратить их к своему буквальному смыслу. Писатель оперировал приемами, связанными с предшествующими историческими процессами в языке, с архаической грамматикой.¹⁴

Некоторые платоноведы связывают специфику языка писателя с особенностями мышления персонажей. Так, С. Бочаров,

⁸ Кременцов Л. П. Задыхающийся язык // Русская речь. М., 1992. № 4. С. 34.

⁹ Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1974. С. 156.

¹⁰ Сейфрид Т. Писать против материи : О языке «Котлована» А. Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 315.

¹¹ Печенина Ю. Семантико-синтаксическая «аномалия» в прозе А. Платонова // Семантика языковых единиц : Материалы 3-й межвузовской науч.-исслед. конф. М., 1993. Ч. 3. С. 126.

¹² См.: Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Семиотика и информатика. М., 1990. Вып. 30. С. 147—148.

¹³ См.: Маркштайн Э. Дом и котлован, или Мнимая реализация утопии // Андрей Платонов. Мир творчества. С. 284—302.

¹⁴ См. об этом: Джанаева Н. Е. Поэтическая семантика в контексте Андрея Платонова : (На материале повестей 20-х годов) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1989. С. 13.

Л. Шубин, А. Знатнов приходят к выводу, что в языке Платонов старается передать всю сложность рождения мысли, «процесс выражения, совершающийся без сложности слов и мучающийся по слову».¹⁵ Определяя язык прозы писателя как «детский», язык «темного сознания», М. Вознесенская, Е. Лосев, К. Исупов заявляют о стремлении Платонова вернуться к изначальной для человечества языковой ситуации или, в случае «детскости» его языка, к ситуации первоначального взгляда на мир, когда впервые называются вещи и явления. Таким образом, «трудные выражения», которыми насыщена платоновская речь, — следствие освоения героями мира, пространства.¹⁶

Все эти интерпретации заслуживают внимания, но существенным является то, что актуализация этих факторов в разных произведениях писателя менялась, что было обусловлено как творческими установками автора, так и временем создания текста.

Вопрос о том, в каком контексте, в каком соотношении с нормой должен быть рассмотрен язык писателя, поднимается в основном лингвистами, изучающими стиль Платонова. Одни исследователи (Н. Лауфер, И. Кобозева, Ю. Печенина и др.) анализируют его на фоне языковой нормы как ее отклонение; другие (например, М. Бобрик, Д. Колесова и др.) считают, что платоновский язык демонстрирует собой развитие нормы русского литературного языка, и предпочитают говорить не о нарушении, а о расширении нормы писателем. Как отмечает Д. Колесова, «в основе любого обнаруженного в текстах Платонова отклонения от существующей нормы лежит тенденция, которая имеется и в нормативном языке, но представлена писателем в таком сконденсированном виде, что воспринимается как нарушение нормы».¹⁷ По ее мнению, «язык Платонова — не просто индивидуальное употребление языковых единиц, а развитие русского литературного языка, поскольку писатель опирается на достижения других мастеров слова и закрепляет в собственном творчестве новые тенденции живой речи».¹⁸ Несколько иная точка зрения принадлежит Т. Радбилю, по словам которого в отношении языка Платонова вообще неуместно говорить о языковых аномалиях. «Эффект „странности“ этого языка, — пишет Т. Рад-

¹⁵ Бочаров С. Г. «Вещество существования» // Платонов А. П. Чевенгур. С. 465.

¹⁶ См., например: Исупов К. Г. Платонов: Философия исторического творчества // Исупов К. Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992. С. 98—117.

¹⁷ Колесова Д. В. О семантико-синтаксической структуре фразы текста Андрея Платонова // Разноуровневые единицы языка и их функционирование в художественном тексте: Теоретический и методический аспекты. СПб., 1992. Вып. 3. С. 48.

¹⁸ Там же.

биль, — возникает не на уровне языковых средств, а в дискурсе».¹⁹ Как считает исследователь, описывая языковые особенности платоновской прозы, платоноведы единодушно говорят об аномалиях в отображении мыслительных структур и их текстовой реализации («вербализации»), т. е. речь идет по сути о *текстовых* аномалиях, аномалиях в дискурсе. Разыскания М. Дмитриховской, на мой взгляд, сглаживают сущность подобных споров, так как доказывают, что в платоновском языке «значимыми являются как нестандартные употребления слов, так и употребления, не нарушающие языковую норму, но приобретающие в произведениях писателя особую отмеченность, выделенность».²⁰

Существенной является также проблема *эволюции языка* писателя, которая, к сожалению, остается малоизученной. Серьезным упущением, по-видимому, является то, что, рассматривая функционирование определенного языкового приема у Платонова, в качестве материала привлекается творчество писателя вообще, что не дает возможности проследить динамику этого приема у писателя, изменение с течением времени его функций и т. д. Результаты целого круга работ говорят о том, что в разное время у Платонова актуализируются разные языковые приемы (см. работы М. Дмитриховской, Р. Ходеля, В. Эйдиновой). Так, например, В. Эйдинова считает, что «если в книгах рубежа 1920—1930-х гг. («Чевенгур», «Котлован») платоновский стиль оборачивается резко противоположной своей стороной — принципом „несвязей“, „разрывов“, „отторжений“, создающих образ ломающейся, разрушающейся жизни, то в прозе 30-х гг. и сильнее всего — в „Счастливой Москве“ — проступает совсем иной и неожиданный обертоны авторского стиля, более явно (но и более парадоксально!) соотнесенный с его исконной структурой — сближения и „породнения“ всех граней создаваемого художником мира».²¹ (Ср. также высказывание Р. Ходеля: «В последнем периоде его творчества язык значительно „очищается“ {...} „платоновизмы“ («отяжеление слов») концентрируются или в определенном жанре (сказке), или в определенных нарративных ситуациях»²²).

¹⁹ Радбиль Т. Б. Текстовые аномалии в языке А. Платонова как выражение мифологизированной картины мира // Текст как объект многокомпонентного исследования. СПб., 1998. С. 133.

²⁰ Дмитриховская М. А. Язык и мирозерцание А. Платонова : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999. С. 47.

²¹ Эйдинова В. «Счастливая Москва» как модификация стиля и слова А. Платонова : Структура подмены // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 224.

²² Ходель Р. От общего к частному : Развитие платоновского языка на фоне советской языковой политики : (На материале рассказа «Воз-

Несмотря на сложность проблем, рассматриваемых исследователями языка и стиля А. Платонова, на сегодняшний момент выявлены и описаны многие специфические черты платоновского языка, в том числе:

1) использование разностилевой лексики (Л. Боровой, Т. Сейфрид, Л. Кременцов, А. Роголин и др.);

2) передача абстрактных понятий конкретно-физическими именами существительными, сочетание абстрактной и конкретной лексики (С. Бочаров, В. Свительский, В. Смирнова, С. Баженова и др.);

3) тенденция к приобретению глаголами обобщенных значений (М. Дмитриовская, Л. Бабенко и др.);

4) особая семантическая нагруженность бытийной, интеллектуальной, эмоциональной, революционной лексики (Л. Бабенко, Т. Радбиль, М. Дмитриовская, М. Вознесенская и др.), антропологических концептов, лексики, относящейся к следующим концептуализированным областям: пространство и время, микрокосм и макрокосм и некоторые другие (М. Дмитриовская);

5) «прямение», неназывание прямо (Л. Боровой, Т. Шеханова, Л. Шубин);

6) расширение валентности слова (семантический сдвиг) (М. Шимонюк, Е. Толстая-Сегал, Ю. Левин, Н. Джанаева, М. Дмитриовская и др.);

7) «гнездо синонимов» (Д. Колесова), повтор близких по смыслу слов, однокоренных слов (Е. Толстая-Сегал, М. Дмитриовская, Н. Джанаева, В. Лосев и др.);

8) использование гиперонимов (М. Дмитриовская, Д. Колесова);

9) трансформация нормативных выражений, замена того или иного компонента в их структуре (М. Дмитриовская, И. Кобозева, Н. Лауфер, М. Бобрик и др.);

10) замена глагольного управления (И. Кобозева, Н. Лауфер, М. Дмитриовская и др.);

11) разрушение фразеологизмов, идиом (Н. Джанаева, М. Бобрик), дефразеологизация, возрождение буквальной, вещественной основы фразеологизма (Т. Радбиль);

12) особая частотность генитивных синтагм (Ю. Левин, Ю. Печенина, М. Бобрик, Н. Джанаева, Д. Колесова и др.);

13) контаминация фразеологизмов, нормативных конструкций (В. Буйлов, Д. Колесова);

14) расширение валентности предложения (Ю. Левин, А. Роголин);

15) сокращение номинализации, эллипсис (И. Кобозева, Н. Лауфер), компрессия, свернутая предикативность (Т. Радбиль и др.);

вращение») // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 74.

16) избыточность, плеоназм (Т. Шеханова, А. Шиленко, Д. Колесова);

17) прием ассоциативного наложения, создание такого типа ассоциативного контекста, при котором лексема воспринимается на фоне другой, что создает интерпретационную неоднозначность ее восприятия (В. Юдов);

18) явление нейтрализующих контекстов, при котором в одном фрагменте текста, в конкретном словоупотреблении лексема представляет свою многозначную семантику нерасчлененно (Т. Радбиль);

19) инверсионный порядок слов (И. Бродский, М. Бобрик и др.);

20) совмещение различных стилей речи (Д. Колесова и др.).

Как можно заметить, платонововедами отмечаются подчас противоположные языковые явления, как например: сближение далеких по семантике слов и в то же время сочетание синонимичных выражений, однокоренных слов; избыточная детализация, введение уточняющих причин, следствий, целей, нанизывание придаточных и обратный прием — эллипсис, свернутая номинализация. Выделяя разнообразные языковые особенности платоновской прозы, большинство ученых приходят к выводу, что язык Платонова строится преимущественно на соединении противоречивых тенденций. Практически нельзя отметить один доминирующий принцип, обязательно находится и ему противоположный. Обращает на себя внимание преобладание исследований по семантике платоновских сочетаний, синтагм; синтактика же фразы, текста остается подчас в стороне.

Появление во второй половине 90-х годов серьезных работ, в которых систематизируются языковые особенности платоновской прозы (причем их выявление не является самоцелью), прослеживается связь между языком и художественным миром Платонова, его поэтикой (см., например, работы М. Дмитриховской, Д. Колесовой, Т. Радбиля и др.), знаменует собой начало нового этапа в изучении языка писателя. Так, исследования Д. Колесовой и М. Дмитриховской задают два направления, по которым может развиваться дальнейшее изучение платоновского языка.

По мнению Д. Колесовой, наиболее эффективный путь изучения платоновского языка — проведение «комплексного, целостного анализа текста одного произведения с целью выявления принципов его организации на различных уровнях».²³ Рассматривая построение фразы в «Котловане», сверхфразового единства и текста в целом как «экспликацию общей эстетической и этической концепции мира» писателя, Д. Колесова обна-

²³ Колесова Д. В. Принципы организации текста в повести А. Платонова «Котлован»: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. С. 9.

руживает общие тенденции в структуре этих уровней и прослеживает, как постижение мира персонажем отражается в организации текста.²⁴

М. Дмитриовская на основе анализа языка Платонова изучает особенности его мирозерцания и представляет их в виде набора центральных концептов, причем материалом служит весь корпус опубликованных произведений писателя. Исследование концептов, ключевых, доминантных слов, с помощью которых раскрывается художественный мир писателя, получило достаточно широкое распространение в современной науке. Такой подход дает возможность исследовательнице показать единство языка и мирозерцания Платонова, выявить языковые средства, приемы, используемые писателем для формирования того или иного концепта, определить функции платоновского языка, который «не только служит целям повествования, он является средством развертывания философских, мировоззренческих смыслов, он порождает их из себя и в этом процессе доходит до крайних пределов напряжения».²⁵

Несмотря на принципиальную разницу представленных подходов (в частности, Д. Колесова сосредоточивает свое внимание на синтактике отдельного текста, в работах М. Дмитриовской актуализируется содержание концептов, изменение их семантики в разные периоды творчества писателя, их динамика), как представляется, они наметили перспективные пути исследований. Возможно, идеальным для анализа платоновской прозы было бы объединение этих подходов и выработка методики, которая позволила бы изучать и семантику, и синтаксис текста, и их взаимосвязь.

Попытка разработки подобной методики была предпринята мной на материале романа «Чевенгур». Несмотря на имеющиеся недостатки и упущения, позволю себе коротко представить методику и результаты проведенного исследования.

Объектами рассмотрения являлись лексический (структура и семантика синтагм), морфологический (функционирование грамматических категорий числа, времени, вида, наклонения), синтаксический (структура предложений) уровни платоновского текста, а также структура образов персонажей, пейзаж, художественное пространство и время, композиция романа. В ходе анализа были отмечены общие тенденции в организации этих уровней у Платонова. Важно было не только показать взаимосвязь семантики и синтаксиса платоновского текста, но и представить особенности построения их как способы (средства) реализации авторских установок.

²⁴ Там же. С. 10.

²⁵ *Дмитриовская М. А.* Язык и мирозерцание А. Платонова. С. 47.

Для исследования лексического уровня было отобрано несколько лексико-семантических полей: бытийная лексика («жизнь», «смерть», «существование» и соответствующие глаголы), слова со значением чувства и мысли и идеологическая лексика («коммунизм», «социализм», «революция»).²⁶ Такой выбор лексики связан с повышенной концептуальной нагруженностью соответствующих слов, причем не только в романе «Чевенгур», но и в других произведениях писателя. Как показывает «Словарь русской культуры» Ю. Степанова, выделенная в платоновском тексте группа лексики (особенно такие понятия, как «жизнь», «быть», «существовать», «душа», «страх», «грусть», «тоска») представляет собой концептуальные понятия русской культуры в целом.²⁷ В ходе анализа основное внимание уделялось контекстам употребления данных слов-понятий и приобретаемой ими семантике.

Полученные результаты показывают, что практически все эти понятия в платоновском художественном мире опредмечиваются, приобретают визуальный, слуховой образы, что прежде всего связано с особенностями мировосприятия героев, с их стремлением воспринимать мир через конкретный предмет, сначала увидев его, а затем уже прочувствовав его существование. Абстрактные понятия наделяются пространственными характеристиками, имеют определенную локализованность в пространстве. Некоторые из них, как например «жизнь», «душа», «ум», «сердце», «коммунизм», одушевляются, осмысливаются как часть человеческого тела или, напротив, могут функционировать самостоятельно, отдельно от человека. Являясь в языке понятиями многозначными, в контексте романа они еще более расширяют свою семантику, за счет чего во многом создается и многозначность художественного мира романа в целом.

Анализ особенностей функционирования грамматических категорий (числа, времени, вида, наклонения) позволяет выявить некоторые доминирующие принципы, языковые тенденции. Так, например, семантикой числа в платоновском художественном мире формируется неопределенность, являющаяся од-

²⁶ Указанная лексика ранее уже становилась предметом исследования платоноведов. См., например: *Кожевникова Н. А.* О словах «жизнь», «жить» в прозе А. Платонова : Стилистика и поэтика / Тез. Всесоюз. науч. конф. М., 1989. С. 71—75; *Дмитровская М. А.* Язык и мирозерцание А. Платонова; *Вознесенская М. М.* Семантические преобразования в прозе А. Платонова : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995; *Радбиль Т. Б.* Мифология языка Андрея Платонова. Нижний Новгород, 1998, и др.

²⁷ См. об этом: *Степанов Ю. С.* Словарь русской культуры : Константы. М., 1997. С. 76.

ним из важных смыслообразующих комплексов романа. Наблюдения о частом функционировании форм существительных единственного числа в значении референции к классу согласуются с платоновской тенденцией к абстрактности языка.

При рассмотрении видо-временных значений и анализе синтаксических показателей, задающих дополнительную временную локализацию предложений (показателей времени и длительности), т. е. морфологических и синтаксических средств, участвующих в формировании грамматического времени, было важно указать определенные закономерности их использования в романе, преобладание тех или иных, а также семантику, приобретаемую ими в контексте платоновской фразы. Анализ видо-временных форм позволяет делать вывод о неоднородности времени в романе. Частотными в романе «Чевенгур» оказываются сложные видовые сочетания, сочетания разных временных форм, что позволяет автору представить событие, процесс, ситуацию в их внутреннем развитии, адекватно передать их неоднородность, где оказываются взаимосвязанными и сосуществуют длительность и кратковременность, факт и процесс. За счет сочетания в одном предложении разных временных форм выражается и позиция повествователя. Имплицитный автор выступает то как наблюдатель, дистанцируется от времени изображаемых им событий, то приближается к персонажам, передавая их мысли как свои. Так, например, формы настоящего в контексте прошедшего нередко используются как своеобразный авторский комментарий, как дополнение или уточнение повествователя; т. е. он не только рассказывает о событиях, но и объясняет их, размышляет над ними.

Функционирование форм будущего времени и повелительного наклонения чаще всего связаны в романе с темой революции, с коммунизмом. Будущее время, с которым у героев ассоциируется наступление коммунизма, имеет в романе семантику неопределенности именно с точки зрения момента его наступления. Что же касается характера этого времени, то картины, рисующиеся воображением персонажей, довольно конкретны, зримы, так как для их выражения в языке романа используется наглядно-примерное значение будущего времени.

Исследование синтаксиса романа позволяет выделить такие особенности построения предложения у Платонова, как обилие многочленов, повторы лексических средств, параллелизм конструкций, большое количество осложняющих предложение элементов, синтаксическая омонимия и др. Обращает на себя внимание нарастание сложности синтаксических конструкций к концу романа, что связано с усложнением понятийного содержания текста. Анализ грамматических и синтаксических средств выражения авторской позиции дает основание говорить о нестатичности образа автора, о его меняющихся ролях то стороне-

го наблюдателя, то участника события, то субъекта, наделенного логическим всеведением.

Выявленные языковые особенности платоновского текста имеют параллели в организации художественного пространства и времени, в структуре образов персонажей, в пейзаже, в композиции романа. Анализ средств выражения авторской позиции в романе «Чевенгур» позволяет говорить о своеобразной динамике их использования. Так, следует отметить явное снижение употребления по мере развития сюжета и при приближении героев к Чевенгuru чисел, исчезновение вокативов, увеличение частотности многочленов, форм множественного числа, все более неопределенным становится художественное пространство, увеличение пейзажных описаний подчеркивает длительность художественного времени. Таким образом, используя подобные приемы, повествователь, на мой взгляд, выделяет смысловой центр романа — Чевенгур и происходящие в нем события.

Основное внимание в платоновском произведении привлечено к человеку и процессам познания, восприятия, мироощущения, что является одной из характерных особенностей художественного мира Платонова в целом. Уже сам выбор для анализа бытийной, эмоциональной лексики, идеологических терминов, грамматических категорий, обусловленный их важностью, значимостью формируемой ими в платоновском тексте семантики, показывает, что все они так или иначе отсылают к субъекту восприятия, человеку. Выдвижение субъекта, человека за счет использования грамматических средств парадоксальным образом сочетается в романе с неопределенностью, формируемой семантикой числа, с отсутствием индивидуальности в образах персонажей. Для большинства героев романа характерно нивелирование личностного начала. Люди в «Чевенгуре» называются массами, для них характерны как невыраженность внешнего облика, так и отсутствие определенного представления о самих себе. Второстепенные персонажи, «прочие» в Чевенгуре, являясь, так сказать, окружением главных героев, также усиливают оттенок неопределенности в их образах. Так, будучи довольно разными по своим функциям в романе, по своему характеру, центральные персонажи романа — строители чевенгурского коммунизма — в своем облике и судьбах неизменно накапливают повторяющиеся детали, которые объединяют их друг с другом. Такими общими чертами являются, в частности, неприятие «умных» людей, почти физиологическая потребность к движению, перемещению в пространстве, поиски подобий времени, своим действиям, что обуславливается особенностями их мышления и мировосприятия, близкие идеи, повторы пути и др. Можно сказать, что многочисленные персонажи романа в более обобщенном виде представляют собой грани одного многозначного образа — образа человека вообще.

В «Чевенгуре» индивидуальное, личностное неизменно описывается Платоновым в контексте или на фоне всеобщего, массового. Частное событие нередко возводится в ранг общечеловеческого; время человеческой жизни передается в тесной связи с природным, космическим временем, приобретает сходные с ним черты — равномерность, отсутствие изменений; в краткосрочном взгляде герои улавливают результаты длительных процессов, не только природных, но и идеологических, человеческая жизнь и идеологические процессы нередко измеряются в категориях природного времени.

В образе главного героя романа Александра Дванова повествователем выделяется основополагающая для платоновской антропологии черта — двойственность человеческого сознания. На близость позиции повествователя установкам самого Платонова указывает, например, следующая фраза в записной книжке писателя: «Человек существо двойное — вот основа его психологии».²⁸ Можно предположить, что двойственность сознания, присущая платоновским героям, закладывается основными принципами организации как языкового, так и композиционного уровня платоновского текста. Это — соединение абстрактной и конкретной лексики, сочетание различных форм грамматического времени, соединение длительности и факта, результативных действий и развернутых во времени процессов. Сосуществование особенностей, приемов, противоположных по своей семантике и функциям, проявляется также в структуре сложноподчиненных предложений, для которых, с одной стороны, характерны, многоступенчатые мотивировки, нанизывание причин, следствий, целей, но, с другой стороны, встречается и обратное языковое явление — причины, цели даются в «свернутом» виде, обобщенно.

Подобная противоречивость, двойственность, как представляется, свойственна художественному миру писателя в целом. Практически каждое явление, образ, описываемые Платоновым, двойственны, амбивалентны, вмещают в себе подчас противоположные значения, характеристики.

Известно, что в зависимости от выбора системы отсчета одно и то же событие получает разное описание. Анализ временных показателей, которые локализуют действие на временной оси и свидетельствуют о характере его протекания, позволяет говорить, что у Платонова в функции такой шкалы выступает человеческая жизнь. Таким образом, несмотря на то что в романе активно используется революционная терминология, проникновение в художественный мир платоновского произведения, ана-

²⁸ Цит. по: Корниенко Н. В. История текста и биография А. Платонова (1926—1946) // Здесь и Теперь. М., 1993. № 1. С. 211.

лиз языка писателя показывают, что автор прежде всего заостряет внимание на экзистенциальных проблемах, проблемах познания, восприятия человеком мира, поисках своего места в этом мире, в новой идеологии, поисках самого себя. Революция, коммунизм воспринимаются персонажами как возможность внести упорядоченность в окружающий их хаос. Человеческая жизнь оказывается в «Чевенгуре» универсальной мерой времени.²⁹ Не случайно самыми частотными в романе являются слова «жизнь», «жить» и их производные.

Таким образом, результаты проведенного комплексного анализа «Чевенгура» еще раз подтверждают точку зрения, являющейся доминантной в представленной выше традиции изучения платоновского стиля, согласно которой в языке Платонова как в своеобразном подтексте скрыты основные идеи писателя. Можно сказать, что уже создание такого языка является способом выражения авторской позиции. Следуя формуле Л. Витгенштейна («границы моего языка означают границы моего мира»), в структуре платоновского языка отражается картина мира автора.

Перспективы дальнейшего изучения платоновского языка в идеале видятся в проведении комплексного исследования платоновских текстов. Под «комплексным» понимается не только анализ всех уровней (лексический, синтаксический, композиционный и т. д.) прозы писателя, но и использование при анализе методов и понятий лингвистики и литературоведения с привлечением более широкого культурологического контекста, что по отношению к произведениям Платонова вполне оправданно. Сопоставление результатов исследований разных текстов позволит проследить изменение писательского стиля, подойти к проблеме эволюции языка Платонова.

²⁹ См. об этом: *Рудаковская Э.* Время грамматическое и время художественное в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество А. Платонова. Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 78—88, а также: *Рудаковская Э.* Средства выражения авторской позиции в романе А. Платонова «Чевенгур»: Дис. ... magister artium (русская литература). Тарту, 1998.

Е. В. Антонова

**О ДАТИРОВКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ
КНИГИ ПЛАТОНОВА «ГОЛУБАЯ ГЛУБИНА»**

Как известно, поэтический сборник «Голубая глубина» (1922) — первая книга Андрея Платонова — включает в себя 79 стихотворений, написанных им в самое разное время — как в ранней юности, так и почти накануне выхода книги. Учитывая, что авторской датировкой сопровождаются всего два стихотворения сборника, разрешение вопроса об определении даты прочих текстов начинается, естественно, с определения даты их первой публикации. К моменту выхода «Голубой глубины» большая часть собранных в ней стихов уже была опубликована в воронежских периодических изданиях: 29 стихотворений впервые увидели свет в 1920 году, 21 — в 1921 году, 8 — в 1919 году, 3 — в первой половине 1922 года, публикация 18 стихотворений в периодике не обнаружена.

При детальном изучении истории поэтических публикаций Платонова в газетах и журналах в 1918—начале 1922 года, выявляется значительная зависимость их частоты и объема от внешних сопутствующих обстоятельств — от степени включенности Платонова в литературную жизнь города, от реалий издательской деятельности в Воронеже вообще. Например, на раннем этапе — в 1918—1919 годах — никому особенно не известный Платонов вынужденно довольствовался эпизодическими публикациями в журналах, а в 1920 году ситуация кардинально изменилась благодаря поддержке Г. Литвина-Молотова. Следовательно, в 1920 году Платонов печатался в условиях наибольшего благоприятствования и мог позволить себе публиковать не только свои новые стихи, но и написанные гораздо ранее. С середины 1921 года важным фактором, определяющим для воронежских литераторов возможность публиковаться, становится наличие или отсутствие своего печатного органа. Не однажды закрытие газеты или журнала, учрежденных писателями, становилось причиной того, что за коротким всплеском публикационной активности наступало продолжительное молчание. В итоге

оказывается, что датировку стихотворений «Голубой глубины» нельзя осуществить, не составив представления об особенностях поэтики Платонова в конкретные периоды, для чего следует рассмотреть поэтические публикации 1918—начала 1922 года в их строгой хронологической последовательности.

Во второй половине 1918—весной 1919 года Платонов опубликовал 12 стихотворений: некоторые из них вошли затем в «Голубую глубину» («Вечер после труда»,¹ «Ночь»,² «На реке»,³ «Март»,⁴ «Тоска»,⁵ «Степь»,⁶ «Гудок»⁷), другие — остались за пределами книги («*Рабы машин*»,⁸ «*Юноше*»,⁹ «*Поезд*»,¹⁰ «*Над горами*»,¹¹ «*Песнь*»¹²), и все они, за исключением «Песни» и «Гудка», по стилистическим признакам представляют достаточно однородную группу. Рассматривая эту выборку стихов и учитывая рекомендации, дававшиеся Платонову по поводу отклоненных произведений (см., например: «Стихи не подошли. В них много прелести и чистой поэзии, но... берите другие темы»;¹³ «Пишите из железнодорожной жизни»¹⁴), мы обнаруживаем, что во второй половине 1918 года и, возможно, даже в начале 1919 года юный поэт еще не очень-то задумывался о приоритетных направлениях и новых темах поэзии в послереволюционную эпоху — в нужный момент под рукой явно не оказывалось стихотворений, удовлетворяющих современные запросы периодических изданий, а то, что все-таки публиковалось, является ученическим подражанием образцам классической (Лермонтов, Фет) и народной поэзии XIX в., а также поэзии Серебряного века.

¹ Журн. «Железный путь» (Воронеж, 1919. 31 янв. № 6. С. 11).

² Там же. Февр. № 7. С. 10.

³ Там же. Март. № 8. С. 9. Под заглавием «У реки».

⁴ Там же. С. 12.

⁵ Там же. Апр. № 9. С. 13.

⁶ Газ. «Жизнь железнодорожника» (Пг., 1919. № 17—18. 18 мая. С. 3).

⁷ Железный путь. 1919. Май. № 10. С. 5.

⁸ Журн. «Юный пролетарий» (Воронеж, 1918. № 1. С. 6). Здесь и далее курсивом даются названия стихов, написанных до выхода «Голубой глубины», но не включенных в книгу. В текстах стихотворений курсив мой. — Е. А.

⁹ Журн. «Тени» (Воронеж, 1918. 1 июня. № 5. С. 52).

¹⁰ Железный путь. 1918. 15 дек. № 4. С. 8.

¹¹ Журн. «Жизнь и творчество русской молодежи» (М., 1919. 5 янв. № 17. С. 3).

¹² Газ. «Известия» (Воронеж, 1919. 6 апр. № 76. С. 3).

¹³ Железный путь. 1918. 5 окт. № 2. С. 24. Рубрика «Почтовый ящик».

¹⁴ Журн. «Вестник воронежского округа путей сообщения» (1918. Ноябрь. № 4. С. 32. Рубрика «Почтовый ящик»).

Однако смена стилиевой ориентации была неизбежна, и, судя по стихотворениям «Песнь» и «Гудок», новым образцом для подражания становится для Платонова творчество А. Гастева. Осенью 1919 года Платонов публикует еще два стихотворения в прозе того же, гастевского, типа — «Красному Воронежу»¹⁵ и «Последний день»,¹⁶ а завершается год стихотворением «Италии».¹⁷ Эти пять стихотворений несомненно написаны именно в 1919 году, поскольку все они демонстрируют осознанное стремление осваивать востребованные современностью темы и формы. К написанному в 1919 году следует отнести также и стихотворение «Мы на канатах прем локобель...»,¹⁸ вполне узнаваемое по критическому разбору, помещенному весной 1919 года в «Почтовом ящике» калужского журнала «Факел железнодорожника».¹⁹

Из сказанного выше наиболее важно то, что завершение самого раннего, во многом еще детского по мироощущению, периода поэтического творчества Платонова, каким бы годом ни определялось его начало, пришлось приблизительно на зиму 1918/19 года. Следовательно, дата написания стихотворений «Рабы машин», «Юноше», «Поезд», «Над горами», «Вечер после труда», «Ночь», «На реке», «Март», «Тоска», «Степь» может быть обозначена как время не позднее 1918 года, с неопределенной степенью приближенности к этой условной границе. Правда, стихотворение «Ночь», перед тем как попасть в «Голубую глубину», будет еще значительно доработано, так что в конечном итоге его приходится датировать 1918—1921 годами. Следует также учитывать, что смена литературных ориентиров не могла, конечно, означать полного отказа от лирики. Поэтому для стихотворений, звучащих наиболее взросло, скорее с юношескими, чем с детскими интонациями («Тоска», «Степь»), уста-

¹⁵ Известия Совета обороны Воронежского укрепленного района. Воронеж, 1919. 17 сент. № 3. С. 2.

¹⁶ Журн. «Пламя» (М., 1919. 2 ноября. № 69. С. 16).

¹⁷ Воронежская коммуна. 1919. 28 дек. № 57. С. 2. В «Голубой глубине» имеет датировку «1919.XI».

¹⁸ Журн. «Зори» (Воронеж, 1922. Июль. № 1. С. 9).

¹⁹ См.: «Ваше „футуристическое“ стихотворение, иначе назвать нельзя, да кстати и без заглавия поместить не можем, это ведь набор слов без всякой мысли. В Вашем стихотворении, например, есть строка: „Шабаш — доставили! Двугривенный и сотка“. Да, товарищ, доставили Ваше стихотворение в корзину, двугривенный стоит вам заплатить, все-таки писали, ну а уж сотку доставайте сами. Или же: „Оправились — и потащили с песней, Пустив под солнце в ярь матюк...“. Товарищ, не теряйте времени, сейчас весна, солнце светит ярко, уж лучше займитесь пусканьем матюков под солнце, чем писаньем стихов» (*Ласунский О. Житель родного города. Воронеж, 1999. С. 72—73*).

новленную границу, возможно, не было бы ошибкой сдвинуть несколько ближе ко времени первой публикации, т. е. к началу весны 1919 года. Под параметры стихотворений, датируемых временем не позднее 1918 года, подходит также большинство стихов «Голубой глубины», публикация которых в периодике не обнаружена, а именно: «День», «Долог зимний рассвет...», «Как тополи в тихие ночи...», «Не тихо и не шибко...», «При прощании», «Птицы», «Сумрак», «Тихий свет сиянья угасания...», «У города», «Я сердцем знаю...».

Обращаясь теперь к истории стихотворных публикаций Платонова в 1920 году, мы, учитывая результаты новейших разысканий, обнаруживаем последовательность из 31 стихотворения: «Млеют в горячей весенней испарине...» (26 марта), «Русь» (28 марта), «Невысокие лозины...» (18 апреля), «Знание» (23 апреля), «Молот» (24 апреля), «Субботник» (26 апреля), «Май» (1 мая), «Над голубыми озерами...» (5 мая), «Кузнецы» (10 мая), «Солнце жжет арбузы, зеленит огурцы...» (14 мая), «Праздник силы» (30 мая), «Путь в горы» (4 июля), «Дорога утром» (17 июля), «Напор» (18 июля), «Оратор» (1 августа), «На реке вечерней, замирающей...» (11 августа), «Конный вихрь» (15 августа), «Варшава» (19 августа, в «Голубой глубине» под названием «Фронт»), «Мать» (27 августа), «Мальчик» (15 сентября), «Домой» (2 октября), «Мысль» (7 октября), «Странник» (5 ноября), «Поход» (7 ноября), «Сын Земли» (10 ноября), «Богомольцы» (15 ноября), «Слепой» (19 ноября), «Динамо-машина» (28 ноября), «Мы пройдем тебя до края...» (30 ноября), «Много матерей» (2 декабря), «Дети» (6 декабря).²⁰

Рассмотрение перечисленных текстов по порядку их выхода в свет показывает, что с точки зрения тематического единства публикации второй половины 1920 года демонстрируют гораздо большее единообразие, нежели публикации зимы—начала лета, причем объединяющая их тема без натяжки может быть названа новой для поэзии Платонова и в достаточной степени оригиналь-

²⁰ Речь идет только о первых публикациях перечисленных текстов. Большинство стихотворений (20) было опубликовано в газете «Красная деревня» (Воронеж); стихотворения «Мысль», «Странник», «Поход», «Сын Земли», «Слепой», «Динамо-машина», «Много матерей» опубликованы в газете «Воронежская коммуна». «Субботник», «Богомольцы», «Дети» опубликованы в воронежских однодневных газетах соответственно: «Предмайский воскресник», «Красному фронту», «Коммунистический воскресник детям». Стихотворение «На реке вечерней, замирающей...» опубликовано в газете «Свободный пахарь» (Задонск). При первой публикации стихотворение «Субботник» было разбито на отдельные четверостишия, которые были использованы как элементы художественного оформления газеты: 1-я строфа — с. 2, стб. 5, верхний правый угол; строфа 2 — с. 2, стб. 5, середина страницы; строфа 3 — с. 4, стб. 4, середина страницы.

ной. В этих стихах читатель имеет дело с устойчивой картиной мира и типичным героем, постигающим неразгаданную Тайну этого мира — тайну жизни и смерти — интуицией и рассудком.

Итак, началом всему является встреча с так называемой Тайной независимо от желания субъекта воздействия, в пограничном — между жизнью и смертью — состоянии, и последующая утрата этого знания при возвращении к нормальному состоянию бодрствования. Такой герой в стихотворениях Платонова предстает в ипостасях сновидца и слепца, что в общем-то одно и то же, поскольку в обоих случаях предполагается «отключение» зрения как возможности различать физические объекты при помощи глаз и резкое снижение физической активности: «Ночью каждый от себя уходит, / Понимает, а к утру молчит. (...) Сны его несут далеко, / Улыбаются и на руки берут. (...) Он не знает, никому не скажет, / Отчего и ночью так светло, / Отчего во сне он говорит и любит, А днем немой и ненавидит...» («Мальчик»)²¹

Внезапные внутренние (умное) прозрения сновидца-слепца — основная тема таких больших стихотворений, как «Мальчик», «Домой» и «Слепой». «Мальчик» и «Домой» рассказывают практически об одном и том же — о предсмертных снах больного ребенка; разница в том, что в «Мальчике» повествователь якобы имеет представление о содержании этих снов, тогда как в «Домой» он выступает в роли внешнего наблюдателя и с этой точки зрения описывает ребенка, находящегося в болезненном забытии, как слепого: «Глазами глядел, а дремал (...) Глазами повел далеко, как слепой, Будто ушел и забыл оглянуться».

Что касается стихотворения «Слепой», то оно в этом ряду занимает особое место, поскольку является монологом, звучащим с «противоположной» субъекту стороны, со стороны Тайны. Это, по определению поэта, «тихая песнь без певца», которую «ночью никто не услышит», хотя она обращена практически к каждому — «И тебя и меня она кличет, / Как без матери в поле слепца». Вслушивающийся в «песнь без певца» «слепец», как и следует ожидать не слепой, он просто утратил всякую чувственную связь с материальным миром, на что вполне определенно указывают приводимые в «песни» характеристики его субъективных ощущений: «Ты испуган, ты вытянул руки, / Стужа тьмы, пустота, пустота. / Ни отголоска, ни звука. / Ты потерян, забыт, ты отстал (...) И один от ушедших остался / В поле темном на мертвой земле». Естественная реакция «слепца» на свое мистическое одиночество — не просто испуг, а смертельный ужас: «Ты испуган, слова твои глухи (...) у стены на доро-

²¹ Здесь и далее тексты цитируются по изд.: Платонов А. Сочинения. М., 2004. Т. 1, кн. 1.

ге / В смертном ужасе замер и ждешь, / Ждешь приедут холодные дроги — Не откроешь глаза, а сожмешь...». Очевидно, что «холодные» в приведенном тексте означает — «погребальные», а предчувствие окончательного закрытия и без того закрытых, ослепших глаз (об этом говорит противопоставление «не откроешь — сожмешь») — предчувствие смерти, как наиболее вероятного для человека выхода из данного состояния. Цель самой «песни без певца» заключается как раз в том, чтоб успокоить «слепца», открыть ему истинный смысл происходящего и дальнейшую цель его жизни: «О, не бойся, слепец позабытый, / Больше всех ты своей слепотой, / Одному тебе тайный и скрытый / Свет открою и буду сестрой. / Мир подымешь на слабые руки, / Что захочешь, полюбишь — твое. <...> / Ты слепой, но в тебе свет таинственный, / Ты у мира один на часах. Никого, а себя испугался, / В ослепительном свете ослеп <...> Для тебя одного невозможное — / Крылья радости, вольный полет <...> Ты оживший, спасенный спаситель, / Тихий голос твой — миру закон <...> Твоя истина — утренний сон». Таким образом, самоопределение «песни без певца» — ослепительный, таинственный свет, в котором раскрывается тайна спасения мира, тайна победы над смертью.

Из-за последующей «амнезии» невольное соприкосновение с Тайной порождает в герое пламенное желание вернуть открывшееся и утраченное знание научным путем — сознательным, целенаправленным усилием ума, для того чтобы затем перестроить мир, окончательно победив его тленность, т. е. смерть. Примечательно, что личный характер опыта героя-сновидца, побуждающий его к разгадке Тайны, не мешает Платонову рассматривать задачу, проистекающую из этого опыта, в качестве всеобщей, общечеловеческой. В самих стихах, однако, подобная убежденность никак не обосновывается. Итак, бодрствующий искатель Тайны — герой уже коллективный, «мы», к которому принадлежит и сам автор, а основной смысл стихотворений, имеющих дело с «мы», — выражение уверенности в успешном постижении Тайны и последующей перестройке мира: «Над нами солнце, и в нас рассвет <...> И в нас восходит светлейший свет <...> Мы все воскреснем, живыми встанем <...> У бездны дна теперь достанем» («Мысль»), «Нету неба, тайны, смерти <...> Почерневшими руками Смысл мы сделаем из тьмы» («Динамо-машина»), «Нас не задуют просторы вселенной <...> В нашей бесчисленной рати бессменной / Бьется и дышит бессмертная сила!» («Поход»), «Мы ворота ищем тайные уплывающей реки» («Дети»).

Этот герой-«мы» Платонова не так прост: ему присущи не одно, а два состояния — героическое и лирическое. Начнем с характеристики первого из них. «Пробудившийся» герой не имеет покоя, потому что лишен возможности возвратиться к Тайне

по собственному желанию. (Как можно заметить, сохраненное воспоминание о встрече с Тайной не содержит ничего мучительного — это воспоминание о свете, радости, полученном утешении). Ради этой цели он готов включиться в непрекращающуюся работу, вечную битву, вечное движение. Именно поэтому существование «мы»-героического в платоновском мире представляется прежде всего в образах непрерывного труда. В плане постижения Тайны автор реально уповает на усилия рабочего коллектива, поэтому «мы»-героическое наиболее органично существует в заводском производственном процессе, в окружении машин, как это происходит, например, в стихотворениях «Динамо-машина» и «Дети».

В системе образов, выстроенной Платоновым, аналогом производственного процесса является и другое коллективное действие — военный поход, однако у военных символов реальная составляющая гораздо слабее, чем у рабочих, производственных; символичность стихотворений «военной» тематики более явственна.

Вот, например, стихотворение «Богомольцы», которое с первого взгляда можно принять за описание встречи идущего из Киева старика-богомольца с неким военным отрядом, по всей логике — красноармейским. Это впечатление возникает оттого, что старику встретилось много людей с оружием, а конкретно — со штыками. Однако люди, встречающиеся старику, ни разу не названы солдатами, бойцами и т. п. — они «богомольцы со штыками», «дети с железом на плечах», занятые какими-то таинственными поисками: «⟨...⟩ вышли к богу, И идут, идут годами Уходящею дорогой. ⟨...⟩ От кого шуршит дорога, Кто там ищет и чего? Глаз открытых смотрят много У небесных берегов». К числу этих «детей» повествователь причисляет и себя: «Нету нам прямой дороги ⟨...⟩ Уморились наши ноги». Символическое значение «железа» или «штыков» вполне проясняется сравнением «Дум несут с собою много, / Как штыков железный лес» и противопоставлением этого «оружия» христианскому кресту — «На груди их штык привязан, / А не дедовы кресты». Те, кто встретились старику, — «мы»-героическое, искатели Тайны, возложившие свои надежды в этом деле на собственное сознание, мысль, а противопоставление изобличает путь, которым, по мнению автора, пытались приблизиться к Тайне люди предыдущих поколений. Главный смысл стихотворения «Богомольцы» как раз и заключается в противопоставлении старых и новых искателей Тайны или, что одно и то же, истины. По Платонову, задача постижения Тайны стояла перед людьми на протяжении всей истории человечества, однако предыдущие поколения в отличие от нынешнего шли к ней ложным путем — «дедовским» путем религии. Не боясь дискредитировать своих героев-«детей», Платонов называет их богомольцами, чтобы подчеркнуть

значение нового божества, занявшего для них место христианского Бога (см. также в стихотворении «Мысль»: «Родился новый, сильнейший бог (...) Мысль человека стала богом»). Кроме того, автор, глубоко уверенный в правоте «детей» («Правду знают только дети / Никто больше не вместит»), вынуждает их невольного оппонента, старика-паломника, изменить своему жизненному христианскому опыту («Шел из Киева с сумою (...) Душу, думал, упокою, всем дорогу укажу») и воспринять новую точку зрения («Руку дед поднял к восходу / Все века и дни понял / Поглядел он будто в воду / И увидел всем причал»).

Об оружии речь заходит и в самых первых строках стихотворения «Поход» («Мы горы сравняли с великой дороги, / Но не с иконой — с винтовкой пошли»), но, как и в предыдущем случае, реальная война тут же остается «за кадром». Стихотворение тоже посвящено «мы»-героическому и даже содержит указание на отправную точку всей описываемой деятельности — опыт интуитивного постижения Тайны. Это, конечно, самая «темная» часть произведения: «Кто говорит, что там небо без края, / Звезд ни один не считал, и не счесть. / Знает лишь тот, кто, в тоске умирая, / Тайную слышал далекую весть. / Кто говорит — тот в гробу шевелится, / А не живет, не несется на смерть! До звезд нет дороги — так мертвому снится! / Можно достать их, и взвесить, и счесть!». Приведенный фрагмент — пламенная отповедь тем, кто сомневается в успехе задуманной работы, а сложность текста является порождением его эмоциональности и пунктуационной непродуманности — высказывания защитников и ниспровергателей идеи сплетаются здесь в один клубок. Явно от лица гипотетических противников звучат утверждения «небо без края», «до звезд нет дороги», говорящие о недостижимости заявленной цели. Тот, кто позволяет себе такую точку зрения, тут же клеймится от лица «мы» как живой мертвец — «Кто (так) говорит — тот в гробу шевелится (...) так мертвому снится». Неясной остается принадлежность утверждения «Звезд ни один не считал, и не счесть», опровергнутого четырьмя строками ниже («Можно достать их (звезды), и взвесить, и счесть!»): оно может продолжать предыдущую строку, являясь аргументом оппонентов героя-«мы», но может быть приписано и самому «мы» как указание на недоказанность утверждения о «небе без края». Впрочем, в любом случае очевидно, что достоверное знание об устройстве мира обретает «лишь тот, кто в тоске умирая, / Тайную слышал далекую весть». Отметим, что здесь «тоска» по отношению к смерти скорее не вторичное, а первичное состояние — не приближение смерти вообще порождает тоску, а неутоленность тоски по недостижимой Тайне приводит человека к смерти. О той же метафизической тоске говорится и в стихотворениях «Богомольцы» и «Дети» — «у них тоска в очах», «сердце было — ком тоски». В некоторых случаях

эта тоска определяется еще и как ненависть, т. е. враждебное отношение ко всему, что не способствует, мешает приближению к Тайне: «Он не знает <...> Отчего во сне он говорит и любит, А днем немой и *ненавидит...*» («Мальчик»).

Характеристика «мы» не будет полной, если не обратить должного внимания на то, что наиболее распространенным дополнением к «мы» оказывается существительное «дети». Уже отмечено, что отцы и дети у Платонова противопоставлены по своей вере, но это не вполне объясняет, почему дети продолжают именоваться «детьми» даже вне этой оппозиции, ведь речь идет о поколении, как минимум, двадцатилетних, к которому принадлежал и сам Платонов. Оказывается, здесь важно другое — то, что дети как бы замыкают человечество, стоят последними в череде человеческих поколений. Говоря конкретнее, это указание на такие признаки, как безбрачие и бездетность. По Платонову дети-«мы» предназначены к тому, чтобы в естественные сроки своей жизни разгадать Тайну и победить смерть, и у них нет времени и сил на супружество, более того — влечение к Тайне просто не оставляет места для сексуального влечения. Из безбрачия закономерно проистекает бездетность, что, впрочем, не воспринимается как серьезная утрата, потому что деторождение осмысливается всего лишь как паллиативный способ преодоления смерти (всего лишь родовое бессмертие), обреченный на упразднение с достижением личного бессмертия каждого. С этой точки зрения адепты новой веры в человеческую мысль являются вечными детьми человечества: «Не одного миновали мы бога <...> *Руку невесты никто не держал*» («Поход»), «*Мы не молимся, не любим <...> Без души мы и без бога и работаем без срока <...> Мы испуганные жили, и рожали, и любили, / Но мы сделали машину, оживили раз железо <...> И мы встали на работу к регулятору динамо*» («Динамо-машина»), «*Не любовь мы, а познание <...> Мы ворота ищем тайные* Уплывающей реки. *Наши дети не родились, / Не родятся никогда —* Через вечность мы пробились, / *Будем биться, жить всегда. / Дети — сладкое бессилие, / Сказка радостная смерти. / Мы ж невянущие лилии, / Мы смеющиеся дети*» («Дети»). В приведенных отрывках вера в христианского Бога и любовь, приводящая к рождению детей, все время соседствуют друг с другом как признаки неверного пути, оставаясь на котором человечество никогда не сможет достигнуть Тайны.

Следуя внутренней логике образа, конечный результат работы «детей» символически обозначается как возвращение к матери, например, встреча в материнском доме: «*Когда же дойдем мы до дома / И в нем до утра отдохнем. Сойдемся, увидим умерших, / Забытых, далеких вернем. / Когда ж эту смерть вместе с жизнью / Сожгем в яме скорби своей, / И встанем с соломы детьми / У матери в доме родном!*» («Домой»). В дру-

гом стихотворении аналогом дома оказывается большой костер: «Нищими ходим мы по земле — / *Мать ли не встретим* в замолкшем лесу... (...) Каждый замучен, от пыли ослеп, / *Сердце до матери я донесу*. (...) Нам улыбнулись деревья и камни, / Каждого любят мать и сестра, *Стали мы всеми, все стали нами, / Будто в степи у большого костра*» («Много матерей»).

Нетрудно заметить, что попытки адекватного выражения важных для автора понятий приводят иной раз к такому усложнению текста, что он начинает восприниматься как зашифрованный, требующий перевода. Исключительный пример такого рода — стихотворение «Сын Земли», в котором Платоновым в соответствии с собственной историософией создается аллегория человеческой вселенной в ее временной и пространственной полноте. В этом произведении человечество изображено в виде погибающей птицы, «опустившейся на землю» из-за невозможности преодолеть препятствие, называемое «горой» или, что одно и то же, «смертью» и «тайной». Дети птицы, за единственным исключением, тоже оказываются неспособными продолжать путь: «Опустилась с неба раненая птица, / Поперек дороги ей легла гора (...) Глыбы на дороге, смерть и тени тайн, / Глыбы шевелятся, шевелятся сами, / Горы над горами, как над бездной край (...) Птица еще бьется, есть под сердцем дети (...) Все птенцы подошли с голоду, со слепу / И лежат на камнях черной кучей там». Последний «сын» птицы — это, конечно, олицетворение поколения «детей», «мы»-героического: «До конца сын будет с *смертью, с тайной биться* (...) *Через глыбы, горы тайн* и неизвестного / *На коне Ненависти* пронесется сын (...) Прошлое, далекое, всю немую вечность (...) / *Все поймет, полюбит, кончит бесконечность* (...) Это мать убитая в нем летит и ищет (...) *И живых и мертвых с гор высоких кличет*».

Определимся теперь с понятием «мы»-лирическое. «Мы»-лирическое — это те же «дети», но, если «мы»-героическое существует в дневное время суток и занято дневной работой, «мы»-лирическое мыслится в странствии среди ночной природы. Ночью искатели Тайны не спят или просто не могут спать, они словно бы пытаются застать Тайну врасплох, подкарауливают ее с открытыми глазами. В общем контексте ночное бодрствование воспринимается как особое состояние, включающее возможность совмещения неполного, ограниченного мраком ночи физического зрения и физической активности с частичным общением к Тайне. В это время суток воспоминание о Тайне становится не столь мучительным, поэтому о ней говорится лирично и проникновенно: «Темные ночи глубокие, / Вместе мы, некого ждать. Страннику в полночь откроешь, / Друг позабытый войдет — / Тайную думу не скроешь, / Странник увидит, поймет. (...) Выйдем с последней звездой / Дедову правду

искать...» («Странник»); «Мы пройдем тебя до края, / Небо, тайна голубая (...) Мы идем в темницы тайные, / Там красавица печальная / Не дождется часа светлого, / Будто песнь никем не спетая» («Мы пройдем тебя до края...»).

Стихотворные публикации осени—зимы 1920 года предстают перед читателем как фрагменты единой картины. Нет сомнений, что в это время Платонов публиковал достаточно «свежие» стихотворения, которые допустимо датировать временем первой публикации. Кстати, стихотворение «Сын Земли» одно из немногих в «Голубой глубине» датировано 7 ноября 1920 года, а для стихотворений «Мальчик», «Домой», «Много матерей» и «Дети» датировка временем публикации подтверждается некоторыми обстоятельствами литературной жизни Воронежа.²² Но особенно важно, что о справедливости заявленной датировки свидетельствует тесная смысловая и эмоциональная связь стихов с прозой и публицистикой того же времени.

Рассказы 1920 года и некоторые стихотворения Платонова демонстрируют общность тематики, обусловленную прежде всего желанием запечатлеть героя-сновидца. Героев прозы Платонова, как и в некоторых стихах, настигают таинственные сны, которые невозможно запомнить:

Еще горела последняя утренняя звезда (...) когда Маркун проснулся и сразу вскочил. Он что-то вспомнил, какой-то огонь, жаркий и мгновенный, прошел через него и потух. А Маркун все забыл. Он стоял (...) и не мог ничего вспомнить. Большое и неизвестное ударило его во сне. Он стоял и ловил, что ушло и не вернется. Но след, прямой и острый, остался в душе и изменил ее («Маркун», автограф рассказа, сохранившийся в семейном архиве, датирован 28 августа 1920 года).

Что-то похожее происходит и с героем-повествователем в рассказе «Сергея и я», впервые опубликованном в июле 1921 года:

Дома я зажег лампу и взял любимую книжку. Листнул ее и прочел: «В селе за рекою потух огонек...»

Мать спала. Волчок гавкал на дворе и жужжали под потолком издающие мухи.

²² Стихотворения «Мальчик» и «Домой», вероятно, были написаны под впечатлением от стихотворения Ж. Шеневьера «Поэма о русском ребенке», опубликованного в переводе С. Городецкого в центральной газете «Известия» (1920. 1 сент. № 192. С. 2). О том, что это произведение привлекло пристальное внимание Платонова, свидетельствует тот факт, что 8 сентября 1920 года «Поэма о русском ребенке» была перепечатана «Красной деревней» с его кратким комментарием. Стихотворения «Много матерей» и «Дети» написаны в непосредственной связи с проведением в Воронеже так называемой недели ребенка (1—12 декабря 1920 года).

Я увидел лето и большую белую ослепляющую реку в синих лучах. На песке, на том боку, засыпает соломенная деревня и брешут собаки, и нигде никого. Только глядит в темное небо оттуда чей-то поздний огонь из окна. Должно, лампадка. Зудит мошкара над головой, и еще тише.

Тухнет огонь, будто его и не было. И не найдешь глазами, где была деревня. Обрадовалась и загудела мошкара — и сразу пропала. Один остался комарик и звенит как за две версты, а он на носу. Маленький и живой. Я мал и один, тихо и темно. Но сразу может кто-то показаться, ударить, загреметь и все осветить. И увидишь не то, что видно днем, а другое, и кто-то посмотрит оттуда на тебя, улыбнется и скроется.

А утром будут те же луга, поля, солома, деревня и плетни. (...) И я увижу, что здесь родился, и никуда не пойду.

Волчок ныл у сенец. Ветер шарахался в ставни. Мухи притихли на потолке, мать проснулась и глядела на меня.

Я задремал на столе и увидел счастливый сон, а утром забыл его и не мог рассказать.

В приведенном отрывке засыпание героя не было обычным сном — последовательность картин, сменяющих друг друга в воображении юноши, свидетельствует о постепенном погружении его как бы бодрствующего сознания во тьму, лишённую звуков. Сначала свет чрезвычайно ярко («лето», «большая белая ослепляющая река в синих лучах») и звуки достаточно интенсивны («брешут собаки»), но тут же единственным источником освещения остается «поздний огонь из окна» (он же — «лампадка») на фоне темного неба, а ухо улавливает лишь гудение мошкары и «еще тише», потом свет полностью исчезает «будто его и не было», звук тоже пропадает — остается как будто бы «звнящий комарик», но замечание: «Я мал и один, тихо и темно» — не оставляет сомнения в полноте достигнутой затем отрешенности. Далее следует важное пояснение о том, *что* можно увидеть в таком особом сне («сразу может кто-то показаться, ударить, загреметь и все осветить»), но, похоже, в описанном случае ожидаемого «явления» не произошло, из чего, кстати, следует, что завершающую цитату упоминание о забытом сне, относится к чему-то приснившемуся позднее.

Отметим, что полная утрата героем всякой связи с действительностью передается в рассказе не только последовательностью воображаемых пейзажей, но и сопоставлением состояния одних и тех же объектов материального мира перед началом медитации и в момент выхода из нее. Последнее, что запоминается герою, — спящая мать, лающий на дворе пес и жужжащие под потолком мухи; возвращаясь к реальности, он обнаруживает, что мать проснулась и смотрит на него, мухи «притихли на потолке», а собака «ноет у сенец», вероятно, прося впустить ее в дом. Приведенное сопоставление позволяет предположить, что герой пробыл в забытии не такое уж малое время.

Сновидцем является и повествователь рассказа «Волчок» (впервые опубликован 8 октября 1920 года), приписывающий к тому же способность видеть сны своему псу Волчку (тот же Волчок с его снами упоминается, кстати, и в стихотворении «Мальчик»):

Он (Волчок), как и я, ничего не мог понять и не мог отдохнуть от думы и жизни. Во сне тоже была жизнь, только она там вся корчилась, выворачивалась, пугала и была светлее, прекраснее и неуловимее на черной стене мрака и тайны. Спереди, пред ним и предо мной, все радуется и светится, а сзади стоит и не проходит чернота, и в снах она виднее, а днем она дальше и про нее забываешь. Волчка давил виденный сон. (...) И вот он опять смотрел и не мог ничего понять. (...) Я тоже ничего не знал и не понимал и видел в снах тихое, бледное видение жизни. Смутные облака трепетали в небе, и ветер гнул целые дубы, как хворостины, а я стоял в каком-то саду и не слышал, как шумит ветер, и сразу удивился, и понял, что это сон, и проснулся.

Примечательно, что именно способностью видеть сны герой-повествователь объясняет отсутствие у большого и якобы здорового пса инстинкта размножения: «И когда были собачьи свадьбы, кобели бесились (...) один Волчок был такой же, как всегда, и не грызся с кобелями». В художественном мире Платонова утрата полового влечения является, как мы уже отмечали, прямым следствием сновидчества-тайновидчества.

Знакомые образы обнаруживаются также и в рассказе «Странники» (впервые опубликован 6 декабря 1920 года). Как ясно уже из названия, речь здесь идет именно о странниках, а точнее — о ночных искателях Тайны:

Митя думал, куда идут дороги и где конец света. Он давно узнал, что и поле, и леса, и *странники* — днем, как сонные, *только ночью начинают жить по-настоящему* и шепчутся по вечерам. (...) Митя залезал на плетень, и опять было видно поле. Теперь там было темно и ходили там звезды. Оттуда был слышен шум, будто *вышли из лесов и оврагов странники* и уходили толпою по дороге в другой город. (...) Издох Волчок зимой, и его не нашел больше Митя. Так было нельзя. И Митя думал, что *странники уходят в другую землю*, на конец света, где *встречаются со всеми*, они жалеют всех и не могут тут оставаться. *Во сне он видел другую землю, где солнце светит днем и ночью, как большой костер*, и кругом его сидят *радостные тихие странники и Волчок*, а вокруг сторожами ходят звезды.

Цель ночного странничества, данная через восприятие ребенка, оказывается той же самой, что и в случае с «мы»-лирическим, — воссоединение живых и умерших («большой костер»), т. е. преодоление смерти, победа над Тайной.

Если платоновские проза и стихи совпадают в художественном изображении героя-сновидца, то публицистика того же вре-

мени наводит теоретические «мосты» через пропасть между его, сновидца, мистическим одиночеством и не знающим преград коллективизмом целомудренных строителей нового мира (как уже было сказано, стихи этот вопрос обходят молчанием). В статьях уверенность в скором начале перестройки мира силами всего человечества обосновывается Платоновым в русле материалистического, марксистского понимания истории. Массовое вхождение человечества в эпоху переделки вселенной обуславливается, ни много ни мало, законом смены общественно-экономических формаций. В этом смысле марксистское учение оказалось Платонову, так сказать, к стати, что он и сам признал при своем первом вступлении в партию: «Если бы я не узнал после Маркса, я бы сам сообразил, каким порядком идет жизнь на земле». Особенно значима в плане этого самобытного теоретизирования хорошо известная исследователям статья Платонова «Культура пролетариата» (впервые опубликована в октябре 1920 года). Таким образом, в публицистике мироощущение сновидца «легализуется» как нечто имманентно присущее многочисленным представителям прогрессивной части человечества, а источник такого опыта просто замалчивается.

Итак, период всесторонней разработки темы Тайны в творчестве Платонова приходится именно на вторую половину 1920 года. Понятно, что подобный прорыв не мог произойти раньше, нежели воззрения писателя оформились в подобие устойчивой системы, раньше, чем он ощутил в себе внутреннюю творческую свободу, если угодно — дерзость, необходимую для воплощения заветной темы в слове. Если взглянуть теперь на хронологически выстроенную последовательность стихотворных публикаций весны—лета 1920 года, то окажется, что сначала публикуемые стихи мало чем отличались от предлагавшихся читателю в предыдущем 1919 году. Переход к новой тематике осуществляется очень постепенно, и лишь с середины 1920 года в публикуемых стихотворениях начинает все более сказываться специфичность авторского мировосприятия, неизбежно преодолевающая усредненность предшествующего, преимущественно подражательного, периода.

Нельзя сказать, что ранние стихотворения Платонова были исключительно описательны, лишены намеков на таинственность мира. Символичность ощущается практически во всех стихотворениях «Голубой глубины» с датировкой «не позднее 1918 года», публикации которых в периодике не обнаружены. Так, поэтическая зарисовка зимы «Долог зимний рассвет...» приобретает символическое звучание благодаря последней строфе («Уходили века, / Нивы ждали весны... Но тропа далека / До зеленой сосны...»). Дыхание Тайны ощущает лирический герой стихотворений «Сумрак», «Тихий свет сиянья угасания...», «Я сердцем знаю...», «При прощании»: вечерний мир этих сти-

хов — «океан молчания, где забылись тысячи веков» («Тихий свет сиянья угасания...»), наполненный трепещущими огнями («Я сердцем знаю...»), вздохами «грезящих полей», «плесканием позабытых слов», «угасанием чутких полуснов» («Сумрак»), «льнущими снами» («Тихий свет сиянья угасания...») и т. п. В ночном сумраке улавливаются какие-то обращенные к герою таинственные зовы: «Манит, мраком манит мертвый дол, Он зовет и звал уже не раз» («Тоска»), «Нам песня снится» («Птицы»), «В небесной бездне мы не одни» («Я сердцем знаю...»). Однако все это слишком неопределенно по стилю, слишком вторично, чтобы увидеть за этим какой-то неординарный жизненный опыт, почувствовать нестандартность мышления. Приблизительно то же можно сказать и о ранних стихах пролетарской тематики. Несмотря на то что 1919 год ознаменовал приобщение Платонова к современным направлениям поэзии, его поэтические сочинения еще не приобрели того характерного «метафизического» подтекста, который начнет все более явственно проявляться в них со второй половины 1920 года.

Среди публикаций весны 1920 года стихотворения «Субботник» и «Май» приурочены к конкретным датам 1920 года (стихотворение «Май» сохраняет датировку «1 мая 1920 г.» и в «Голубой глубине»). Если бы не это, время их написания могло бы быть обозначено и 1919, и 1920 годом. Из оставшихся публикаций весны 1920 года явно тяготеют к самому раннему периоду творчества стихотворения «Млеют в горячей весенней испарине...», «Русь», «Невысокие лозины» и «Молот»; они датируются временем не позднее 1918 года. Такие стихи, как «Знание», «Кузнецы», «Солнце жжет арбузы, зеленит огурцы...», «Оратор», могли быть написаны и в 1920, и в 1919 году.

Пожалуй, лишь с мая 1920 года в публикуемых стихах начинают один за другим проявляться отдельные элементы будущей картины мира. Так, например, в начатом традиционно просто пейзажном стихотворении «Над голубыми озерами...» появляется такая элегическая строфа: «Влажный камыш наклонился, / В думе глядится на дно — Ранний ли сон то приснился, / Ночью ль открылось окно...». Это «окно» в связке с растущим в воде камышом и вообще предшествующим описанием природы выглядит достаточно неожиданной деталью, объяснение которой находится лишь в смысловом параллелизме 3-й и 4-й строк строфы. В последней, третьей строфе стихотворения, сразу после завершеного отточием упоминания о сне как открывшемся окне, обнаруживается уже и ночной странник в его классическом для Платонова обличье: «Странник бредет неустанный / В темных полях по тропам, / Путь неизвестный, желанный / Лег по пустыне к горам». Благодаря третьей строфе, каждый упомянутый объект которой вскоре станет у Платонова устойчивым символом, не остается сомнений, что пред-

шествующие строфы тоже описывают не реальный пейзаж, а то характерное состояние, которое впоследствии будет приписываться «мы»-лирическому.

Стихотворение «*Праздник силы*», написанное ко дню Всевобуча, посвящено на первый взгляд военному параду: «В потоках радостного солнца Горят примкнутые штыки». Но и упоминание «штыков», и уподобление движущихся масс человечества радостным детям («Мы снова *дети* на земле... И мы идем, идем — смеемся»), и предвкушение полета «в глуби горных бездн» обнаруживают совсем не случайное родство с написанными позднее «Богомольцами», «Сыном Земли» и «Детьми». Как нетрудно догадаться, настоящий герой этого стихотворения — «мы»-героическое.

В летних публикациях стихов новое продолжает последовательно укреплять свои позиции. Стихотворение «Путь в горы» посвящено символическим «горам», уже отмеченным в «Над голубыми озерами...» и «*Празднике силы*». Собственно упоминание о горах появляется здесь лишь в последней строке, для того чтобы подчеркнуть упорство человека в достижении цели: «Но человек родился гневен — Его путь в горы долог, крут». «Горами», как и следовало ожидать, называется то в мире, что противодействует человеку и неподвластно ему («Мир раскаленный был враждебен»), собственно — Тайна мира. Описывая противоборство мира и человека, Платонов делает это тоже по-новому, словно бы обретая свободу от каких-то ранее признававшихся, но теперь становящихся помехой формальных требований к стиху: «Поля бурьяном зарастали, / И зверь по чашам ликовал. / А мы пришли — зубцами стали / Плуг рвы и степи запахал». Следует заметить, что свобода письма, выражающаяся в готовности жертвовать формой стихотворения ради его содержания, станет характерной чертой поэтического творчества Платонова второй половины 1920 года, что, впрочем, совсем не облегчает, а даже затрудняет понимание текста.

Следующее из опубликованных стихотворение «Дорога утром» начинается достаточно незатейливо, хотя уже во второй строфе несколько настораживает призыв новой образности — «пастух», зажегший костер на небе. Окончательно ставит все на свои места третья, заключительная, строфа, сообщающая о том, что лирический герой-странник («Поднялся рано — *еще до свету* — С сумою нищей на горбу») ищет свою «невесту», которой то ли «нету», то ли ее «изба» позабыта. В этой связи на память закономерно приходит стихотворение «Мы пройдем тебя до края...» с его «печальной красавицей» из «тайной темницы». Нетрудно понять, кем или чем является «невеста» платоновских странников, отказавшихся от любви к женщине. Символика этого образа еще более разъясняется прозаической «Поэмой мысли» (1920): «В своем сердце мы носим (...) жажду невозможно-

го (...) душа человека всегда жених, ищущий свою невесту. Наша жизнь — всегда влюбленность, высокий пламенный цвет, которому мало влаги во всей вселенной». Как и предполагалось, невеста — это Невозможное, т. е. та же Тайна. Нарушив общий принцип рассмотрения стихотворений в порядке их публикации, укажем здесь на наличие очевидной текстовой параллели в «Поэме мысли» и стихотворении «Сердце в эти дни смертельно и тревожно...» (впервые опубликовано 20 ноября 1921 года), ср.: «Но душа — обитель невозможного: / Что погибло, то живет в ней вечно. / А утром небо красное цветет, / Невеста рано чешет волоса — / И цвет высокий пламенный растет».

Примечательно, что в «Дороге утром» лирический герой сохранил свое одиночество, не превратился в «мы»-лирическое. А вот герою опубликованного в августе стихотворения «На реке вечерней, замирающей...» пришлось перенести подобную трансформацию. В «Голубой глубине» стихотворение звучит от лица «мы»-лирического, однако изначально в нем присутствовал единственный лирический герой, который и сообщал, не стесняясь неправильности ударения, о своем сновидении: «Я твой зов, твой голос всюду слышу, / Тишина и сон твоя душа. / На руках у матери не дышу, / Без возврата ночью шла межа». Благодаря такой замене местоимения опыт сновидца-одиночки моментально распространяется на неопределенно большое количество людей. Отмеченный случай чрезвычайно важен, поскольку свидетельствует, что Платонов осознавал проблему объективации личного опыта сновидца и пытался разрешить ее.

Что касается символики этого стихотворения, то «мать» в нем, конечно, «мать-земля», как это было у Платонова и в «Сыне Земли», и в стихотворении «Мать» («Земля посматривает, чует, / Бессонная родная мать. / До утра белого не будет / Ребенок грудь ее сосать»), и, следовательно, спящий оказывается вовсе не биологическим ребенком своей матери, а сыном человечества и в конечном счете типичным представителем платоновского племени «детей». Сон, как и следовало ожидать, относится к числу незапоминаемых, на что недвусмысленно указывает образ идущей «без возврата» межи. Третья строфа в свою очередь выглядит как обещание достижения утраченного: «Свет засветится, неведомый и тайный, / Над лесами, ждущий и немой. / Бьет родник, живой и безначальный. / Странник шел и путь искал домой...». Увиденное во сне словно бы не окончательно покинуло человеческий мир, оно перевоплотилось в таинственный «свет над лесами», изливающийся, вероятно, из того самого «живого и безначального» родника, и странники ищут путь к нему — путь «домой».

Из публикаций лета 1920 года остаются еще три стихотворения, все военной тематики: «Напор», «Конный вихрь», «Фронт». Создавая их, Платонов явно отталкивался от конкретных собы-

тий еще не завершившейся гражданской войны, однако, как всегда, метил он гораздо дальше. «Напор» и «Фронт» изображают не просто военные действия, а уже знакомый порыв «мы»-героического: «Душа убита и жизни нету. (...) Под нашим шагом цветы сгорают, / Мы — гибель всем, кто не погиб. (...) Мы выпрямляем путей изгиб» («Напор»); «Долго идем мы, не видим друг друга, / Стены кругом нас и камень в душе / Но мы заложили пуды динамита / В камень, в гранит, под бетон» («Фронт»). Стихотворение «Конный вихрь», посвященное пролетарской коннице, на первый взгляд не имеет дела с «мы», в нем даже обнаруживается заявление, сделанное от первого лица единственного числа: «Крепость гранитная смyta — Жизнь никому не отдам». Однако «Конный вихрь», как представляется, это своеобразное вступление к «Фронту», поскольку во «Фронте» гораздо более детально разрабатывается уже намеченный в «Конном вихре» образ гранитной крепости-плотины: «Выгнула спину крепость-плотина, / Дышит гранит, как живой, (...) Лопнет плотина под силой напора (...) Сжатая мощь водопадом прорвется, / Смoет, сравниет трупов бугры».

Таким образом, стихотворения «Над голубыми озерами...», «Праздник силы», «Путь в горы», «Дорога утром», «Напор», «На реке вечерней, замирающей...», «Конный вихрь», «Фронт», «Мать» написаны не ранее 1920 года и в принципе могут быть датированы по первой публикации.

Перейдем теперь к 1921 году, когда Платонов впервые опубликовал 22 стихотворения, 20 из них — в различных периодических изданиях: «Падают звезды с неба на траву...» (1 января), «Мир» (4 января), «Звери» (14 января; в «Голубой глубине» — «Тиха дорога, неизвестна...»), «Последний шаг» (15 января), «Маня с Усмани» (28 января), «Судьба» (13 февраля), «На корабле» (27 февраля; в «Голубой глубине» — «Мир рожден улыбкой человека...»), «Топот» (10 марта), «Вселенной» (1 мая), «Познаны нами тайны вселенной...» (29 июня), «Лесная говорушка» (4 июля), «К звездным товарищам» (11 июля), «Вечерние дороги» (26 августа), «Песня» (26 августа), «По деревьям колокола...» (12 октября), «Из поэмы „Мария“» (11 ноября), «На земле» (20 ноября; в «Голубой глубине» — «Сердце в эти дни смертельно и тревожно...»), «Мертвый» (23 ноября), «Я поэт разрушающих вечность времен...» (1 декабря), «Вечер мира» (18 декабря).²³ Стихотворения «Белый свет» и «Тою ночью,

²³ Стихотворения «Падают звезды с неба на траву...», «Мир», «Звери», «Последний шаг», «Судьба», «На корабле», «Познаны нами тайны вселенной...», «По деревьям колокола...», «Вечер мира» впервые опубликованы в «Воронежской коммуне». «Маня с Усмани», «Топот» — в газете «Красная деревня» (с 8 марта 1921 года газета носила название «Трудовой клич»). Стихотворение «Вселенной» одновременно появилось

тою ночью чутко спали пашни, села...» были впервые опубликованы в коллективном сборнике воронежских поэтов «Стихи», вышедшем в конце июля 1921 года. Сразу укажем, что стихотворение «На земле» в одном из сохранившихся автографов датировано самим Платоновым 1920 годом.

По количеству публикаций на первом месте находится январь 1921 года. Новый год начался для Платонова с публикации трех небольших стихотворений, написанных от лица «мы»-лирического. Датировка этих стихов не может быть определена точнее, чем временной промежуток в рамках: лето 1920 года — момент публикации. В этих стихах — все те же ночные странники, ищущие своего пути к невесте-Тайне: «Тяжела нам вечность неизменная (...) Мы пойдем, исходим всю вселенную» («Падают звезды с неба на траву...»), «Мир тайный — сонная невеста, / Мы предрассветная роса. / Конца мы ищем бесконечного, / Мы знаем — есть у бездны дно, / Но одолеем зверя вечного, / Когда с ним станем, заодно» («Тиха дорога, неизвестна...»). Не обходится и без таинственных сновидений: «Поет слепая птица / И в песне видит свет — Ей ветер в поле снится / И в мире чего нет...» («Мир»).

Следует отметить, что, готовя «Тиха дорога, неизвестна...» для «Голубой глубины», Платонов подверг стихотворение правке, в результате чего исчезло символическое название «Звери» и две первые строфы газетной публикации, в которых давался чрезвычайно живописный образ ночных странников: «В груди ветер, птицы пели, / Идем мы ночью в поле, / Огни остывшие горели, / Мы здесь одни на воле. / И мечутся по небу звезды / От холода и тайны (...)». Что касается «вечного зверя» этого стихотворения, его следует, похоже, воспринимать как все ту же Тайну в ее неразрывной связи со смертью.

Уже после публикации «Голубой глубины» Платонов сократил и два других стихотворения («Падают звезды с неба на траву...», «Мир»). В итоге «Падают звезды...» утратило свою первую строфу и продолжило существование как «Земля — дума, песня не пропетая...». В исключенной строфе упоминались некие «вестники славы», ситуация вокруг которых должна была неизбежно породить прямо-таки неуместные для творчества пролетарского писателя ассоциации: «Падают звезды с неба на траву, / Сердце заходит испугано, радо. / Вестники дальние

в газетах «Воронежская коммуна» и «Трудовой клич». «Лесная говорушка», «К звездным товарищам» опубликованы в понедельник газете «Огни», издании Воронежского коммунистического союза журналистов. «Вечерние дороги», «Песня» — в однодневной газете «Голодающим детям Поволжья». Стихотворения «Из поэмы „Мария“», «На земле», «Мертвый», «Я поэт разрушающих вечность времен...» — в ежедневной вечерней газете Губроста «Искра».

пламени, славы / С неба слетаются в тихое стадо». Что касается стихотворения «Мир», оно стало в дальнейшем называться по первой строке («Мы дума мира темного...») и лишилось четвертой строфы: «Живут в неслышной думе, / Как миги, все века. / И песнею без шума / Падают река».

Следующая публикация 1921 года посвящена «мы»-героическому. «Последний шаг» продолжает тему стихотворений «Напор», «Фронт», «Поход», «Динамо-машина» и т. п. и вряд ли добавляет к ней что-либо новое. В этом же ряду находят свое место публикуемые в 1921 году «Топот», «Вселенной», «Познаны нами тайны вселенной...», «К звездным товарищам...». Как и следовало ожидать, в этих стихах обнаруживаются многочисленные упоминания о машинах, электричестве и заводском производстве с его гудками, рабочими сменами и т. п., например: «Пришли до срока, без гудка мы — радостная смена», «Земля — железная машина, течет по проводу к ней гром», «товарищи машины сверлят небеса» («Последний шаг»), «миги и годы плавятся в вечность машиной и потом», «Выше их (звезд. — Е. А.) вышли трубы заводов», «Там, где царили вселенная, рок, / Скованный проводом мечется ток» («Топот»), «регулятор мы ставим на полный ход», «Молот разгневанный небо пробьет» («Вселенной»), «Медный гудок заревел над планетой» («Познаны нами тайны вселенной»), «Наш гудок тревожный загудел с утра», «В наших топках пусть вселенная сгорит» («К звездным товарищам»).

Конечно, специфичность платоновского героя в таких производственных стихотворениях прочитывается не так легко, как в стихотворениях лирико-философских, поскольку в первую очередь в глаза бросаются элементы заводской обстановки, воспевание которой являлось общим признаком пролетарской поэзии того времени, однако это именно «мы»-героическое в его активном стремлении к Тайне, к завершению человеческой истории: «Все времена ушли в подземные, забытые века (...) Бессмертье заработали мы смертью и могилой / От наших глаз не скроется небесное лицо (...) Мир будет тишиной (...) никто не умирает (...) Мы сокрушающий, последний шаг» («Последний шаг»), «История больше не даст перебоя, / В машине сгорает мир тайн и вещей» («Топот»), «Ты невеста, душа голубая, / Заце-луем, познаем тебя. / Ты прекрасней чудес, но слепая, / Ты не тайна, а плач и мольба. / Мы — сознание, свет и спасение, / Никто после нас не придет» («Вселенной»), «Познаны нами тайны вселенной (...) Как песком, мы мирами играем, / Песню мы слышим тихой звезды» («Познаны нами тайны вселенной»), «Мы задумались о мире неизвестном, / В нем томится истина — умершая сестра» («К звездным товарищам»).

Несмотря на довлеющую общность, каждое стихотворение имеет свое собственное лицо. Например, в стихотворении «То-

пот» Платонов, обосновавший уже в публицистике 1920 года неизбежность превращения реального человечества в «мы»-героическое, словно бы признается себе — массы людей, занятые титаническим строительством, пока что исключительно порождение его воображения: «В душе моей движутся толпы... Их топот, их радостный топот, / Как камней сползающих грохот. / Без меры, без края, без счета / Строят неведомый город, — / Выше, страшнее, где тайна и холод». Стихотворение «Вселенная» выделяется чувственным описанием влечения к Тайне, отождествленной здесь со вселенной: «Вселенная! Ты горишь от любви, / Мы сегодня целуем тебя. / Все одежды для нас в первый раз сорви, / Покажишь — и погибшие встанут в гробах (...) Отдайся сегодня, вселенная (...) Зацелуем, познаем тебя». В свою очередь стихотворение «К звездным товарищам» дает другую, но тоже знакомую характеристику влекущего к Тайне чувства: «В нас *ненависть*, надежда и *тоска*. / Мы слепые, каждый *ненавидел* (...) *От ненависти* всего мы захотели».

Две февральские публикации 1921 года — «Судьба» и «Мир рожден улыбкой человека...» — также говорят о «мы»-героическом, однако здесь оно помещено в иные «декорации». «Судьба», например, воспринимается как картина какого-то уличного побоища: «Радует-стонет песня на селе. / Вечность мы обнимем вечером рукою, / Девушку испуганную, утреннюю тень (...) Музыка на празднике гибелью гремит: / Кинулись товарищи в улицы на бой. / Далеко, за гибелью, спасение летит / С полами разрубленной, конченной судьбой». «Летающее» спасение сопутствуемое «разрубленной» судьбой, неожиданным образом напоминает здесь о боевой кавалерии, но между тем понятно, что «бой» — это снова битва за Тайну, а «судьба» — всего лишь подвластность человека законам неразгаданного мира. Стихотворение «На корабле» имеет само за себя говорящее название. Впрочем, в «Голубой глубине» образ корабля исчез из стихотворения, поскольку оно лишилось не только названия но и четырех из шести существовавших строф (строфы 1, 2, 5, 6), так что читателю стали недоступны такие ориентирующие указания, как «Мы — матросы на сгорающем судне» и «Океан несетя мимо корабля». Вообще же сокращение пошло стихотворению на пользу, поскольку, например, две первые строфы являлись примером поэтического косноязычия, практически не поддающегося осмыслению: «Бог безмолвный, / Сатана подземный, / Кто-то Третий, — вы предтечи нашей славы. / Сторож Время, в вечности бессменный, / Сторожит отравленные травы. / Смерть, пустыня, неизведанная тайна, / Голос злобный и ослепшая тоска — / Все, что есть, безумно и случайно. / Вверх со дна летящая река».

Все эти стихи могли быть написаны и в конце 1920 года, и совсем незадолго до публикации. Возможно при этом, что сти-

хотворение «Вселенная», опубликованное 1 мая, было написано специально к этому празднику.

На фоне поэтических вариаций на тему Тайны несколько неожиданными кажутся еще две публикации первой половины 1921 года — «Румяная мать» и «Лесная говорушка». В один ряд с ними можно поставить и немного более позднюю «Песню». В этих стихах Платонов позволяет себе отойти от метафизики и почти ограничивается бытовыми зарисовками, отдаленно напоминающими его же ранние стихотворные пейзажи. Но все-таки и здесь не обходится без намека на излюбленную тему: «Не проведает на утро / Где любила я одна, / Уходила в гору круто, / Доставала в небе дна» («Лесная говорушка»). Для этих стихотворений вполне обоснованной является датировка по времени первой публикации.

Следующими по порядку первых публикаций оказываются стихотворения из сборника «Стихи» — «Белый свет» и «Тою ночью, тою ночью чутко спали пашни села...». «Белый свет» написано от лица «мы»-лирического («Мы идем по голубому свету, / Ищем голубиною яйца <...> Мы и этот покидаем свет»); «Тою ночью...» отображает недоступную днем приближенность к Тайне ночного мира («Завтра утром не расскажешь, как летела там звезда <...> Ранним часом с земли хлынет вся небесная вода / И замрет на бледносиней уходящей высоте»). Оба произведения могли быть созданы как в 1920, так и в 1921 году.

Нетрудно заметить, что в начале 1921 года поэтический мир Платонова вполне устойчив в своем соответствии канону, выработанному во второй половине 1920 года. Тем заметнее на этом неизменном фоне оказываются возникающие со временем отклонения. В трех опубликованных подряд (хотя и с большими интервалами) лирических стихотворениях — «Вечерние дороги», «По деревьям колокола...», «В моем сердце песня вечная...» — автор отказывается от героя-«мы» и начинает говорить от собственного лица. Эти стихи не могут быть отнесены к раннему периоду творчества, когда «мы» еще не заняло своего места в поэзии Платонова, — по уровню художественного мастерства они соответствуют 1921 году, а их лирический герой является все тем же тайновидцем. Причина, вынудившая автора выйти из-под прикрытия «мы», достаточно проста — это наступившая его любовь к женщине. «Вечерние дороги», например, выражают томление влюбленной души, находящее разрешение в прямом обращении к предмету любви: «Наклонись ко мне, моя любимая». Стихотворение «По деревьям колокола...» — попытка осмыслить происходящее в собственной душе — наполнено невольным сочувствием к эпохе «умершего бога», т. е. к тому историческому периоду, когда, по Платонову, человечество считало своей целью не знание, а «удовольствие», любовь к человеку противоположного пола, и в этом обретало покой. Поэт и

здесь не отказывается от своего взгляда на любовь как на причину, мешающую продвижению к Тайне, — строки: «Когда-то здесь любовь жила / И странник падал на дороге» — оставляют у читателя почти неосознанное впечатление, что именно любовь мешает страннику продолжать свой путь. В этом же стихотворении лирический герой, словно бы пытаясь побороть собственное желание «упасть на дороге», напоминает себе о своем обете служения Тайне, о том, чему уже отдано его сердце: «Я сердце нежное, влюбленное / Отдал машине и сознанию». Результат этой внутренней борьбы — полная капитуляция перед лицом той самой земной любви, которая гасит в человеке жажду постижения Тайны, — запечатлен в стихотворении «Из поэмы „Мария“»: «Я не знаю, а люблю».

С этого момента массовое «мы» совершенно исчезает из поэзии Платонова. Это можно установить по стихам, написанным заведомо после выхода «Голубой глубины», сформированным в рукописи к началу 1922 года.²⁴ Из опубликованных в 1922 году к таким относятся «В мире тихий, ветхий вечер...»,²⁵ «Человек — цветущее растение...»,²⁶ «Мир родимый, я тебя не кину...»²⁷ и «Лунный гул».²⁸ Перечисленные стихи несомненно были бы включены в книгу, если бы существовали ко времени ее составления. Бесспорно после «Голубой глубины» были созданы стихотворения, опубликованные Платоновым в 1923—1924 годах: «Конец света»,²⁹ «В железной шапке льдов...»,³⁰ «Резцом эпох»,³¹ «Небесная авиация»,³² «Изобретатели! Громили мира!...».³³ И нигде в них авторское «я» более не исчезает.

Отметим, что и в творчестве Платонова в целом (проза, публицистика) с конца 1921 года главным объектом внимания ста-

²⁴ В фонде Платонова в РГАЛИ сохранился фрагмент письма Г. Литвина-Молотова, проясняющий отдельные обстоятельства подготовки книги «Голубая глубина» (ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 126). Из этого письма, датированного 12 июня 1922 года, следует, что, уже имея в своем распоряжении рукопись книги, Литвин-Молотов достаточно долго занимался поисками подходящей для ее печатания бумаги и сбором средств на издание. В частности, на «Голубую глубину» были предназначены деньги от реализации 1-го номера организованного Литвиным-Молотовым журнала «Путь коммунизма» (№ 1 вышел из печати 10 марта, см. сообщение об этом в газ. «Красное знамя» (Краснодар. 1922. № 56. С. 4)).

²⁵ Воронежская коммуна. 1922. 26 марта. № 69. С. 2.

²⁶ Там же.

²⁷ Журн. «Зори» (Воронеж. 1922. Июль. № 1. С. 4).

²⁸ Там же. Авг.—сент. № 2. С. 20.

²⁹ Воронежская коммуна. 1923. 14 янв. № 9. С. 4.

³⁰ Там же. 18 февр. № 36. С. 3.

³¹ Газ. «Репейник» (Воронеж. 1923. 18 марта. № 6. С. 3).

³² Железный путь. Воронеж. 1923. 26 июля. № 12. С. 1.

³³ Там же. 1924. 15 февр. № 2—3. С. 1.

новится не «мы», а «я» — личность. Общественное значение этой личности состоит в том, что это гениальный изобретатель-вождь, способный и к теоретическим изысканиям, и к организации массовых работ по воплощению своих изобретений. Роль такого вождя Платонов примеряет и на самого себя, как это следует из стихотворения «Я поэт разрушающих Вечность времен...», опубликованного в конце 1921 года. Стихотворение датируется по первой публикации, оно, как свидетельствует общность тематики, было написано Платоновым практически одновременно со статьей по поводу постановки одним из воронежских театров пьесы М. Горького «На дне».³⁴ В нем лирический герой без ложной скромности рекомендует себя как человека, имеющего исключительное значение для истории человечества, — он «знаменосец горящих знамен», вестовой, посланный вперед миллиардами, в нем «много песку золотого», и его сны должны будут «присниться всей вселенной». Раньше подобный пафос звучал у Платонова в стихотворениях, посвященных «мы»-героическому.

Установив, что период «героя-мы» в творчестве Платонова продлился около года — с середины 1920-го по середину 1921 года, переходим к заключительному этапу датировки текстов «Голубой глубины». У нас остались две публикации конца 1921 года («Мертвый», «Вечер мира»), три публикации 1922 года: «Когда я думаю, я слышу музыку...»,³⁵ «Среди нив певучих в спелости...»,³⁶ «Небоверху голубое...»,³⁷ и восемь стихотворений, публикация которых в периодике не обнаружена: «Во сне», «Далью серебряной в утро росистое...», «Дорога», «Мужик», «Сказка», «Тих под пустынею звездною...», «В эти дни земля горячее солнца...», «Сгорели пустые пространства...». Что касается датировки, все эти тексты требуют одинакового к себе подхода. Понятно, что неопубликовавшиеся стихотворения неизбежно придется датировать лишь на основании их стилистических особенностей. То же самое справедливо и для трех опубликованных стихов, поскольку в этот период Платонов публиковал стихи не когда хотел, а когда мог. Например, число его стихотворных публикаций резко возросло в ноябре 1921 года, после учреждения воронежскими литераторами собственной газеты «Искра», из чего следует, что главные газеты губернии «Воронежская коммуна» и «Наша деревня» были не слишком-то гостеприимны по отношению к местным поэтам. Приходится предполагать, что в таких условиях уже написанные стихи могли достаточно долго дожидаться момента публикации, как это, скажем, и было со стихотворениями «Когда я думаю, я слышу музыку...», «Сре-

³⁴ Искра. 29 ноября. 1921. № 6. С. 3.

³⁵ Воронежская коммуна. 1922. 26 марта. № 69. С. 2.

³⁶ Там же.

³⁷ Зори. 1922. Авг.—сент. № 2. С. 7.

ди нив певучих в спелости...», «Небоверху голубое...», сначала включенными в книгу и лишь вдогонку опубликованными в воронежской периодике.

Обратимся теперь непосредственно к текстам. Стихотворение «Мертвый» датируется второй половиной 1920 года, временем, когда Платонов создавал индивидуальные портреты своих сновидцев. «Мертвый» и есть именно портрет сновидца. Хотя в тексте прямо упомянуты гроб и горящие над гробом свечи, сам «мертвый» вовсе не мертвец, что позволяет поэту сказать о нем — «лежит (...) смертельной мертвеца» и ожидать, что он «проснется завтра рано». Последняя строфа совершенно рассеивает какие бы то ни было сомнения в принадлежности «мертвого» к живым: «Нежен взор его туманный, / И под горлом теплота, / Веки дрогнули нечаяно, / Не целуются уста». Таким образом, слово «мертвый» употребляется здесь не в значении «мертвец», а в значении «смертный», т. е. подверженный смерти. Вполне объяснимо в этом контексте и упоминание о «нецелующихся» устах — это вовсе не конкретная деталь конкретной ситуации, а указание на отказ от земной любви, на «обручение» с Тайной.

Вероятно, во второй половине 1920 года было написано и стихотворение «Во сне», повествующее о некоем ребенке, чей сон оказывается пророческим («Сон ребенка — песнь пророка») и, как и следовало ожидать, незапоминаемым («Ты забудешь образ тайный»).

Стихотворение «Вечер мира» датируется второй половиной 1920—первой половиной 1921 года, поскольку очевидно, что оно написано в период воспевания «мы»-героического. Та же датировка у посвященных «мы»-лирическому стихотворений «Тих под пустынею звездною...», «Далью серебряной...», «Сгорели пыстые пространства...».

«Сказка», «Небоверху голубое», «Среди нив певучих в спелости...», «Когда я думаю, я слышу музыку...» и «В эти дни земля горячее солнца...» написаны не ранее второй половины 1921 года. «Сказка» — на первый взгляд уже знакомый по второй половине 1920 года рассказ о ребенке-сновидце — «Снятся мальчику на лавке / Сны, один того страшней». Однако, вырстая, герой вовсе не становится равным среди равных членом коллективного «мы» — он становится вождем-атаманом наподобие, как намекает стихотворение, Стеньки Разина. В остальном герой, конечно, вполне вписывается в образ искателя Тайны: «И ушел на лодках рано / У земли искать конца (...) А царевну в море кинул — / Без нее в душе светло».

«Среди нив певучих в спелости...» — стихотворение, созвучное «Сказке» как в плане изображенного пейзажа (берег реки/моря), так и в плане упоминания о жене вождя. Правда, ключевая вторая строфа газетной публикации «Здесь спустил

в провал могилы / Вождь красавицу жену...» отсутствует в «Голубой глубине». Тема вождя и его возлюбленной звучит и в стихотворении «Небо вверху голубое»: «Я будто царь и разбойник / И ты далека и чиста». Хотя эта тема отсутствует в стихотворении «Когда я думаю, я слышу музыку...», оно может быть датировано второй половиной 1920 года, поскольку безусловно стоит в одном ряду с «Вечерними дорогами», «По деревням колокола...» и т. п. Особое место в этой группе занимает стихотворение «В эти дни земля горячее солнца...» — поэтический отзвук страшной засухи 1921 года.

Остаются еще стихотворения «Дорога» и «Мужик» — оба стилистически близкие таким стихам, как «Степь», «Млеют в горячей весенней испарине...», «Солнце жжет арбузы, зеленит огурцы...» и т. п. Особенностью стихотворения «Дорога» является социальная заостренность характеристики деревенской жизни: «Глухая лесная дорога (...) Путь крестный народа немого, / Душа чья — гранитный кремь. / Проселки в узлистом сплетенье / Раскинулись вокруг деревень, / Где страхом куется терпенье, / Покоится рабская лень». Помимо такого косвенного свидетельства об относительной зрелости автора, важным для датировки стихотворения является достаточно отчетливо выраженный символизм двух его последних стрóf, повествующих о странниках, в молчании бредущих по дорогам и проселкам, и песнях, зовущих «за море». Все это позволяет считать, что текст возник на подступах к главной теме второй половины 1920 года в первой половине 1921 года, не позднее его середины. Стихотворение «Мужик» — это всего лишь зарисовка на тему летний день в деревне. Однако степень искусности, с которой оно написано, не позволяет отнести его к самому раннему периоду творчества Платонова, но датировать его началом 1920 года и даже концом 1919-го кажется тоже несправедливым. Дело в том, что первоначально 6-я строка стихотворения «Сломишь бадик, запечалишься от дум» имела вид «Сломишь бадик, *перекрестишься* от дум» и, следовательно, текст был создан до того, как автор привел свои взгляды на религию в строгое соответствие с одерживающей верх идеологией. Вероятно, стихотворение следует датировать концом 1918—первой половиной 1919 года.

Таким образом, если даже учесть остаточную, не поддающуюся, вероятно, коррекции приблизительность датировки отдельных стихов «Голубой глубины», нельзя не заметить, что книга большей частью составлена из стихов, написанных в 1920—1921 годах. Что касается выраженного в этих стихах мироощущения, то в последующем его основные положения так или иначе воплотятся уже в платоновской прозе.

*Моему погибшему на войне
семнадцатилетнему дяде
Георгию Левому и дедушке
Григорию Дмитровскому
(in memoriam)*

М. А. Дмитровская

ПЕРСОНАЖИ ГЕОРГИЕВСКОГО РЯДА У ПЛАТОНОВА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ¹

В настоящей статье ставится задача показать важную роль представлений о св. Георгии (Егории Храбром) в произведениях Платонова. Культ Георгия Победоносца на Руси носил как официально-государственный, так и народный характер.

Георгий Победоносец, великомученик, святой воин, относился к числу наиболее почитаемых святых. Житие Георгия Победоносца, переводной (византийский) памятник, широко распространено во всех славянских странах. Жития рассказывают о Георгии, современнике римского императора Диоклетиана (284—305). Георгий был доблестным воином, принадлежал к высшей военной знати, но, когда начались гонения на христиан, добровольно отказался от воинского звания и стал проповедником христианства, за что принял мученическую смерть. Таким образом, жития представляют Георгия как мученика за веру и святого воина.

В одной из версий жития Георгий предстает не только как борец за христианскую веру, но и как змееборец. При этом его функция змееборца является производной от его исходной характеристики как воина. Он победил Змея, пожиравшего людей, и освободил княжескую дочь. Этот сюжет был чрезвычайно любим и популярен на Руси. Он широко представлен в русской иконографии. Полное название иконы — «Чудо Георгия о Змии и Девице». Георгий изображен воином на белом коне в момент, когда он пронзает копьем Змея. В более полной иконографии представлена Княжна, держащая на поводке усмиренное чудовище.

Кроме того, на славянской почве представления о св. Георгии-змееборце получили и другое преломление, в котором со-

¹ Приношу глубокую благодарность Р. Чандлеру (Лондон), Т. Янко, Н. Корниенко, Е. Яблокову (все — Москва) и Е. Колесниковой (Санкт-Петербург) за помощь в работе над статьей.

единились христианская и языческая традиция. Для прояснения последней обратимся к краткому изложению змееборческого мифа, ядро которого составляет поединок Громовержца с противником, принимающим разные ипостаси (змея, дракон, пес, волк и т. п.). На современном этапе этот миф рассматривается учеными в качестве основного индоевропейского.²

В. В. Иванов и В. Н. Топоров предлагают основную сюжетную схему мифа о Боге Грозы и Змее. Бог Грозы (Перун) находится наверху, у вершины трехчастного мирового дерева или его заменителей. Змей находится внизу, у корней дерева, на черной шерсти. Змей похищает и прячет в пещере, за скалой, рогатый скот. Бог Грозы, разбивая скалу, освобождает скот (или людей). Бог Грозы на коне или на колеснице своим оружием (молотом, молнией, камнями) ударяет по дереву, сжигая его, или по камню, раскалывая его. После победы над Змеем идет дождь, а сам Змей скрывается в земных водах.³

Для противника Бога Грозы восстанавливается общеиндоевропейское исходное имя с корнем *uel-, ср. др.-рус. *Велес, Волос*.⁴ Во многих традициях поединок Бога-Громовержца с противником происходит из-за обладания скотом. В христианскую эпоху Волос/Велес превратился в христианского покровителя скота святого Власия.⁵

В славянской мифологии место Громовержца могут занимать Бог, Илья-пророк, герой волшебной сказки, Царь-Огонь, Илья Муромец, а также христианский святой — Георгий.⁶ Илья-пророк наследует преимущественно функции Перуна как Громовержца (власть над молнией-огнем, громом и водой-дождем), св. Георгий же принимает на себя функции змееборца. Вместе с тем встречается и объединение функций Ильи и Георгия. Для нас особый интерес представляет то, что в этом случае Георгий (Егорий) выступает как Громовержец, заменитель Перуна.⁷

² См.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

³ Там же. С. 5.

⁴ Там же. С. 92—93, 95.

⁵ Там же. С. 45—48; *Рыбаков Б. А.* 1) Язычество древних славян. М., 1981. С. 421—431; 2) Язычество Древней Руси. М., 1988. С. 417 и след.; *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 31 и след.

⁶ *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х т. М., 1994. Т. 1. С. 699—704; *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 44—45.

⁷ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 19, 191; *Коринфский А. А.* Народная Русь. Смоленск, 1995. С. 235; *Успенский Б. А.* Филологические разыскания... С. 31—32.

Существует богатая народная традиция почитания святого, которого называют Егорием, Егором, Ягорием, Юрием. Простонародный культ св. Георгия связан с сельским хозяйством и крестьянским календарем. В. В. Иванов и В. Н. Топоров отмечают, что восточные славяне перенесли на Георгия некоторые черты языческих божеств плодородия Ярилы и Яровита, о чем свидетельствуют и народные варианты имени: *Юрий* (рус.), *Юры*, *Юр* (укр.), *Еры* (белорус.).⁸

Георгий (Юрий, Егорий) считается покровителем земледелия. Имя Георгий производно от греч. слова γεωργός со значением 'земледелец'. Состояние природы, погодные условия в Юрьев день подсказывали крестьянину порядок проведения земледельческих работ, давали возможность делать прогнозы. Считалось, что весна начинается с Юрьева дня. В русских деревнях говорили: «Юрий начинает полевые работы (23 апреля), Юрий и оканчивает» (26 ноября — осенний его праздник).⁹

Св. Георгий выступал как покровитель скотоводства и пастушества.¹⁰ Пастушье присловье говорит: «Хоть все глаза прогляди, а без Егорья не усмотришь за стадом».¹¹ Существует множество примет и поверий, связанных с весенним Юрьевым днем, когда происходит первый выгон скота: «Гони животину на Юрьеву росу; На Юрия дождь — скоту легкий год» и т. д.¹² Икона св. Георгия использовалась с магической целью, особенно при падеже и болезнях скота.¹³ Здесь функции Георгия совпадают с функциями св. Власия, который генетически восходит к противнику Громовержца. Б. А. Успенский пишет: «В результате вторичных переосмыслений и нейтрализации исходного противопоставления атрибуты Волоса могут переноситься на его противника, и отсюда Георгий вторичным образом также мог, по-видимому, отождествляться с Волосом».¹⁴ Это подтверждается также крылатым народным выражением «Юрий да Влас — всему серому мужицкому богатству глаз»,¹⁵ а также молебнами, которые служатся при выгоне скота в Юрьев день

⁸ Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. С. 184.

⁹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян... Т. 1. С. 705.

¹⁰ Там же. С. 706—708.

¹¹ Коринфский А. А. Народная Русь. С. 237.

¹² Бондаренко Э. О. Праздники христианской Руси. Калининград, 1993. С. 151.

¹³ Бахтина В. А. Борис Соколов и его неизвестный труд о русском духовном стихе // Соколов Б. М. Большой стих о Егории Храбром. М., 1995. С. 14.

¹⁴ Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 36.

¹⁵ Другой вариант: «Егорий да Влас всему богатству глаз» (Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян... Т. 1. С. 706).

с пожеланием благополучия для скота «с Юрья — до Васильева дня».¹⁶

Егорий—Юрий слывет также предводителем волков и хищных зверей. Считается, что в свой весенний день он на белом коне объезжает леса и отдает приказания волкам.¹⁷ Связь Егория с волками тоже может быть истолкована как отражение его связи с Волосом.¹⁸ Одновременно Егорий предстает как охранитель от змей.¹⁹ Таким образом, у славян св. Георгий—Егорий—Юрий мог быть соотнесен с обоими персонажами древнего мифа — с Перуном и Волосом, а также с Ярилой и Яровитом.²⁰

Образ св. Георгия в переосмысленном виде перешел в жанр русских духовных стихов о Егории Храбром. Известны два сюжета духовного стиха о Егории. Один — змеборческий, «Егорий и Елизавета» (Олисафия и др.), его также называют «малым» стихом. Он восходит к «Чуду Георгия о Змии и Девице». Легенды о мучениках за веру создавались в условиях гонений на христиан, и Егории Храбрый стал одним из таких мучеников. Об этом повествует «большой стих», описывающий мучения Егория и его поездку по Руси. В образе Егория совмещены черты мифологического героя и проповедника новых христианских идей, поэтому Егорий является устройтелем русской земли и ее христианским просветителем. Исследованию духовных стихов посвящено много работ. Отметим, что впервые обстоятельный разбор духовного стиха о Егории Храбром сделал проф. А. И. Кирпичников. Его исследование «Святой Георгий и Егорий Храбрый» (1878) появилось в «Журнале Министрства народного просвещения» и вышло отдельным изданием в 1879 году.

Широкое распространение культа св. Георгия / Егория объясняет различные преломления этого образа в русской литературе. Блестящее исследование на данную тему принадлежит С. Я. Сендеровичу, вскрывшему частое обращение к змеборческим мотивам в произведениях А. П. Чехова.²¹ В своей работе С. Я. Сендерович идет от имени героя к изучению разверты-

¹⁶ *Коринфский А. А.* Народная Русь. С. 236. Б. А. Успенский отмечает связь Волоса не только со св. Власием, но и со св. Василием, что может быть объяснено созвучием имен (*Успенский Б. А.* Филологические разыскания... С. 33, 69).

¹⁷ *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян... Т. 1. С. 709—710; *Коринфский А. А.* Народная Русь. С. 238—239; *Синявский А. Иван-дурак: Очерк русской народной веры.* М., 2001. С. 227.

¹⁸ *Сендерович С. Я.* Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. СПб., 1994. С. 103.

¹⁹ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 204.

²⁰ Там же С. 207.

²¹ *Сендерович С. Я.* Чехов — с глазу на глаз.

вания и модификации сюжета. Этим же методом воспользуемся и мы.

Рассмотрим персонажи в произведениях Платонова, носящие имена *Георгий, Егорий, Егор, Юрий, Григорий*²² и их варианты, а также отчества *Егорович/Егоровна, Егорыч* и *Григорьевич* для выяснения того, как Платонов использует семантические потенции этих имен, коренящихся в змееборческом мифе, христианской и народной культуре. Будем считать, что исходные представления образуют «георгиевский» / «егорьевский» текст (в узком смысле). В более широком смысле можно говорить об апелляции к мифу о поединке Громовержца с противником. Нами отмечены различные случаи трансформации мифа или «георгиевского» текста, которые являются определяющими в построении образов персонажей, разворачивании сюжета, использовании образной системы, что в целом служит для выражения идейных взглядов Платонова. В ряде случаев проанализируем произведения, в которых нет персонажей с указанными именами, но ярко выражено мифологическое содержание.²³

Всего в произведениях Платонова насчитывается 21 персонаж с именем, восходящим к образам св. Георгия / Егория Храброго.

Начало разработки Платоновым «георгиевской темы» приходится на 1926 год. Оно было весьма успешным. Писатель работает над несколькими произведениями — «Эфирный тракт», «Сокровенный человек», «Епифанские шлюзы», «Город Градов», в которых георгиевские мотивы представлены с большей или меньшей степенью яркости. Наиболее показательной в этом отношении является повесть «Эфирный тракт». В дальнейшем мы по возможности будем стараться придерживаться хронологического принципа рассмотрения произведений, однако это условие будет выполняться не всегда.

В повести «Эфирный тракт» черты св. Георгия проявляются в первую очередь в образе Егора Кирпичникова. Это молодой ученый, который занимается поиском эфирного тракта, тем самым продолжая дело своего погибшего отца Михаила Кирпичникова и его учителя Фаддея Кирилловича Попова. Следует отметить, что в христианской традиции святые Георгий и Ми-

²² В простонародном обиходе имена Георгий и Григорий смешивались, см.: *Сендерович С. Я.* Чехов — с глазу на глаз. С. 41.

²³ Настоящее исследование продолжает работы, посвященные отражению змееборческого мифа в творчестве Платонова. См.: *Дмитронова М. А.* 1) *Илья-пророк* и мифологизация имени *Илья* у А. Платонова // Кирилл и Мефодий: Духовное наследие: Материалы междунар. науч. конф. Калининград, 2000; 2) Отражение змееборческого мифа в «Рассказе о многих интересных вещах» А. Платонова // Структура текста и семантика языковых единиц. Калининград, 2001; 3) «Огненная Мария» // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 2004. Вып. 5.

хаил нередко выступают рядом, поскольку архангел Михаил является победителем апокалиптического дракона (Апокалипсис, 12, 7—11).²⁴ Возможно, Платонов не случайно наделил своего героя фамилией *Кирпичников*. Напомним, что одно из первых исследований культа св. Георгия и духовных стихов о Егории Храбром принадлежало А. Кирпичникову и Платонов мог быть знаком с его работой. В образе Егора Кирпичникова можно заметить отчетливые черты змеборца.

Композиция повести такова, что сюжет змеборческого мифа представлен в ней дважды, причем повтор углубляет его и делает более явным. Сначала в произведении сообщается о найденном «Генеральном сочинении» мифического народа аюнитов. В этом сочинении говорится о катастрофе, разразившейся над страной аюнитов, причем упоминание *гадов* и *змей* отсылает нас к змеборческому мифу: «На севере нас сторожил *хаос* мертвых льдов, на юге лес, набитый темною тучею *мощных зверей*, наполненный *свистом* мрачных *гадов* и пересеченный целыми реками *яда зундры* (испражнения гигантских змей. — *Прим. редак.*)».²⁵ Ситуацию спасает герой, изобретающий аппарат, который производит электричество (аналог молнии Громовержца): «Его [Эйи] аппарат, состоявший из сложных зеркал, преобразующих свет неба в тепло и *живую силу металла* (вероятно, *электричество*. — *Прим. редак.*), и поныне служит источником народной жизни и довольства» (с. 384). Появляется герой Рийго, открывший тайну эфирного тракта. В результате его деятельности возникают огромные откормленные электроны-чудовища, рост которых происходит за счет уменьшения вещества планеты, и в частности за счет уменьшения запасов воды: «В Материнском океане начала пропадать вода» (с. 385). Таким образом, откормленные электроны становятся поглотителями или своеобразными «хранителями» воды, что свойственно противнику Громовержца. Битва Рийго с чудовищами одной из своих причин имеет именно исчезновение воды: «Рийго знал причину исчезновения влаги и вышел встречать противника» (с. 385). Форма электронов сравнивается с облаком, а их количество — с тучей. Эти метафоры косвенно могут указывать на

²⁴ В заговорах на уход за скотом как синонимы могут использоваться имена Михаила архангела и святого Георгия (см.: *Топоров В. Н.* Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Заговор. М., 1993. С. 89); а в заговорах против змей — также пророка Илии (см.: *Невская Л. Г.* О заговорной реализации одного эпизода «основного мифа» // Там же. С. 151).

²⁵ *Платонов А. П.* Избранные произведения: Рассказы, повести. М., 1984. С. 384. Далее произведения Платонова цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте. Курсив в цитатах мой. — *М. Д.*

грозу. Электроны выходят именно из океана: «В неистовой свирепости шли *тучи электронов* из недр Материнского океана, колыхаясь, как горы при землетрясении, дыша, как могучие ветры» (с. 385). Гибель страны аюнитов тоже описывается в терминах поглощения воды: «Аюна будет выпита ими, как обычная вода!» (с. 385). Рийго погибает: «Нельзя вытерпеть взгляд электрона. Гнусна будет смерть от ужаса (...) Слишком медленно идут эти *космические звери!* (...) Рийго (...) убит *лапой электрона*, тяжелой, как пласт платины...» (с. 385).

То, что Рийго является змееборцем, подтверждается тем, что его имя представляет собой фонетическую анаграмму имени Егор: [Йигор]. Преемником Рийго становится Егор Кирпичников (сначала — маленький Егорушка). Сближению двух персонажей служит непосредственное упоминание последнего, после того как Мария Александровна Кирпичникова заканчивает чтение «Генерального сочинения», где говорится о гибели Рийго: «Мария Александровна поникла над книгой, *Егорушка* спал (...)» (с. 385).

Егор Кирпичников становится инженером-электриком (электриком был и его отец Михаил), знакомится с работами Попова и своего отца, а также с литературой аюнитов и продолжает начатые ими опыты по искусственному размножению вещества и открытию эфирного тракта. Однажды ночью он засыпает в лаборатории. В это время стремительный рост в объеме железного куба сопровождается появлением откормленного электрона, превращающегося в чудовищного змея. Его первым видит корреспондент газеты, который в заметке описывает его так: «Наибольшая высота животного — метр. Наибольшая ширина — около половины метра. Цвет его тела *красно-желтый*. Общая форма — овал. Органов зрения и слуха не обнаружено. Кверху поднята огромная пасть с черными зубами длиной по 3—4 сантиметра. Имеются четыре короткие (...) мощные лапы с налившимися *мускулами*, в обхвате лапа имеет не менее полуметра; кончается лапа одним могущественным пальцем, в форме *эластичного сверкающего копыя*. Животное стоит на толстом, сильном хвосте, конец которого шевелится, сверкая тремя зубьями (...) Шум в лаборатории производил гул этого *гада...*». Отметим, что красно-желтый цвет традиционно принадлежит Змею и Волосу/Велесу,²⁶ слепота тоже характеризует хтонического противника Громовержца. Описание откормленного электрона-змея соотносится с элементами древнерусской иконы «Чудо Георгия о Змии»: копые Георгия, поражающего Змея, извивающаяся фигура Змея, окрашенная в темно-красный цвет, красно-желтые тона иконы, зубчатая грива

²⁶ См.: Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 61.

Змея, мощные когтистые лапы.²⁷ Интересно, однако, что обладателем копыя становится у Платонова сам змей, слившийся с этим традиционным оружием змеборца.

Непосредственно перед опытом, приведшим к чудовищному росту вещества и появлению змея, над ночной Москвой люди наблюдают необычное атмосферное явление: «Высоко над площадью Свердлова в этот миг засветилась *синяя точка*. Она в секунду удесятерилась в размерах и затем стала излучать из себя *синюю спираль*, тихо вращаясь и как будто разматывая клубок *синего вязкого потока*. Один луч медленно влекся к земле, и было видно его содрогающееся движение, как будто он встречал упорные встречные силы и, пронзая их, тормозил свой путь. Наконец *столб немерцающего мертвого огня* установился между землей и бесконечностью, и *синяя заря* охватила все небо. (...) все предметы поверхности земли были окунуты в какую-то немую, но все пронзающую влагу — и не было ни от чего тени» (с. 393—394). Это не что иное, как описание эфирного тракта. Показательно, однако, что он напоминает как бы продленное сияние молнии,²⁸ а упоминание в конце влаги корреспондирует с дождем во время грозы.

Свечение эфирного тракта (электричества) однозначно увязывается с опытами Егора Кирпичникова. Статья в газете, где описана лаборатория и змей-электрон, названа «Объяснение ночной зари над миром». Впрочем, причинные связи должен установить сам внимательный читатель.

Мифический Рийго является своеобразным прототипом Егора Кирпичникова и в какой-то степени определяет дальнейшую судьбу как Егора, так и его отца Михаила, погибшего в Атлантическом океане на пути из Америки домой. О смерти Рийго говорится следующее: «Рийго давно *пал в неизвестности, как камень в колодец*» (с. 385). Это же метафорическое сравнение содержится в песенке, которую «иногда пела мать Егора, когда ее схватывала тоска по мужу», и которую поет, приближаясь к разгадке эфирного тракта, Егор:

Любимый твой умер далеко,
Как камень, в колодец упал.
В урне лежит его локон,
А голову он потерял.

(с. 388)

²⁷ См.: Сендерович С. Я. Чехов — с глаза на глаз. С. 88.

²⁸ Ср. описание сияния молнии в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923): «И только в полдень осенила, ослепила небо и землю *сплошная белая молния* (...) И *синее пламя молнией остановилось в небе*, только содрогалось, как куски расщепленной хворостинной змеи» (Платонов А. П. Собр. соч.: В 5 т. М., 1998. Т. 1. С. 160—161).

Это дважды повторенное сравнение предвещает гибель Егора — он погибает в безвестности, а «труп его был брошен в *илистые воды*²⁹ Амазонки и *смыт в Тихий Океан*» (с. 398). Отметим, что тем самым Рийго, Егор и его отец Михаил гибнут одинаково — в воде — стихии, традиционно связывающейся с противником Громовержца. Они, как и св. Георгий Победоносец, погибают в борьбе за идею, причем их смерть частично описывается в мифологическом змееборческом коде, где ближайшим источником являются верования, тоже связанные с этим святым (в том числе и в русском, «егоровском» «изводе»). Последняя строчка песни («А голову он потерял») может и прямо отсылать к усекновению головы у св. Георгия. Важной отличительной деталью является, однако, то, что змееборец св. Георгий/Егор всегда оказывается победителем, а в повести Платонова «Эфирный тракт» смерть, несмотря на силу убежденности героев, настигает именно змееборцев.³⁰ Обратим внимание на мотив яда, возникающий в связи с персонажами этой повести, ищущими загадку эфирного тракта. От выпитого яда погибает Фаддей Кириллович Попов. Его тело находит Михаил Кирпичников. «Он нашел пузырек с недопитым розовым *ядом*. Кирпичников вылил остаток *яда* на снег — и снег зашипел, исчез газом, и *яд* начал проедать пол» (с. 355). От яда умирает и Егор Кирпичников: «Ему дали *яду*, и он, не помня уже ничего о жизни, скончался» (с. 398). Возможно, что здесь Платонов обращается к тем представлениям о змееборце, которые отмечены у А. Н. Афанасьева: «Поражая змея, герой подвергается опасности погибнуть от его яду или от его крови {...} Сам бог Тор, хотя и убивает великого змея {...} но сам тонет в его отраве; так же гибнет и Беовульф, славный герой англосаксонского эпоса, а Геркулес умирает от одежды, напитанной ядом умерщвленной им гидры {...}».³¹

В повести «Эфирный тракт» есть и другой персонаж, связанный со змееборческим сюжетом. Это профессор Исаак Гри-

²⁹ В мифологических представлениях вода связывает наш мир с загробным, который находится «за морем». Михаил и Егор Кирпичниковы также погибают, отправляясь в Америку, «за море». В Доме воспоминаний нет тел отца и сына, т. е. нет доказательств их смерти, что придает им ореол святости и напоминает образы духовных подвижников, в частности св. Георгия.

³⁰ В повести нет прямого описания битвы Егора Кирпичникова с чудовищем, но в контексте произведения полем битвы становится сама жизнь героя: «Жизнь предстала ему как каменное сопротивление {...}, но он знал, что это сопротивление может стать полем его победы» (с. 356).

³¹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян... Т. 2. С. 520—521.

горьевич Матиссен. У него значимым является отчество *Григорьевич*. Матиссен работает директором опытно-мелиоративной станции, по образованию электрик и агроном; он «ушел со второго курса электротехнического института и поступил в сельскохозяйственную академию» (с. 361). Матиссен демонстрирует навестившему его Михаилу Кирпичникову свое изобретение, которое основывается на том, что мысли каждого человека испускают электромагнитные волны, которые, преобразуясь при помощи специального реле, могут заставить действовать технику. Сам Матиссен приводит таким образом в действие насосную установку, орошающую капустный участок. Здесь налицо характерное для Платонова соединение электричества и орошения, являющихся проекцией молнии и воды. Со временем, однако, Матиссен забрасывает свою мелиоративную деятельность, его охватывает желание овладеть миром и воссесть «всемирным императором». Пришедшему к нему Петропавлушкину, который просит об орошении земли, Матиссен говорит о своей способности «камень с неба бросить на твою голову» (с. 377) и потом повторяет, что знает, «как камни с неба на землю валить» (с. 378). Таким образом, здесь у Матиссена происходит раздвоение единой по сути деятельности Громовержца: метание камней (оружия Громовержца) и освобождение воды (орошение земли) уже не связываются друг с другом.

Матиссен погибает в ходе эксперимента из-за кровоизлияния в мозг. Под воздействием работающего от электрического тока аппарата его мысли начинают стрелять в космос «особыми сферическими электромагнитными бомбами» (с. 379), которые, материализовавшись, превращаются в болид, упавший в океан и потопивший два пассажирских судна (на одном из них и находился друг Матиссена — Михаил Кирпичников). Исаак *Григорьевич* Матиссен, подобно Громовержцу, бросает с неба камни, но это приводит к гибели ни в чем не повинных людей. «Победоносность» Матиссена оборачивается злом.

В Матиссене соединены образы Змея и Громовержца. Характеризуя Матиссена, Платонов использует выражения и слова, соотносимые с образом змея: «охлажденное сердце и резкий разум», «лицо, привыкшее к неподвижности; оловянное утихшее сердце», «распахнутый зловонный рот» (с. 377). Матиссен сам признается в злой силе своего ума: «Весь ум — зло! И ум, и труд требуют действия и ненависти, а от добра жалеть да плакать хочется» (с. 378). «Змеиную» природу Матиссена подтверждает и его гибель в результате эксперимента: у него лопаются сосуды головы, т. е. он оказывается пораженным *в голову*. Отметим, что для змееборческих сюжетов характерно поражение змея именно *в голову*. На иконе «Чудо Георгия о Змии» копье Георгия Победоносца направлено в пасть змея; в былинном эпосе и волшебных сказках присутствует мотив отрубания

головы Змею.³² Показательно также указание на яд, который отравляет кровь Матиссена: «Кровь переполнялась ядами и зачерняла сосуды; (...) все средства его самозащиты были мобилизованы и боролись с ядами, приносимыми кровью, обрастающей в мозгу» (с. 378—379). Мозг побеждается воздействующими на него электромагнитными волнами, излучаемыми прибором. Интересно также, что опытно-мелиоративная станция, где работает Матиссен, находится около *Волошино*. Это реальное географическое название (в деревне Волошино работала учительницей будущая жена Платонова Мария Кашинцева), однако в контексте произведения этот топоним может быть связан с именем противника Громовержца — Волосом/Велесом.³³

В более позднем неоконченном произведении Платонова «Технический роман» (1931) встречается профессор по имени *Георгий Михайлович Преображенский*. Интересно отметить, что он носит такое же имя-отчество, как Егор Кирпичников; полное имя Кирпичникова — Георгий; в тексте повести «Эфирный тракт» встречаются номинации Г. Кирпичников и Г. М. Кирпичников. В имени и отчестве профессора тоже соединены имена двух христианских святых-змееборцев — Георгия и Михаила, а фамилия *Преображенский* относится к фамилиям православного духовенства. Образ профессора Преображенского сходен с образом Исаака Григорьевича Матиссена. Профессор отклоняет предложение молодых героев романа по устройству электрической пахоты. По их мнению, электричество (а оно связано с молнией Громовержца) способно накормить и осветить голодную страну в послереволюционные годы. Казалось бы, Георгий Михайлович Преображенский, в силу своего имени, должен способствовать развитию идеи электричества, но он скептически относится к молодым ученым, недооценивая их, поэтому он оказывается побежденным: «...Преображенский упал на пол омертвелым туловищем: сознание сразу устало в нем думать и сердце сбилось с такта своей гордости» (с. 935).³⁴ Так же как Исаак Григорьевич Матиссен, профессор Преображенский терпит поражение от своего гордого, холодного ума.

³² Там же. С. 518.

³³ В рассказе Платонова «Молодой майор (Офицер Зайцев)» (1946) встречается также топоним Велестово. Ср. также топонимы у сербов: *Велес* (западная Сербия), *Велесница* (на Дунае), *Велестово* (Черногория) (*Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 46).

³⁴ *Платонов А.* Технический роман / Публ. В. Гончарова и Н. Корниенко // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 2000. Вып. 4. Юбилейный.

Таким образом, два персонажа разных произведений Платонова, отмеченных схожими именами (Григорьевич—Георгий), выявляют похожие черты и могут быть связаны как со змеборцем, так и с его противником в архаическом мифе.

Другая повесть Платонова «Город Градов» (1926) традиционно рассматривается как антибюрократическая. Однако в ней есть и тема Ильи-пророка.³⁵ Бюрократ Шмаков отказывает жителям хутора Девьи Дубравы (в этом названии присутствует дуб — один из элементов основного мифа) в их просьбе о «присылке аэроплана для подгонки туч в сухое летнее время» (с. 465). В газете изобретатель этого аэроплана, действующего посредством наэлектризованного песка, назван «пролетарским Ильей Пророком». В мифологический подтекст повести вписывается и наличие в ней женского персонажа по имени Марфа Егоровна Жамова.

В «Бедняцкой хронике» «Впрок» (1931) у Платонова появляется еще один Г. М. — Григорий Михайлович Скрынко. Он «вождь и друг машин и механизмов» (с. 118),³⁶ работает кузнецом. В народных традициях кузнец, как и Громовержец, выполняет функции змеборца, а также является помощником Бога Грозы (Ильи-пророка, св. Георгия) в битве со Змеем.³⁷

Григорий Скрынко предстает перед рассказчиком как мифологический Громовержец, который мечет деревянные (здесь они заменяют каменные) снаряды: «Вдруг резкая воздушная волна ударила мне в глаза горячим песком, снесенным с почвы, и вслед за этим раздался пушечный удар... Голый человек, черный и обгорелый — не на солнце, а близ огня — вышел из хаты-мастерской и поднял позади меня огромный деревянный кляп» (с. 112). Его появление сопровождают детали, явно связанные с Громовержцем: «гремели молотки», «горел огонь» (с. 112).

Подобно св. Георгию/Егорию Храброму, борцу и проповеднику христианской веры, Григорий тоже является носителем веры, но не в Бога, а в электричество и силу техники: «„Верите ли вы теперь в радио“? — спросил Григорий собрание... „Верим, — ответило собрание. — Верим господу и в шумную машину“» (с. 117).

Рассказчик, от лица которого ведется повествование, считает, что «сидеть на хуторе и стрелять деревянными пробками» недостойно способностей Григория Михайловича Скрынко, который обнаруживает хорошее знание электричества, а также машин и механизмов и говорит о своем желании изобрести

³⁵ Дмитриовская М. А. *Илья-пророк* и мифологизация имени *Илья*... С. 56.

³⁶ Платонов А. П. Возвращение. М., 1989.

³⁷ Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. С. 212—214.

мощный советский трактор. Он выражает надежду, что вскоре «появятся мощные двухсотсильные конструкции профессора Г. М. Скрынко» (с. 119). Здесь Г. М. Скрынко объединяется с Г. М. Кирпичниковым из «Эфирного тракта» общностью инициалов, имеющих к тому же общую семантику.

В образе Григория Скрынко также имеются черты змеборца. Рассказчик попадает в колхоз «2-е Отрадное» и сравнивает колхозное правление с «кулацким змеем»: «Но внутри самой ихней деревни сидел *кулацкий змей* (...)» (с. 138). Рассказчик пишет письмо «товарищу Г. М. Скрынко» и вызывает его «для ликвидации бюрократического очага».

В повести «Впрок» примечательна и фигура рассказчика. Он последовательно связывается с главными стихиями змееборческого мифа: с заменяющим молнию электричеством и водой. Сначала в колхозе «Доброе начало» он помогает наладить «электросолнце», а потом в колхозе «2-е Отрадное» становится колодезным мастером.

В этом же произведении встречается еще один персонаж, представляющий для нас интерес, — «товарищ Пашка, председатель всей бузы новой жизни» (с. 151) в колхозе «Утро человечества». Жизнь героя, описываемую рассказчиком хроники, можно рассмотреть в контексте змееборческого мифа как его восхождение наверх. Вначале (до революции) образ Пашки близок хтоническому существу основного мифа (противнику Громовержца). Подобно Змею, хранителю богатств, смысл жизни Пашка видит во владении имуществом, но так как денег на истинные дома у него не было, то «он скупал (...) овраги и старые колодцы», а «однажды за полведра водки скупил в волости все *болота и песчаные угодья*» (с. 151) (напомним, что болота и пески — излюбленные места обитания Змея): «*Пашка проводил свою жизнь в оврагах и на поверхности заросших мокрых пучин*» (с. 151). Затем возникает мотив дерева и съедающего его червя, и опять не обходится без Пашки: «Шел он мимо помещичьего сада и видит: ползет по дереву *черный червь*» (с. 152). Здесь червь является сниженным (травестирированным) вариантом Змея (с этим приемом мы еще встретимся у Платонова неоднократно). Помещик дает Пашке задание: «*Ты возьми дерево, вырви его с корнем* и тащи вон с поместья, а дома то дерево *сожгешь*. Но не смей *червей* ронять, смотри себе в след и подбирай *червей* в шапку» (с. 152). Желая вырастить собственный сад, Пашка переносит дерево в овраг, но ему не дано созидательной божественной силы: «...дерево умерло, и наступила революция» (с. 152), к которой Пашка приспособиться не может. Его спасает женитьба. Так же как и в «Чуде Георгия о Змии и Девнице», здесь присутствует женский персонаж, только спаситель и спасенный меняются местами: «Пашку отдали бабе в мужья, и он, из страха перед ней, стал жить сознательным тру-

жеником (...) Начиная с того светлого момента и донныне Пашка все время лез в гору и дошел до поста председателя колхоза (...)» (с. 153).

Мифологический подтекст повествования о Пашке подчеркнут игрой Платонова с именами. При встрече с Пашкой и в начале разговора с ним рассказчик в скобках замечает: «...Отчества его я еще не знал» (с. 150). Это кажущееся неважным замечание обретает свою проективную игровую силу, когда в конце произведения мимоходом оказывается названным полное имя персонажа: «Езжай куда хочешь, — сказал мне Павел *Егорович*. — Все мы кипим в одном классовом котле, и сок твоей жизни дойдет до меня» (с. 154). Отчество *Егорович* объясняет и закономерность вопроса, который задает Пашка рассказчику при первой встрече: «А отчего электричество железо любит, а стекло не уважает?» (с. 150).

История Пашки, поставленная в сильную текстовую позицию — конец произведения, — и его отчество, открываемое в предпоследнем абзаце текста, служат подтверждением важности для писателя змееборческого мифа, который связан с персонажами, носящими «говорящие» имена: *Григорий Михайлович* Скрынко и Павел *Егорович*.

Интересна работа Платонова над историей Пашки. Первоначально героя звали Ефим, а его история и история колхоза «Утро человечества», изложенные в были 1929 года,³⁸ как отмечает Н. В. Корниенко, отличались от окончательного варианта. Показательно, однако, что в первом варианте тоже присутствовал мотив червей, данный в еще более сниженном виде. В невошедшем в окончательный текст отрывке председатель колхоза Ефим Нечаев оказывается в Париже, где в институте красоты наблюдает за тем, как состоятельные дамы глотают глистов и поэтому худеют. Ефим приказывает односельчанам освободиться от глистов и прислать их в бочке в Париж. Ефим ставит также целью устройство советской власти в Париже, за что его отзывают обратно в СССР. Н. В. Корниенко справедливо замечает, что замена в окончательном варианте повести Ефима Нечаева на безымянного Пашку и снятие парижского эпизода уничтожают важные политические аллюзии, связанные с реабилитацией во второй половине 1920-х годов «Молодой России» и ее идеолога Нечаева.³⁹ Однако обретение Пашкой отчества и разработка Платоновым другого эпизода, связанного с червем, позволили соединить в одно целое все мифо-фольклорные змееборческие мотивы

³⁸ [Платонов А. П.] «Меня убьет только прямое попадание по башке»: Материалы к творческой биографии Андрея Платонова. 1927—1932 годы / Публ. М. А. Платоновой; Подгот. и очерк творчества Н. В. Корниенко // Новый мир. 1993. № 4. С. 115.

³⁹ Там же. С. 114.

вы, присутствующие в произведении. Повесть «Впрок», публикация которой имела столь печальные последствия для писателя, с момента выхода в свет и донныне рассматривалась исключительно в идеологическом ключе. Выявленные нами мотивы доказывают, что Платонов откликнулся на события в деревне не только в публицистическом, но и в художественном плане, включающем обращение к народной культуре.

Однако вернемся к повести «Эфирный тракт». Мы уже обращали внимание на то, что в этом произведении змеборцы Рийго и Егор Кирпичников оказываются не победителями, а побежденными. Таким образом, традиционный сюжет о Егории Храбром — победителе Змея — оказывается инвертированным, «перевернутым». Однако в контексте повести «Эфирный тракт», содержанием которой является научный поиск героев, гибель персонажей не воспринимается столь трагично. Более того, смерть Егора Кирпичникова, как и смерть его отца, вообще поданы как достаточно случайные.

В конце 1920-х—начале 1930-х годов Платонов осуществляет успешную попытку использовать инвертированный «георгиевский» текст с другой целью — для художественной репрезентации своих социально-исторических взглядов. Хрестоматийной стала мысль о том, что гибель Насти в «Котловане» (1929—1930) символизирует у Платонова невозможность построения коммунистического общества. При этом семантика имени девочки (*Анастасия* в переводе с др.-греч. означает 'воскресшая'), связанная на самом деле у Платонова с мифологическими коннотациями (смерть как необходимое условие последующего рождения⁴⁰), при социально-историческом прочтении романа служит средством подчеркивания трагичности исторической ситуации, когда никакое Воскресение невозможно. Между тем в повести «Котлован» есть на первый взгляд «проходной» персонаж, не привлекавший до настоящего времени внимания исследователей. Его зовут Егор Семеныч.⁴¹ Он появляется в сцене взаимного

⁴⁰ См. в этой связи работы: *Кретинин А. А.* Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2; *Дмитровская М.* Архаичная семантика зерна (семени) у А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4.

⁴¹ Это имя даже не упоминается в содержательной работе А. Харитонова, см.: *Харитонов А.* Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 1995. Вып. 2. В другой работе отмечено только, что в повести «Котлован» крестьянская Россия представлена традиционными именами (см.: *Хижняк Л. Г.* Имя персонажа как образ видения России в романе XX века: На материале романа А. Платонова «Котлован» // *Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра.* Саратов, 2001. С. 179).

целования крестьян перед грядущим обобществлением и раскучиванием. Крестьяне прощаются друг с другом, как перед смертью:

«Сказав последние слова, мужик обнял соседа, поцеловал его трижды и попрощался с ним.

— Прощай, *Егор Семеныч!*

— Не в чем, Никанор Петрович, ты меня тоже прости. (...)

— Ну, давай, Степан, побратаемся.

— Прощай, *Егор*, — жили мы люто, а кончаемся по совести.

После целованья люди поклонились в землю — каждый всем — и встали на ноги, свободные и пустые сердцем.

— Теперь мы, товарищ актив, готовы — пиши нас в одну графу» (с. 87).⁴²

Повторенное дважды имя Егор в этой сцене является средством подчеркивания его значимости (остальные крестьяне названы по одному разу). Егор Семеныч вкуче с остальными переступает символическую границу смерти («кончается»), понимая свою обреченность и даже не пытаясь как-то противостоять ей. Судьба Егора Семеныча в повести «Котлован» служит знаком того, что будущее народа губительно и безнадежно. Народная среда в условиях тотального огосударствливания уже не может ставить Егориев Храбрых. Бывшие герои становятся пассивными жертвами. Кроме того, в имени-отчестве Егора Семеныча подчеркнута его принадлежность к крестьянской среде. Как уже отмечалось, в русском народном сознании Егорий связывался с земледелием и считался покровителем полевых работ. В этом качестве имя крестьянина Егор обнаруживает тесную смысловую связь с отчеством Семенович. Имя Семен связано с семенем-семенами и, следовательно, «с сеянием как зачинателем новой жизни».⁴³ Именно в этом значении имя Семен актуализировано во многих произведениях Платонова.⁴⁴ (Заметим в скобках, что в повести «Котлован» есть также «старый пахарь Иван Семенович Крестинин»). Трагедия крестьянина Егора Семеныча — это одновременно трагедия всего русского крестьянства, обреченного на уничтожение.

Как показали архивные разыскания Т. М. Вахитовой, на оборотной стороне автографа «Котлована», хранящегося в РО ИРЛИ,

⁴² Платонов А. Котлован: Текст. История творческой истории. СПб., 2000.

⁴³ Топоров В. Н. Две заметки из области ономатологии. II. О мифопоэтическом образе Семена и Семеновны в русской традиции // Имя: Внутренняя структура, семантическая аура, контекст : Тез. Междунар. науч. конф. 30 января—2 февраля 2001 г.: В 2 ч. М., 2001. Ч. 1. С. 73.

⁴⁴ Крестинин А. А. Мифологический знаковый комплекс... С. 47—48; Дмитровская М. Архаичная семантика зерна (семени) у А. Платонова. С. 364—365; Топоров В. Н. Две заметки... С. 90.

находится производственный очерк Платонова «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)», датируемый маем 1929 года.⁴⁵ По тональности этот очерк на первый взгляд полностью противоположен «Котловану» и являет собой выполнение социального заказа. Но, как точно отметила Т. М. Вахитова, это впечатление только кажущееся: «Платонов как бы изнутри взрывает традиционное содержание введением нетрадиционных тем, мотивов, образов. Этот диссоциирующий слой легко и наивно захватывает в свое поле многие болезненные, сложные и просто опасные в те времена проблемы ...».⁴⁶ Очерк, как и повесть «Котлован», не был опубликован, что как раз и говорит о его сложности и неоднозначности. Дополнительным свидетельством в пользу этого является судьба одного из главных героев очерка — *Георгия* Никаноровича Свешникова, рабочего писчебумажной фабрики. Его жизненный путь является отражением общей судьбы крестьянства, вынужденного порвать свою связь с землей и включиться в индустриализацию страны, хотя начал он работать на фабрике тридцать лет назад. Сначала Платонов описывает местоположение фабрики на тверской земле: «Кругом Каменской фабрики росли леса и жили деревни, в деревнях существовали крестьяне, которые пахали, сеяли и жали среди обычного среднерусского пейзажа» (с. 368).⁴⁷ Уход Свешникова из деревни на фабрику Платонов объясняет малой урожайностью почв в этом районе («Землю здесь не обожают — за ее безответность»; «землю ему [крестьянину] любить не за что» — с. 369), а также утратой в юности веры в Бога и поиском новых связей с людьми. Когда фабрику хотели закрыть семь-восемь лет назад и перед Георгием Никаноровичем обозначилась перспектива возвращения обратно в деревню, он воспринял это как трагедию: «Фабрика была его кормилицей, он уже успел снять с земли свою душевную привязанность к ней и направил ее на фабрику» (с. 369). Обратим внимание на некоторое несоответствие: сначала говорилось о том, что крестьяне землю не любят, а потом оказывается, что у Георгия Никаноровича была к ней «душевная привязанность». Но «земледелец» Георгий, а также остальные крестьяне разорвали ее. Связь их с фабрикой мыслится как былая связь с землей: «Мастеровые в нее [фабрику] вцепились, как крестьяне в землю» (с. 369). «Кормилицей» для бывших крестьян, а ныне рабочих является уже не земля, а индустриализация и фабрика —

⁴⁵ Вахитова Т. М. Обратная сторона «Котлована»: Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)» // Платонов А. Котлован: Текст. С. 372.

⁴⁶ Там же. С. 376.

⁴⁷ Платонов А. В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику) // Платонов А. Котлован: Текст.

именно здесь они теперь добывают хлеб. При угрозе закрытия фабрики «рабочие ясно разгадали, что индустрия — их кормилица и притом — единственная, а где хлеб — там и любовь и прочие чувства» (с. 369). Нет, гимна индустриализации у Платонова явно не получилось, да он и не стремился к этому. Слишком отзывалось в нем разрушение сложившегося привычного уклада. Его оценка случившегося полностью отражена в имени, фамилии и отчестве Георгия Никаноровича Свешникова. Как уже было отмечено, Георгий — это «земледелец», который порвал связь с землей и «переселился в фабричный поселок, словно окончательно женился на фабрике», где живет «наивно в обетованной земле» (с. 369). Отчество Никанорович от имени Никанор имеет в своем составе два греческих корня $\nu\kappa\tau\eta$ 'победа' и $\beta\rho\alpha\omega$ 'видеть'.⁴⁸ Георгий Победоносец здесь не скрыт в подтексте, а открыто явлен в отчестве. Так какую же победу одержал Никанорович-Победоносец? На самом деле он приобрел только полную зависимость от фабрики. Фамилия Свешников тоже знаменательна. Она образована от слова «свеча» и, с одной стороны, вписывается в народно-христианскую традицию, связанную с Георгием Победоносцем, с другой стороны, резко контрастирует с разрушением у Свешникова веры в Бога. Во всем этом видно скрытое горькое сомнение автора, которое вскоре проявится в повести «Котлован». Действительно, обратимся еще раз к сцене прощания крестьян в «Котловане». Там Егор Семеныч прощается с Никанором Петровичем — это «земледелец» Егорий и одновременно Егорий Храбрый прощается с Победоносцем (при этом Георгий Никанорович Свешников разделяется на два персонажа). Скоро Егор Семеныч и Никанор Петрович в числе других крестьян придут на котлован, чтобы пополнить ряды рабочих. Но ни храбрости, ни победы здесь нет — историческое поражение окончательно.

Чрезвычайно показательным в отношении показа судьбы страны на примере судьбы русских Георгиев/Егоров является также роман «Чевенгур» (1927—1929). Там имя *Егорий* принадлежит мальчику. Заметим, что это единственное платоновское произведение, где имя дано в простонародной форме Егорий и прямо относится к Егорию Храброму русских духовных стихов. Егорий принадлежит к числу эпизодических персонажей романа «Чевенгур», однако его смысловая роль, поддержанная семантическим ореолом имени, чрезвычайно велика. В самом имени заложена идея спасения, но как она трансформируется в романе?

Егория призывает во время болезни Яков Титыч: «Яков Титыч призывал к себе самого молодого из прочих, тринадцатилетнего *Егория*, и сидел с ним под стеклянной крышей в кругу аро-

⁴⁸ Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М., 1996. С. 207.

мата. Ему жалко было умирать в Чевенгуре, но уже надо, потому что желудок перестал любить пищу и даже питье обращал в мучительный газ, но не от болезни желал умереть Яков Титыч, а от потери терпения к самому себе: он начал чувствовать свое тело, как постороннего, второго человека, с которым он скучает целых шестьдесят лет (...) Он желал стать лошадью, Копенкиным, любимым одаренным предметом, лишь бы потерять из ума свою исчувствованную, присохшую коркой раны жизнь. Он пробовал руками *Егория*, и ему бывало легче, все же мальчик — это лучшая жизнь, и если нельзя ею жить, то можно хотя бы иметь при себе и думать о ней» (с. 517).⁴⁹ Мальчик здесь сопоставляется с образом святого Георгия-целителя,⁵⁰ приходящего на помощь страждущему Якову Титычу.

Однако в спасении нуждается не только Яков Титыч, но и утопический город в целом. Задуманный как коммунистический рай, город не оправдывает своего предназначения. В Чевенгуре умирает ребенок — сын нищенки. Потом гибнет и сам город. Но в этой общей гибели как-то исчезает одна важная смерть — смерть мальчика Егория. Здесь Платонов опять прибегает к «фигуре умолчания», а между тем смерть Егория означает прекращение всяких надежд на осуществление утопии.

В пьесе «14 Красных избушек, или „Герой нашего времени”» (1932—1933) мужем председателя колхоза Суениты является Георгий Гармалов. На пародийность образа Гармалова, носящего имя «военного» святого (Георгий), впервые указал Е. А. Яблочков.⁵¹ В списке действующих лиц этот персонаж назван без имени (только по фамилии) с уточнением: «демобилизованный красноармеец» (с. 38),⁵² в то время как у всех остальных действующих лиц, имеющих фамилию, имя указывается обязательно. В этом есть свой смысл. Имя Гармалова впервые упоминается в авторской ремарке, возвещающей о появлении героя в вымирающем колхозе, когда его жена находится под арестом, — уже под конец пьесы: «Приходит, бдительно оглядываясь, демобилизованный красноармеец с пищевой сумкой — Георгий Гармалов — муж Суениты» (с. 62). Имя находится здесь в сильной позиции — оно призвано усилить звучание всей ситуации в

⁴⁹ Платонов А. П. Ювенильное море: Повести, роман. М., 1988.

⁵⁰ Св. Георгий признавался как целитель: существуют связанные с ним лечебные заговоры (см.: *Сендерович С. Я.* Чехов — с глазу на глаз. С. 100; *Юдин А. В.* Русская народная духовная культура. М., 1999. С. 119).

⁵¹ *Яблочков Е.* Пастораль в пустыне: (Пьеса А. Платонова «14 Красных избушек») // Структура текста и семантика языковых единиц. Калининград, 2001. С. 14—15.

⁵² Платонов А. 14 Красных избушек, или «Герой нашего времени» // Волга. 1988. № 1.

целом. Гармалов далее еще три раза назван «красноармейцем» и один раз — «воином». Суенита последовательно называет его Георгием, Егоркой и Егором. Как же проявляет себя Георгий Гармалов на нескольких оставшихся до конца пьесы страницах? Ему удается освободить Суениту, но не вследствие личной отваги, а как результат просьбы, обращенной к Хозу: «Старичок, выпусти мне бабу» (с. 53). Таким образом, подвергается трагической инверсии сюжет «Чуда Георгия о Змии и Девиге»: воин, который должен был бы проявить себя как Победоносец, оказывается не способен к героическому поступку. В образе Гармалова есть и черты землеша. Он говорит Суените: «Я опять буду колхозником, я соскучился по земле» (с. 63); «Буду стараться жить строго — как мужем твоим, так и колхозником» (с. 64). Появляется Гармалов еще раз перед самым финалом пьесы — чтобы увидеть своего умершего от голода сына и в каком-то пароксизме активности заявить о готовности ловить рыбу тюремным кузовом. Призыв его: «Прочь горе! Опомнимся!!! (...) Пора теперь и трудиться (...)» (с. 69) — корреспондирует с финальной репликой Антона с говорящей фамилией Концов: «Пора вперед!!!» (с. 70). Однако эти слова не могут развеять гнетущей атмосферы смерти.

На снижение образа Георгия (Егора) Гармалова работает и его фамилия, образованная от слова «гáрмала» (*Peganum*), которое означает сорное растение.⁵³ Оно является ядовитым и растет в России «на юге европейской части, (...) в степях, полупустынях и как сорное около жилья, вдоль дорог и т. д.»⁵⁴ В Словаре В. Даля подчеркнута малая ценность этого растения: «скот ест его только по нужде, в бестравье» — и приводится просторечный синоним — «песье-дерьмо»,⁵⁵ который еще более снижает оценку. Выбором фамилии Платонов, безусловно, хотел передать невысокую оценку данного персонажа, однако не желал делать это слишком явно, открыто. Он избрал в качестве производящей основы слово «гáрмала», которое не является широко известным (так, в словарях современного русского языка оно не фиксируется).

⁵³ Яблоков Е. Пастораль в пустыне. С. 14. Аналогичное наблюдение было сделано Р. Чандлером, переводчиком пьесы «14 Красных избушек» на английский язык. Следует отметить удачный перевод фамилии Гармалов на английский язык — *Ragwortov*, в основе которой лежит слово *ragwort* — «амброзия польннолистная» — название другого сорняка, произрастающего в Англии, см.: *The Portable Platonov: Andrey Platonov. 1899—1999 / Compl., introd. R. Chandler; Transl. R. Chandler, E. Chandler. M.; Birmingham, 1999. P. 111.*

⁵⁴ Биологический энциклопедический словарь. М., 1986. С. 116.

⁵⁵ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 1. Стб. 847.

Сказанное о Георгии (Егоре) Гармалове позволяет нам приблизиться к разгадке второй части названия пьесы — «Герой нашего времени». Эта часть часто воспринимается как лишняя, и пьесу называют просто «14 Красных избушек», что несомненно противоречит авторскому замыслу. Слова «Герой нашего времени», тем более взятые в кавычки, кажутся на первый взгляд цитацией названия романа Лермонтова. Но в этом случае смысл названия остается непроясненным: уловить какие-то аналогии между пьесой Платонова и романом Лермонтова не представляется возможным. Особенно очевидным является отсутствие какого-либо «героя» в этой пьесе Платонова. Однако все становится на свои места, если мы обратим внимание на то, что слово «герой» является анаграммой имени Егор: [йегор].⁵⁶ В этом случае название «Герой нашего времени» на самом деле значит «Егор нашего времени», где Егор не может быть никем иным, как антигероем в советском тоталитарном обществе первой половины 1930-х годов. Других возможностей история ему не предоставила: Егор остался Егором (впрочем, опустившись до Егорки), но перестал быть Храбрым. При таком прочтении названия смысл кавычек становится другим: дело не столько в цитатном употреблении, сколько в исполненной трагической иронии констатации того факта, что современный Егор может быть назван «героем нашего времени» только в кавычках.

Отметим, что Платонов виртуозно использовал все возможности анаграммирования, заключенные в имени Егор. Во-первых, анаграммой является имя Рийго в повести «Эфирный тракт». И Рийго, и Егор Кирпичников в повести действительно могут быть названы героями. Другую анаграмму имени Егор — «герой» — Платонов использовал в названии пьесы «14 Красных избушек, или „Герой нашего времени“». При этом путем трагедии семантики слова «герой» писатель на языковом уровне закрепил сознание гибельности исторического пути страны, которое отражено также в написанных раньше произведениях — романе «Чевенгур» и повести «Котлован»: в них присутствуют обреченные на гибель персонажи с именами Егорий/Егор. В судьбе Егоров в произведениях Платонова рассматриваемого периода представлено развертывание смыслов, содержащихся еще в одной анаграмме имени Егор — «горе». В этой связи слова Егора Гармалова: «Прочь *горе!* Опомнимся!!!» — приобретают дополнительные коннотации.⁵⁷

⁵⁶ Именно в такой форме — Yegor — транслитерируется это имя в английском переводе повести «Котлован». См.: *Platonov Andrey. The Foundation Pit / Transl. R. Chandler, G. Smith. London, 1996. P. 115.*

⁵⁷ Ср. в этой связи прозвище Горе у Егора Прокудина, персонажа киноповести В. Шукшина «Калина красная».

Сниженный, но в ином плане вариант война представляет собой персонаж повести «Епифанские шлюзы» (1926) воевода Григорий Салтыков (царь Петр называет его *Гришкой*). Воинское звание этого персонажа вызывает ассоциации с образом Егория Храброго — воина и змееборца. Однако из текста мы узнаем, что Григорий Салтыков — «человек твердый и ходовитый, (...) лихой на скорую расправу», «лютовал по воеводству без спуска и милости» (с. 414—415).⁵⁸ Он напоминает больше лютого зверя и причастен к смерти Бертрана Перри, отправляя его по приказу царя на расправу в Москву. Воевода Салтыков упоминается в конце повести как последняя связующая нить между погибшим инженером и его бывшей невестой. Таким образом, он, как мифологический змей, связывает «царство смерти» с настоящим миром.

После пьесы «14 Красных избушек» Платонов несколько лет не обращается к «георгиевскому» / «егорьевскому» тексту, но к концу 1930-х годов его интерес к возможностям использования скрытых в нем смыслов вновь усиливается. При этом происходит осторожный возврат к героизации Егора.

Обратимся к рассказу Платонова «Июльская гроза» (1938). В недавней работе К. Уокера⁵⁹ выявлены ближайшие литературные источники этого произведения, среди которых названа повесть А. П. Чехова «Степь», а также биографические и политические контексты «Июльской грозы» — сталинский террор, арест сына и выступление Сталина 4 мая 1935 года с заявлением о том, что «кадры решают все» (это выражение ляжет в основу одной из реплик отца детей). К. Уокер устанавливает также более глубокие интертекстуальные связи между рассказом Платонова и указанной речью Сталина.

При всем сюжетном сходстве между чеховской «Степью» и платоновской «Июльской грозой» обращает на себя внимание следующий важный факт: у Чехова имя *Егорушка* носит попавший в грозу мальчик, у Платонова же дети носят имена Наташа и Антошка, а имя Егор появляется уже в конце произведения: так зовут председателя колхоза *Егора* Ефимовича Провоторова.⁶⁰

Рассказ «Июльская гроза», помимо литературного и политического подтекста, имеет также явно выраженное мифопоэтическое содержание.

⁵⁸ Платонов А. П. Избранные произведения.

⁵⁹ Уокер К. Забота о малолетних кадрах в «Июльской грозе» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4.

⁶⁰ Похоже, что имя и отчество этого героя представляют собой соединение имен Ефима Нечаева и Павла Егоровича — в черновой и окончательной редакции повести «Впрок». Должность — председатель колхоза — в обоих произведениях Платонова у героев совпадает.

В народных поверьях Егорий, так же как и Илья, является повелителем гроз. Рассказ носит название «Июльская гроза» — это явная отсылка к Ильину дню, приходящемуся на 20 июля ст. ст.⁶¹ Змееборческий мир отражен в самом описании грозы — молния здесь представлена змеей, ср.: «Антошка увидел молнию, вышедшую из тьмы и *ужалившую* землю (...) она сразу убила *одинокое дерево*, что росло посреди сельской улицы, около деревянной закопченной *кузницы*. *Дерево* вспыхнуло синим светом, точно оно расцвело, а затем погасло и умерло, и *молния* тоже умерла в дереве» (с. 173).⁶² Кроме молнии здесь присутствуют и другие элементы змееборческого мифа: *дерево*, *кузница* — а после грозы идет сильный *дождь*: «Из тьмы неба теперь проливался сплошной *поток воды*, который бил в землю с такой силой, что разрушал и разворачивал ее, словно дождь пахал поле» (с. 174).

Имя Георгия Победоносца подразумевает мотив спасения, но в рассказе функцию спасителя выполняет не Егор Ефимович, а безымянный старичок, который встречает детей, попавших в грозу, и приводит их домой. Этот старичок, как потом оказывается, «из племхоза» (с. 177). Егор Ефимович отчитывает отца детей за то, что тот не побеспокоился о них, отбирает у него документ на племенного быка и говорит, что в колхозе этим делом, возможно, займется старичок из племхоза. В рассказе «Июльская гроза» происходит раздвоение мифо-фольклорного Егора: Егор Ефимович Провоторов только руководит, в то время как его безымянный двойник занят в грозу спасением детей, а по своему основному занятию оказывается связанным со скотом — а это одна из функций св. Егория, который, согласно народным верованиям, является покровителем скота.

Чрезвычайный интерес представляет рассказ Платонова «Свежая вода из колодца», к сожалению, редко публикующийся. Год написания рассказа ориентировочно устанавливается как 1937—1939, однако есть некоторые признаки (упоминание о войне и рассуждения главного героя о своей связи с народом⁶³),

⁶¹ О представленности Ильина дня в произведениях А. Платонова см.: Будин П.-А. Илья-пророк и ГОЭЛРО: Анализ рассказа Платонова «Родина электричества» // Scando-Slavica. 1994. Т. 40. Р. 76; Дмитровская М. А. Илья-пророк и мифологизация имени Илья... С. 59—60.

⁶² Платонов А. П. Избранные произведения.

⁶³ Приведем несколько показательных примеров: «На небе он нашел одну звезду, на которую он смотрел каждую ночь *на фронте*, когда эта звезда была видна»; «Альвину скучно стало рассуждение, он хотел сказать, что *был ранен в грудь*, но промолчал (...)» (Платонов А. Свежая вода из колодца: Рассказы. М., 1987. С. 419); «В работе лучше всего, — смущенно и тихо произнес Альвин, — будто со всем народом и с природой говоришь» (с. 420).

которые роднят это произведение с военными рассказами Платонова, например с рассказом «Афродита» (1943). Возможно, писатель в военные годы возвращался к рассказу «Свежая вода из колодца» и дорабатывал его.

Для называния главного героя в рассказе используются следующие номинации (они перечислены в порядке появления в тексте и даны с частотами): *Альвин* (многократно), *Георгий* (1 раз), *Егор Альвин* (3 раза), *Егор Егорыч* (1 раз), *Георгий Альвин* (2 раза). Это единственный персонаж с именами георгиевского ряда, у которого одинаковые имя и отчество: он, можно сказать, дважды Георгий, или дважды Егор. Но отчество героя мы узнаем не сразу, а лишь с постепенным развитием действия. Дублирование имени отчеством усиливает семантику имени. Это понадобилось Платонову, возможно, потому, что деятельность Альвина обнаруживает тесную связь с двумя стихиями, свойственными св. Георгию/Егорию как змееборцу и покровителю полевых работ: с водой и землей.

Альвин работает в бригаде землекопов, перед которой ставят задачу укрепить плотными глинами дно *пруда*, чтобы вниз не уходила *вода* (задача, обратная той, которую решают в «Епифанских шлюзах» на Иван-озере: не бурение ложа водоема, а укрепление его). Бригаду из восьми землекопов делят на четыре, напарником Егора Альвина становится Семен Сазонов (заметим пока в скобках, что здесь Егор Семеныч из повести «Котлован» как бы раздваивается на два персонажа). Альвин работает, перевыполняя норму в несколько раз, чем задает загадку своим напарникам. Разгадка коренится в особой любви Альвина к труду и земле: «В работе у него было на лице постоянно доброе выражение, словно он хотел улыбнуться, и вся его худая фигура означала во время работы *внимание к земле*, будто он видел в ней образ милого ему человека» (с. 413).⁶⁴ В восприятии самого Георгия Альвина его труд землекопа тождест-

⁶⁴ Другой показательный пример: «Альвин работал все лучше и лучше. Он выбирал в карьере самую хорошую, увлажненную, прохладную *глину*, выкапывая ее из глубины разреза, грузил ее на тачку и привозил к месту работы. Такая *глина* способнее уминалась и трамбовалась, она хороша была в деле и давала прочное срастание с грунтом. Альвин любил *земное вещество*; хороня *глину* в углубление, укладывая ее на песчаную постель, он думал о ней и говорил ей про себя: „Покойся. Тебе там лучше будет, ты будешь цела и полезна, тебя не размочит вода, не иссушит и не выкрошит ветер“, — точно он хотел объяснить *глиняному грунту* его положение и просил его перетерпеть временную боль, причиняемую работой человека. Разбивая трамбовкой *глиняные комья*, он успевал с сожалением посмотреть на каждый из них и запомнить их в отдельности, на что тот был похож. „Нельзя тебе быть таким, как нечеловек, ты будешь другим, — решал Альвин и глядел затем на Семена Сазонова или вспоминал другого, близкого и дорогого

вен труду крестьянина: «Более всякой другой работы Альвину нравился простой труд с лопатой: он верил и знал, что этот труд оживляет землю, подобно пахоте крестьянина, равно и плуг крестьянина и лопата землекопа обращают омертвевший грунт в источник жизни для хлебной нивы или сада и через них в конце концов в питание и в дух человека,— и высший долг однажды рожденного человека был ясен ему. Поэтому Альвин с увлечением копал землю, словно рождая каждый перевернутый пласт для осмысленного существования, и внимательно разглядывал его, провозжая в будущую, бессмертную жизнь» (с. 416). Таким образом, здесь у Платонова опять обнажается исходный смысл имени Георгий — ‘земледелец’. Более того, можно предположить, что фамилия Альвин представляет собой анаграмму слова «нива» (прочитанного слева направо) с добавлением мягкого «л». «Земледельческий» смысл имени таким образом уже утраивается: сначала отчеством, затем скрытой семантикой фамилии. В своем труде Альвин, безусловно, настоящий герой своего времени. Здесь Платонов возвращает имени Егор героические культурные коннотации, хотя само понятие героизма переосмысливается. Альвин говорит: «Работа большая, а мы ее начнем делать — и сами из маленьких большими станем» (с. 413). Имя Альвина Георгий полностью соответствует той характеристике, которую дает этому имени Павел Флоренский: «Георгий вынуждает, вымогает из недр творческой природы то, что хочет. Он воистину есть „земледел“, ибо он, натужившись, вспахивает почву действительности (...)».⁶⁵

Дальнейшее развитие сюжета рассказа, как и начало, тоже оказывается связанным с водой. Сначала начинает мучиться животом напарник Альвина Семен Сазонов («вода у него важная» — с. 414), потом «в бригаде от плохой воды заболели двое людей — Зенин и Тиунов» (с. 417). Бригадир решает, что нужно рыть колодец и ставит на эту работу Семена Сазонова и Киреева. В символическом плане разъединению Георгия и Семена соответствует разъединение «земледельца» и «семени». Однако раздельно существовать они не могут. Уже через сутки на заре к Альвину прибегает человек и сообщает, что «Семен Сазонов задохнулся в колодезной шахте почвенным газом, Киреев его вытащил, но Сазонов лежит на земле плохой и дышит тяжело, отдышится или нет — никто не знает, он может умереть» (с. 420).

Альвин бежит на место происшествия и принимает деятельное участие в оживлении своего напарника. Сначала он зо-

человека. — Это ради них тревожу глиняную землю, потому что я их люблю больше, но глина тоже добрая, и мы все вместе живем» (с. 415).

⁶⁵ Флоренский П., *свящ.* Имена: Малое собр. соч. [Б. м.], 1993. Вып. 1. С. 275.

вет его: «Семен, Семен, ты дыши глубже, ты очнись... Что ты, Семен! Зачем же я тогда без тебя?..» (с. 421). Семен явно умирает: «Молодое белое лицо обращено было к Георгию Альвину, безмолвны были теперь открытые, постоянно вопрошавшие уста Сазонова, и черты его медленно превращались из юных в детские и в младенческие, приобретая первоначальный, кроткий и важный образ, исполненный покоя и достоинства» (с. 421). Кроме того, Семен прямо назван «умирающим» и дремлющим «в предсмертном сне» (с. 421). Однако, после того как Альвин начинает «дышать его дыханием», Семен неожиданно оживает и говорит знаменательные слова: «Это что — смерть была?» (с. 422).

Эта сцена трактуется Е. Г. Мущенко «согласно традициям классической русской литературы, всегда основывающейся на гуманистическом пафосе и личностной значимости человека». ⁶⁶ При всей допустимости этого толкования отметим, что анализируемая сцена имеет мощный мифологический подтекст. Здесь происходит мистерия смерти семени (Семена) и его последующего рождения. Деятельную помощь при этом оказывает земледелец (Георгий). Показательно, что смерть Семена-семени наступает тогда, когда он не может самостоятельно добраться до воды и задыхается. Георгий-земледелец обеспечивает к семени доступ воздуха и легко добирается до воды в колодезе: «Альвин опустился в колодезную шахту, чтобы проверить ее. Шахта уже освежилась от газа, в ней можно было работать, и Альвин остался в ней; к вечеру вместе с Киреевым он закончил ее углубление до грунтовой воды и там наполнил первым прохладной, чистой влаги...» (с. 422).

В пользу мифопоэтической интерпретации сцены оживления Семена Сазонова говорит еще несколько фактов. Действие в рассказе происходит в период созревания хлебов, накануне осени. ⁶⁷ Здесь необходимо отметить, что на 1 сентября ст. ст. (14 сентября н. ст.) приходится Семенов день — день преподоб-

⁶⁶ Мущенко Е. Г. Философия «дела» у А. Платонова // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век: Материалы III междунар. Платоновских чтений. Воронеж, 2001. С. 21.

⁶⁷ Ср.: «Бурлаков задумался, он думал, что невозможно сделать такую работу в восемь рук, и понимал, что нужно ее сделать. Но его уже тянуло к семейству, он обещал жене вернуться к уборке урожая, а теперь, выходит, он будет дома лишь по первому снегу» (с. 412); «Стоя во впадине земли, они чувствовали запах созревших хлебов и степных трав, приносимый к ним волнами теплого воздуха...» (с. 417); «Скоро осень, а у нас тихий ход...» (с. 419); «День этот прошел, и мы его забыли. Время склонилось к осени» (с. 422); «Осенью и самый слабый или равнодушный человек в нашей бригаде стал работать лучше (...).» (с. 422).

ного Симеона Столпника. Этот день замыкал лето — его называли в народе «Семен-летопроводец», отсюда присловье: «Семен лето провожает, осень встречает». ⁶⁸ Этот день в народном календаре был связан с уборкой урожая. В Словаре В. Даля говорится: «Конец уборки ржи»; «На Семен-день семена выплывают из колосьев». ⁶⁹ Одновременно Семен-день четко связывался с посевом озимых: «Коли рожь убрана к Ильину, кончай посев к Флору, а поспеет позже — кончай к Симеону». ⁷⁰ В. Даль отмечает: «Последний посев ржи; севалка с плеч; позже сеять грешно. Семен-день, и семена долой. <...> На Семен-день до обеда паша, а после обеда на пахаря вальком маши». ⁷¹ В рассказе Платонова Георгий Альвин, работая с Семеном Сазоновым на укреплении ложа пруда, изначально думает о том, что их работа будет способствовать плодородию земли: «...Здесь наполнится озеро, земля станет рожать от влаги, тогда для всех хватит пропитания» (с. 415). Смерть Семена и его оживление — это мифологическая иллюстрация наступления осени, когда зерно созрело и готово умереть, чтобы потом возродиться к жизни в земле, орошаемой водой. Фамилия Семена — Сазонов тоже символична: она производна от имени Созон/Сазон, которое в свою очередь произошло от Созонт, что в переводе с др.-греч. значит 'спасающий'. ⁷² Таким образом, функция спасения, которую осуществляет Георгий, приписывается здесь Семену. На самом деле два персонажа неразрывно связаны. Отметим, что, как и имя Георгия Альвина, имя его напарника вводится постепенно: сначала он назван по фамилии — Сазонов, потом с добавлением имени — Семен Сазонов, а потом и просто по имени — Семен. Таким образом, имена Георгий и Семен и связанные с ними смыслы вводятся и раскрываются в рассказе постепенно.

Рассказ «Свежая вода из колодца» обнаруживает идейную и тематическую близость к довоенному рассказу Платонова «Великий человек» (1941). Этот рассказ свидетельствует, что в преддверии войны у Платонова происходит «реабилитация» Георгиев: писатель снова обращается к использованию героических смыслов, заложенных в этом имени. Главным героем рассказа «Великий человек» является не взрослый человек, а семнадцатилетний подросток *Григорий Хромов*, живущий с матерью в

⁶⁸ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. Стб. 123.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Бондаренко Э. О. Праздники христианской Руси. С. 279.

⁷¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. Стб. 123.

⁷² Унбегаун Б.-О. Русские фамилии. М., 1995. С. 45; Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. С. 275.

деревне Минушкино. И Георгий Альвин, и Григорий Хромов уже не жертвы социально-исторических обстоятельств и не пассивные участники событий: они активно вмешиваются в жизнь и переустраивают ее, совершая трудовые подвиги. Обращает на себя внимание также тот факт, что уже в рассказе «Июльская гроза» и позже в рассказе «Великий человек», т. е. в конце 1930-х—начале 1940-х годов, у Платонова меняется взгляд на ребенка и подростка, изображение которых встраивается в «георгиевский» текст или — шире — змееборческий миф: ребенок тоже становится героем.

Образ Григория Хромова можно сравнить с Егорием Храбрым русских духовных стихов — своими поступками герой доказывает это. Григорий живет и трудится в колхозе, хотя его сверстники покинули колхоз. Григорий не ищет себе славы: «...великим человеком не буду, я не умею...» (с. 220),⁷³ он скромно трудится на благо людей «и с *терпением* выносит свой неподъемный труд» (с. 220). Мотив терпения обозначен в русских духовных стихах о Егории Храбром, терпение и вера в свою надобность людям помогает Григорию Хромову.

В рассказе Григорий связан со стихией воды. Сначала он занят починкой *колодца*. Потом он заботится о чистоте колхозной воды: «проезжающие набирают воду в колодце конным ведром», отчего она портится и болеют дети; герой закрывает колодец крышкой, делает верст и прикрепляет к нему бадью, чтобы вода была чистой. Григорий мечтает сделать в колхозе *пруд* и развести в нем рыбу. Сходство с Громовержцем главного героя можно отметить в эпизоде, где Григорий один начинает строительство школы, а в помощники себе берет «*самородный камень из оврага*, пуда в два весом». Он подвешивает этот камень к нижней рукоятке пилы и таким способом пилит доски. Камень — атрибут Громовержца — помогает и Григорию.

Интерес представляет сочетание имени и фамилии главного героя. Фамилия *Хромов* происходит от слова «хромой» и указывает на противника Громовержца. «Хромоногость мифологического персонажа, как правило, содержит указание на генетическую соотнесенность со змеем».⁷⁴ Соединение в одном герое (в данном случае в его имени и фамилии) противоположных признаков характерно для стадии распада мифа, для фольклора и литературы. Платонов, вероятно, пользуется этим приемом сознательно.⁷⁵ В рассказе есть персонаж, противопоставленный

⁷³ Платонов А. П. Повести и рассказы. Элиста, 1987.

⁷⁴ Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 90.

⁷⁵ В произведениях Платонова распространен мотив безногости или хромоногости. См.: Яблоков Е. Город платоновских «половинок»: («Пушкинский» подтекст в киносценарии «Отец—мать» // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 702, 707, примеч. 8).

Григорию, — это Василий Ефремович, колхозный конюх. В его описании автор подчеркивает наличие большой *бороды*: «целая тайга на лице» (с. 218). Этот признак, а также то, что Василий Ефремович является колхозным конюхом, т. е. выполняет функции «покровителя скота», позволяет связать данный персонаж с косматым богом Волосом / Велесом. В пользу этого говорит также имя персонажа — Василий. Культ Волоса имеет связь с почитанием в народной среде святых, носящих имя Василий.⁷⁶

Таким образом, в анализируемом рассказе присутствуют детали змеборческого мифа и «егорьевского» текста, а Григорий Хромов, живущий заботой о людях, по праву назван автором «великим человеком». Эта оценочная характеристика вынесена автором в название рассказа.⁷⁷ Показательно, что Платонов везде употребляет полную форму имени и называет семнадцатилетнего подростка уважительно — *Григорий Хромов* (только в словах матери употребляется производная уменьшительная форма — *Гриша*).

Развитие темы героического Егора-ребенка представляет собой рассказ «Железная старуха», опубликованный уже в военное время, в 1943 году.

Главный герой рассказа «Железная старуха» — маленький мальчик *Егор*. Автор раскрывает перед читателем мир, увиденный глазами ребенка. Через детское восприятие проще прикоснуться к мифам, и в этом рассказе имя *Егор* тоже служит ключом к змеборческому мифу, мотивы которого здесь выражены очень отчетливо.

Рассказ начинается с описания *дерева*, которое является характерным элементом змеборческого мифа. Под деревом сидит

⁷⁶ Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 129—131. Особенно «знаменательным представляется соотнесение Ильи и Василия в новогодних колядках, которое отвечает соотнесению основных героев исходного мифа, т. е. Громовержца и его противника, ср.:

Ходит Илья
На Василья».
(Там же. С. 130).

⁷⁷ Как показали архивные исследования Е. И. Колесниковой, Платонов колебался в выборе названия рассказа между двумя вариантами — «Григорий Хромов» и «Великий человек». В рукописи рассказ назван по имени героя, а слова «Великий человек» даны в подзаголовке (см.: Творчество Андрея Платонова: Материалы и исследования. СПб., 2000. Кн. 2. С. 305). Е. И. Колесникова считает характеристику Григория Хромова как «великого человека» дискуссионной (см.: Колесникова Е. И. «Аполлонийско-дионисийское» начало в произведениях А. Платонова второй половины 30-х годов: (К вопросу об эволюции поэтики) // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век. С. 145—146).

«малолетний Егор» и видит, что «на лист вполз сырой червь, отоцавший и бледный (...) От него пахло рекою, свежей землей и травой...» (с. 255).⁷⁸ Червь, хтоническое существо, близок змее своим внешним видом и способом передвижения. Таким образом, здесь в травестийном виде появляются два главных персонажа змееборческого мифа — змееборец (мальчик Егор) и змей (маленький червяк). Егор настроен по отношению к червю исключительно дружелюбно. Мальчик настойчиво пытается узнать, «кто такой червь», и спрашивает его об этом, но «червь дремал (...) он был *небольшой, чистый и кроткий*, наверно, детеныш еще, а может быть, уже худой маленький старик» (с. 225). Егор предлагает червю поменяться местами: «Давай я буду тобою, а ты будешь мною» (с. 256).

Героическое в образе мальчика Егора связано не с червем, а с мотивом победы над смертью, тоже имеющим глубокий мифологический подтекст и своеобразно корреспондирующим со змееборческим мифом. Ночью мальчик отправляется *на дно оврага*, символизирующего нижний подземный мир. В овраге есть *маленькая пещера*, куда забирается Егор и засыпает. Любопытно отметить, что в мифологических представлениях *засыпание* и *умирание* тесно связаны между собой, и таким способом мифологический герой попадает в «царство смерти».⁷⁹ В образе «железной старухи» появляется и сама смерть: «...Старуха пошевелилась, (...) раздался знакомый унылый звук шелестящего железа или хруста высохших костей» (с. 258) (смерть нередко изображают в образе высохшей старухи с железной косой, а в змееборческом мифе противник Громовержца является хозяином хтонического мира). Происходит поединок Егора со старухой. Мальчик собирается осилить ее, залепив глаза старухи глиной (появляется мотив слепоты, свойственной противнику Громовержца): «Он *бросил в ее лицо горсть глины* и сам *обмер* и прикинул к земле» (с. 258). Итак, попав в потусторонний мир (в нижнее царство), Егор потом выходит оттуда. «Он очнулся от знакомого тепла (...) матери» и «рассказал, что он боролся в овраге с железной старухой» (с. 259).

В конце рассказа Егор опять видит «знакового червяка», который «возвращается к себе домой, *в землю*» (с. 259). Таким образом, миф о поединке Громовержца со Змеем в рассказе претерпевает изменение: хтонический Змей представлен в рассказе в образе кроткого червяка, однако его связь с землей очевидна и подчеркнута писателем. Змей замещается хтонической Железной старухой, которую и побеждает мальчик. Представля-

⁷⁸ Платонов А. П. На заре туманной юности: Повести и рассказы. М., 1990.

⁷⁹ Ср.: Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 89.

ется, что в этом написанном в середине войны рассказе, традиционно относящемся к разряду «детских», Платонов выражает свою сокровенную надежду на победу в войне и одновременно пытается уйти от внутренне мучающей его тревоги за исход войны. Именно поэтому писатель не стал более открыто использовать художественные возможности, заложенные в змееборческом мифе, ибо открыто заявить об окончательной победе над Германией было, вероятно, рано. Сделав главным героем мальчика Егора, а его противником — мифо-фольклорную старуху-смерть, писатель перевел повествование в сказочный план и ослабил трагический накал волновавшего его противоостояния.

Анализ военных рассказов писателя подтверждает наше предположение о намеренном уходе Платонова от прямого использования змееборческого мифа, хотя, казалось бы, ситуация могла бы быть обратной. Однако писатель прибегает к другим формам аллюзий на змееборческий (драконоборческий) сюжет, исключая употребление имен георгиевского ряда.

Первым военным рассказом, содержащим апелляцию к змееборческому мифу в его георгиевском «изводе», является произведение «Одухотворенные люди (Рассказ о небольшом сражении под Севастополем)» (1942). В нем описывается мужество группы наших воинов, которые все погибают в сражении. Среди них — краснофлотец *Юрий Паршин* (с. 54),⁸⁰ — это у Платонова единственный персонаж с именем георгиевского ряда в такой форме. Писатель так характеризует своего героя: «Юра Паршин был четыре раза ранен, два раза тяжело, но не умер. Небольшой, средней силы, веселый и живучий, способный пойти на любую беду ради своего удовольствия, он допускал свою гибель лишь *после смерти последнего гада* на свете» (с. 60). То, что слово «гад» употреблено здесь не в переносном, а в прямом значении («пресмыкающееся, змей, червь»⁸¹) подтверждается тем, что дальше перед боем комиссар сравнивает противника с хтоническим червем: «Враг, как *волосьяной*

⁸⁰ Все военные рассказы цитируются по изданию: Платонов А. П. Одухотворенные люди. Рассказы о войне. М., 1986.

⁸¹ Если враг по своей сути является «гадом», «червем», то и закончить свое земное существование он должен, превратившись в земляных червей, которые в свою очередь должны умереть. Эта мысль звучит в содержащейся в автографе рассказа «Никодим Максимов» (1943) молитве старика, изъятый редакторами: «Отведи от нас напасть своей всемогущей рукой, (...) а неприятеля нашего обрати в прах и пусть земля его примет навеки без памяти и не извергнет более и пускай им черви насытятся и черви помрут» (Сабиров В. Рассказ «Никодим Максимов»: (К истории текста) // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 719).

червь,⁸² лезет в глубину нашей земли, без которой нам нет жизни, — так *рассечем врага здесь огнем!*» (с. 62). Здесь таящийся в земле волосяной червь является манифестацией Волоса / Велеса — противника Громовержца, а глагол «рассечь» коннотативно вызывает представление о мече.

Во время одной из атак немцы прячутся среди стада овец. Эту сцену можно рассматривать как проявление связи противника Громовержца и скота. Здесь немцы опять называются гадами. Фильченко отдает приказ: «...Пулемет *по гадам* среди нашей скотины!» (с. 65).⁸³

Затем появляются танки неприятеля. Когда заканчиваются боеприпасы, именно Юрий Паршин принимает решение вступить в прямую схватку с противником — лечь под танки с гранатами, чтобы уничтожить их, но одновременно умереть самим:

«— Что, *Юра*, — спросил Фильченко у Паршина.

Ничего, — хрипло сказал Паршин. — Давай их остановим всех — не страшно, я видел смерть, я привык к ней!» (с. 74).

Окончательное слово здесь принадлежит Юрию как воплощению Георгия Победоносца.

Когда наступает решающая минута, еще оставшиеся в живых Юрий Паршин и Одинцов прощаются друг с другом.

«Пять свежих танков появились на шоссе и стали медленно спускаться по откосу, обходя подорванную машину. Двое моряков поднялись.

— Данил! — тихо произнес Паршин.

— *Юра!* — ответил ему Одинцов.

Они словно брали к себе в сердце друг друга, чтобы не забыть и не разлучиться в смерти.

— Эх, вечная нам память! — сказал, успокаиваясь и веселясь, Паршин» (с. 76).

⁸² Здесь номинация «волосяной червь» может быть сопоставлена с такими словами, как «вблосень», «волосень» — 'нечистый дух, черт' и «волосатик» — 'водяной, леший' (Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. С. 52—53). С этими номинациями сопрягается «широко распространенное представление о *волосе* или *волосатике* (мифическом черве, олицетворяющем болезнь), который живет в воде» (Успенский Б. А. Филологические разыскания... С. 81).

⁸³ Примечательно, что больше ни в одном военном рассказе слово «гад» не используется. Для целей нашего исследования значима фамилия одного из персонажей киносценария «Отец—мать» (1936) — Безгадов. Как отмечает Е. Яблоков, «Безгадов, носящий пародийно „райскую“ фамилию (...), на деле играет роль циничного соблазнителя, „Змея-Сатаны“ (явно не случайно, что по ходу действия его дважды называют именно „гадом“) ...» (Яблоков Е. Город платоновских «половинок». С. 702).

Эта сцена корреспондирует со сценой прощания крестьян в повести «Котлован», где крестьяне тоже прощаются, как перед смертью. Там был *Егор Семеныч*, здесь — *Юрий Паршин*. Между ними, однако, огромная разница. *Егор Семеныч* — пассивная жертва, *Юрий Паршин* — герой-победитель, хотя и сам обреченный на гибель.

Одинцов и Юрий Паршин погибают под *гусеницами* танка (разновидность червя или змея), превращаясь «*в огонь и свет взрыва*» (с. 77), но именно этим огнем они поражают и побеждают танки.

В ряде военных рассказов Платонова актуализируется змееборческий или драконоборческий сюжет, где, однако, имена персонажей не относятся к георгиевскому ряду. Так, например, в рассказе «Дед-солдат» (1942) дед говорит своему внуку: «Какой он неприятель? Он фашист Гитлер! Неприятели раньше были, они были в крымскую, в турецкую кампанию... А это просто так себе, одна *гадюка!*..» (с. 82). Далее по ходу сюжета происходит травестия мифологических коннотаций, связанных со змеем (гадюкой). Внук, следуя указаниям деда, разрушает плотину, и поток освободившейся воды и ила затопляет танк неприятеля. «Утопшие и закопанные сами не вылезают», — говорит дед (с. 85). Таким образом, стихия воды, с которой Змей связан в мифе, в рассказе Платонова оказывается для Змея губительной.⁸⁴ В другом военном рассказе «На Горынь-реке» (1944) знаменательно само название реки, вынесенное в название произведения. Река Горынь протекает по территории Украины и Белоруссии, это правый приток Припяти. Название реки *Горынь* соотносится с именем Змея — *Горыныч*,⁸⁵ причем местом обитания сказочного Змея является гора или пещера. Характерно, что в рассказе противник располагается именно на более высоком берегу. Десант наших солдат сначала форсирует реку, заходит в тыл противнику и одерживает над ним победу, потом в ударно короткие сроки через Горынь-реку возводится мост. Так Змей (указание на которого дано в рассказе косвенно, через название реки) оказывается побежденным.

⁸⁴ В рассказе «Офицер и крестьянин (Среди народа)» (1943) противник тоже назван гадюкой: «Ничего, Александр Степанович, мы стерпим, а вскоре, бог даст, и отстроимся. Зато какое дело мы с тобой и с прочим народом исполнили — такую *гадюку* *всего мира* на тело России *приняли и удушили ее*» (с. 117). Об образе змея как символа зла в этом рассказе говорится в работе: *Спиридонова И.* Оправдание подвига: Военные рассказы А. Платонова в контексте времени // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 726.

⁸⁵ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 175.

Важно также отметить, что Платонов, приспособивая мифологическую традицию для своих целей, воспринимает ведение войны как поединок противников во время грозы. В рассказе «Размышления офицера» есть такие слова: «В тишине накапливается гроза против нас, и мы в ответ врагу тоже собираем молнии для контрудара» (с. 185). Особенно показательно, что писатель вписывает действие артиллерии в контекст поединка Громовержца, действующего при помощи грома и огня. Наиболее отчетливо это проявляется в рассказе «Бой в грозу» (1943). Он построен по принципу акцентирования параллелизма военных действий и грозы. Сначала описывается мощная артиллерийская подготовка, причем важным можно считать метафорическое употребление слова «молния»: «Тысячи наших пушек ведут огневую работу. (...) Со скоростью молний ведется титанический обвальный пушечный труд (...)» (с. 202); «Майор-танкист, наблюдающий возле нас работу артиллерии, говорит, что такого огня он ни разу не видел, хотя и воюет уже третий год» (с. 203). Ожидание боя совпадает с ожиданием грозы: «Казалось, даже машинам тягостно это терпение перед боем и скапливающейся в небе грозой» (с. 203). Артиллерия продолжает действовать, причем Платонов, следуя сложившейся традиции, называет ее «богом войны». Эта распространенная номинация является мифологичной в своей основе и соотносится, в частности, с Богом Грозы. Кроме того, в фольклорных текстах в качестве заместителя Громовержца может выступать сам Бог.

Когда начинается гроза, оба явления — бой, сопровождающийся артиллерийским обстрелом (огнем и канонадой), а также вспышки молний и грохот грома — сливаются в одно целое. Обратим внимание на то, что молния описывается, как змея. Этому способствуют глагольные номинации *ужалить* и — несколько далее — *впиться*: «Буря обратилась в грозу. Вертикальные молнии ужалили землю вблизи передовой (...) Природа встревожилась до ярости, и теперь она метала молнии сверху вниз и параллельно земле (...) Канонаду нашей артиллерии умножало небо громом грозы, и общее их грохотанье повторялось откликами волнообразной равнины (...) Свет молний и пушечного огня, скрежещущий и раскатывающийся рев канонады и грома и мрак ливня (...) создавали впечатление, что за гранью нашей победы нас ожидает волшебная судьба (...)» (с. 205). Далее ударит очередная молния, причем в одну из высоток (изоморфную горе — месту обитания Змея), за которыми проходят немецкие рубежи. Здесь Платонов еще раз приравнивает бой и грозу, прибегая на этот раз к открытому сравнению: «Сам наступательный бой — мчащийся вперед поток огня, машин и людей — походил на замедленную и потому долго видимую молнию, еще более яростную и мощную от своего замедления, умерщвляющую врага своим пламенем» (с. 206). Мифопоэтический взгляд

на действия артиллерии, с такой очевидностью представленный в рассказе «Бой в грозу», присутствует и в других военных произведениях писателя, хотя и не выражен с такой степенью открытости.

Совершенно нетривиальный случай использования «георгиевского» текста представляет собой рассказ «Внутри немца», написанный в 1944 году. Перелом в ходе войны уже свершился, и рассказ посвящен рефлексии о причинах отступления немецкой армии. Начинается произведение с вопроса, который задает немецкий инвалид Карл Диц в письме к своему брату: «Что с нами стало сейчас? Отчего наши солдаты отступают, что происходит внутри немца?» (с. 272). Платонов приводит также выдержку из другого письма, причем оно документировано с максимальной точностью: «Невеста пишет из Берлина своему жениху, оберлейтенанту Георгу Винеку (пол. почта 40841): „Ты не представляешь, мой любимый, сколько страданий и мук нам приносит эта война. Все лучшее от нас уходит” (23/II 1944 г.)» (с. 272). Однако документальность этого письма мнимая — об этом свидетельствует имя адресата *Георг Винек*. Оно означает не что иное, как 'Георгий Победоносец'. Вымышленная фамилия Винек образована от лат. *vinco* или англ. *to win* — слов со значением 'побеждать'. Называние проигрывающего войну немца Георгием Победоносцем основывается на полном обращении «георгиевского» текста и создает иронический эффект: Георг Винек претендовал на роль Победоносца, но его претензии оказались беспочвенными. Дальнейшее развертывание повествования строится на последовательном использовании двух отмеченных приемов: мнимой документальности и травестировании георгиевских мотивов. Платонов сообщает об «одном документе», где «198 пех. див. старший лейтенант Мюллер (...) трактует новую и самую злободневную немецко-фашистскую идеологию» (с. 273). Далее излагается теория, согласно которой победа будет достигнута, если будет изобретено новое оружие. О нем говорится: «Мы (...) скоро откуем такой меч, которым нам удастся все же обезглавить мир (...)» (с. 274). Это не просто метафора — здесь осуществляется отсылка к оружию змеборца, обезглавливающего Змея.⁸⁶ Заканчивается рассказ рассуждением Платонова о том, что «всемогущий меч», который принесет победу, может быть создан не немцами, а именно тем народом, который они рассчитывали победить, — этот народ и является истинным Победоносцем вместо мнимого Георга Винека:

«Тот, кто хотел устрашить народ (...) ищет спасения у „великих оружейников”, у науки, чтобы она дала в руки тирана *все могущий меч*.

⁸⁶ В рассказе «Неодушевленный враг» (1944) Рудольф Вальц говорит о себе: «Я меч в руке *фюрера* (...)» (с. 279).

Однако этот *всемогущий меч* могут создать и владеть им другие руки, которые равно способны и одухотворяют мир, и *сражать тиранов*» (с. 275).

Рассказ «Внутри немца» представляет собой, вероятно, самый игровой способ применения семантических возможностей, заложенных в имени Георгий Победоносец.

Следует подчеркнуть, что в военных и послевоенных рассказах Платонова довольно активно используются имена, имеющие греческое происхождение и означающие 'победитель', т. е. в художественной системе писателя — 'Победоносец'. Это имя Никита, образованное от греч. слова νικᾶω со значением 'побеждать', имя Никодим от греч. слов νίκη 'победа' и δῆμος 'народ' и имя Никифор от греч. νικηφόρος 'победоносный, победитель'.⁸⁷

Имя Никодим встречается в двух рассказах, где оно вынесено в сильную позицию — заглавие произведений — «Старый Никодим» (1942) и «Никодим Максимов» (1943). В этих рассказах повествуется о подвигах, совершенных Никодимами. Имя Никифор встречается в одном произведении — рассказе «Офицер и солдат» (1944), где его употребление имеет скрытые игровые коннотации. Перед началом боя «Гордей Силин, донской казак 1895 года рождения» разговаривает со своим другом «Никифором Поливановым, убитым немцами в 1916 году» (с. 239). Здесь важно, что смерть Победоносца Никифора от рук немцев не означает окончательного поражения народа: в следующей войне с немцами в конкретном бою их «осиливают» воины, среди которых солдат с говорящей фамилией Силин, под руководством капитана Артемова, чья фамилия восходит к имени Артемий/Артем со значением 'невредимый, здоровый'.⁸⁸ Имя Никита в произведениях рассматриваемого периода встречается трижды: Никита Вяхирев в рассказе «Иван Великий» (1943), председатель колхоза Никита Павлович в рассказе «Житейское дело (Следом за сердцем)» (1946) и пятилетний мальчик Никита в одноименном рассказе (1945). Рассказ «Никита» корреспондирует с рассказом 1943 года «Железная старуха», где действует другой Победоносец — мальчик Егор. В общем можно констатировать, что употребление Платоновым «победоносных» имен Никита, Никифор и Никодим встраивается в русскую фольклорную традицию, где в сказках Никита выступает как победитель и даже змеборец: так, Никита Кожемяка побеждает змея и освобождает Елену Прекрасную.

Рассказ 1944 года «Прорыв на Запад» — это еще один случай использования «георгиевского» текста в военных произведе-

⁸⁷ Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. С. 207—208.

⁸⁸ Там же. С. 64.

ниях Платонова. Рассказ начинается описанием действий нашей артиллерии: «Красно-черное пламя взрывов рвало в прах землю и выносило прочь *таящегося в ней врага*» (с. 292). Враг наделен хтоническими признаками, он уничтожается огнем, а военная операция в целом описывается как борьба добра со злом: «Здесь снова началась битва добра со злом. И добро было вооружено сильнее. Смерть злу!» (с. 292). Зло никак не персонафицируется, однако не лишним будет указать на созвучие слов *змеи* и *зло* (*злей*), недаром в былинах встречается номинация «Змеищо да зло Горынищо».⁸⁹ В анализируемом рассказе после бомбежки начинается действовать наша артиллерия, под прикрытием которой саперы строят «переправы через первый водный рубеж — реку Проню» (с. 293). Вторая часть рассказа посвящена объяснению взаимодействия различных «родов оружия» и выражению уверенности в победе наших войск. Соответствующие рассуждения вложены в уста «раненного в руку сержанта» Георгия Семеновича Афанасьева. Обратим внимание на то, что, хотя «прорыв на Запад» осуществлен, окончательная победа над врагом еще не достигнута. В символическом плане об этом свидетельствует раненая рука сержанта. Хотя прямо не сказано, в какую руку он ранен — правую или левую, можно предположить, что эта правая рука Георгия Победоносца, в которой он держит копьё, поражающее Змея.

Имя сержанта Георгий Семенович совпадает с именем эпизодического персонажа в повести «Котлован» крестьянина Егора Семеныча. Но если в «Котловане» выражалась мысль, что Георгию Победоносцу нет места в современной действительности, то в рассказе «Прорыв на Запад» образ сержанта, безусловно, вписывается в героическую парадигму, хотя его подвиг и не описан. Сержант Георгий Семенович является олицетворением всего русского воинства. Отчество Семенович подспудно работает на усиление связи войны и земледельческих актов, неоднократно подчеркиваемой в военных рассказах Платонова.⁹⁰ В контексте творчества писателя значимой оказывается также фамилия сержанта Афанасьев, совпадающая с фамилией фольклориста А. Н. Афанасьева, книгу которого «Поэтические воззрения славян на природу» Платонов знал и в которой немалое место отведено мифу о поединке Громовержца со Змеем и культу св. Егория на Руси. Здесь фамилия Афанасьев составляет игровую пару с фамилией другого фольклориста, Кирпичникова, которую Платонов отдал герою своей ранней повести «Эфирный тракт» Егору Кирпичникову.

⁸⁹ *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. Л., 1955. С. 182.

⁹⁰ Подробнее см.: *Дмитровская М.* Архаичная семантика зерна (сени) у А. Платонова. С. 364.

Редко публикующийся рассказ «Забвение разума» (1945—?)⁹¹ представляет большой интерес. В нем на военном материале Платонов снова обращается к теме взаимоотношений «земледельца» и «семени». Этот рассказ образует явную пару с рассказом «Свежая вода из колодца». В обоих произведениях тема раскрывается не только на уровне сюжета, но и посредством имен персонажей. Кроме того, в рассказе «Забвение разума» вполне вероятно перекличка мотивов с рассказом «Девушка Роза», написанного в том же 1945 году. В начале рассказа «Девушка Роза» перечисляются надписи, оставленные на стенах рославльской тюрьмы обреченными на гибель заключенными. Первой названа надпись, оставленная заключенным Семеновым: «17 августа день именин. Сижу в одиночке, голодный, 200 граммов хлеба и 1 литр баланды, вот тебе и пир богатый. 1927 года рождения. Семенов» (с. 331). Как показал А. Кретинин, вегетативный ряд задан здесь не только фамилией героя Семенов, но и усилен его именем, ибо на 17 августа приходятся «именины Дионисия — Дениса, получившего это имя от бога плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия».⁹² Кроме того, семантика семени в фамилии Семенов усилена встречаемостью два раза числительных с цифрой *семь*: 17 августа 1927 года.⁹³ В рассказе «Забвение разума» главным героем является капитан Федот Федотович Семькин. Фамилия Семькин / Семикин производна от имени *Семен* или от народной формы числительного *семой*.⁹⁴ Семантика фамилии усилена несколькими способами: капитан Семькин одерживает победу в бою под *Семеновкой*, где «потерял лишь *семерых* бойцов» (с. 279).⁹⁵ Семькин также высказывает желание после войны жениться на свояченице генерала, которой «двадцать *седьмой* год» (с. 280). Капитан Семькин злоупотребляет спиртным. Это приводит к не вполне удачным военным действиям в районе села Благодатного, гибели людей и разжалованию капитана. Однако это лишь внешняя сюжетная схема, которая требует другого уровня интерпретации.

Обратим внимание на то, что Платонов сообщает о довоенной профессии своего героя: «Семькин не был кадровым офицером; до войны он работал районным *гидротехником* в Саратов-

⁹¹ Датировка принадлежит Н. Корниенко.

⁹² Кретинин А. Мифологический знаковый комплекс... С. 49—50.

⁹³ В рассказе А. Платонова «Семен» (1936) семантика имени тоже усилена числом *семь* (возраст мальчика) и словом *семья*. Все три слова *Семен* — *семь* — *семья* связаны на основе паронимической аттракции или народной этимологии.

⁹⁴ Унбегаун Б.-О. Русские фамилии. С. 62—63.

⁹⁵ Рассказ «Забвение разума» цитируется по изданию: Платонов А. Вся жизнь. М., 1991.

ской области и любил свой тихий труд, *орошающий влагой засушливые поля Поволжья*» (с. 278). Таким образом, гидротехник с говорящей фамилией Семькин своей работой способствовал произрастанию зерна (семени) на полях. Страсть Семькина (семени) к спиртному по духу близка дионисийству: в лице этого героя соединяется культ плодородия и виноградарства. Генерал не случайно в своей критике Семькина апеллирует к древнегреческой традиции: «Скажите, капитан, в чем смысл вашей склонности к вину? (...) Что вы чувствуете, — ну, гм, *античный оргазм*, что ли, или этакое *экстатическое состояние*, — объясните...» (с. 280). Обратим внимание, что речь идет о вине, хотя на самом деле Семькин пьет водку — это семантически важная подмена. Такое же состояние дионисийского экстаза (при полной трезвости) Семькин испытывает в бою под Семеновкой, где он чувствует себя «наиболее целостным существом» (с. 279). Жизненные ощущения героя описываются в растительном коде, что еще больше сближает его с Дионисием: «...Все обычное в нем вдруг стало возвышенным и совершенным, *словно из его души, как из серой земли, выросли светлые растения...*» (с. 279). Языческая божественная природа Семькина подчеркнута и удвоена в его имени-отчестве Федот Федотович, где *Федот* имеет греческое происхождение и означает 'данный богами'.

В результате не вполне продуманных действий под селом с говорящим названием Благодатное (продолжающим линию Семеновки) подразделение, которым командует капитан Семькин, несет неоправданные потери. Но названы только двое погибших с именами и фамилиями, причем создается впечатление, что больше погибших нет: «Он увидел почти без усилия воображения, но с точностью воспоминания, как лежат в холодном зимнем саду на околице Благодатного его два бойца, два мертвых человека, которые могли быть сегодня живыми, — *Дмитрий Косых* и *Георгий Фомин*, — он видел их вчера, а сегодня их предали земле и они окоченели в ней» (с. 281). Два погибших бойца являются на самом деле героями-двойниками. Об этом говорят их имена — Георгий, означающее 'земледелец', и Дмитрий, производное от слова *Δημιτριος* — 'относящийся к Деметре', древнегреческой богине плодородия и земледелия. Фамилия Косых корреспондирует с фамилией Григория Хромова из рассказа Платонова «Великий человек» и имеет ту же семантику хтоничности, а фамилия Фомин производна от имени Фома, происходящего от др.-евр. слова со значением 'близнец'. В погибших и похороненных в земле «земледелцах» Дмитриии и Георгии отражен близнецный культ, тоже имеющий отношение к плодородию.⁹⁶ Смерть Георгия и Дмитрия, к которой оказыва-

⁹⁶ *Иванов Вяч. Вс.* Близнецные мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 176.

ется причастен капитан Семькин, на первый взгляд воспринимается как ситуация, обратная той, которая обрисована в рассказе «Свежая вода из колодца», где Георгий Альвин спасает от смерти Семена. На самом же деле в рассказе «Забвение разума» речь идет о временной смерти земли зимой (именно зимой погибают Дмитрий Косых и Георгий Фомин, причем именно в «в холодном зимнем *саду*»)⁹⁷ Семькин, «ошибившись правильно сообразить своей нетрезвой головой, помог им умереть» (с. 281), однако продолжающаяся жизнь Семькина (семени) и его профессия гидротехника служат залогом оживления земли весной и будущего цветения сада у села Благодатное.

Необходимо остановиться еще на двух военных рассказах победного 1945 года, в которых в различных модификациях представлен драконоборческий сюжет. В рассказе «Штурм лабиринта» рассказывается о боях за немецкий город, который сначала наши воины никак не могут взять — вместо разрушенных немецких дотов появляются новые. Это описывается как поединок с драконом: «Противник вел себя здесь как *сказочный многоглавый дракон*: ему разmozжили огнем шесть голов, а к утру у него отросло восемь» (с. 339). Потом загадка оказывается разгадана — в городе большая подземная часть: глубокие подвалы под домами соединены переходами так, что образуется лабиринт. В этом подземном лабиринте происходит решающий бой. Драконоборческий мотив органически сочетается с воем собаки — хтонического животного, хранителя подземного мира. Этот вой предвещает гибель Елисея Копцова.

В рассказе «„Челюсть дракона“ (Один бой)» (1945) драконоборческая тема представлена более развернуто и играет сюжетобразующую роль. Сначала речь идет о предстоящем бое, и подполковник Мещерин думает о своем полке, как о мече, который может или принести победу, или пострадать в случае успеха врага: «Его полк был подобен *мечу*, вдавливающемуся в тело мучителя его народа, но рукоятка этого *меча* была в руках у Мещерина, и от движения его руки, от мысли Мещерина зависело, вонзится ли он *меч* в тело врага на разрушение его или противник иступит его *меч* и даже сломает его своим сопротивлением» (с. 318—319). Эти размышления о мече органически связаны с характером будущего боя, ибо он будет вестись с «драконом». Однако Мещерин заранее этого не знает. Сначала он подозревает, что немцы взорвут плотину, чтобы хлынувшая из пруда вода отрезала нашим воинам путь к отступлению. По-

⁹⁷ Более подробно о мифопоэтических представлениях, связанных со смертью или сном земли зимой у А. Платонова, см.: *Дмитровская М. А.* Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова. Калининград, 1998. С. 42.

том разведчики доносят, что «в темном немецком лесу» (с. 317), загадка которого мучит Мещерина, они видели вспышки света и «низкий голый частокол, как будто на земле лежала *длинная рыба с обглоданными костями ребер или будто из земли выросли зубы*» (с. 322). Он догадывается, что это «противотанковое препятствие, *железобетонные зубы дракона* — надолбы, а перед этой „*челюстью дракона*” немцы (...) поставили еще одно заграждение — они пропустили по проволоке ток высокого напряжения, чтобы наша пехота не прошла там» (с. 323). Мещерин поясняет, что «свет — это явление короны. Ток высокого напряжения стремится истечь с поверхности проводника в пространство, и, если бывают к тому физические условия, ток как бы взрывается с проводника, и тогда он слабо светится» (с. 323). Таким образом, повествование о готовящемся бое переводится в мифо-фольклорный план. «Дракон» находится в представляющем опасность для его противника лесу и связан со стихиями воды и огня, т. е. является огнедышащим.

У Мещерина складывается план поразить врага его же оружием: он приказывает взорвать плотину тогда, когда ниже нее происходит перемещение немецкой пехоты, и направить на лес всю силу артиллерийского огня. Шквальный огонь и грохот раскатов напоминают бой в грозу: «По небу волнами шло *красное зарево дышащих орудий*, и в *ответ нарастающему огню небо гудело*, как чугунное, словно раскручивалось в яростных оборотах мчащееся издале, настаигающее и давящее всех впереди *тяжкое весом колесо*» (с. 326). Здесь возможна также переключка с колесницей Ильи-пророка, который в русской народной культуре рассматривается как Громовержец.⁹⁸ Однако непосредственное обезвреживание «дракона» происходит, когда на захваченных немецких танках ослепленные вражескими ракетами наши воины «рванули корпусами электрическую линию, и тогда люди на машинах вторично было ослеплены *молниями*, а танки напоролись на зубы своего „дракона” и стали на месте» (с. 328). Дракон опять же поражается огнем и молниями. Далее следует взятие двух немецких городков, ранее «прикрытых спереди „драконом”» (с. 329). Постоянное употребление номинаций «челюсть дракона» и «зубы „дракона”» разрешается игровым по своей сути подведением итогов боя подполковником Мещериным: «Да (...). Сегодня наш полк дал „дракону” по зубам» (с. 330).

⁹⁸ В этой связи интересным представляется рассказ В. Набокова «Гроза». Он построен на использовании библейского мифа. Набоков описывает встречу героя (во сне) после грозы с Ильей Пророком, сошедшим с небес в поисках отвалившегося колеса от огненной колесницы. Илья принимает героя за Елисея, а в конце рассказа снова возносится на небо.

Мы проследили творческое использование Платоновым змеборческого и георгиевского мифа на всем протяжении творчества писателя, начиная с 1926 года — времени становления Платонова как серьезного художника — до военных рассказов 1942—1945 годов.

Однако сейчас необходимо вернуться к еще одному произведению 1926 года — повести «Сокровенный человек», в которой обращение к змеборческому мифу и «георгиевскому» тексту носит столь индивидуальный характер, что нуждается в отдельном рассмотрении.

В повести «Сокровенный человек» есть два персонажа, имена которых представляют для нас интерес. Это главный герой Фома Егорович Пухов и его друг матрос Шариков. Отчество Фомы Пухова — *Егорович* — связано с георгиевскими мотивами повести, которые появляются в преображенном и своеобразно переосмысленном виде.

Как уже отмечалось, в русской культурной традиции образ св. Георгия имеет иконографическое изображение. В повести тоже присутствует икона Георгия Победоносца, где «архистратиг Георгий поражает змея, воюя на адовом дне» (с. 111),⁹⁹ правда, эта икона «перемалевана» в плакат.¹⁰⁰ Его рассматривает на вокзале Пухов: «К Георгию приделали голову Троцкого, 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» (с. 111). Переделанный образ Георгия на иконе удручает носителя его имени (в форме отчества) — Фому Егоровича Пухова: «Он ревниво следил за революцией, стыдясь за каждую ее глупость, хотя к ней был мало причастен» (с. 111). Потом Пухов рассматривает агитационные лозунги, один из которых заслуживает его одобрения: «Каждый прожитый нами день — гвоздь в голову буржуя. Будем же вечно жить — пускай терпит его голова» (с. 111). Этот лозунг представляет собой изложение змеборческого сюжета языком революционной эпохи. Пухов не одобряет «перемалевывание» иконы, но соответствующее словесное описание поддерживает.

Имя Троцкого неоднократно упоминается в повести в связи с георгиевскими мотивами. Причем Троцкий может ассоцииро-

⁹⁹ Платонов А. П. Взыскание погибших: Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. М., 1995. В этом издании повесть «Сокровенный человек» впервые была опубликована без редакторских и цензурных искажений, которые, в частности, касались георгиевских мотивов.

¹⁰⁰ Трагическим развитием мотива богохульного обращения иконы с изображением св. Георгия в плакат служит появление в повести эпизодического персонажа — слесаря *Иконникова*, у которого умирает от тифа семнадцатилетний сын.

ваться как с Георгием Победоносцем (воином и победителем; так, в оценке Пухова, Троцкий «речистый мужчина и собою полный герой»), так и с его противником, порождением «адова дна» (катастрофическое, переломное время революции ассоциируется с «адовым дном»). Так, в повести упоминается поезд Троцкого о двух паровозах-головах: «поезд Троцкого всегда шел на двух паровозах» (с. 107), что является явной ассоциацией с драконом.

Судьба Фомы Егоровича Пухова тоже оказывается связанной с образом св. Георгия. В Новороссийске Пухов работает монтером и осматривает пароход «*Красный всадник*» (с. 134). Название парохода ассоциируется с иконографическим изображением «Чудо Георгия о Змии». Напомним, что Георгий Победоносец изображен *всадником* на белом коне, в *красном* плаще. Интересен рассказ-небылица Пухова о его приключениях в Новороссийске. Здесь упоминается пароход «Герой Троцкий». Пухов, как Егорий Храбрый, совершает подвиг, правда морской: он плывет «десантом на Врангеля» (с. 152) и за «самоотречение; вездесущность и предвидение» получает награду — «орден „*Красного Георгия*”» (с. 152—153). Автор здесь переинтерпретирует название Георгиевского креста, которым награждались до революции исключительно за подвиги на поле боя. Георгиевский кавалер получал право на потомственное дворянство, и Пухов также собирается стать «красным дворянином»: «то будет честь и звание» (с. 114). Напомним, что, по житийным источникам, св. Георгий был доблестным воином из знатного римского рода. Таким образом, прослеживается связь между образом св. Георгия и главным героем, носителем соответствующего отчества. Однако определенные детали повести указывают на возможную связь образа Фомы Пухова и с противником змеборческого мифа.

В первую очередь об этом свидетельствует фамилия главного героя *Пухов*. Эта фамилия образована при помощи суффикса *-ов* от прозвищного имени *Пух*.¹⁰¹ Значение фамилии *Пухов* связано с мотивом шерсти, характерным для противника Громовержца змеборческого мифа. В повести появляется эпизод, в котором герой изображен соответственно своей фамилии: «...сосал *желчную* траву, из которой (...) яд источался. От этого яда или еще от чего-то Пухов *весь запаршивел, оброс шерстью*» (с. 142). Обратим здесь также внимание на мотив яда, тоже характерный для хтонического противника Громовержца.

Взаимосвязь главного героя с противником Громовержца является уже в начале повести, где описывается, как Пухов работает на паровозе-снегоочистителе. При этом возникает образ

¹⁰¹ Ср.: *Пух* Иван Васильевич Тетерин, дьяк, 1538—1544; его сын *Пухов* Тимофей, известный эмигрант времени Ивана Грозного (*Веселовский С. Б.* Ономастикон. М., 1974. С. 115).

«змея-поезда»,¹⁰² которым управляет человек — командир «огневого хозяйства» (с. 105). Снегоочиститель в работе походит на крылатого дракона: «Паровоз крикнул, машинист открыл весь пар, а Пухов передвинул оба рычага, опуская *щит с ножами и развертывая крылья*» (с. 103).¹⁰³ Паровоз заключает в себе стихии *огня* и *воды*: «...Паровоз (...) выхватил снегоочиститель из снежного бугра, пробуксовав колесами так, что *огонь* посыпался из рельс. Пухов даже увидел, как хлестанула *вода* из паровозной трубы...» (с. 104). «Два могучих паровоза» волокут снегоочиститель, «как плуг» (с. 107). Это выражение может соотноситься с восточнославянскими мифами о запрягании огненного дракона и вспашке им поля.¹⁰⁴ Обратим внимание на топонимы: паровозы и снегоочиститель вынужденно останавливаются, «не доезжая станции *Колодезной*» (с. 107), и появившиеся казаки требуют доставить их «на станцию *Подгорная*» (с. 109). Оба названия изофункциональны и указывают на нижний полюс пространственной вертикали — место, связанное с противником Громовержца.

Платонов показывает что при внезапном торможении поезда в первую очередь поражаются головы людей, находящихся на паровозе: «Машинист прыгнул в снег, катаясь в нем *окровавленной головой*...»; бригада перевязывала «разбитые *головы* (...) грязными обтирочными концами» (с. 108). Наиболее ярким является образ, содержащийся в описании смерти помощника машиниста: его «бросило *головой на штырь* и в *расшившийся череп просунулась медь* — так он повис и умер...» (с. 108). Это символически означает повреждение головы хтонического противника Громовержца, что, как и поражение членов паровозной бригады при аварии *в голову* (характерное для змееборческих сюжетов), потом дублируется «агитационными словами», которые, как указывалось выше, висят на вокзале рядом с иконой-плакатом Георгия Победоносца: «Каждый прожитый нами день — *гвоздь в голову буржуазии*».

Интересно отметить, что в результате аварии Пухов лишается четырех зубов, а его помощник, Зворычный, советует ему

¹⁰² Ср. стихотворение В. Хлебникова «Змей поезда. Бегство».

¹⁰³ Ср. также: «Снегоочиститель (...) *гремел*, как телега по кочкам, и, ухватывая снег, тучей пушил его на правый откос пути, *трепеща выкинутым крылом*; это *крыло* назначено было швырять снег на сторону...» (с. 105).

¹⁰⁴ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Мифологические географические названия как источник для реконструкции этногенеза и древнейшей истории славян // Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев. М., 1976. С. 109—110. Ср. также фразу из «Расказа о многих интересных вещах»: «Молния *пахала* небо» (*Платонов А. П.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 154).

«непременно *вставить зубы, только стальные и никелированные*» (с. 109). Это рассуждение о стальных зубах Пухова корреспондирует с описанием «огромной пасти» дракона «с черными зубами длиной каждый по 3—4 сантиметра» в повести «Эфирный тракт» (которая создавалась тоже в 1926 году), а также с военным рассказом «Челюсть дракона», где тоже говорится о зубах. Кроме того, в одном из разговоров Пухов спрашивает: «Зачем мне земля?.. Гайки, что ль, я сеять буду?» (с. 114). В мифологических сюжетах существует мотив сеяния железных зубов дракона, из которых вырастают воины. Черты хтонического персонажа проявляются в образе Пухова и в одном из его рассказов-небылиц о назначении его «начальником горных недр» (с. 153).

Не случайно появление рядом с Пуховым матроса Шарикова, который в дальнейшем становится его другом. Фамилия Шариков содержит в своей основе слово, напоминающее кличку собаки — Шарик, а выше мы отмечали, что противник Громовержца может выступать в облике собаки (волка). К тому же форма шара присуща змею. Например, в народных верованиях огненный Змей имеет вид искрящегося шара, летящего по небу (ср. шаровую молнию), метеорита.¹⁰⁵ Одно из значений слова шар — ‘морской пролив, залив’, а Шариков является матросом и командиром разведки на катере «Марс». Название боевого катера связано с богом войны Марсом, а в древнеримском культе Марса волк играет особую роль как традиционный символ войны. Следовательно, в образе Шарикова прослеживаются черты противника Громовержца (пса, волка и змея).

Мотив поединка можно отметить в описании шторма во время десанта на Новороссийск, в котором принимают участие Пухов и Шариков. Море и волны принимают вид живого демонического существа, напоминающего змея. «Море насторожилось (...). Мелкие злобные волны изуродовали тишину моря (...) неслась по мелким гребням известковая пена, шипя, как ядовитое вещество» (с. 125). Появляются детали, характерные для змееборческого мифа — мотив *верха и низа*: «...„Шаня” то ползла в пропасти, то взлетала в гору...», а капли воды и ветер сравниваются автором с камнем: «Капли воды... били в лицо, как камешки», «Каменный тяжелый норд-ост... раскачивал море...» (с. 125). Шторм отождествляется с грозой, неотъемлемой частью поединка: «В воздухе чувствовалось тягостное раздражение, какое бывает перед грозой» (с. 125). «Марс» гибнет: «На „Марсе” что-то гулко заныло, и он разле-

¹⁰⁵ Ср.: «У огненного змея голова шаром, спина корытом и длинный-предлинный хвост (...) он рассыпается искрами, которые выметают как бы из решета...» (Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 184).

телся от внутреннего взрыва в щепки и железки» (с. 130). Таким образом, в битве со стихией просматриваются явные мотивы змеборческого мифа.

В дальнейшем повествовании образ Шарикова неразрывно связан с хтоническими мотивами воды, глубины, недр: он налаживает Каспийское пароходство, дает Пухову задание *о подводных* лодках, а затем *ведает нефтью*, находящейся в *недрах земли*, что также указывает на черты противника Бога Грозы. Фома Егорович Пухов и Шариков обнаруживают между собой большое сходство.

Платонов в примечании к названию повести указывает на ее документальную основу: «Этой повестью я обязан своим бывшим товарищам — слесарю Ф. Е. Пухову; Тольскому, комиссару Новороссийского десанта в тыл Врангеля. Они являются почти настоящими авторами произведения» (с. 100). Однако на примере рассказа «Внутри немца» мы уже убедились в том, что указание на документальность может быть у Платонова игровым приемом. Е. Шубина отметила, что в повести «Сокровенный человек» при описании Новороссийского десанта Платоновым были использованы материалы статей Эпштейна и Лейтиса «Живая легенда» и Е. Тольского «Самураи революции», опубликованных в «Известиях Кубано-черноморского областного комитета РКП(б)» за 7 ноября 1921 года (№ 15, с. 65—68, 68—72).¹⁰⁶ Текстологическое сравнение статьи Е. Тольского и соответствующей части повести А. Платонова позволяет Е. Антоновой сделать вывод о закономерности того, что Тольский назван «почти настоящим автором произведения».¹⁰⁷ Что же касается Фомы Егорыча Пухова, то это персонаж всецело литературный. Он не проходит теста на «документальность» уже на уровне своего имени-отчества и фамилии.

Повесть «Сокровенный человек» имеет не только социально-философскую направленность, что уже отмечалось исследователями, но и связана с русской народной культурой через использование змеборческого мифа.

Подведем итоги. Многократно обращаясь к «георгиевскому» тексту, Платонов использует скрытые в нем возможности. Имена георгиевского ряда, которые писатель дает своим персонажам, не случайны. Платонов ищет средства художественного воплощения и решения важных для него вопросов на пути обращения к народной культуре. При этом происходит взаимодействие и наложение традиционных идей и представлений и

¹⁰⁶ Шубина Е. Созерцатель и делатель (1899—1926) // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 142.

¹⁰⁷ Антонова Е. О некоторых источниках прозы А. Платонова 1926—1927 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 473.

тех художественных проблем, которые ставит перед собой писатель.

Перечислим всех персонажей с именами георгиевского ряда у Платонова, расположив их в хронологическом порядке появления в его произведениях:

Фома Егорыч Пухов — «Сокровенный человек» (1926);

Григорий (Гришка) Салтыков — «Епифанские шлюзы» (1926);

Марфа Егоровна — «Город Градов» (1926);

Рийго — «Эфирный тракт» (1926—1927);

Егор Кирпичников (Егорушка, Г. Кирпичников, Г. М. Кирпичников) — «Эфирный тракт» (1926—1927);

Исаак Григорьевич Матиссен — «Эфирный тракт» (1926—1927);

Егорий — «Чевенгур» (1927—1929);

Георгий Никанорович Свешников — «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)» (1929);

Егор Семеныч — «Котлован» (1929—1930);

Григорий Михайлович Скрынко — «Впрок» (1930);

Павел Егорович (Пашка) — «Впрок» (1930);

Георгий Михайлович Преображенский — «Технический роман» (1931);

Георгий (Егор, Егорка) Гармалов — «14 Красных избышек, или „Герой нашего времени“» (1932—1933);

Егор Ефимович Провоторов — «Июльская гроза» (1938);

Егор Егорович (Егор, Георгий) Альвин — «Свежая вода из колодца» (1937—1939?);

Григорий (Гриша) Хромов — «Великий человек» (1941);

Юрий Паршин — «Одухотворенные люди (Рассказ о небольшом сражении под Севастополем)» (1942);

Егор — «Железная старуха» (1943);

Георг Винек — «Внутри немца» (1944);

Георгий Семенович Афанасьев — «Прорыв на Запад» (1944);

Георгий Фомин — «Забвение разума» (1945—?).

Э. Найман

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ГЕРОИ «СЧАСТЛИВОЙ МОСКВЫ»*

Понятие «лексический герой» восходит в известном смысле к Владимиру Набокову, который включал в указатели к своим книгам не только имена собственные, но и имена нарицательные, слова-понятия.¹ Тем самым он показал, что в литературе слова заслуживают не меньшего внимания, чем персонажи и места действия, которым обычно отдают предпочтение. У Набокова словесные узоры придают тексту организацию и зачастую ложатся в основу сюжета. Произведения Платонова поддаются прочтению в набокковском духе: слова, исполненные идеологического и философского значения, передвигаются из сцены в сцену, встречаются друг с другом и попадают в неожиданные приключения. Персонажи в свою очередь становятся лишь пространством жизни слов, лучшим примером чему служит героиня Москва Честнова из романа «Счастливая Москва». Появление новых персонажей напоминает перемену места действия в плутовском романе, и индивидуальное, личностное начало содержится не в героях, а в словах. И в этом смысле мы имеем дело не с классической формой романа, в центре которого — развитие персонажа (*Bildung*), а с особой романной формой, строящейся на становлении дискурса.

Формирование стабильного, функционального дискурса сталкивается с непреодолимым препятствием — с формальной избыточностью, характерной для платоновского текста. Принцип отбора и исключения оказывается чуждым самой природе текста, и текст воспринимается как мир, перенаселенный идеологически нагруженными словами. Томас Зейфрид и другие исследователи указывали на поэтику избыточности, присущую произведе-

* Перевод на русский язык К. Ключкина.

¹ *Nabokov V.* 1) Nikolai Gogol. New York, 1961. P. 165—172; 2) *Pale Fire*. New York, 1989. P. 305—315; 3) *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. New York, 1989. P. 311—316.

дням Платонова,² а мы можем сделать следующий шаг и представить платоновский текст как пространство борьбы слов за место в романе. Возьмем примеры из «Счастливой Москвы»: «в молодости своей жизни»;³ «Москве стало грустно от жизни такого человека» (с. 25); «она горевала по своему прошлому времени» (с. 48). Здесь слова «жизнь» и «время» выпадают из идеоматического ряда и настаивают на том, чтобы их услышали. В. Вьюгин установил, что писательский метод Платонова состоял в сокращении,⁴ но в нашем примере конечная плотность словесного ряда создает ощущение, что в тексте все-таки осталось слишком много лишнего. В словах старика Суфьяна в «Джане» Платонов характеризует свой собственный стиль в биологическом ключе: «Ты живешь как ешь, что в тебя входит, то потом выходит, а во мне все задерживается».⁵ Акцентируя свою избыточность, платоновский текст порождает желание редактировать и сокращать в целях утопической гармоничности. В этом смысле точка зрения редакторской правки может стать удачным подходом к изучению поэтики произведений Платонова. Плохие редакторы в своем трогательном стремлении прописать текстам Платонова лексическое слабительное, были его самыми пронизательными читателями.

Данное исследование посвящено нескольким главным лексическим героям романа «Счастливая Москва». Можно сказать, что роман повествует о том, как в сталинской России слова знакомятся, ухаживают друг за другом, а потом вступают в своего рода совокупление. «Общий», первое из этих слов, не покажется неожиданным. Героиня романа (в качестве синекдохи столицы) не столько личность, сколько воплощение принципа коллективизма и соответственно идеального советского человека. Платонов вводит ее в роман опосредованно, неоднократно описывая некую женщину, которая, все время меняясь, все-таки каждый раз оказывается Москвой Честновой. Постоянно переходя от одного рода занятий к другому, Москва выступает как антитезис буржуазного (и романного) индивидуализма; ее личностная сущность не закреплена — героиня постоянно перевоплощается.

Москва желает участвовать во всех проявлениях нарождающегося социалистического общества. Она самоотверженно объ-

² *Seifried T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 200.

³ Текст «Счастливой Москвы» цитируется по научному изданию, подготовленному Н. В. Корниенко. См.: *Платонов А. Счастливая Москва* // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 1999. Вып. 3. С. 22. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

⁴ *Вьюгин В. Ю.* Поэтика Андрея Платонова и символизм // Там же. С. 267.

⁵ *Платонов А.* Избранные произведения. М., 1978. Т. 1. С. 451.

единяет вокруг себя, можно сказать коллективизирует, мужчин, отдавая себя то одному, то другому, и в результате буквально-пародийно воплощает коммунистический идеал, фигурируя как пространство, куда вхож всякий новоприбывший. И действительно, как объект сексуального желания, Москва Честнова оказывается претворением образа столицы в сталинской идеологии — образа Москвы, куда стремится проникнуть вся страна. (Н. Корниенко отметила, что в 1930-е годы в Советском Союзе возник особый интерес к Чехову;⁶ мужчины, вступающие в интимные отношения с платоновской героиней, действуют в соответствии со знаменитой чеховской формулировкой центростремительного желания: «В Москву, в Москву»).

Платонов понимает, что разрушение коммунистических идеалов произошло в значительной мере от глетворного влияния слов. Неудивительно, что слово «общий» несет особую нагрузку в романе о социалистическом обществе. Корень «общ» часто прячется внутри привычных устойчивых оборотов, но при тщательном чтении идеологическая нагрузка этого корня выходит на поверхность. Так, например, юная Москва пишет школьное сочинение «за *общим* столом» (с. 10). Поступив в авиаучилище, она переезжает в *обще-житие* (с. 12), разрывая таким образом пути случайного брака и перемещаясь в пространство коллективных утех. У корреспондентов Божко не хватает денег, для того чтобы приехать навестить его, но они «*сообщаются* друг с другом мыслью» (с. 13). Божко с оптимизмом пишет им, что «*общее* добро трудящихся ежедневно преумножается» (с. 13). Самоотдача и известная легкость нрава Москвы переданы в фразе «в *общем* она была хороша и ничья» (с. 38). Частые повторы корня «общ» приводят, с одной стороны, к тому, что даже в устойчивых оборотах он становится заметен, а с другой — к тому, что идеологическая значимость этого корня обесценивается. Слово «общий» неоднократно появляется и в странных, неожиданных контекстах, мгновенно привлекающих внимание. Москву зовут в непривычно звучащий «*общий* летний сумрак» (с. 20). Мать Лизы, которую знают и Божко, и Сарториус, странным образом названа их «*общей* старухой» (с. 81).

Хотя тема грязи и экскрементов нередко встречается в произведениях Платонова, в «Счастливой Москве» она особенно заметна. Тема эта функционирует одновременно в двух аспек-

⁶ Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946) // Здесь и теперь. 1993. Т. 1. С. 195. О Платонове и Чехове см. также: Чалмаев В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. Воронеж, 1984. С. 182; Жолковский А. «Фро»: Пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 46; Найман Э. Из истины не существует выхода: Андрей Платонов между двух утопий // Новое литературное обозрение. 1994. Т. 9. С. 236—237.

тах — сентиментальном и сатирическом. В контексте марксистского учения о классах грязь несет положительную коннотацию и выступает как метафизическая параллель пролетариату. В замечательной статье о Платонове, Батае и «смрадных радостях» марксизма, Т. Зейфрид показал, что экскременты выступают как вещественный образ «униженных и оскорбленных»; истинно гуманный коммунизм предполагает нежное обращение со всем, что осталось позади.⁷ В контексте русской философской традиции грязь служит параллелью к образу «праха» у Н. Федорова, утверждавшего, что прах нужно с любовью отыскивать и сохранять до того момента, когда наука сможет использовать его для воскрешения прошлого. Сарториус нюхает ботинки Москвы и даже дотрагивается до них языком: «все, что касалось ее, даже самое нечистое, не вызывало 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. 44). Он думает о Москве «с такой трогательностью, что если бы Москва присела мочиться, Сарториус бы заплакал» (с. 44). В истории литературы нелегко было бы найти другие примеры, где словарь сентиментализма использовался бы в таких целях. Саму Москву автор описывает как некую органическую машину, перерабатывающую грязь в красоту. Самбикин также проявляет любовь к отбросам, когда по его требованию ампутированную ногу Москвы присылают к нему домой. Вообще, весь его проект основан на том принципе, что источники жизни нужно искать в грязи. Вполне естественно, что женщину, за которой пытается ухаживать Сарториус и которая работает на идеологически привлекательном строительстве метро, автор называет «грязной и красивой» (с. 95).

Положительные коннотации темы мусора прослеживаются и на формальном уровне «Счастливой Москвы». Парадокс романа, похоже, заключается в том, что онтологическое стремление к обобществлению находит выражение в чрезвычайно разрозненных, разобщенных формах. Надеюсь, утверждение о том, что сюжет романа основан на отсутствии сюжета, не прозвучит в этом контексте ухищрением.

Блуждающая проза Платонова и его отказ от использования внутренней единой формы в описаниях общественного единения напоминают о концепции М. Бахтина, который в 1920-х годах

⁷ Зейфрид Т. Смрадные радости марксизма: Заметки о Платонове и Батае // Новое литературное обозрение. 1994. Т. 9. С. 48—59. См. также: Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках мира»: «Счастливая Москва» А. Платонова как аллегория // Там же. С. 251—268; *Livers K. Scatology and Eschatology: The Recovery of the Flesh in Andrei Platonov's «Happy Moscow»* // *Slavic Review*. 2000. Vol. 59. N 1. P. 154—182.

писал, что эстетическая форма оборачивается смертью для персонажей: «...тона реквиема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощенного героя».⁸ Но несмотря на это сходство, выводы, на которые подталкивает платоновский текст, имеют свою специфику: Платонов понимает, что попытки ограничить, организовать, сделать совершенным лексическое пространство приводят к смерти слов. В произведениях Платонова идеи и несущие их персонажи стремятся к существованию в коллективе, но сам автор отдает себе отчет в том, что коллективизация возможна только ценой чистки и отбора. Отказываясь редактировать, Платонов постоянно возвращается к тому, что оказалось бы за границами текста, к побочным продуктам, которые он не хочет приносить в жертву философской законченности.

Здесь мы подходим ко второму из наших лексических героев. Многие зрелые произведения Платонова строятся вокруг одного или нескольких скрытых ключевых каламбуров, разыгрывающих центральную философскую проблему и придающих узор идеологическому «действию». По своей сути игра слов есть сокращение и концентрированное выражение двух или нескольких мыслей. В. Вьегин писал о значении «угадывания» для интерпретации платоновских текстов,⁹ и поиск каламбуров, лежащих в основе произведения, действительно выступает как главная читательская задача. Человек, по мнению Самбикина, имеет то преимущество перед животными, что может думать две вещи одновременно. Каламбур и оказывается тем совокуплением двух мыслей, двусмысленной непристойностью, из которой рождается платоновский текст.

В «Счастливой Москве» ключевая игра слов сводит воедино две темы, которые мы уже обозначили: общий принцип соловьевской «соборности» трансформируется в «уборность». Последняя возникает на основе стратегического повторения корня глагола «убрать». Рождающийся в этом каламбуре образ уборного коллективизма парадоксален, если учитывать, что Платонов вполне серьезно относится к отбросам общества, от которых советский строй старается очиститься. Весьма непародийный вариант этого каламбура реализуется в усилиях Божко подобрать последние крошки, осыпавшиеся с лишнего им общественного пирога, с тем чтобы его страна сохранилась в целостности. Также непародийна и эпистолярная деятельность Божко, которую автор называет «всемирной корреспонденцией» (с. 44), используя фразу, напоминающую о символистском миропонимании. Но описание жилища Божко показывает, как преданность испорченному и ненужному доходит до предельных степеней: «В комнате было бедное суровое убранство, но не от нищеты,

⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 123.

⁹ Вьегин В. Ю. Поэтика Андрея Платонова и символизм. С. 268.

а от мечтательности: железная кровать эпидемического образца с засаленным, насквозь прочеловеченным одеялом, голый стол, годный для большой сосредоточенности, стул из ширпотребного утиля, самодельные полки у стены с лучшими книгами социализма и девятнадцатого века, три портрета над столом — Ленин, Сталин и доктор Заменгоф» (с. 12). Сочетание этих портретов, с одной стороны, и кровати и одеяла со следами болезни и страданий человечества, с другой — говорит о том, что для Божко высокое и скверное глубоко связаны между собой. Но при этом уважение к идеалам подорвано исключительной материальностью бытовых образов. Замена соборности уборностью служит также сатирическим комментарием к коллективизму в сталинском обществе, где привилегии и удовольствия оказались главными ценностями.

Платонов описывает систему ценностей этого общества с горечью и отчаянием. Звезды советской молодежи представлены в романе как новые аристократы, уже погрязшие в клишированных репрезентациях гуманитарных и научных профессий, ценных для современного, но остающегося по-старому «культурным» общества. Носить плохую или грязную одежду для них означало бы не отдавать должного стране, которая украшает лучших людей «отборным добром» (с. 36) и обставляет их «богатым убранством» (с. 37). (В фразе «отборное добро» мы можем услышать отзвук одобрения — вечерами культуры СССР удобряет своих лучших граждан. Вспомним заявление о том, что «добро трудящихся ежедневно преумножается»). Советский Союз 1930-х годов очищен и убран настолько, что в нем не остается места для тех, кто не соответствует яркому и светлому идеалу нового человека, тиражируемому социалистическим реализмом. Москва объясняет, что она переезжает к Комягину потому, что «ей самой стало совестно жить среди прежних друзей, в общем убранном городе, будучи хромой, худой и душевной психичкой, поэтому она решила укрыться у своего бедного знакомого, чтобы переждать время и снова повеселеть» (с. 89). Логика идеологической чистки, которой подвергаются Москва, город (в его урбанистическом уборе) и СССР, приведет в конце концов не только к освобождению от физически или идеологически неполноценных, но и к уничтожению жизни вообще.

Еще до потери ноги Москва испытывает отвращение к новому дискурсу личного удовлетворения, индивидуального развития и частных радостей. Многие описания ее идеологического отвращения обыгрывают слово «веселый», пародируя знаменитый сталинский лозунг «Жить стало лучше, жить стало веселее», причем пародийность основана на том, что веселье характеризуется как процесс эгоистического отхода от общения с окружающими. Так, после ужасного танцевального вечера, кру-

тящийся зал, издевательски символизирующий революцию, оказывается «опустошенным весельем, как бедствием» (с. 66).¹⁰

Пожалуй, наиболее остро звучит намек на то, что веселье есть вид смерти. Самбикин сидит по ночам над «мертвой материей», пытаясь изыскать в ней «то малоизвестное веселое вещество, которое было припасено для долгой, но не случившейся жизни» (с. 74). Насколько новонайденное веселье лучше смерти? Оказывается, что коллективизм, которого достигло советское общество, идет вразрез с гуманизмом и превращает коммунистов в простых «жильцов», в людей, влачащих существование, а не в деятельных, созидających граждан. Автор сообщает, что жакт, в котором живет Комягин, «вероятно когда-то в гражданскую войну был госпиталем, там лежали красноармейцы — теперь живут жильцы» (с. 83). Когда Сарториус стоит в коридоре, прижимая голову к канализационной трубе, никто не обращает на него внимания: «По коридору изредка ходили жильцы в общую уборную, но к чужому человеку в темноте они не присматривались» (с. 85). Людей сменили жильцы, а коллективизм пошел в туалет: «...за третьей дверью, считая от канализационной трубы, начались закономерные звуки совокупления» (с. 86), и в общественной уборной читатель наблюдает триумфальную смычку двух лексических героев, долго пытавшихся найти друга на страницах романа.

Но где, если не в туалете, искать коллективизм? Приравненная окружающее его общество к уборной, Платонов парадоксальным образом одновременно и нападал на существующий режим, и указывал на человеческие отбросы как на сущность бытия, обнажающую действие идеологизированного языка. Здоровые тела производят отбросы, разлагаются, и способность испражняться отличает человека от статуи. Живущий рядом с коммунальной уборной разочарованный человек вопиет в ночи, испрашивая у Бога хоть какой-то реальности в мире свихнувшегося дискурса. Но упования эти могут прозвучать только на языке, уже колонизированном идеологией, от которой человек тщетно пытается избавиться: «Помяни меня господи. Дай мне что-нибудь фактическое; пожалуйста, прошу» (с. 86). Фекалии — ничто, если не факты. Для Платонова, они являются

¹⁰ «Чем позже шло время, чем больше сгушалось веселье, тем быстрее вращался сферический зал ресторана, и многие гости забыли, где дверь, и в испуге кружились на одном месте посреди, предполагая, что они танцуют» (с. 65). См. также: «...люди и жизнь их шли надежно к лучшему, лишь техника напрягалась под ними — гнулись рессоры вагонов и утомленно гудели моторы» (с. 68); «[Он] получил много денег, одел на них Лизу в роскошь и некоторое время жил легко и даже весело, предаваясь любви, посещению театров и текущим удовольствиям» (с. 72).

по меньшей мере эквивалентом его собственного языка и противовесом очищенному языку общества. Можно вспомнить, как Никита Фирсов, герой рассказа «Река Потудань», немеет и устраивается на рынок чистить туалеты. Язык, эта созидаящая сила символизма и большевизма, оказался несостоятельным и в конечном счете уродующим. Направляясь к Комягину, Москва видит плакат с «человеком в виде буквы „я“, сокращенным на одну ногу уличной катастрофой» (с. 25). «Сокровенный человек» 1920-х годов стал этим «сокращенным человеком», человеком, укороченным языком плаката, изуродованным властью слов. Но, конечно, текст продолжает говорить. Человек может быть сокращен, но язык Платонова продолжает предлагать себя в качестве идеологического компоста — он оскорбляет, разлагается и становится богатой почвой для будущего дискурса, который, быть может, станет более гуманным к физическим лицам, которых он воплотит.

В другой своей статье я писал, что человек с достаточно развращенным мышлением сможет прочесть тексты Соловьева о соборности и всеединстве как метафизические оргии.¹¹ Это предположение вполне соответствует мечте Соловьева об одушевлении материи. Платонов двигается в обратном направлении — физически издеваясь над метафизикой, конкретно пародируя абстракции. Обратим внимание на слово «секреты» в следующем предложении: «Большинство людей лежали в отдыхе, в объятиях, или питались в темноте квартир секретами своих душ» (с. 69). Предложение это слишком странно, чтобы определить значение слова «секреты» — тайны или выделения. Отметим также сексуальную амбивалентность предложения «Самбикин сначала любил ее, но потом задумался над ней, как над проблемой» (с. 89).

Но одно слово в «Счастливой Москве» в точности схватывает идею переноса метафизики и коллективизма в уборную. Это слово — глагол «случаться» в значениях «происходить» и «совокупляться», лежащий в основе еще одного широко распространенного в романе каламбура. Семантические ассоциации этого глагола окажутся чрезвычайно важными, если мы вспомним, что «счастье» наряду с «благополучием» и «земным блаженством» означает еще и «случайность».¹² Конечно, случай, нечто только что произошедшее, — это кошмар для философского детерминизма. Слово «случайный», несущее глубоко отрицательную коннотацию в административном языке большевиков, негативно

¹¹ *Naiman E. Historectomies: On the Metaphysics of Reproduction in a Utopian Age // Sexuality and the Body in Russian Culture / Ed. J. T. Costlow, S. Sandler, J. Vowles. Stanford (CA), 1993. P. 267.*

¹² *Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1998. Т. 3. С. 666.*

маркировано и в ранней работе М. Бахтина «К философии поступка», где героем выступает не случай, а событие.¹³ В «Счастливой Москве» случай сексуализирован и служит разрушению. Первый муж Москвы — «случайный человек» (с. 11). Сарториус думает: «Либо социализму удастся 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, чтобы опять со сладострастным отчаянием впитаться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню» (с. 69).

И наконец, Платонову не удается выбрать между двумя вариантами одного предложения, в результате чего выстраивается следующее концептуальное уравнение:

«Мертвец Комягин лежал свидетелем вновь сбывшейся любви Сарториуса» и «Мертвец Комягин лежал свидетелем случившихся комнатных событий» (с. 90).

Когда секс спускают в унитаз, событие превращается в случку.

Секс и фекалии — это предметы озабоченности выдуманных Фрейдом детей, в которых и превратились в результате марксистского кошмара наивные герои Платонова. С жанровой точки зрения роман «Счастливая Москва» можно считать платоновским вариантом идеологической порнографии. Р. Ходель предложил термин «заборность» для описания сюжетной роли, которую играет Москва.¹⁴ На мой взгляд, он почти попал в точку. Если развить его мысль дальше, то можно дать более точное определение жанровой специфики «Счастливой Москвы»: роман является блестящим примером «уборной литературы».

¹³ Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984—1985. М., 1986. С. 82—138.

¹⁴ Ходел Р. «Заборность» «Счастливой Москвы» и растворение несобственно-прямой речи // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3. 1999. С. 243—260.

С. Ноака

СИЛЛЕПСИС В «КОТЛОВАНЕ» ПЛАТОНОВА

Когда мы говорим о «платоновском стиле», его вершиной для нас является прежде всего «Котлован». В этой повести мы находим самое концентрированное употребление силлепсиса, который станет предметом нашего анализа. Мы будем сравнивать подлинник Платонова с его переводами на разные языки. Многие платоноведы используют этот метод.¹ Но он способствует пониманию особенностей стиля Платонова, если только найти подходящие точки сравнения. Правда, мы не намерены возражать И. Бродскому, который пишет, что «Платонов непереволим».² Но по нашему мнению, перевод — это интерпретация своего рода, и различия в переводах и есть плоды разных интерпретаций. Что вызывает разные интерпретации? Надеемся, что мы сможем ответить на этот вопрос, анализируя функцию силлепсиса в «Котловане».

Силлепсис принадлежит к таким традиционным терминам, что его определение стало, как очень часто бывает в риторике, предметом долгих споров исследователей. Приведем несколько примеров применения силлепсиса.

He travelled *with his wife and his umbrella* (здесь и далее курсив мой. — С. Н.).

и я, родившись,.. вскормлен *в пеленах и заботах*. (Премудрость Соломона, 7.4).

Then thou, great Anna, whom three realms obey
Dost sometimes *council take, and sometimes tea* (Pope).

¹ *Tsvetkov A.* The Language of A. Platonov: Ph. Doc. diss. Univ. of Michigan, 1983. Ch. 1; *Hodel R.* Угlossия — коснаязычие, объективное повествование — сказ: (К началу Чевенгура) // Hrsг. R. Hodel, J. P. Locher. Sprache und Erzählung bei Andrej Platonov. Bern, 1998. S. 149—159.

² *Бродский И.* Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: Мир творчества / Под ред. Н. В. Корниенко и Е. Д. Шубиной. М., 1994. С. 54—56. (Originally: [Preface] *Platonov A.* Collected Works / Transl. T. P. Whitney et al., Ann Arbor, 1978. P. 9—12).

Мы —
 голодные,
 мы —
 нищие,
с Лениным в башке
 и с наганом в руке (Маяковский).

Подобное стилистическое явление традиционно называется силлепсисом (*syллеpsis*), или зевгмой (*zeugma*). По определению А. Волкова, силлепсис есть «значимое нарушение синтаксической связи или смыслового согласования в словосочетании или между предложениями, которое особенно выделяет и подчеркивает значение выделенной таким образом конструкции».³ Генрих Лаусберг, схематизируя зевгму как $G(w1/w2)$, где G (*llied*) означает часть предложения, w (*Wort*) — слово, замечает, что в новое время обращает на себя внимание только «(*syntaktisch oder semantisch*) komplizierte Zeugma», т. е. то, что находится в скобках $G(w1/w2)$, в которых заметно осложнение или значимое нарушение синтаксической или смысловой природы.⁴

Мы не хотели бы увлекаться долгим спором о разграничении силлепсиса и зевгмы, которое считают необходимым некоторые специалисты по риторике. По их утверждению, зевгма представляет собой только определенного рода эллипсис (т. е. намеренное опущение слова или оборота речи), а силлепсис есть фигура, которая отличается синтаксическим или семантическим нарушением.⁵ Но это разграничение не кажется нам таким уж убедительным или плодотворным. Артур Куин метко резюмирует этот долголетний спор о терминологии: «Некоторые пособия хотят ограничить термин „зевгма“ эллипсисами такого типа (т. е. осложненными синтаксически или семантически. — *С. Н.*). Другие предпочитают сохранять общее название „зевгма“ для эллипсиса глаголов, называя остальные случаи силлепсисом. Эта путаница продолжается несколько веков оттого, что большинство силлепсисов является зевгмами, а самые яркие зевгмы — силлепсисами».⁶ Проще говоря, одно и то же стилистиче-

³ Волков А. А. Курс русской риторики. М., 2001. С. 319.

⁴ Lausberg H.: 1) *Elemente der Literarischen Rhetorik*. 10 Auflage. Ismaning, 1990. S. 103—105; 2) *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study* / Ed. E. Orton, R. D. Anderson. Leiden, 1998. P. 310—313.

⁵ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* / Ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan. New York, 1993. P. 1250, 1383; Corbett E. P. J., Connors R. J. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. 4th ed. New York, Oxford, 1999. P. 399—400.

⁶ Quinn A. *Figures of Speech: 60 Ways to Turn a Phrase*. Davis, 1993 [1982]. P. 31.

ское явление называется то силлепсисом, то зевгмой, осложненной синтаксически или семантически. Надо сказать, что этот вопрос касается более терминологии, чем самого явления. Мы здесь принимаем термин «силлепсис» главным образом потому, что его предпочитают употреблять в русской риторике.⁷

Повторяем, что силлепсис является одной из традиционных фигур в европейской риторике и поэтике. Поэтому он часто воспринимается как избитое, шаблонное или «автоматизированное» выражение. Например, цитата из апокрифа, «вскормлен в пеленах и заботах» является настолько шаблонным выражением, что не всегда способно притягивать внимание читателей с точки зрения риторики. По этому поводу А. Волков замечает: «В качестве риторической фигуры силлепсис используется достаточно часто, но в современной речи, особенно в некоторых авторских стилях, он настолько распространен, что не всегда воспринимается как фигура».⁸ Конечно, это можно сказать не только о силлепсисе, но и о почти всех фигурах и тропях. В их употреблении существует два противоположных направления — шаблонности и новизны. Часто случается, что одна и та же фигура вызывает впечатление то шаблонности (иногда даже банальности), то новизны (иногда чуть ли не грамматической ошибки). Насколько нам известно, традиционная риторика не могла разобраться в отношениях между этими двумя направлениями. Когда мы рассматриваем стиль писателя, мы должны обращать внимание на то, к чему он стремится, используя определенные фигуры или тропы, каким направлением он дорожит: шаблонности или новизны.⁹

Никто лучше, чем переводчики, не знает, как часто и своеобразно Платонов использует силлепсис. Надеемся, что сопоставление подлинника с переводами «Котлована» послужит ключом к анализу этой фигуры. По этому поводу М. Рифатер пишет: «Можно было бы пробовать экспериментальный перевод на иностранный язык как „информатор” (для стилистического анализа. — Н. С.): пример „вольного” перевода мог бы показывать, что именно в этом месте имеется стилистический прием, который не поддается буквальному переводу».¹⁰ Конечно, как замечает и М. Рифатер, вопрос вольного перевода сложнее постоль-

⁷ Литературная энциклопедия терминов и понятий / . Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. С. 282, 975; Волков А. А. Курс русской риторики. С. 319.

⁸ Волков А. А. Курс русской риторики. С. 319.

⁹ Надо оговориться, что мы употребляем термины «шаблонность» и «новизна» абсолютно нейтрально, т. е. они не включают никакого оценочного момента.

¹⁰ Riffaterre M. Essais de stylistique structurale. Paris, 1971. P. 45—46.

ку, поскольку в нем играют роль не только стилистические приемы, но и другие факторы, такие как разница в структуре языков, стиль и принципы переводчиков и т. п. Тем не менее примеры вольного перевода предоставляют нам ценный материал для стилистического анализа.

С нашей точки зрения, большого внимания заслуживает английский перевод «Котлована» Р. Чандлера и Ж. Смита.¹¹ Дело в том, что они переводят выражения силлепсиса часто с раскрытыми скобками, т. е. расчленив схему $G(w1/w2)$. Их перевод делает виднее функцию силлепсиса в стиле Платонова. Мы рассмотрим и другой английский перевод, сделанный М. Гинзбург, а также французский и чешский, с тем чтобы разобраться в особенностях перевода Р. Чандлера и Ж. Смита.¹²

Необходимо коснуться вопроса о редакциях повести. Как и другие произведения Платонова, «Котлован» стал предметом многих текстологических работ и дискуссий. Думается, что в данный момент самыми влиятельными или распространенными редакциями являются следующие: первая публикация в России в «Новом мире» (1987. № 6);¹³ издание «Школы-пресс», отредактированное Н. В. Корниенко в 1995 году;¹⁴ редакция Пушкинского Дома, вышедшая в 2000 году.¹⁵ Английский перевод М. Гинзбург и французский перевод основаны, судя по годам издания, на редакции, опубликованной в Германии в 1969 году. Перевод Р. Чандлера и Ж. Смита основан на редакции «Нового мира».¹⁶ А. Новакова, переводчица на чешский язык, пишет, что она использует редакцию «Нового мира». Мы будем цитировать повесть по редакции Пушкинского Дома (ПД), проверив соответствующие места по публикации «Нового мира» и изданию «Школы-пресс», отредактированному Н. В. Корниенко.

Следующий пример показывает, что различия между редакциями могут влиять на анализ фигур в этой повести:

В свои прогулки он уходил далеко, в одиночестве (НМ, с. 81; Корниенко, с. 215).

¹¹ *Platonov A. The Foundation Pit / Transl. R. Chandler, G. Smith. London, 1996.*

¹² *Platonov A. The Foundation Pit / Transl. M. Ginsburg. Evanston, 1994 [1974]; La Fouille / Trad. J. de Proyart. Métropole Lausanne, 1974; Stavební Jáma / Př. A. Novákovou // Světová literatura. 1988. № 6. S. 37—108.*

¹³ *Платонов А. Котлован // Новый мир. 1987. № 6. С. 50—123 (далее — НМ).*

¹⁴ *Платонов А. Котлован // Платонов А. Взыскание погибших / Под ред. Н. В. Корниенко. М., 1995. С. 170—281 (далее — Корниенко).*

¹⁵ *Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000.*

¹⁶ *Со слов Р. Чандлера.*

В свои прогулки он уходил далеко в *пространство и одиночество* (ПД, с. 59).

Как видно, в редакции ПД употребляется силлепсис, т. е. параллельность «пространства» и «одиночества», отличающаяся определенной поэтичностью и смысловым смешением. А этого нет в редакциях «Нового мира» и Н. В. Корниенко; выражение «далеко, в одиночестве» можно было бы считать так называемым нулевым уровнем (*degré zéro*), который представляет собой гипотетическое состояние высказывания, не имеющее каких-либо стилистических отклонений, т. е. безо всяких фигур или тропов.¹⁷ Иначе говоря, это выражение дает нам понять, что получится, если раскрыты скобки силлепсиса в редакции ПД. Можно сказать, что отношения между редакциями иногда похожи на отношения между подлинником и переводами.

Начнем с выражений силлепсиса, переводимых дословно (или почти дословно) на иностранные языки.¹⁸

«[Пурушевский] сидел *среди света и тишины*» (ПД, с. 34).

«and sat there *in the light and silence*» (Ch., с. 29).

«he sat *in the brightness and silence*» (G., с. 27).

«puis resta assis *dans la lumière et le silence*» (P., с. 31).

«a seděl tak *uprostřed světla a ticha*» (H., с. 51).

«и сколько годов он ни смотрел из деревни *в даль и в будущее*» (ПД, с. 57).

«and no matter how many years he had looked out from his village *into the distance and into the future*» (Ch., с. 70).

«And in all the years that he had looked out of his village *into the distance and into the future*» (G., с. 62).

«Il avait eu beau, des années durant scruter de son village *l'horizon et l'avenir*» (P., с. 67).

«a třebaže celá léta hleděl z vesnice *do dálky a do budoucna*» (H., с. 68).

Во всех этих переводах используется силлепсис, как и в подлиннике. То, что у переводчиков не было больших трудностей, видно и по одинаковости двух английских переводов. Дословный перевод легко делается в случае, когда, как в первом и втором примерах, силлепсис используется для более избитого, шаблонного высказывания. Обобщенно говоря, чем шаблоннее фигуры, тем легче переводить их буквально.

¹⁷ *Groupe μ. Rhétorique générale*. Paris, 1982. P. 35—37.

¹⁸ Указываются страницы редакции Пушкинского Дома при цитировании подлинника «Котлована», страницы английских переводов Р. Чандлера и Ж. Смита с обозначением буквой «Ch.» и М. Гинзбург с обозначением буквой «G.», страницы французского перевода с обозначением буквой «P.» и чешского — с обозначением буквой «H.».

Если стремление к шаблонности становится явным, данная фигура может служить общим местом или клише, выражающим ограниченность знаний и миропонимания героев, что часто встречается в «Котловане».

«вы нашу линию портите, вы *против темпа и руководства*» (ПД, с. 45).

«you're damaging our line, you're obviously *opposed to the work tempo and the leadership*» (Ch., с. 48).

«you're wrecking our line, you're *against tempos and leadership*» (G., с. 44).

«vous gâchez notre ligne, vous vous *opposez au rythme du travail, à nos dirigeants*» (P., с. 48).

«že nám kazíte linii a že jste *proti tempu a vedení*» (H., с. 59).

И здесь, как видно, нетрудно переводить буквально. Выражение Козлова представляет собой клише, лишенное новизны. Но, как пишет М. Рифатер, клише «служит для расположения героев, потому что его невозможно отделить от их общественного или морального поведения».¹⁹ Следовательно, фигуры, употребляющиеся в подлиннике как клише, не только можно, но и нужно переводить дословно, с тем чтобы передать замысел автора в переводе. Такими избитыми выражениями в «Котловане» служат силлепсисы, часто встречающиеся в словах Козлова, Сафронова и активиста, носящие официальный характер. В этом отношении силлепсис, как и другие фигуры, является некоей «сцепкой» с официальной речью Советского Союза 1920—1930-х годов, отличающейся собственной риторичностью.

Перейдем к примерам использования силлепсиса, предоставляющим переводчикам больший выбор — придерживаться дословного перевода или пробовать возможности вольного перевода. И. Камеяма, сделавший перевод «Котлована» на японский язык, пишет о трудном выборе между «гротескной новизной подлинника и доступностью перевода для японских читателей».²⁰ М. Гинзбург также замечает, что «эксцентричность» языка Платонова «делает дословную верность в особенности проблематичной».²¹ По нашему мнению, доходчивостью языка дорожат больше всех Р. Чандлер и Ж. Смит, переведшие некоторые выражения силлепсиса с «раскрытыми скобками» схемы G(w1/w2). Их перевод не только понятен, но и иллюстрирует особенность употребления силлепсиса в «Котловане».

Самым простым приемом «раскрытия скобок» — иначе говоря, самой явной модификацией схемы G(w1/w2) для большей

¹⁹ Riffaterre M. Essais de stylistique structurale. P. 176.

²⁰ Platonov A. Dodai-ana [Котлован] / Transl. I. Kameyama. Tokyo, 1997. P. 254.

²¹ Platonov A. The Foundation Pit / Transl. M. Ginsburg. P. XVI.

ясности смысла — является, пожалуй, перевод соединяющего слова как двух различных слов. На схеме это будет выглядеть: $G(w1/w2) \rightarrow G1w1/G2w2$. Но на самом деле этот прием редко употребляется переводчиками «Котлована», наверное потому, что он слишком прост для передачи особенностей стиля Платонова. А более важная причина состоит в том, что примеры силлессиса, согласующиеся с этим приемом, так склонны к шаблонности, что их можно переводить и дословно. В следующем примере превращение $G(w1/w2)$ в $G1w1/G2w2$ использует только М. Гинзбург, но ее перевод не оказывается более точным, чем другие. Иначе говоря, данный силлессис мог бы и не подвергаться подобному превращению.

«Сафронов, *делая интеллигентную походку и задумчивое лицо*, приблизился к Чиклину» (ПД, с. 46).

«Safronov then strolled up to Chiklin, *adopting a thoughtful face and cultured stride*» (Ch., с. 51).

«Safronov, *walking like an intellectual and making a pensive face*, approached Chiklin» (G., с. 46).

«Safronov *prenant une démarche d'intellectuel et un air pensif*, s'approcha de Tchikline» (P., с. 50).

«Safronov, *předstíraje inteligentní chůzi a zamyšlenou tvář*, se blížil k Čiklinovi» (H., с. 60).

С нашей точки зрения, гораздо интереснее способ, превращающий одну часть схемы $G(w1/w2)$ в предложение, что выглядит на схеме следующим образом: $G(w1/w2) \rightarrow G1w1/S+G2w2$ (S означает подлежащее). Этот прием иногда употребляется в переводе Р. Чандлера и Ж. Смита, который, однако, лишен насыщенности подлинника.

«[Прушевский] установил особое нежное равнодушие, *согласованное со смертью и с чувством сиротства к остающимся людям*» (ПД, с. 36).

«he had now established a certain tender indifference that was *reconciled to death and to his feeling that the people remaining alive after him would be orphaned*» (Ch., с. 33).

«he had established a special delicate indifference, *in accord with death and the orphaned state of the surviving people*» (G., с. 31).

«il y avait instauré une sorte de tendre indifférence *faite de l'acceptation de la mort et du sentiment d'être un orphelin au milieu des hommes*» (P., с. 35).

«se rozhodl zachovávat zvláštní lehkou lhostejnost *smířenou se smrtí a s pocitem osířelosti vůči zůstávajícím lidem*» (H., с. 52).

«Теперь же воздух *ветхости и прощальной памяти* стоял над потухшей пекарней и постаревшими яблочными садами» (ПД, с. 50).

«Now, however, there was *an air of decrepitude* hanging over the lifeless bakery and the aged apple orchards, *and he felt he was seeing them for the last time*» (Ch., с. 57).

«But now *the air of decrepitude and farewell memories* hung over the extinguished bakery and the aged apple orchards» (G., с. 52).

«Mais maintenant, une atmosphère de vétusté et d'ultime souvenir pesait sur le four éteint et les pommiers décrépits du verger» (P., с. 56)

«A ted' se nad vyhaslou pekárnou a zestárlými jabloňovými sady vznášel dech stáří a loučení» (Н., с. 63).

По нашему мнению, Р. Чандлера и Ж. Смита заставляет использовать этот прием употребление родительного падежа, характерное для Платонова.²² Выражение «чувство сиротства, остающимся людям» может вызывать разные интерпретации: в самом деле, во французском переводе «сиротой» считается сам Прушевский, а в двух английских «сиротами» считаются люди, остающиеся после его смерти. Видимо, для обеих интерпретаций имеются определенные основания, поскольку само сконцентрированное словосочетание в подлиннике это позволяет. Чешский перевод сохраняет двойственность интерпретации выражения. Так же и силлепсис «воздух ветхости и прощальной памяти» трудно переводить дословно, потому что выражение «прощальная память» тоже допускает разные интерпретации. Р. Чандлер и Ж. Смит его «расшифровывают», переводя выражение как отдельное предложение. В результате отказа от формы силлепсиса их перевод отличается ясностью описываемой ситуации. Совместное использование стилистических приемов М. Рифатер называет «конвергенцией (convergence)»: «Нечаянно сохранена ли, тщательно разработана ли, она представляет собой пример крайнего самосознания в использовании стиля и без сомнения самую сложную стилистическую форму».²³ Такая конвергенция силлепсиса и других фигур или тропов наблюдается в «Котловане», что и создает препятствия для буквального перевода.

В схеме $G(w1/w2)$ можно заменить $w2$ (или $w1$) другим словом, с тем чтобы получить более однородную пару слов, получается схема: $G(w1/w2) \rightarrow G(w1/w2^*)$. Этот прием часто применяется не только Р. Чандлером и Ж. Смитом, но и другими переводчиками «Котлована».

«[старичок и прочие неясные элементы] вышли из задних клеток и разных укрытых препятствий жизни» (ПД, с. 109).

«...emerging from the storerooms at the back and the various other places where they had been detained» (Ch., с. 151).

«...came out of the back pantries and various concealed obstacles to life» (G., с. 132).

«...sortirent des resserres et partirent au loin» (P., с. 138).

²² О употреблении родительного падежа у Платонова см.: Михеев М. Ю. Родительный падеж — пролетарий от грамматики, или гегемон в языке Платонова // Под ред. А. С. Нариньяна. Диалог-1999 / Тр. междунар. семинара по компьютерной лингвистике и ее приложениям: В 2 т. Таруса, 1999. Т. 1. С. 196—204.

²³ Riffaterre M. Essais de stylistique structurale. P. 62.

«...vyšly zadními přístavky a přes různé skryté překážky se pak dostaly ven» (Н., с. 103).

«но зато посредством устройства дома ее [жизнь] можно организовать впрок — для будущего неподвижного счастья и для детства» (ПД, с. 34).

«they could still organize it to good effect by getting the home built — for the sake of the kids and the unshakeable happiness that was to come» (Ch., с. 30).

«but by the building of the house it could be organized for later on — for future immovable happiness, and for childhood» (G., с. 28).

«mais qu'au moins, grâce à la construction de cet immeuble, on l'organize utilement, qu'elle serve au bonheur permanent de l'avenir et à l'enfance» (P., с. 32).

«zato až bude postaven dům, může být zorganizován k užitku přístich dětí a pro jejich trvalé štěstí» (Н., с. 51).

Р. Чандлер и Ж. Смит, интерпретируя «разные укрытые препятствия жизни» в более конкретном смысле как «the various other places where they had been detained», пытаются достигнуть смыслового баланса с «задними клетями (the storerooms at the back)». И чешский перевод «různé skryté překážky», т. е. без чешского эквивалента «жизни», уменьшает отвлеченность подлинника. На французский же данное выражение переведено просто как «au loin (издалека)» и, кроме того, употреблены два глагола для передачи одного в подлиннике. Но, по нашему мнению, этот перевод по сравнению с подлинником слишком упрощен. Перевод М. Гинзбург стремится, насколько возможно, сохранить новизну выражения подлинника.

В следующем примере Р. Чандлер и Ж. Смит перевели «детство» как «kids», заменив отвлеченное понятие конкретным. И в чешском переводе употреблено «dětí», а не буквальный эквивалент «dětství». Кстати говоря, можно считать «детство» метонимическим выражением понятия «дети», что оправдывает подобные переводы. Таким образом, и здесь наблюдается «конвергенция» приемов, имеющая целью сделать их сложнее.

В «Котловане» мы видим другие примеры метонимического употребления слова «детство» в значении «дети»: «хотя (Жачев. — С. Н.) и знал, что там ликуют одни бывшие участники империализма, не считая Насти и прочего детства» (ПД, с. 94), «земля состоит не для зябнувшего детства» (ПД, с. 98). Ясно, что здесь «детство» означает не детский возраст, но самих детей. Действительно, в этих двух выражениях такой интерпретации следуют все переводы. Иначе говоря, метонимические выражения, употребляющиеся отдельно, воспринимаются легче тех, которые используются вместе с силлепсисом, т. е. в «конвергенции» приемов.

Есть прием, собирающий w_1 и w_2 в схеме $G(w_1/w_2)$ воедино; получаем схему $G(w_1/w_2) \rightarrow G-w_3$. С помощью этого

приема можно делать такой вольный перевод, как перевод Р. Чандлера и Ж. Смита, а также чешский.

«Уже проснулись *девушки и подростки*, спавшие дотопе в избах» (ПД, с. 104).

«*The youngsters* who until then had been asleep in the village huts had now woken up» (Ch., с. 142).

«*The young girls and the adolescents*, who had slept in the huts, were up now» (G., с. 125).

«*Les jeunes filles et les adolescents* qui avaient dormi jusqu'alors dans les izbas venaient de se réveiller» (P., с. 130).

«Už se probudila i mládež, která dosud spala po chalupách» (H., с. 99).

«Стороною шли *девушки и юношество* в избу-читальню» (ПД, с. 105).

«Off to one side *the youngsters* were making their way to the reading-hut» (Ch., с. 144).

«Nearby, *young women and adolescents* walked to the reading-room hut» (G., с. 126).

«*Des jeunes filles et des jeunes gens* passaient en direction de la salle de lecture» (P., с. 132).

«Opodál šly *dívky a mládenci* do čitárny» (H., с. 100).

Такие выражения, как «девушки и подростки» и «девушки и юношество», есть так называемая «ошибка категорий (category mistake)»; слово «подростки», так же как и «юношество», включает в себя «девушек» как категорию низшего ранга. М. Гинзбург и здесь придерживается буквального перевода, что сохраняет алогизм подлинника. Но трудно сказать, что это удачный перевод с точки зрения ясности языка. Во французском и чешском переводах «юношество» переведено как «юноши», т. е. употребляется прием $G(w_1/w_2) \rightarrow G(w_1/w_2^*)$. Р. Чандлер и Ж. Смит объединили два слова «девушки и юношество» в одно «youngsters», как и в чешском переводе. Правда, при использовании этого приема и следа не остается от силлесписа. Но он отличается ясностью, хотя пределы его употребления ограничены.

Риторический эффект силлесписа состоит в том, что он соединяет в принципе несоединимые (синтаксически или семантически) элементы. Из этого следует оправдание приема: (ре)конструировать ту смысловую связь между w_1 и w_2 в схеме $G(w_1/w_2)$, на которую только намекается в подлиннике.

«[Вощев] мог пожертвовать на труд все свое слабое тело, *истомленное мыслью и бессмысленностью*» (ПД, с. 28).

«he was willing to sacrifice in labour all of his own feeble body, *exhausted as it already was by trying to find sense amid so much senselessness*» (Ch., с. 18).

«he was ready to offer up in labor his feeble body, *wearied out by thought and lack of meaning*» (G., с. 18).

«il était prêt à consacrer au travail, toute la faiblesse d'un corps *épuisé par la réflexion et l'absurdité des choses*» (P., с. 22).

«toužil [...] vložit do práce celé své slabé tělo *znavené myšlením a pošetilou touhou*» (Н., с. 46).

И здесь переводы Р. Чандлера и Ж. Смита и чешский отличаются изобретательностью; во втором из них «бессмысленность» переводится как «pošetilá touha (безумное желание)», что можно считать употреблением приема $G(w1/w2) \rightarrow G(w1/w2^*)$. Что касается перевода Р. Чандлера и Ж. Смита, он реконструирует смысловую связь между «мыслью» и «бессмысленностью», явно не изображенную в подлиннике. Их перевод основан на интерпретации, которая может быть дана отношениям между двумя понятиями в данном контексте. Пожертвовав формой силлепсиса, Р. Чандлер и Ж. Смит делают упор на том, чтобы перевод был понятен.

Кстати говоря, можно сформулировать так: чем яснее смысловая связь между $w1$ и $w2$ в схеме $G(w1/w2)$, тем легче понимать (и переводить) данный силлепсис. Рассмотрим выше приведенные тексты Попа и Маяковского. «Dost sometimes council take, and sometimes tea» и «с Лениным в башке / и с наганом в руке». На первый взгляд между «советом» и «чаем» нет логической связи, что производит юмористический эффект. Но легко увидеть, что понятие «повседневная жизнь королевы Анны» служит смысловым контекстом (или мы бы фигурально сказали — включающим множеством), мотивирующим данное сопоставление. Что касается выражения Маяковского, также ясен смысловой контекст, обеспечивающий сопоставление Ленина и нагана: «Октябрьская революция». Таким же образом легко понимать и переводить платоновское «сидел среди света и тишины», потому что можно однозначно реконструировать смысловой контекст, включающий в себя «свет» и «тишину»: «светлое, тихое место». Но, конечно, если бы данный отрывок был переведен как «он сидел в светлом, тихом месте», то переводчика сочли бы неумелым, недооценивающим роль силлепсиса как фигуры. Как мы уже указали, можно и нужно переводить дословно выражения силлепсиса, склоняющиеся к шаблонности. Но когда неясен смысловой контекст между $w1$ и $w2$ (например, «истомленная мыслью и бессмысленностью»), то эффективен будет вышеуказанный способ реконструкции возможного смыслового контекста. В таком случае мы еще раз видим, что переводчик должен быть также в некоторой степени интерпретатором.

Мы рассмотрели выражения силлепсиса в «Котловане», сопоставляя подлинник с переводами. Надеемся, что нам удалось обнаружить некоторые особенности силлепсиса в этой повести. Во-первых, Платонов использует его сознательно. Частота его употребления в тексте, хотя мы не прибегаем к статистическим данным, исключает предположение, что автор не отдает себе отчета в эффективности этой фигуры. Во-вторых, мы сгруппирова-

ли приемы переводчиков, предпочитающих скорее дать понятный вольный перевод, нежели соблюдать буквальный эквивалент. Мы видим, что у них встречаются пять приемов: разделение соединяющего слова (G) на два; превращение одной части G(w1/w2) в предложение; создание более однородной пары путем замены слова (w1 или w2) другим; объединение двух слов (w1 и w2) в одно, и наконец, реконструкция смыслового контекста, объясняющего связь w1 и w2. Одним словом, все эти приемы имеют общей целью раскрывать скобки схемы G(w1/w2), каждая часть которой служит объектом вышеперечисленных приемов раскрытия скобок. А в-третьих, что самое важное, употребление силлепсиса, как и других фигур, имеет два направления — шаблонности или новизны. И в «Котловане», в котором бросаются в глаза выражения силлепсиса, отличающиеся новизной, на самом деле имеются и те шаблонные, избитые выражения силлепсиса, которые допускают дословный, но естественный перевод. Однако, если мы встречаем в произведении примеры и того, и другого направления, это не всегда означает, что они полностью уравнивают друг друга. Наоборот, в большинстве случаев одно из них играет доминантную роль в характеристике фигуры в данном произведении. Что касается силлепсиса в «Котловане», можно с уверенностью сказать, что доминантным служит направление новизны. Правда, граница между шаблонностью и новизной подвергается изменению; как известно, существует очень много избитых выражений, когда-то отличавшихся новизной. Наоборот, можно употреблять выражение, когда-то бывшее шаблонным, с тем чтобы произвести стилистический эффект. Следовательно, было бы наивно обсуждать новизну или шаблонность использования фигуры, если бы мы не давали себе отчета в том, какую стилистическую норму мы имеем в виду. Наше обсуждение основывается не на стилистических нормах русской литературы или языкового сознания «Совдепии» 1920—1930-х годов, но на стилистических нормах европейской литературы более позднего времени, т. е. второй половины XX в., так как мы рассматриваем переводы «Котлована», изданные в последнее время.²⁴ На возможное возражение о необходимости основываться только на стилистических нормах того времени и контекста, в которых написаны произведения, можно ответить, и в стилистическом, и в литературоведческом смысле важно обсудить, какому направлению соответствуют определенные выражения с точки зрения современности (конец XX и начало XXI в.), поскольку каждое время имеет свою интерпретацию одного и того же произведения.

²⁴ Поэтому интересно было бы сопоставить переводы литературного произведения, сделанные в разные эпохи. Но относительно Платонова, это делать еще рано.

Сопоставление подлинника с переводами показывает уникальное употребление силлепсиса в «Котловане». Но еще не выяснены следующие вопросы: какую роль играет силлепсис или в чем состоит его функция как фигуры. Надо прибегнуть к другому методу, с тем чтобы ответить на них.

Мы считаем нужным обратить внимание на семантическую связь между w_1 и w_2 в схеме силлепсиса $G(w_1/w_2)$. Если он объединяет неоднородные члены в общем семантическом подчинении, то в чем заключается семантическая неоднородность w_1 и w_2 ?

Г. Лаусберг классифицирует семантическую неоднородность (или разнородность), обнаруженную в осложненной зевгме, которая, по нашему определению, означает то же самое, что силлепсис 1) разнородность, основывающаяся не на метафоре: а) свои / оппоненты, б) опасное / безопасное, с) ценное / малоценное, d) материальное / правовое, е) познание / поступок; 2) разнородность, основывающаяся на метафоре: а) географическое / нравственное, б) телесное / нравственное, с) экземпляры / собственный смысл, d) личностный авторитет / объективная норма, е) часть тела / орудие, f) жесты / речь, g) социальное явление / символ.²⁵

Хотя эта классификация очень подробна, она совсем не принципиальна. Г. Лаусберг не объясняет основания для главного разделения «разнородность, основывающаяся не на метафоре / на метафоре»;²⁶ нам хотелось бы спросить, почему речь идет именно о метафоре, а не о других тропах.

Ж. О'Брайен, анализируя употребление силлепсиса в романе Пруста «В поисках утраченного времени», считает силлепсис то «сокращенной, усиленной формой антитезы», то «разложенной метафорой».²⁷ «Очевидно, силлепсис, как антитеза и метафора, составляет неотъемлемую часть стиля Пруста или его видения, потому что, как он сам говорил, стиль — вопрос видения».²⁸ Его характеристика силлепсиса как модификации антитезы и метафоры, как нам кажется, близка к точке зрения Г. Лаусберга, у которого вышеуказанное главное разделение могло бы свестись к принципу «антитезы / метафоры».

²⁵ *Lausberg H. Elemente der Literarischen Rhetorik. S. 106.*

²⁶ В другой книге Г. Лаусберг дает иную классификацию: 1) сверхчеловеческое / человеческое, 2) война / мир, 3) видимое / слышимое, 4) конкретное / отвлеченное, 5) свои / оппоненты (*Lausberg H. Handbook of Literary Rhetoric. P. 314—315*). И здесь он не объясняет принципа разделения.

²⁷ *O'Brien J. Proust's Use of Syllepsis // Publications Modern Language Association (PMZA). 1954. Vol. 69(4). P. 741—752.*

²⁸ *Ibid. P. 751.*

Но употребление силлепсиса в «Котловане» позволяет нам увидеть, что принципом антитезы и метафоры не исчерпывается функция этой фигуры.

«он бы пошел сейчас в поле и поплясал с разными девушками и людьми под веточками» (ПД, с. 43).

«Уже проснулись девушки и подростки, спавшие дотоле в избах» (ПД, с. 104).

«Почти все девушки и все растущее поколение с утра уходило в избучитальню» (ПД, с. 104).

«Стороною шли девушки и юношество в избучитальню» (ПД, с. 105).

Мы уже рассмотрели примеры силлепсиса типа «ошибки категорий (category mistake)» «Динамическая транскрипция» рукописи повести показывает, что писатель сначала написал: «Уже проснулись девушки и женщины», потом заменил слово «женщины» на «подростки» (ПД, с. 294). Ясно, что Платонов использовал выражения этого типа вполне сознательно.

В книге «Понятие ума» английский философ Г. Райль объясняет «ошибку категорий» на следующем примере. Ребенок смотрит на парадный марш дивизии; если, после того как ему показали пехотный батальон, стрелковую роту, кавалерийский батальон и т. д., он спросит, когда появятся *дивизия*, то он сделает ошибку категорий, потому что «этот марш не составляют пехотный батальон, стрелковая рота, кавалерийский батальон и *дивизия*, но пехотный батальон, стрелковая рота, кавалерийский батальон *дивизии*» (курсив Райля).²⁹ Как видно, Райль пытается объяснить то же логическое противоречие, какое мы видим в вышеприведенных выражениях силлепсиса. А. Цветков называет выражения этого типа «ложным списком».³⁰

«Ошибка категорий» происходит от отождествления рода и вида. Конечно, делает ошибку ребенок, ожидающий дивизии после батальонов. Но, как известно, «риторику интересует именно то, что логика осуждает».³¹ В самом деле, отождествление или замена рода и вида является функцией синекдохи, одного из самых традиционных тропов. В примерах семантическую связь между w_1 и w_2 можно было бы считать синекдохической.

Выражения силлепсиса, основанные на синекдохической связи между w_1 и w_2 , никак не являются индивидуальной особенностью стиля Платонова. К тому же типу принадлежит, например формула благословения папы всему католическому миру «Urbi et orbi», т. е. «Городу и миру». Хотя «Город (Рим)» явля-

²⁹ Ryle G. The Concept of Mind. Harmondsworth, 1963 [1949]. P. 18.

³⁰ Tsvetkov A. The Language of A. Platonov. P. 94, 107.

³¹ Groupe μ . Rhétorique générale. P. 129.

ется понятием низшего ранга по отношению к «миру», они расположены рядом, в чем и состоит сила выражения. В словаре латинских крылатых слов дан перевод «на весь мир, всему миру».³² Характерно, что в этом переводе как раз используется прием $G(w1/w2) \rightarrow G-w3$, рассмотренный нами. Кстати говоря, на таких же началах основана фраза «America and the world», которую часто употребляет президент США в своей речи в последнее время.

Заметим, что эти два выражения гораздо более понятны, штампованы, чем платоновские. Значения «Город» и «мир» накладываются одно на другое, но очевидно, что речь идет о «Риме и, сверх него, всем мире». Значит, семантическое членение здесь довольно ясно. В общем, чем яснее семантическое членение, тем сильнее склонность выражения к штампованности. Силлепсис воспринимается как «простая» фигура, поскольку логически ясно и мотивировано расхождение или расстояние между буквальным значением выражения и намерением говорящего. А что касается платоновских выражений, мотивировок такого членения, как «девушки и, сверх них, люди» и «девушки и, сверх них, подростки» в повести не дается. Заслуживает внимания реакция опрошенных нами нескольких читателей (носителей русского языка), которые, читая данные выражения Платонова, пытались найти для себя какие-либо мотивировки логического членения между двумя словами: например, «подростки» могли бы означать поколение помоложе, чем «девушки», или «люди» в данном контексте могли бы означать «молодых людей», т. е. «юношей, мужскую молодежь».³³ Наблюдается, что выражения становятся понятнее, если найдено рациональное семантическое членение между «девушками» и «подростками» или «людьми». И здесь мы видим пример противоборства между шаблонностью и новизной.

Согласно традиционному определению, синекдоха выражает «вид вместо рода / род вместо вида», «часть вместо целого / целое вместо части» и «единичное вместо множественного / множественное вместо единичного». Платоновские формы силлепсиса, приведенные нами, считаются основанными на синекдохической связи первого типа. Мы попробуем найти также выражения силлепсиса, основанные на синекдохической связи других типов.

«все равно ему уже не так долго осталось *терпеть до смерти и до ликвидации всего*» (ПД, с. 44).

³² Словарь латинских крылатых слов / Под ред. Я. М. Боровского. М., 1997. С. 821.

³³ В словаре Ушакова отмечено, что это выражение разговорное и устарелое. См.: Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1938. Т. 2. С. 106.

«луна высоко находилась над плетнями и над смирной старческой деревней» (ПД, с. 97).

«[старичок и прочие неясные элементы] вышли из задних клетей и разных укрытых препятствий жизни» (ПД, с. 109).

Из этих трех отрывков более шаблонной и поэтому более понятной является фраза «над плетнями и над смирной старческой деревней»; здесь явно намечается синекдохическая связь типа «части и целого», потому что плетни составляют часть деревни. Что же касается фразы «терпеть до смерти и до ликвидации всего», то не вполне ясно, какая именно связь здесь наблюдается между «смертью» и «ликвидацией всего»: «части и целого» или «причины и следствия» (в последнем случае она была бы метонимической). Как мы уже говорили, выражения силлепсиса склоняются к новизне по мере неоднозначности (иначе говоря, большего простора для интерпретации) семантического отношения между w_1 и w_2 в схеме $G(w_1/w_2)$. Эта гипотеза применима и к фразе «из задних клетей и разных укрытых препятствий жизни»; не совсем ясно, имеется ли здесь синекдохическая связь типа «вида и рода», потому что понятия «задние клетки» и «разные укрытые препятствия жизни» слишком неодинаковы по степени отвлеченности, чтобы составить эту связь. Характерно, что Р. Чандлер и Ж. Смит, переведя «разные укрытые препятствия жизни» как более конкретное понятие «the various other places where they had been detained», упрощают синекдохическую связь между w_1 и w_2 в целях более понятного перевода. Читатели, как и переводчики, должны делать выбор: или воспринимать новизну выражений силлепсиса как таковую, или подвергать их стилистической модификации, с тем чтобы получались более рациональные интерпретации. Разница в том, что читатели делают этот выбор чаще всего бессознательно, а переводчики — сознательно.

Таким образом, есть несколько примеров употребления силлепсиса, в которых можно увидеть синекдохическую связь между w_1 и w_2 . Надо оговориться, что это синекдохическая связь, но не сама синекдоха. Вообще, это не тропы, потому что в них одно слово или оборот речи не замещены другими, что традиционно считается условием тропов. Можно предположить, однако, что силлепсис этого типа выполняет ту же функцию, что и синекдоха, но другим способом. Иначе говоря, силлепсис можно расценивать как фигуру, имеющую отношение к схеме «часть и целое». И дело в том, что платоновские силлепсисы создают образ нерасчлененных «части и целого». По нашему мнению, центральной функцией платоновского силлепсиса является создание хаотического образа нерасчлененного целого.

Американский исследователь Г. Вайт приводит высказывание литературного критика Ж. Гартмана о том, что для отнесения

«части» к «целому» есть только два литературных приема: метонимия и синекдоха.³⁴ В самом деле, метонимия, как и синекдоха, традиционно рассматривается как троп, служащий для выражения отношений «части и целого». Ее определяют как «замещение одного слова другим на основании некоторого материального, причинного или концептуального отношения».³⁵ 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».³⁶ Есть и исследователи, которые приводят более длинный список, но для нашей цели этого достаточно.

Имеются ли формы силлепсиса, в которых можно считать связь между w1 и w2 метонимической? По нашему мнению, в «Котловане» есть такие примеры:

«Но вскоре он почувствовал *сомнение в своей жизни и слабость тела без истины*» (ПД, с. 23).

«Слов в этой песне понять было нельзя, но все же в них слышалось *жалобное счастье и напев бредущего человека*» (ПД, с. 97).

«Поэтому Жачеву пришлось появиться на представлении, *среди тьмы и внимания к каким-то мучающимся на сцене элементам*» (ПД, с. 113).

«но зато посредством устройства дома ее [жизнь] можно организовать впрок — *для будущего недвижимого счастья и для детства*» (ПД, с. 34).

«И с пиджаком в руке он стал посреди Оргдома — без дальнейшего прельщения к жизни, *весь в крупных текущих слезах и в том сомнении души, что капитализм, пожалуй, может еще появиться*» (ПД, с. 108).

Логически возможно предположить отношения «причины и следствия» между «*сомнением в своей жизни*» и «*слабостью тела без истины*», следовательно, этот силлепсис можно считать основанным на метонимической связи. Правда, это не единственная возможная интерпретация отношений между данными двумя понятиями, но здесь дело не в единственности, но в возможности интерпретации. В следующем примере между «*жалобным счастьем*» и «*напевом бредущего человека*» предполагаются отношения «предмета и его качества». Далее можно связать «*тьму*» с «*вниманием к каким-то мучающимся на*

³⁴ White H. Tropics of Discourse. Baltimore, 1985. P. 94.

³⁵ The New Princeton Encyclopedia... P. 783.

³⁶ Ibid.; Lausberg H. Handbook of Literary Rhetoric. P. 256—260; Quinn A. Figures of Speech. P. 52—53; Волков А. А. Курс русской риторики. С. 306—307б; Литературная энциклопедия... С. 535.

сцене элементом» через отношения «предмета и его места / времени». Между «будущим неподвижным счастьем» и «детством» можно обнаружить отношения «человека и предмета». Мы уже указывали, что «детство» можно рассматривать как метонимическое обозначение «детей». Следовательно, в этом выражении силлепсиса удвоено метонимическое представление. Наконец, в последнем примере, мы могли бы связать «крупные текущие слезы» с «сомнением души, что капитализм, пожалуй, может еще появиться» через отношения «тела и души», традиционного варианта «сосуда и содержания».

Группа бельгийских исследователей по риторике и поэтике (Группа *μ*), указывая на дополнительную метафору и метонимии, замечает, что первая определяется принципом «совместного владения семами или частями», а последняя — принципом «совместного включения в определенное множество сем» или «совместной принадлежности определенной вещественной целостности». Они говорят, что «в метафоре посредствующее слово является включенным, тогда как в метонимии оно является включающим».³⁷ Это объяснение совпадает с традиционным определением метонимии как «замещением одного слова другим на основании некоторого материального, причинного или концептуального отношения», поскольку такое отношение выполняет ту же функцию, что и «включающее множество», понимание которого, по утверждению Группы *μ*, позволяет увидеть, что имеется в виду в данной метонимии. Например, такие метонимии, как престол вместо власти монарха или меч вместо военных дел, так традиционны и шаблонны, что едва ли надо думать о возможном множестве, включающем в себя оба понятия. Но есть и метонимии, включающее множество которых понять труднее. А. Куин, цитируя английский перевод Книги пророка Амоса («And I also have given you *cleanness of teeth* in all your cities, and want of bread in all your places», 4 : 6), замечает, что, для того чтобы понять, почему речь идет о чистых зубах, нужно принять во внимание, что не надо чистить зубы, если нечего есть.³⁸ На самом деле, думается, немало читателей понимают это выражение, исходя из второй половины предложения, где буквально написано о голоде. Если бы не это, труднее было бы постигнуть причинное отношение «чистоты зубов» и «голода».³⁹

Таким образом, метонимия также колеблется от шаблона к оригинальности. По замечанию Группы *μ*, метонимия стала менее популярной в европейской литературе XX в. отчасти пото-

³⁷ *Groupe μ. Rhétorique générale.* P. 118.

³⁸ *Quinn A. Figures of Speech.* P. 52—53.

³⁹ В русском же переводе («За то и дал Я вам голые зубы во всех городах ваших...») легче понять, что речь идет о голоде отчасти потому, что русское слово «голый» имеет значение «очень бедный».

му, что этот троп имеет сильную тенденцию к шаблонности. Но ученые указывают и на потенциальные возможности этого тропа. «Подобно тому, как метафора может стремиться к несуществующему пересечению в предельном случае, так и метонимия может прибегать к множеству, включающему в себя бесконечность. В таком случае эти две фигуры совпадают, уже не нуждаясь в оправдании ни изнутри, ни извне». Метонимия такого типа «создает включающее множество, в котором она нуждается».⁴⁰

Замечание Группы μ служит поводом к рассмотрению метонимии платоновского силлеспсиса. Например, причинное отношение между «сомнением в своей жизни» и «слабостью тела без истины» не так явно или однозначно, чтобы не нуждаться в активной интерпретации со стороны читателей. Мы видели, как некоторые переводчики также занимаются интерпретативной обработкой, т. е. реконструкцией смыслового контекста, объясняющего связь w_1 и w_2 . Этот прием в конце концов сводится к обнаружению (или созданию) включающего множества w_1 и w_2 . Так, японский переводчик «Котлована» переводит: «среди внимания к каким-то мучающимся на сцене элементам во тьме», отказываясь от буквального перевода по стилистическим причинам.⁴¹ Значит, он реконструирует пространственное отношение между тьмой и вниманием зрителей, которое не описывается явно в подлиннике, но которое вполне возможно себе представить.

Таким образом, когда речь идет о силлеспсисе у Платонова, было бы более плодотворно исследовать его по аналогии с метонимией и синекдохой, чем с антитезой и метафорой. Мы пришли к заключению, что силлеспсис является фигурой, которая с помощью общего слова или оборота речи (G) объединяет два слова или оборота речи (w_1 , w_2) метонимически или синекдохически. Таким образом, получена гипотеза, которую можно использовать при изучении силлеспсиса у других писателей.

Г. Райль до определенной степени прав, когда пытается разрешить традиционную философскую проблему тела и души с помощью понятия «category mistake», примеры которого, как мы видели, он приводит из арсенала силлеспсиса.⁴² Соединение же «телесного» и «душевного» традиционно считается функцией силлеспсиса.⁴³ Наверное, Г. Райль хорошо понимает значение этой фигуры, а именно: установление метонимической связи между телом и душой как «сосудом и содержанием» или «причиной и следствием». Однако, не зная (или игнорируя), что это

⁴⁰ Groupe μ . Rhétorique générale. P. 119.

⁴¹ Platonov A. Dodai-ana [Котлован]. P. 223.

⁴² Ryle G. The Concept of Mind.

⁴³ Lausberg H. Elemente der Literarischen Rhetorik. S. 106.

традиционная фигура, Г. Райль хочет отменить выражения этого типа просто как «нерациональное соединение слов» вместе с самой проблемой тела и души. Платонов, максимально используя силлепсис, стремится к выражению отношений «части и целого» различного рода и далее к представлению нерасчлененного целого мира. Таков наш вывод.

Коснемся еще одного произведения Платонова — рассказа «Впрок», написанного в тот же период, что «Котлован». В одну деревню приходит старик, который называет себя богом. Крестьянки его считают богом, потому что у него «вокруг косматых головных волос светилось ровное озарение»; но деревенский инженер Григорий знает, что оно не сверхъестественное, а батарейное.

«В громкоговорителе же ослаб аккумулятор, и про то знал Григорий, а у бога висела вокруг груди свежая батарея элементов. Григорий поставил бога вблизи громкоговорителя и прицепил его проводами к аппарату. Радио, получив усиленное питание, зазвучало четким басом, но зато свет вокруг головы бога потух.

— Верите ли вы теперь в радио? — спросил Григорий собрание во время перерыва для подготовки оркестра в Москве.

— Верим, — ответило собрание, — *Верим господу и в шумную машину*.⁴⁴

Комизм ответа собрания состоит в силлепсисе; кроме того, здесь играет роль и синеκδοxa («шумная машина» вместо радио или громкоговорителя), т. е. еще один пример «конвергенции» фигур. Этот эпизод, в котором старик—«бог» буквально соединен проводами с «шумной машиной», иллюстрирует принцип силлепсиса едва ли не карикатурно. Множеством или контекстом, включающим в себя «бога» и «шумную машину», является, скажем, советская деревня с задачей электрификации и антирелигиозного воспитания. Здесь мы можем сослаться и на известное якобсоновское определение принципа метонимии как смежности.⁴⁵

Мышление героев метонимического типа встречается и в «Котловане». В следующем примере, хотя не употребляется силлепсис, наблюдается типично метонимический ход мыслей:

«Особенно долго активист рассматривал подписи на бумагах: эти буквы выводила горячая рука революционера, а рука есть часть целого тела, живущего в довольстве славы на глазах преданных, убежденных масс. Даже слезы показывались на глазах активиста, когда он любовался четкостью ручных подписей и изображениями земных шаров на штемпелях» (ПД, с. 68).

⁴⁴ Платонов А. Повести и рассказы: 1928—1934 годы. М., 1988. С. 252.

⁴⁵ Jakobson R. Two aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // On Language. Cambridge, 1990. P. 115—133.

Мышление активиста основано на метонимической и синекдохической ассоциации: подпись → рука революционера → его целое тело → масса, смотрящая на него. Комментаторы повести в издании Пушкинского Дома дают по этому поводу такое объяснение: «Печати и даже почтовые штампы на разного рода документах являлись своего рода продолжением, материализацией вышестоящих инстанций».⁴⁶ Иначе говоря, активист воспринимает власть синекдохически.

Правда, нельзя отождествлять мышление крестьян или активиста с мышлением самого писателя. Их слова, на которые падает легкая объектная тень, становятся условными, двуголосыми.⁴⁷ Условный характер слова в той или иной мере заметен и в вышеприведенных примерах. Как мы отмечали фигуры, склонные к шаблонности, часто употребляются для изображения идеологического, социального положения говорящего. А фигуры, склонные к новизне, служат и средством изображения, и предметом изображения. Это случается прежде всего, когда фигуры употребляются в словах героев в прямой или несобственно прямой речи. Например, являются ли выражения силлепсиса в мыслях Вощева, узнавшего о смерти Насти, средством изображения его смятения или самим предметом изображения в качестве особенности его мышления? Едва ли можно разделить эти две стороны.

«Он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатленье? Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?» (ПД, с. 114).

Как видим, силлепсис используется трижды в двух предложениях, что сделано, без сомнения, сознательно. Кстати говоря, все переводчики тут выбрали более или менее дословный перевод, с тем чтобы подчеркнуть форму силлепсиса. Это подходящий выбор, потому что силлепсис, подчеркнутый повторением, так прочно связан с мышлением Вощева, что невозможно развязать узел его формы—содержания. Было бы не очень плодотворно ставить вопрос о том, принадлежит ли силлепсис как фигура более рассказчику или же самому Вощеву. Следует сказать, что он принадлежит обоим.

Что касается функции выражения целого, то нет принципиального различия между силлепсисами, склонными к шаблонности и к новизне. Нет его между крестьянами, которые верят

⁴⁶ Платонов А. Котлован. СПб., 2000. С. 156. См. также: Левин Ю. М. От синтаксиса к смыслу и далее... // Левин Ю. М. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 407.

⁴⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2002. Т. 6.

«господу и в шумную машину» и Вошевым, мечтавшим о ребенке, *«в котором истина стала бы радостью и движеньем»*. Общее стремление — от малого, частного к целому, далее к нерасчлененному целому. Повторяем, что это стремление, выраженное с помощью силлепсиса, представляет собой и предмет изображения (содержание, тему), и средство изображения или принцип композиции в творческом мире «Котлована».

Мы не касаемся употребления силлепсиса в произведениях других писателей. Это выходит за рамки нашей статьи. Нам приходится закончить общим замечанием. Как показывают пособия и энциклопедии традиционной риторики, силлепсис является одной из фигур, продолжающих жить со времен Библии и Гомера до наших дней. В этом смысле силлепсис у Платонова не представляет собой исключительного случая в контексте европейской литературы. Но, по нашему мнению, он заслуживает внимания исследователей риторики и европейской литературы вот в каком отношении: наравне с Прустом Платонов широко использует эту фигуру в европейской литературе первой половины XX в. Они, пожалуй, являются самыми представительными мастерами силлепсиса этого времени. В отличие от традиционного объяснения силлепсис у Платонова позволяет выдвинуть гипотезу, что эта фигура основана на метонимических и синекдохических связях.

Л. В. Лукьянова

**АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ
РАССКАЗА ПЛАТОНОВА «ТРЕТИЙ СЫН»**

Рассказ Платонова связан с осмыслением одной из вечных, онтологических тем искусства, отражающих константы бытия, его фундаментальные свойства: жизнь и смерть. Художественный мир произведения определен системой двоичных противопоставлений (бинарных оппозиций), соотносимых с мифологизированными представлениями о живых и мертвых, потомках и предках, этим и тем светом. Помимо отмеченной оппозиции не менее существенна для понимания истинного смысла рассказа и связь, которая мыслится как непрерывная жизнь рода, его продолжение.

Уже на уровне заглавия текста, предопределяющего, как известно, его восприятие, выражена указанная направленность. Персонажное заглавие «Третий сын» подчеркивает выделенность третьего, вероятно, главного героя в ряду других и названного понятием, выражающим степень родства. В этой связи следует обратить внимание, что русское «сын» — одно из древних слов-понятий эпохи матриархата, обозначающих кровные степени родства, восходящее к индоевропейскому **supus*, что означает «рожденный», не менее важен и смысловой оттенок — «рожденный матерью».¹ (Ср. **puer* — «зачатый (отцом)» — не сохранившееся из эпохи патриархата).

С учетом системы номинаций других персонажей, также связанных с названиями кровных степеней родства — мать, отец, брат, дочь, — и отношений между ними в предлагаемых обстоятельствах можно говорить об одной из особенностей элемента моделирующей системы. Все персонажи лишены собственных имен, указывающих на «социальный статус личности»,²

¹ Колесов В. В. Древняя Русь: Наследие в слове: Мир человека. СПб., 2000. С. 35.

² *Faryno J.* Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 127.

подчеркивающих индивидуальное в субъекте изображения. Следовательно, отсутствие собственного имени ориентирует на нечто иное, не индивидуальное, личностное, особенное, а общее — на «родовую» принадлежность героя. В контексте рассказа он обретает значимость прежде всего как член семьи, рода и в этой функции реализует свои устремления. (Обратим внимание на иное толкование персонификации в статье «Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова» А. А. Кретиной, отмечавшего, что «название по имени и безымянность у Платонова, так же как в мифе и обряде соотносимы соответственно с жизнью и смертью»³).

Поведение героев мотивировано основным и, как неоднократно подчеркивалось, важным, лейтмотивным в художественной системе Платонова событием — смертью матери и следующими за ней (смертью) похоронами, погребением, составляющими определенный обряд, «своего рода архетипический культурный текст»,⁴ в который включены все действующие лица рассказа.

Традиционный похоронный обряд славян со специальным, весьма устойчивым оформлением сложился под влиянием мифологических представлений о переходе души из области жизни в область смерти.

Совершая похоронный обряд, «стремились облегчить умершему переход в иной мир»⁵ (открывание дверей, окон, выливание воды из сосудов и т. п.), и вместе с тем старались обезопасить живых от возможных последствий соприкосновения со смертью (ночные бдения одиночные и многолюдные при покойнике, завешивание зеркал и т. п.).⁶

Для актуализации заложенного в рассказе смысла, помимо главных уровней протекания обряда, не меньшее значение имеют и связанные с ним отдельные сущностные проявления, среди которых отметим:

1) самую специфику мифологического сознания, для которого очень важно представление о том, что нарушение, неполнота обряда грозит бедой, возвращением смерти в дом, в село;⁷

2) структурную неопределенность обряда, связанную с тем, что в него входят не только расширяющие его временные рамки

³ Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 50.

⁴ Толстой Н. И. Язык и народная культура : Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. 2-е изд., испр. М., 1995. С. 184.

⁵ Этнография восточных славян : Очерки традиционной культуры / Отв. ред. К. В. Чистов. М., 1987. С. 410.

⁶ Там же. С. 410—415.

⁷ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 360.

частные поминки (на 3, 9, 40-й дни), но и календарные поминки (Дмитровская суббота, Святки, Троица и т. п.), имеющие отношение не к конкретным похоронам, не к индивидуальной смерти, а к категории предков вообще.⁸

Поведение персонажей окрашено траурной торжественностью, скорбью и печалью, соответствующими данному обряду жизненного цикла («Умирая, старуха наказала мужу-старичку, чтобы священник отслужил по ней панихиду...»; «(...) она не хотела расставаться с жизнью без торжества и без памяти»;⁹ старик, сидя у ног покойной жены, «шептал грустные слова» (с. 97); «Сыновья молча плакали редкими, задержанными слезами...» (с. 98); «...молчаливо оплакивали ее, скрывая друг от друга свое отчаяние» (с. 98); «...заплакали, шепча слова и жалуюсь» (с. 100)). Но в ночном смехе сыновей накануне похорон, в их шумном разговоре, шутливой возне косвенно дает себя знать и другое состояние, соотносимое с уже отмеченным в обрядовом комплексе стремлением противостоять смерти; прорывается жизнеутверждающее, возрождающее, воскресающее мироощущение.

Амбивалентность поведения героев в определенном смысле может быть прояснена аналогией с «ритуальным весельем»,¹⁰ входящим в архетипический ряд оберегов и имеющим своим содержанием укрепить границы между смертью и жизнью, уравновесить ритуал. Реликты архетипического мышления и опыта сказываются в бессознательном современного человека, в героях Платонова. Однако, когда в «шумной комнате» веселье достигает кульминации, нарушаются границы ритуала, его равновесие, третий сын оказывается именно тем, кто интуитивно это чувствует и успокаивает братьев: «До сих пор не слышно было его звука: он ничего не говорил и не смеялся. Он чем-то успокоил своих братьев, и они перестали даже разговаривать» (с. 100).

Роль третьего сына, его выделенность, о чем уже упоминалось вначале, нуждается в дополнительных комментариях. Как представляется, художественный мир рассказа Платонова укоренен не только в таком виде народной культуры, как семейно-бытовой обряд, но и опирается на один из основных жанров фольклора — сказку. «Сказки органично входят в художественный мир писателя, в котором чужеродное приобретает все

⁸ Байбури́н А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 119.

⁹ Платоно́в А. П. Избранные произведения. Рассказы. Повести / Сост. М. А. Платонова. М., 1983. С. 98. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

¹⁰ Этнография восточных славян. С. 412.

свойства собственного. Они содержат в себе главные мотивы платоновского творчества».¹¹

Черты волшебной сказки, ее «обрядность» (как специфическое стилистическое оформление этого жанра) проявляются при сопоставлении сказочных героев и образов-персонажей рассказа Платонова.

В волшебной сказке центральное место занимают положительные герои, наделенные силой, мужеством, смелостью и другими идеальными физическими и моральными качествами. Герои Платонова «громadne мужнины», «могучая полдюжина», «гвардия потомков» сопоставимы с персонажами первого ряда волшебной сказки, так называемыми героями-богатырями, «добрыми-молодцами». Их описание отличает характерная для фольклорного жанра краткость, отвлеченность и статичность. В силу специфики фольклорного обобщения герой волшебной сказки обладает чертами «групповой индивидуальности»,¹² с которой связано и частое отсутствие имени, либо замена его другим, традиционным и нарицательным, например, Иван (чего нельзя сказать о прозвище героя: «Иван Быкович», «Иван — Кобыльников сын», «Иван — горошко» и др.).

Отсутствие имени у героев Платонова, их безымянность в этой связи привносит в уже отмеченное «родовое значение» персонажа дополнительный фольклорно-поэтический оттенок.

Важную роль в волшебной сказке играет троичность действий, образов, деталей. И если «троичность нарастающих действий и явлений придает сказке характерную эпичность, плавно нарастающую выразительность»,¹³ то троичность образов связана с «другой характерной чертой стиля волшебной сказки — с контрастностью»,¹⁴ подчеркивающей моральное превосходство третьего из героев, значимость его подвигов и победы.

Герой Платонова, третий сын, также противопоставлен другим (в то время как братья смеялись и шутили, он не говорил и не смеялся). Фольклорный прием выделения героя используется в рассказе, с тем чтобы заострить внимание именно на его роли (той, что он берет на себя в силу традиции), роли чрезвычайно важной, организующей ритуал и отражающей исконное (архетипическое) представление о похоронном обряде. В этом

¹¹ Вьюгин В. Ю. «Волшебное кольцо» — «Русские народные сказки» Андрея Платонова: (Воплощенная утопия) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. С. 154.

¹² Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974. С. 26.

¹³ Русское народное поэтическое творчество. М.; Л., 1955. Т. 2, кн. 1. С. 329.

¹⁴ Там же.

смысле третий сын соответствует уровню народных представлений о традиции как связи различных поколений.

Убежденность в сохранении духовных родовых отношений, продолжении жизни рода в сыновьях и других поколениях (не случайно третий сын привез с собой дочь), удовлетворенность отца прожитой жизнью подчеркнута в финале комментарием повествователя: «...он теперь уже привык тосковать по старухе и был доволен и горд, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей, и не хуже» (с. 101).

Выделенный мотив (как компонент произведения, обладающий повышенной значимостью¹⁵) локализован и в других элементах художественной системы, в частности в речевой организации, на лексическом уровне. В тексте произведения существенная роль принадлежит важному для Платонова слову-образу «дом». Как выявляют ближайшие контексты, слово «дом» используется не столько для обозначения здания, жилья, т. е. в современном его значении, сколько связано с древним народным представлением, в основе которого лежит «понятие о чем-то созданном, постоянном, общем для „своих“, противопоставленное чужому»,¹⁶ о родовом гнезде, роде, поколении: «После отправления телеграмм старый отец вернулся домой» (с. 97); мать просила отслужить по ней панихиду, «когда она будет лежать дома» (с. 98); «он с удовольствием остался бы в этом доме» (с. 99); «в том доме никогда не были затворены двери, чтобы в него могли вернуться те, кто из него вышел...» (с. 98).

В тексте рассказа актуализируется спектр архаических значений старинного корня, в тех или иных семантических оттенках подчеркивающих тем не менее духовную, а не материальную сущность понятия (ср.: в Древней Руси «дом» — имущество; имение¹⁷).

Вместе с тем созданное семантическое поле с учетом значимых образов-символов горящей лампы («как будто где-то в темном поле горела лампа...» (с. 98)) и погасшего света («...точно сразу погас свет в ночном окне...» (с. 98)), ассоциирующихся с фольклорными мотивами-оппозициями причитаний жизни—света, смерти—погасшей свечи¹⁸ (ср. в причитаниях: «Укатилось красное солнышко / За горы оно да за высокие...»¹⁹), порождает еще одну ассоциацию, проецируемую обстоятельствами рассказа и обрядовой поэзией: дом — домовина. Среди значений слова домовина — дом, жилище, постоянное жилье, сруб

¹⁵ Хализев В. Е. Теория литературы. 2-е изд. М., 2000. С. 266.

¹⁶ Колесов В. В. Древняя Русь. С. 207.

¹⁷ Там же. С. 208.

¹⁸ Этнография восточных славян. С. 414.

¹⁹ Шаповалова Г. Г., Лаврентьева Л. С. «Жили-были...»: Русская обрядовая поэзия. СПб., 1998. С. 202.

над могилой, гроб — потенциально значимым является последнее (ср. в причитаниях: «Хозяюшка моя во сырой земле / Во сырой земле — в домовинушке»)²⁰ Дом в рассказе Платонова — это то, что объединяет потомков, живущих, и противостоит домовине — предкам, умершим.

В аспекте затронутой темы важно замечание Д. К. Зеленина о том, что «умерших предков русский народ всегда и везде называет одним почетным наименованием: родители».²¹

В уже рассмотренной системе номинаций персонажей мать — это не только родившая сына (сыновей), т. е. имеющая прямое отношение к родителям в кровном смысле, но и принадлежащая к родителям, предкам в смысле похоронно-обрядовом.

Единство выраженной автором диалектической мысли о противоположении жизни и смерти и связи поколений нашло отражение и в пространственной организации текста. Основные события «Третьего сына» протекают в доме и финал рассказа, что особенно важно подчеркнуть, связан именно с выносом гроба (домовины) из дома (а не собственно погребением).

«Одним из важных, едва ли не кульминационных моментов славянского погребального обряда, — отмечал Н. И. Толстой, — является вынос покойника из дома, начало его посмертного „странствования“. Порог дома оказывается главным рубежом, отделяющим умершего от его дома, семьи и земной жизни».²² Композиционное оформление конца художественного текста (его рамки), даже синтаксис последнего предложения: «Утром шестеро сыновей подняли гроб на плечи и понесли его закапывать, а старик взял внучку на руки и пошел им вслед; он теперь уже привык тосковать по старухе и был доволен и горд, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей, и не хуже» (с. 101), обусловлены текстом архетипического обряда, его смыслом и структурой. Именно поэтому в этом финальном предложении говорится о начале погребального пути, о шедших за гробом родителях и потомках, символизирующих связь поколений, и мыслях отца о собственных похоронах, где все будет «не хуже».

Жизнь человека в рассказе Платонова протекает в двух уровнях: один отражает выполнение ритуальной программы жизни, другой — уровень повседневной жизни, быта.²³ В художественном мировосприятии писателя это пересекающиеся, взаимодополняющие и равноценные сферы. Поэтому не менее важны по-

²⁰ Обрядовая поэзия. Кн. 2: Семейно-бытовой фольклор / Сост., подгот. текстов, коммент. Ю. Г. Круглова. М., 1997. С. 364.

²¹ Зеленин Д. К. Избранные труды: Статьи по духовной культуре. 1917—1934. М., 1999. С. 18.

²² Толстой Н. И. Язык и народная культура. С. 213.

²³ Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. С. 17.

дробности, фиксирующие повседневность, настоящее, текущий момент. Внимание повествователя задерживается и на пожилой служашей, долго считающей деньги дрожащими руками, и серой птице, прыгающей по жердочке в клетке, и на деталях, связанных с детской и взрослой жизнью сыновей, вплоть до констатации физиологических подробностей: «...голос его звучал сыто и мощно, чувствовались его здоровые, вовремя отремонтированные зубы и красная глубокая гортань» (с. 99). В отдельном отражается общее, из повседневности складывается человеческое, и эта мысль с афористической точностью выражена в тексте рассказа: «...даже для обыкновенного, несложного труда человеку необходимо внутреннее счастье» (с. 97).

Глубинные уровни народной культуры в их семантико-стилистической аранжировке отражаются в художественной системе «Третьего сына», «высвечивая ту сторону вещей, явлений, которые в обыденной жизни затемнены, не видны»,²⁴ но на самом деле определяют их истинную, в понимании писателя, суть и значение.

²⁴ Там же. С. 119.

И. А. Спиридонова

**МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ
В РЕШЕНИИ ТЕМЫ ДЕТСТВА У ПЛАТОНОВА
(На материале военных рассказов)**

Интерес к изучению функций самых разных тропов и художественных приемов в произведениях Платонова заметно вырос.¹ Это и понятно, ведь образ — главная единица художественного текста. Р. Якобсон среди фигур образного языка выделил две («полюсы-тропы», как он их определил) — метафора и метонимия, которые являются структурообразующими для любого, тем более художественного дискурса.² Характер их взаимодействия, ослабление одного, усиление другого ярко представляют стиль эпохи, стиль автора, драму их взаимоотношений.

В данной статье анализируется образный язык Платонова в свете предложенной Р. Якобсоном троповой оппозиции метафора/метонимия. Особое место в художественной структуре произведений Платонова традиционно отводилось метафоре (Л. Шубин, С. Бочаров), последнее время набирает силу версия, что «это речь не метафорическая — при всей своей образ-

¹ *Друбек-Майер Н.* Россия — «пустота в кишках мира»: «Счастливая Москва» Андрея Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9; *Найман Э.* В жопу прорубить окно: Сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 1998. № 4; *Дмитровская М. А.* Образная параллель «человек—дерево» у А. Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2; *Кожевникова Н.* Тропы в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 2000. Вып. 4; *Михеев М. Ю.* Андрей Платонов: Между плеоназмом, парадоксом, анаколумом и языковым ляпсусом // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 2002. Т. 61. № 4. Это только несколько разных по идеологии и методологии интерпретаций образного языка Платонова.

² *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 126—133.

ности, — а метонимическая».³ Рассмотрим этот вопрос, взяв тему детства и ее образное решение в военных рассказах. «Образный строй многих произведений Платонова связан с их темами, реалиями, ситуациями, картинами изображаемого мира», — пишет Н. Кожевникова, в ряде случаев отмечая «прямую зависимость тропа от реалии».⁴ В прозе 1941—1945 годов Платонов художественно осмысливает трагическую встречу детства и войны, «святого детства» и «священной войны».

Детство — одна из центральных тем Платонова. Писатель мыслил детство не просто начальной порой жизни, но более совершенной моделью человечества. «...Почему мы такие плохие и ничтожные, а наши дети — такие радостные и вольные», — напишет Платонов в 1920 году в статье «Знамена грядущего», и сделает вывод: «Дети — спасители вселенной».⁵ Пройдут годы, революционная апологетика сменится тяжкими сомнениями, придет понимание социалистической трагедии, но вера в чудо детства останется.

В период Великой Отечественной войны тема детства присутствует в творчестве Платонова от первого («Броня», 1942) до последнего произведения («Возвращение», 1946). Детство — важная характеристика не отдельных героев, но всей системы персонажей. Характеристика объемная по своему содержанию в плане эстетическом, этическом, философском.

В военной прозе детство получает оценочный эпитет «святое» и предстает сакральным пространством жизни. Это не столько особый возраст, сколько особое «качество» жизни. Печатью «святого детства» отмечены лучшие герои Платонова. Характеристики «по-детски», «как в младенчестве» даются вне зависимости от возраста. «По-детски, открытым ртом» дышит краснофлотец Цибулько.⁶ Подполковник Мещерин спит «кротко и блаженно, как в младенчестве» («Челюсть дракона», с. 330). Старый карел Нигарэ вспоминает любимую жену, «кроткую нравом, похожую лицом на ребенка, хоть и рожавшую детей» («Сампо», с. 109). У старика-партизана лысая голова покрыта «детским пухом» («Седьмой человек», с. 229). В приведенных примерах преобладает сравнение, лишь в одном случае использована метафора, но сравнение находится в парадигматических отношениях с метафорой и составляет «художественную базу» метафоры как полюс-тропа. Взрослая жизнь характеризуется

³ Карасев Л. Знаки покинутого детства: («Постоянное» у А. Платонова) // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 40.

⁴ Кожевникова Н. Тропы в прозе А. Платонова. С. 369.

⁵ Платонов А. Знамена грядущего // Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 130.

⁶ Платонов А. Одухотворенные люди. М., 1986. С. 58. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

у Платонова через «далекое» детство — по метафорическому принципу.

Портретные характеристики, всегда у Платонова метафизические, ведут в сокровенный мир души. Душевная организация платоновского героя, отмеченного печатью детства, заставляет вспомнить евангельское изречение «будьте как дети». Детскость черт лица (облика) устойчиво связана с такими душевными качествами, как кротость, доверчивость, открытость.

Описание командира роты Агеева в рассказе «Смерти нет!» имеет сложный мифологический подтекст. «Он был невелик ростом, но родители его родили, а земля вскормила столь прочным существом, что никакое острое нигде не могло войти в его твердо скрученные мышцы, — ни в руки, ни в ноги, ни в грудь, никуда. Пухлое лицо Агеева имело постоянно кроткое, доверчивое выражение, отчего он походил на переросшего младенца, хотя ему сравнялось уже двадцать пять лет; но маленькие карие глаза его, утонувшие подо лбом, светились тлеющими искрами, тая за собой внимательный и незаметный разум, опытный, как у старика» (с. 128). Первая часть описания (телесная) представляет Агеева «сыном» родителей и Матери-Земли. Эта «архаическая метафора» (термин О. Фрейденберг) актуализирована словосочетанием «земля вскормила» (кормление, вслед за рождением, — материнская функция). Вторая (лицо) — задана оппозицией «младенец—старик». В портретной характеристике лица-лика Агеева «и млад, и стар» восходит к мифологеме детства в ее евангельском толковании. В посланиях евангелистов истинное детство предполагает зрелость, опыт разума: «Для меня нет большей радости, как слышать, что дети мои ходят в истине» (3-е Ин., 1 : 4); «Братия! не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни» (1-е Кор., 14 : 20). С. Семенова называет Агеева «солдатским пророком», подтверждая свою мысль в том числе портретной характеристикой, которая «являет идеальное сочетание, синтез дитя и старика, двух метафизически избранных фигур платоновского мира».⁷ Тело солдата-праведника Агеева враг все же смог повредить и погубить, но его младенческую душу, доверчивую и кроткую, — нет. Зло войны не исказило в нем ясную и чистую идею жизни.

Автор постоянно апеллирует к детству воюющих героев. Важно это и для самих персонажей. В рассказе «Броня» читаем признание героя: «Я с детства люблю нашу русскую землю (здесь и далее курсив мой. — И. С.)... Еще в детстве я

⁷ Семенова С. Россия и русский человек в пограничной ситуации: Военные рассказы Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 147.

глядел на маленький дом, где я жил с родителями, слушал, как жалобно поскрипывали ставни на окнах, а за домом было великое поле хлебов, и от боли, от страха, может быть — от предчувствия, у меня тогда горевало мое маленькое сердце. *Все это было давно, но чувство мое не прошло, мой страх за Россию остался...*» (с. 17—18). Память детства одухотворяет солдат в их ратном труде, ведь там истоки их патриотизма: «...я работаю всем своим духом, телом и орудием на оборону живой целостности нашей земли, которую я *полюбил еще в детстве наивным чувством, а позже — осмысленно, как солдат, который согласен отдать обратно жизнь за эту землю, потому что солдат понимает: жизнь ему одолжается за Родину лишь временно*» («Размышления офицера», с. 180).

Объяснение героя через детство становится, можно сказать, обязательным в военной прозе. Сюжет ведет в детство в рассказах «Броня», «Одухотворенные люди», «Дерево Родины», «Размышления офицера», «Мать (Взыскание погибших)», «Сын народа», «Полотняная рубаша», «Сержант Шадрин», «Молодой майор», «Афродита» и других. Индивидуальных подробностей при этом дается немного,⁸ акцентировано общее, типичное. В рассказе «Никодим Максимов» герой, оглядывая крестьянскую избу, вспоминает «детство» народа, национальную историю, ведь здесь «рождались, проводили детство и проживали жизнь в старину почти все русские крестьяне» (с. 189). В приведенном предложении «детство» формально равно «остальной жизни» (однородные симметричные синтаксические конструкции: *проводили детство и проживали жизнь*), а содержательно выделено из всей последующей за рождением жизни.

Детство как важная художественно-философская характеристика народа в Отечественной войне строится у Платонова на взаимодействии метафорического и метонимического принципов организации художественного дискурса (первый определяет образную систему, второй оказывается ведущим в повествовательной структуре). Рассказ «Сержант Шадрин», как и многие другие военные рассказы, тяготеет к документальному биографическому очерку, на фабульном уровне имеются в виду факты только одной биографии — сержанта Шадрина. Но уже подзаго-

⁸ Герой рассказа «Молодой офицер» Павел Зайцев в письме к брату мечтает вспомнить «об отце и о матери, о детстве в Сибири, о вековой сосне, что росла у тракта, уходящего из их Велистова в тайгу, о разных явлениях, уже исчезнувших или существующих, никому, быть может, не дорогих и не нужных, но которые были свидетелями их детства и остались в памяти живыми и милыми на всю жизнь». Он знает, что от этих значимых только для него подробностей станет «хорошо на душе» (с. 370).

ловок «История русского молодого человека нашего времени» указывает на метонимическое расширение его характера и судьбы. Последующее повествование разворачивается по этому же принципу. «Он родился в селе Елани, Енисейского района, Красноярского края. Родители его крестьяне, и сам он до войны работал в колхозе, помогая родителям. С малолетства он был приучен к труду, к заботе о семье, к дисциплине общественного труда и ответственности» (с. 362). Довоенная (детство) биография Шадрина тут же получает метонимическое расширение: «Русский советский воин не образовался вдруг, когда он взял в руки автомат; он возник прежде, когда еще не знал боевого огня; характер и дух человека образуются постепенно из любви к нему родителей, из отношения к нему окружающих людей, из воспитания в нем сознания общности жизни народа» (с. 362—364). Сюжетный и образный уровни представляют военную биографию героя как «святое сыновство». Потому и центральный эпизод сюжета не боевой, а у дороги войны — это встреча с матерью, оплакивающей погибших детей. Сыновнее чувство испытывает солдат к незнакомой женщине. Этим сочувствием и болью крепится его патриотизм, его боевой дух. Шадрин в каждый момент своей фронтовой жизни сознает себя сыном родины, автор характеризует его как «среднего из сотен тысяч таких же прекрасных молодых наших воинов» (с. 362). «Сын народа» — название рассказа об офицере Простых. «Звание офицера — это имя старшего сына своей Родины», — такая мысль звучит в финале рассказа «Молодой майор» (с. 390). Практически все случаи метонимического расширения данного рода (синекдоха) ведут к архаической метафоре: солдаты — сыновья Родины-Матери. «Вся честь солдата заключается в этом понимании; жизнь человека есть дар, полученный им от Родины, и при нужде следует уметь возратить этот дар обратно», — эту запись находим у самого близкого к автору героя военной прозы Платонова подполковника Ф. («Размышления офицера», с. 180).

Архаическая метафора (мифологема) Родины-Матери задает образную структуру и метасюжет прозы Платонова военных лет. Наиболее идеологически ясно она реализована в рассказе «Полотняная рубаха», где противопоставление героев как «сироты» и «сына» снимается в финале как ложное. Нет сирот у народа, который объединился перед смертельной опасностью в одну большую семью. В ситуации Отечественной войны народ выполняет священные обязанности детства перед Родиной-Матерью и Народом-Отцом. В рассказе «Челюсть дракона» символически звучит позывной разведчиков — «дети». Таким образом, «детскость» народа в священной войне — это сохраненное человеком (каждым в народе лично) первородное знание родства с миром и обязательствах перед ним.

Чем укрепить взрослому человеку добрую память детства в долгом безумии войны, как не общением с детьми. К детям прикован взгляд автора и его героев. Устойчивая сюжетная ситуация военных рассказов: взрослый всматривается в лицо ребенка, чтобы понять происходящее и попытаться заглянуть в будущее. Важную роль в раскрытии темы детства играет развернутый портрет, который в такой полноте и функциональной значимости практически не встречается в предшествующем творчестве писателя. Для создания образа военного детства активно используются эпитеты и сравнения. Метафора и метонимия употребляются достаточно редко, но их семантическая значимость при этом только возрастает, они перестают быть просто средствами художественной выразительности и выполняют мировоззренческую функцию.

О времени Великой Отечественной войны читаем в дневнике Платонова: «Драма великой и простой жизни: в бедной квартире вокруг пустого деревянного стола ходит ребенок лет 2—3-х и плачет — он тоскует об отце, а отец его лежит в земле, на войне, в траншее под огнем, и слезы тоски стоят у него в глазах; он скребет землю ногтями от горя по сыну, который далеко от него, который плачет по нем в серый день, в 10 ч(асов) утра, босой, полуголодный, брошенный».⁹ Первым лицом «драмы великой и простой жизни» на войне Платонов видит ребенка, «брошенного» во имя его же спасения отцом. Еще одна запись: «На войне у людей ландшафт воспринимается иначе... потому что война — это зона между их жизнью и смертью, где жизнь добывается в тяжелом труде через смерть врага, — война вместе с тем место, где надолго решается судьба человечества. Например, русское серое обычное поле является многозначительным образом, а супруга, когда тринадцать-четырнадцать детей и старух впряжены в общую лямку, тянут однолемешный плуг, символом непобедимой России...».¹⁰ В метафорическом образе «поля русской жизни» времени Великой Отечественной войны именно дети и старухи-матери становятся символом непобедимой России. Дневниковые записи Платонова в то же время свидетельствуют, что война лишила детей детства. В первой — ребенок предстает безвинной жертвой войны, во второй — показана святая жертва (подвиг) детства во имя жизни.

В военной прозе платоновский герой крайне редко, глядя на детей, испытывает успокоение в своих тревогах о жизни. В рассказе «Житейское дело» (уже послевоенном, 1946 года) Гвозда-

⁹ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 253.

¹⁰ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985 Т. 3. С. 546.

рев в поисках сына заходит в избу Евдокии Гавриловны Захаровой и наблюдает ее девочек, старшую Марью и «двоешек» Ксению и Грушу. «Счастливые, — снова вздохнул он про себя. — Жизнь для них чудо, как оно и есть... Ишь ты, глазки как у них сияют, — а ведь серенькие глазки, простого цвета, а за ними *еще что-то добавочно горит, душа и прелесть изнутри светит*» (с. 395). Повествователь комментирует состояние героя: «Будто что-то вошло в грудь Гвоздарева из этих слов ребенка, чего ему недоставало и без чего он жил в горести; так *питается каждый человек чужим духом*, а здесь его *питал свою душу ребенок*» (с. 396). В метафорической прописи детства явноستنно проступают как древний мифологический комплекс (метафора еды¹¹), так и христианское его переосмысление (хлеб духовный). «Эта семантика хлеба как „живота вечного, шедшего с небес“, как символа спасения от смерти и воскресения особенно ясна в обряде пасхального хлеба, связанного с образом воскресения», — отмечает О. Фрейденберг.¹² У Платонова эта литургическая семантика поддержана начальной метафорой горения (свечения): душа ребенка «горит», «светит» и тем «питает» (спасает, воскрешает) душу взрослого от очаяния.

Рассказ «Житейское дело» сюжетно реализует идею чуда: «счастье... оказалось посильным житейским делом» (с. 408). Народ сберег Гвоздареву его сына (народная жизнь художественно смоделирована как большая патриархальная семья). Возвращаясь в дом Евдокии Захаровой, он видит в окне, как хозяйка моет мальчика, и мгновенно узнает Алешу: «...он увидел, как под ее руками проясняется бледное, прекрасное лицо его сына» (с. 408). Лицо Алеши, «большого мальчика», которому пошел двенадцатый год, осталось неизменным — детским — в беспощадном времени войны. Утопическое решение темы военного детства в образе Алеши Гвоздарева очевидно. На это указывает ряд «конфликтующих» с утопией реалистических деталей в самом рассказе. Любуясь девочками Евдокии Гавриловны, Гвоздарев замечает, что старшая Марья «уже глядит похитрее, тоже, значит, *портится помаленьку*» (с. 395). Девятилетняя Марья старше сестер на год. Взросление девочки на один год, девочки, живущей при матери, которая всеми силами хранит разоренную войной семью, представлено через метафорическое выражение — «уже портится помаленьку». Герой, правда, тут же себя поправляет: «А что в детях хитрость, — ничего, одна маскировка прелести...» (с. 395). Но вкраиваясь между другими

¹¹ Фрейденберг О. М. Метафора еды // Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 50—66.

¹² Там же. С. 54.

глаголами-метафорами «горит», «светит» и «питает» глагольная метафора «портится» поддержана контекстом творчества Платонова — и дальним, и ближним. Дальний — в «Чевенгуре», «Котловане», в авторском размышлении о детстве в рассказе «Семен».¹³ Ближний — в рассказе «Семья Иванова (Возвращение)». Гвардии капитан Иванов по возвращении домой не может (и не хочет) признать сына, «испорченного» жизнью. Как и Иванов, большинство героев Платонова испытывают страх и стыд при виде детей войны. Но стыд для души — целебная, хоть и горькая, пища.

Прозу Платонова военных лет В. Васильев сравнивает с фольклорной традицией героического эпоса.¹⁴ Главным, организующим героический эпос тропом Р. Якобсон называет метонимию. «Дитя живет при матери, солдат при смерти», — вспоминает народную мудрость солдат Степан Трофимов из рассказа «Дерево Родины». Война (любая) драматически передвигает границу смерти от старости к молодости, но детство, по народному разумению, все же мыслится вне войны-смерти. Новейшая история разрушила эту «разумную» организацию жизни, и Платонов запечатлел беду времени. Часто в его произведениях мы видим детей до срока повзрослевших, детскую смерть, редко — метонимический образ «детского детства». В новой войне сошлись две, Вторая мировая и Великая Отечественная. Здесь в смертельном поединке нет пощады ни матери, ни ребенку. «...Современный мир войны и фашизма редко будет дарить детям что-либо другое, кроме смерти и безумия...» (с. 178), — эта мысль звучит в рассказе «По небу полуночи», написанном в 1939 году. Ей предшествует описание испанского ребенка «лет семи или восьми», которого цивилизация в преступном союзе с фашизмом заставила «спрятаться» в младенчество: «забыть всю природу и всех людей, чтобы сжаться в жалость своего безумия, как в единственную самозащиту своей жизни» (с. 178). Смерть приняла новый, цивилизованный, облик — «Железной старухи». Этот метонимический образ смерти у Платонова вы-

¹³ Характеристика детства в рассказе «Семен»: «Но есть время в жизни, когда невозможно избежать своего счастья... Там, в человеке, иногда зарождается что-то самостоятельное, независимо от бедствия его судьбы и против страдания, — это бессознательное настроение радости; но оно бывает обычно слабым и скоро угасает, когда человек опомнится и займется своей близкой нуждой» (Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 75).

¹⁴ «Он работал на победу так же (в смысле понимания и чувствования общенациональной и общечеловеческой задачи), как это делал испокон веку народный героический эпос, интегрирующий русский люд до бессмертного богатыря, тяжелая поступь коня которого эхом отдавалась и в прошлом, и в будущем» (Васильев В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 274).

ходит за рамки фашизма и характеризует цивилизацию, породившую войну и фашизм.¹⁵

В первом рассказе военного времени «Броня» есть эпизод, где мать хоронит погибших детей, прощально баюкая их: «Из-под одеяла забелело, почти засветилось лицо ребенка, украшенное вокруг локонами младенчества. Мы склонились к этому столь странному, сияющему лицу ребенка и увидели, что глаза его тоже смотрят на нас, но взор его равнодушен; он был мертв, и лицо его светилось от нежности обескровленной кожи» (с. 24). Описание лица-лика ребенка пронизано трагической иронией. Лицо младенца как живое, но равнодушный взгляд говорит о смерти. Открытые жизни глаза мертвого ребенка (сходное описание есть в «Чевенгуре», когда в городе коммунизма умирает ребенок нищенки) — знак противоестественности случившегося. С другой стороны, это редкое в платоновском мире *детское* лицо *ребенка*, сохраненного в своем чистом младенчестве *смертью*: она «избавила» его от горя жизни. Из рассказа в рассказ повторяется апокалиптическая сцена — мать, тоскующая и умирающая на могиле детей: «...словно уже близко находился конец света и редко кто доходил сюда» («Мать», с. 210). В рассказе «Броня» Саввин сердцем увидел в происходящем «близкий конец света». Убитая горем женщина с мертвым младенцем на руках заставили его «внезапно» переменить решение (искать расчеты брони) и вступить в личное смертельное единоборство с врагом.

Ключевая характеристика детства военной прозы Платонова — «святое детство» — в рассказе «Маленький солдат» включена в метафорический контекст. Описывается сон мальчика, которого война сделала сиротой и солдатом: «Сережа Лобков всхрапывал во сне, как взрослый, поживший человек, и лицо его, отошедши теперь от горести и воспоминаний, стало спокойным и невинно-счастливым, являя образ *святого детства, откуда увела его война*» (с. 162).

Святое детство, откуда увела его (ребенка) война, — концептуальная метафора сложного семасиологического содержания. Выделим ее основные семантические узлы: 1) детство кроме традиционного значения «детские годы» «детский возраст» получает глубинную характеристику пространственного объекта («откуда увела» — *из детства* как из дома); 2) антропоморфная метафора «война увела»; 3) традиционное уподобление «жизнь — путь» («дорога жизни»).

¹⁵ «Война может стать постоянным явлением: к(а)к род новой промышленности, вышедшей из двух причин — некоторого „свободного“ избытка пр(о)изводительных сил и „опустошения душ“. Война, весьма возможно, превратится в долгое свойство чело(в)ческого общества» (Платонов А. Записные книжки. С. 237).

Детство — пора человеческой жизни, неразрывно связанная с домом, родительской опекой. Выход в путь-дорогу — следующий этап, к которому человек должен быть физически, психологически, духовно и нравственно подготовлен. Однако война насильственно изменяет естественный порядок, разрушает традицию (дом) народной жизни и уводит ребенка из ее сакрального пространства. Трагические смыслы у Платонова предельно сконцентрированы и обретают образно-эмоциональную ясность. К этой концептуальной метафоре восходят разные детские образы военной прозы писателя. Стоит только взглянуть в лица детей войны (а автор постоянно предоставляет читателю такую возможность). Ребенок-воин Сережа Лобков и во сне поначалу выглядит «как взрослый, поживший человек», и лишь затем в глубине сна проступает на его лице «святое детство». В рассказе «Домашний очаг» у мальчика Ивана «лицо... угрюмое, с неподвижными печальными глазами» (с. 198). Сравним с описанием немолодого Саввина: «...лицо его, точно раз навсегда заржавленное, постоянно имело угрюмое выражение» («Броня», с. 17). Повзрослевшими и постаревшими в недетских тяготах и заботах жизни выглядят и другие персонажи-дети.

Платонов часто пишет о детях, имеющих страшный опыт жизни «при немцах... при смерти» («На доброй земле», с. 231—232). А. Кретинин при исследовании мифопоэтики Платонова обратил внимание на то, что постоянное отождествление немцев со смертью у писателя имеет не только метонимическую, но и преимущественно метафорическую логику.¹⁶ В отличие от метонимии, которая актуализирует ближние связи, метафора позволяет связать дальнее. Смерть — это трагически универсальное содержание жизни на войне. Понять это помогает метафорический разворот темы «дети и смерть».

Образ ребенка-смерти возникает в рассказе «Петрушка (Страх солдата)».¹⁷ Ему предшествует ряд сравнений. Сначала Петрушка сравнивается с пожилым человеком: на его «спокойном, морщинистом и словно бы уже уставшем от житейской заботы» лице выделялись глаза, которые «глядели на белый свет сумрачно и недовольно, как будто повсюду они один непорядок видели и осуждали человечество». Затем появляется сравнение ребенка со стариком, но с отрицанием по главному признаку: «говорил он не по своим летам, а как старик, *но не было в его речи стариковской доброй души*». Впечатление героя-повествователя оформляется в итоговый образ-метафору: Петрушка «*смотрит меня своим злым разумом, и другие*

¹⁶ Кретинин А. А. Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. С. 50—53.

¹⁷ Платонов А. Страх солдата // Дон. 1967. № 5. С. 170—172.

люди тоже сморились от него». Исходный образ ребенка-старика приобретает в финале качественно иное содержание: ребенок-смерть (мор). Это позволяет говорить о том, что платоновская метафора строится не только как сокращенное сравнение, но и как сокращенное противопоставление.¹⁸ Петрушка из «Страха солдата» — самый беспощадный и пессимистичный из детских образов Платонова, он заставляет вспомнить «неодушевленного врага» (у него «нет ... доброй души», зато есть «злостный разум»). Герой этот стоит особняком не только в ряду детских персонажей других произведений Платонова, но и в данном рассказе.

В финале дана другая образная характеристика детей войны — метонимический образ «*маленьких оробевших сердец*». Военное детство предстает здесь в пограничном состоянии «жизни/не-жизни». В зависимости от контекста «робость» можно рассматривать как вариант «смерти при жизни», а можно — как вариант «жизни в смерти», поэтому приведем финальный абзац текста:

«Когда мы все улеглись в порядке по указанию Петрушки, то в избе покоя не настало. Сам Петрушка вовсе не лег спать, потому что не управился еще с делами и заботами. Уснувшие дети бормотали и вскрикивали от ужаса, а иные вскакивали с места и, поплакав, снова ложились, часто дыша своими маленькими оробевшими сердцами».

В сцене ночного сна отсутствует качество, отождествляющее сон со смертью, — покой («в избе покоя не настало»). Из образной характеристики спящих детей «исключен» Петрушка (он не спит). Семантика «жизни» усилена и в самом метонимическом образе «часто дыша своими маленькими оробевшими сердцами». Дети характеризуются через «оробевшее сердце» — эта характеристика выступает как коллективное «имя», «сердце» — через органы дыхания (по смежности). *Часто* — еще один знак *робости-смерти*, но сердце *дышит* — значит, *живое*.

По русской пословице «горе не беда» в системе персонажей рассказа Петрушке противопоставлены другие дети. Это образное противопоставление «оробевших сердец» (горе) — «пустодушью» и «злостному разуму» ребенка-смерти (беда). Множественное число в метонимическом образе детства столь же

¹⁸ «Метафора не только и не столько сокращенное сравнение, как ее квалифицировали со времени Аристотеля, сколько сокращенное противопоставление. Из нее исключен содержащий противопоставление термин. Однако без обращения к отрицаемой таксономии метафора не может получить адекватной интерпретации», — пишет Н. Д. Арутюнова (*Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 18*).

значимо, как в случае с Петрушкой — единичное, «персональное» прикрепление метафоры.

Собирательный метонимический образ детства в финале рассказа «Петрушка (Страх солдата)» снимает тягостное, безысходное впечатление от «ребенка-смерти» Петрушки, открывает новые перспективы в разработке темы. «Оробевшие сердца», сохранившие, однако, «дыхание жизни», — это драматическая характеристика, символически обозначающая глубокие внутренние и внешние конфликты военного детства, оказавшегося между жизнью и смертью. Платонов из рассказа в рассказ пишет о том, как скучно и страшно жить ребенку в опустошенном войной мире: «Скучно Афоне жить на свете» («Цветок на земле», с. 352), «занемел от страха», «дрогнуло и приостановилось сердце» Никиты («Никита», с. 358), сердце «боялось», смотрел «чуждо и робко» Сережа Лобков («Маленький солдат», с. 158, 160). Но все эти персонажи преодолевают скуку и страх, в них торжествует свет жизни. Рассказ «Офицер и солдат» заканчивается символической картиной: осенняя «долгая тьма, и *дети*, проснувшись, *плачут* в деревнях *по свету*» (с. 249).

В военных рассказах Платонова неожиданно реализована универсальная метафора игры. Дети войны до срока разлучены с праздничной игровой стихией жизни. В рассказе «Одухотворенные люди» краснофлотец Фильченко видит у фронтовой полосы играющих детей. Мальчик лет семи и его сестра лет девяти старательно копают могилы для «погибшего народа». «Фильченко, — пишет Платонов, — тихо наблюдал эту *игру детей в смерть*» (с. 55). Игра — необходимая форма познания ребенком многообразной конкретики жизни, но война подменила содержание детской игры познанием смерти. Потому и нет в игре брата с сестрой живой радости. Играя в похороны своего народа, дети равнодушно абстрагируются от жизни. Эта сцена наполняет Фильченко чувством вины и жаждой возмездия: «Нужно отучить от жизни тех, кто научил детей играть в смерть! Я их сам отучу от жизни!..» (с. 56). Трагическое сознание отнятого у народа будущего объединяет героя и автора в этом эпизоде. Девятилетний Алеша из рассказа «Дед-солдат» жертвует сказочным миром подводного царства, чтобы потопить вражеский танк. Еще один ребенок вступил в судьбу солдата. О детях — мучениках, тружениках, воинах рассказывает писатель — таковы реалии времени.

Играют в военных рассказах Платонова — фашисты. «...*Все завоеватели мира*, — размышляет немец Зуммер в рассказе 1939 года «По небу полуночи», — они *жизнь хотели превратить в игру и в этой игре выиграть*; они предполагали в своем жалком сознании, что действительность — лишь шутка...» (с. 175). Мысли эти вызваны наблюдением за штурманом Фридрихом Кенигом. Идея мирового господства, вбитая в «жалкое

сознание» Фридриха фашистской идеологией, означена фамилией Кениг (Король). Одновременно Кениг показан недорослем: «...в чистых, *младенческих*, больших глазах Кенига постоянно горел энергичный свет искренней убежденности в истине фашизма, свет веры, а также пронизательности и подозрительности, и он жил в беспричинной, но четко ощущаемой им яростной радости своего существования, непрерывно готовый к бою и восторгу» (с. 169). Еще одна характеристика фашиста-«младенца» Фридриха Кенига: «Он доволен, он уверен, что любил для себя мировую истину, и теперь питается ею себе на пользу» (с. 171). В этих характеристиках присутствуют устойчивые для темы «святого детства» мотивы: чистоты, истины, яростной радости существования, готовности и восторга боя, а также метафоры «горения», «свечения», «еды», но они получают в контексте отчетливо отрицательную семантику, становятся мотивами-антиподами в силу ложного приложения означенных качеств («вера в заблуждение» — фашизм). Зуммер думает «со страхом и грустью, что и во многих других людях существует такой же *инстинктивный, радостный идиотизм*» (с. 170). Фридрих Кениг, «захваченный фашизмом», как и Клара Шлегель, подростком, не захотел стать взрослым, отрекся от своего разума, предпочел бездумно довериться фюреру.¹⁹ Складывается сугубо отрицательный образ «взрослого ребенка» с «чистым разумом» (идиота).²⁰

Фашисты предстают детьми, играющими в смертоносную игру. Мир, поработанный фашизмом, — «это ребенок с выколотыми глазами» (с. 171). В рассказе «Среди народа» офицеру Махонину «немец, который хочет уничтожить мир», напоминает о его мальчишеской глупой мечте, чтобы пчеловод-старик умер и не мешал лакомиться медом (с. 118). Артиллерию врага солдаты в «Размышлениях офицера» называют «погремушками фашистов» (с. 186). Вырисовывается метафорический образ,

¹⁹ «...Поэтика Платонова достойным возведения в космические масштабы признает лишь то, что мыслит, а следовательно, по Декарту, и существует. <...> Перед нами — редкостный случай непосредственного подчинения изобразительного мотива некоему философскому вопрошению, картезианскому тезису о соотношении мысли и существования», — пишет В. Турбин, анализируя «Мусорный ветер» (Турбин В. 16 июля 1933 года // Турбин В. Незадолго до Водолея. М., 1994. С. 328).

²⁰ Наблюдая фашиста Фосса, которого «научили, и он сам был склонен к такой науке — не понимать, а уничтожать непонятное и тем решать задачу», повествователь в рассказе «Пустодушие» приходит к выводу, что «чистый разум есть идиотство» (с. 220). «Интеллектуальному идиоту» Фоссу противопоставлен русский ребенок, который своей «одаренной душой» и фашиста, убийцу отца, мыслит «таинственным» существом.

на одном полюсе которого — детство, на другом — фашизм. При создании образа врага («живого мертвяка») мотив детства у писателя взаимодействует с мотивами глупости, страха, пустоты, зверя, живота, машины (робота), вещи, ветоши. Платонов рисует врага как недочеловека и античеловека. В свете рассматриваемой нами темы фашисты предстают антидетьми. В Библии сходные характеристики имеют дети дьявола: «порабощены вещественным началом мира» (Гал., 4 : 3); «не делающие правды» (1-е Ин., 3 : 10); «сердце их приучено любостыжанию; это сыны проклятия» (2-е Петр., 2 : 14).

Фашисты инстинктивно определяют главными «соперниками» в игре-войне за вечное мировое господство именно детей, персонифицирующих «живую вечность» сражающегося русского народа, его идеальный потенциал жизни, развернутый в будущее. Война антидетей с детством составляет внутренний сюжет рассказов «Броня» и «Девушка Роза».

В рассказе «Броня» немцы сожгли село, «детей поморили», заняли здание, где раньше были ясли и школа. А поскольку от детей «дух пошел, а немцам наш дух не нравится», рассказывает крестьянка, то она и носит хоронить детей в овраг, в материнскую глубину земли (с. 25). Женщину фашисты потчуют вином и обещают еще вина и закуски. Метафоры «горения» и «еды» сюжетно реализованы как приобщение к смерти. Выслушав крестьянку и не желая больше терпеть такое горе и муку, Саввин отправляется в деревню, где и убивает одним клинком семь вражеских душ. В рассказе несколько раз повторяется местонахождение фашистов — «школа, это каменное помещение, где лежали наши мертвые дети». Герой-повествователь рассказывает историю смертельного поединка Саввина с немцами: «У входа в школу лежал навзничь мертвый часовой... Внутри помещения горел фонарь „летучая мышь” и смутно освещал чужих покойников; двое из них лежали на детских кроватках, которые немцы приспособили для сна, поставив для удлинения их табуретки; прочие кровати были пусты, и четверо мертвецов валялись на полу... один немец лежал в черной шинели, а остальные были в белье, *разобравшись на ночь по-домашнему*» (с. 26). Платонов художественно материализует и разоблачает бесчеловечную игру фашистов в мировое господство — их антидетство.

В рассказе «Девушка Роза» немецкие захватчики играют в жизнь. Их «дом» в русском городе Рославле — тюрьма. Там они «потчуют» русских людей смертью, «рядят» в нее. Перед нами антимир, где жизненно важные процессы наполняются смертоносным содержанием. Фашисты именуется «мастерами того света». Эта характеристика не исчерпывается метонимией (мастера убивать, отправлять на тот свет). Контекст (в том числе ассоциативные связи с названием-«загадкой» «Происхождение

мастера») актуализирует метафорический потенциал образа: «мастера того света» — «мастера (с) того света» — «дети смерти». Главный, трагически неравный поединок «дети смерти» ведут с «живой русской девчонкой» Розой. Персонифицированный конфликт смерть/жизнь дает новое, более глубокое понимание образной оппозиции ложное/истинное детство.

«Девушка Роза» — рассказ-притча. В образной параллели «человек-растение» у Платонова ребенок занимает особое место, ведь он растущий человек.²¹ Цветок — одно из самых кратких по времени жизни, «кротких», «смертных» растений, в то же время он символ «победной» красоты жизни. Образная параллель «человек-цветок» использована в военных рассказах Платонова: «Фильченко представлял себе родину как поле, где растут люди, похожие на разноцветные цветы, и нет среди них ни одного, в точности похожего на другой; поэтому он не мог ни понять смерти, ни примириться с ней» («Одухотворенные люди», с. 61); «Долг и честь, когда они действуют, как живые чувства, подобны ветру, а человек подобен лепестку, увлекаемому этим ветром...» («Сержант Шадрин», с. 365). Исключительное значение имеет уподобление «ребенок-цветок». Прямой и метафорический смыслы в образной параллели могут меняться местами, поскольку в художественной философии Платонова эти образы равноправны в представительстве идеи жизни. «Природа — не одна ли из дорог к божеству?» — пишет он 22 июня 1944 года во фронтовую тетрадь.²²

Образная параллель «цветок-ребенок» определяет художественное своеобразие рассказов «Цветок на земле», «Никита», «Неизвестный цветок» (традиционно эти произведения и рассматриваются вместе²³).

В рассказе «Девушка Роза» два образа сливаются в один метафорический образ. Идея жизни персонифицирована в образе главной героини — девушке Розе. Роза — универсальный мифопоэтический символ. Образ розы в мифопоэтике Платонова прослеживается, начиная с первых его произведений.²⁴ «Две символики розы встретились на почве русской народной

²¹ См. об этом: *Дмитровская М. А.* 1) Образная параллель «человек—дерево» у А. Платонова; 2) Архаичная семантика зерна (семени) у А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 362—377.

²² *Платонов А.* Записные книжки. С. 253.

²³ *Кожевникова Н. А.* Тропы в прозе А. Платонова. С. 374—376; *Дмитровская М. А.* Архаичная семантика зерна (семени) у А. Платонова. С. 366—367.

²⁴ *Малыгина Н. М.* Образы-символы «цветок», «обнаженное сердце», «музыка», «невеста» // *Малыгина Н. М.* Художественный мир Андрея Платонова. М., 1995. С. 77—89.

поэзии, языческая и христианская: русалки, олицетворение древних Розалий, и мистическая роза-богородица, из которой выпаривают к небу птички...».²⁵ В том же эссе «Из поэтики розы» А. Н. Веселовский дает и другое христианское толкование: «Христос до своего преобразования был подобен розе в бутоне, и во время преобразования из его тела разлилось и загорелось розовое сияние...».²⁶ Платонов использовал в рассказе и мифологическую,²⁷ и христианскую традиции,²⁸ контаминируя их для воплощения идеи положительно прекрасной жизни. Анализ показал, что мифологический комплекс находится в более сильной позиции в начале произведения, христианский — в финале.

Надпись, которую оставила по себе в рославльской тюрьме героиня: «Мне хочется остаться жить. Жизнь — это рай, а жить нельзя, я умру! Я Роза». Все своей мученической судьбой Роза являет верность «раю жизни». Портрет Розы: «...она была красива собою и настолько хороша, словно ее нарочно выдумали тоскующие, грустные люди себе на радость и утешение. У Розы были тонкие, вьющиеся волосы темного цвета и большие младенческие серые глаза, освещенные изнутри доверчивой душой, а лицо у нее было милое, пухлое от тюрьмы и голода, но нежное и чистое. Сама же вся Роза была небольшая, однако крепкая, как мальчик, и умелая на руку, она могла шить платье и раньше работала электромонтером... ей сравнялось девятнадцать лет, и на вид она не казалась старше, потому что умела одолевать свое горе и не давала ему старить и калечить себя, — *она хотела жить*» (с. 332). Роза универсальна, космична, божественна в своем совершенстве. Она представляет женское и мужское начала, природу и цивилизацию, мудрость и красоту, нежность и силу. Идеальный космос героини венчает имя Роза. В свои 19 лет она пребывает в «святом детстве»: девушка, дева, дитя, младенец. Чудо детства Роза хранит и в тюрьме, и в муке, и в смерти. «Дитя» и «Роза» — два семантически тождественных сакральных имени (функции) героини.

Никакими изувержствами немцы не могут заставить «живую русскую девчонку» Розу жить в «полжизни» (с. 332). Им не нужна ни живая, ни мертвая Роза, только — в пропасти между жизнью и смертью, в том «беспочвенном» пространстве, где прерван естественный круговорот жизни и смерти. Они догадываются или знают, как «мастера (с) того света», что смерть для

²⁵ Веселовский А. Н. Из поэтики розы // Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л., 1939. С. 136.

²⁶ Там же. С. 135.

²⁷ См. об этом: Кретинин А. А. Мифологический знаковый комплекс... С. 41—58.

²⁸ См. об этом: Кузьменко О. А. Сияние Розы // Кузьменко О. А. Андрей Платонов: Призвание и судьба. Киев, 1991. С. 129—149.

девушки Розы — «почва» возрождения-воскресения. Изошренными усилиями «фюрера малого масштаба» Ганса Розу на время превратили в полудурку — отняли разум, надавив «на материнский родничок». Теперь «на прекрасном открытом лице» Розы блуждала «робкая улыбка», взор стал «смутный и равнодушный», глаза «сонно глядели на свет», сердце «сдавлено неподвижным страхом перед каждым явлением». Портрет завершает метафора смерти — «окаменевший разум» героини (с. 334). Характерно, как по-детски героиня пытается «оживить» свой погибший разум — движением тела дать толчок движению мысли: «Ей захотелось проснуться, она сделала резкое движение, она побежала, но сновиденье шло вместе с нею, и окаменевший разум ее не пробудился» (с. 334). Но метафора смерти — частное, «эпизодическое» обозначение девушки Розы даже в этом эпизоде, ибо очевидны живые усилия героини преодолеть беду.

Уничтожив в Розе «разум материнства», немцы бессильны отнять у нее память, пусть смутную, себя прежней («А где Роза?», «Она Розой была», «Роза живая была...»). Это память «дитя-цветка». Цветок, у которого сломан цвет, хранит «дух» жизни стеблем и листвой. В душе и теле Розы живет божественное знание себя прежней, закрытое теперь ее угасшему сознанию. Мотиву забвения противостоит мотив воспоминания, мотиву потери — мотив поиска и обретения. Центральный мотив произведения — мотив памяти, он определяет сюжет героини и сюжет повествователя. Лишенная возможности естественного роста, природного возрождения, девушка Роза ищет и находит чудесный исход в «святом детстве». А. Кретинин пишет: «... Роза именно „нашла себя“ или „пришла в себя“, „вспомнила“, „узнала“ — т. е. в финале рассказа проявляется активность героини, а не внешних обстоятельств».²⁹ Однако далее он интерпретирует финал в свете «извечного круговорота жизни и смерти», а главную героиню как «протагониста вегетации» — по мифологической модели «чистого удвоения (смерть и оживание в себе самом)», реконструированной О. Фрейденберг.³⁰ Мифологический комплекс не исчерпывает семантическое поле рассказа (особенно финала), равно как и символическое содержание главного образа. Личностное усилие героини восстановить божественный космос «в себе-мире» (вновь стать «розой» в «рае жизни»), при невозможности естественного возрождения, художественно развернуто и разрешено в христианской парадигме спасения-воскресения.

Важное место в сюжете занимает эпизод у иконы Богоматери. Он сменяет сцену на улице, где героиня физически пытается

²⁹ Кретинин А. А. Мифологический знаковый комплекс... С. 56.

³⁰ Там же. С. 56—57.

ся вернуться в прежнее состояние: «Роза вошла в чужой дом. Там была в горнице старая женщина, молившаяся на икону богоматери» (с. 334). В начале разговора хозяйка говорит с Розой «сердито», а на просьбу помочь — отправляет к фашистам («У фашистов спроси твою Розу — там всему народу счет ведут, чтоб меньше его было»). Платонов рисует ожесточенное отчаяние пожилой женщины. Пустой дом, в котором «старая хозяйка» хранит ненужные вещи (кому носить?), как и горькие слова, объясняют многое. Эпизод связан с рассказом «Мать (Взыскание погибших)» и серией эпизодов из других произведений («Броня», «Пустодушие», «Сержант Шадрин», «На могилах русских солдат»), где писатель ведет речь о трагедии материнского сиротства. Переполненная горем женщина не хочет впускать в дом еще одну, «чужую», беду — отсюда ее агрессия.

Ответ Розы — святая детская правда: «Ты сердитая, злая старуха! — здраво сказала Роза. — Роза живая была, а потом она в поле ушла и скоро уж вернется» (с. 336). Это не только «здравая» (правдивая) оценка сиюминутного состояния женщины, но и пророчество будущего. Девушка Роза одухотворена Божественной правдой, и старуха, сердцем увидев в «нишей гостье» то, что бессильно вспоминала у иконы, преображается: в ней оживает милосердие. Она называет Розу «дочкой», моет и обряжает, «как невесту», не понимая, но догадываясь о ее судьбе Избранницы. Роза не останется в доме пожилой женщины, как не останется в других домах русских людей, где нашла участие: «В городе явно баловали и любили Розу оставшиеся люди, как героическую истину, привлекающую к себе все обездоленные, павшие надеждой сердца» (с. 336). Она с кротким упорством ищет «невозможную возможность» исполнить свою истинную судьбу — вновь стать «Розой» в «раю жизни», и ведет ее Провидение. Такую трактовку событий «задает» третье лицо сцены объяснения в доме старой женщины — Божья Матерь. Не понятая людьми, мученица Роза услышана Заступницей.

Поиски Розы «среди народа» тщетны, пока она не встречает маленького мальчика: «Один маленький мальчик послушался Розы; он взял ее за руку и вывел в поле, на шоссе на дорогу. Далее Роза пошла одна» (с. 336). При всем упорстве Розы в обретении себя прежней, встречу с мальчиком можно определить как «чудо». Во-первых, в городе Рославле, где господствуют (играют в победу) «мастера того света», нет (не видно в пространстве рассказа) детей — они схоронены в прямом и переносном смысле слова. Вплоть до финала Роза предстает единственным ребенком русского города, которым утешаются жители Рославля.³¹ Появление мальчика никак не объясняется (не моти-

³¹ Символическая насыщенность образа девушки Розы и ее место в системе персонажей «родственны» образу девочки Насти в «Котловане».

вируется), он появляется «вдруг» и одновременно «в срок». Образ чудесного явления (тайны) автор поддерживает и тем, что не дает портрета ребенка, за исключением одной детали — «*маленький мальчик*». В мире войны, где дети так страшно быстро взрослеют («портятся»), это единственно необходимая и достаточная характеристика «святого детства» у Платонова. Маленький мальчик появляется, чтоб исполнить просьбу Розы — показать ей дорогу «вдаль, в голубое небо». В тексте опущено ее обращение, отчего создается впечатление, что он пришел (послан) от Того, кто знает. Этот персонаж может быть рассмотрен как Божественный посланец.³² Имя «Роза» сакрально связывает героиню и с Богородицей, и со Спасителем.

Роза уходит, чтобы навечно обрести себя прежнюю, — в даль поля, в высь неба. Подорвавшись в поле на немецкой mine, она вознеслась и воссияла в небе. Умерла на земле — воскресла на небе. Там, в вечном небе, девушка Роза получила полную и истинную судьбу: «девушка-невеста» обрела Вечного Жениха, «роза» — воссияла (расцвела). Жанр мученичества выступает в рассказе как жанр-подтекст. «Нет, все божественное — самое будничное, прозаическое, скучное, бедное, терпеливое, серое, необходимое, ставшее в судьбу, — и внутренне согласное со всякой судьбой», — записывает Платонов.³³

Метафорический образ «ребенка-цветка» (прежде всего в рассказе «Девушка Роза») аккумулирует в себе идеальное содержание детства у Платонова. Его реалистическим вариантом становится тоже растительный образ-метафора «ребенок-веточка». Образ ребенка — «*слабой ветви*» в «*мертвом*» пространстве войны встречается в записной книжке писателя, в финале рассказа «Пустодушие» и, по свидетельству Н. Корниенко, первоначально присутствовал в рассказе «Маленький солдат», но был снят редактором при публикации. Этот образ семантически связан с метафорическим выражением «*святое детство, откуда увела его война*». Однако в ходе его развертывания смыслы накапливаются не на трагическом (*слабая ветвь*), а на героическом (*ветвь жизни*) полюсе.

В финале рассказа «Пустодушие» данный образ вырастает в символическую картину. В начале рассказа герой-повествователь³⁴ на окраине «сожженного, взорванного Воронеза» видит

³² Версия А. Крестина, что «маленький мальчик» есть всего лишь «воплощение Розы, ее означающее» и в финале рассказа «перед нами чистое удвоение: ... смерть и оживание в себе же самом» (Мифологический знаковый комплекс... С. 56) противоречит платоновскому тексту уже в следующем предложении: «Далее Роза пошла одна».

³³ Платонов А. Записные книжки. С. 250.

³⁴ По введенным в рассказ автобиографическим реалиям фигуру повествователя можно рассматривать как автора-повествователя.

одно «сбереженное фашистами, полностью сохранившееся здание — старая тюрьма о сорока трубах на крыше» (с. 213), а по всему городу — трупы детей и стариков. Напротив тюрьмы, на пустыре сожженного дома у «мертвого дерева» его внимание привлекла окаменевшая от горя женщина; рядом — мальчик лет восьми с «хозяйственной озабоченностью, серьезностью и терпеливой печалью» пытался отыскать в руинах что-либо пригодное для жизни. Первая реакция повествователя на ребенка — «совесть и страх» (она напоминает реакцию солдата на Петрушку в «Страхе солдата»). Но когда далее повествователь всматривается в мальчика, то открывает в ребенке «простую и открытую тайну жизни», «неосуществленную (предшествующими поколениями. — И. С.) истину», и во взрослом человеке, одолевая сомнения, крепнет надежда на «одаренную душу» ребенка. Тогда и появляется метафорический образ «слабой ветви», судьба которой расти в «окружении враждебных сил». Открывает размышление в образах сравнение, по ходу его развертывания конструкция подобия преобразуется в конструкцию тождества — метафорическую картину:

«Я задумался о судьбе оставленного мною в Воронеже ребенка. Враждебные, смертельно угрожающие силы сделали его жизнь похожей на рост слабой ветви, зачавшейся в камне, где-нибудь на скале над пустынным и темным морем. Ее рвет ветер и срываю штормовые волны, но ветвь должна противостоять гибели и одновременно разрушить камень своими живыми, еще неокрепшими корнями, чтобы питаться из самой его скудости, расти и усиливаться, — другого спасения ей нет. Эта слабая ветвь должна вытерпеть и преодолеть и ветер, и волны, и камень: она — единственное живое, а все остальное — мертвое, и когда-нибудь ее обильные, разросшиеся листья наполнят шумом пустой воздух мира, и буря в них станет песней» (с. 221).

В метафорической картине жизни, образный центр которой — ребенок-веточка, представлены два временных и художественно-философских плана:

- 1) трагически осмысленное настоящее (мертвая зона войны),
- 2) мифо-утопический развернутое будущее (могучее древо будущей жизни). Метафорический образ «ребенка-веточки» перерастает в символ (императивность — «должна вытерпеть и преодолеть» — его характеристика), а последний получает метонимический подтекст (ведь единичная, частная судьба героя предстает как универсально-общая судьба народа).

«Чудо» преображения войны в мир Платонов связывал прежде всего со «святым детством». Сюжетную реализацию концептуальной метафоры ребенок — *слабая, но единственно живая ветвь на опаленном войной древе народной жизни* — находим в рассказе «Возвращение». Мальчик Петрушка в нем сохраняет семью от разрушительных последствий войны. При нали-

чи ряда общих внешних характеристик, этот герой по существу является антагонистом Петрушки из одноименного рассказа 1943 года. Там показан ребенок, погубленный войной, а Петрушка в рассказе «Возвращение» — дитя жизни. По обидному отцовскому определению, он — «отросток» («Вот вырос у нас отросток»). По сюжету — этой «слабой веточкой» спасено семейное древо жизни Ивановых. Петрушка в рассказе «Возвращение» — устроитель и спаситель домашнего очага, скрепляющий хрупкое здание семейных отношений камень (если вспомнить символику имени).

«Святое детство» — первая боль и последняя надежда Платонова. Тема детства в военной прозе Платонова охватывает огромный, драматически разноречивый материал: жизнь ребенка и взрослого, «неодушевленного врага» и противостоящего фашизму «одухотворенного мира». Анализ образного решения темы детства в произведениях военных лет показал преобладание метафоры над метонимией, при сложном их взаимодействии. Метафора позволила Платонову, не нарушая «нравственного кодекса» художника, работающего на великую, необходимую, «святую победу» своего народа в беспощадной войне, не отступить и от «святой правды», обозначить потаенные, глубинные связи разъятого войной мира, обнажить трагедию и красоту жизни.

Т. С. Садова

**КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ТЕКСТОВАЯ МОДЕЛЬ
И СОЧЕТАНИЯ-НЕОЛОГИЗМЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПЛАТОНОВА
(«Город Градов», «Государственный житель»,
«Македонский офицер»)**

Несмотря на появившиеся в последнее время предположения о «расширении синтагмы» русского литературного языка в произведениях Платонова,¹ о новаторстве и вкладе писателя в развитие *норм* литературного языка, думается, что язык большинства его произведений навряд ли, даже в будущем, возможно будет квалифицировать как литературный, нормированный. Согласимся с большинством исследователей, называющих стиль Платонова специфичным, аномальным, стилистически ареальным и т. д.

Специфика платоновского языка проявляется практически на всех языковых уровнях, однако исследователи полагают, что прежде всего на морфологическом и синтаксическом наиболее отчетливо заметны элементы яркого авторского вмешательства в норму литературного языка, поэтому именно грамматику платоновских текстов часто и называют ненормированной, стилистически выпуклой. «В письменной речи школьников, — пишет, например, Н. Н. Лаврова, — многие фразы, сочетания Платонова воспринимались бы как ошибочные. Эффект ошибочно построенной фразы в случае с платоновским текстом рассматривается как стилистический прием. Алогичность ситуации, в которую попадают герои произведений, реализуется через алогичные соединения слов».² Однако заметим, что ситуации, в кото-

¹ Колесова Д. В. Принципы организации текста в повести А. Платонова «Котлован»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995.

² Лаврова Н. Н. Нарушение правил синтагматики как речевая ошибка и как стилистический прием // Грамматические категории и единицы: Синтагматический аспект: Материалы междунар. конф. Владимир, 1997. С. 141.

рых действуют герои Платонова, в большинстве своем вполне реалистичны и логичны — уникально и необычно прежде всего «вербальное пространство», т. е. языковая реализация тех самых ситуаций, о которых пишет Н. Н. Лаврова.

Определимся с терминологическими понятиями, вынесенными в заглавие статьи. В самом широком смысле неологизмами называют новые слова, появившиеся в определенный период в каком-либо языке или использованные один раз в каком-либо тексте. К неологизмам относят и так называемые авторские, окказиональные языковые новообразования.³ О сочетаниях слов именно такого типа и пойдет речь. Основное внимание уделено вопросу об устойчивости однажды выбранных автором текстовых моделей, в которые вовлекаются эти окказиональные сочетания слов. Во многих произведениях Платонова такие сочетания воспринимаются как естественные, стилистически оправданные и, собственно, маркирующие манеру писателя. Макротекст (границы целого произведения) в соответствии с методикой лингвистики текста всегда членим на микротексты (минимальные речевые синтагмы, имеющие содержательную ценность и завершенность). Кажется, что в качестве таких концептуальных, т. е. понятийных, смыслодержательных микротекстов выступает в платоновских текстах и модель так называемого социального штампа — популярного, активно бытующего в определенной социальной среде речевого клише. Сознательное конструирование писателем по типу канцелярского, лозунгового, документально-протокольного стиля своего художественного текста — таков удивительный прием, которым активно пользуется Платонов. Причем вовлечение в границы этих штампов элементов языка поэтического создает поразительный эффект авангардной манеры творчества: сухая, не предполагающая (по определению) никаких творческих изысков форма вдруг «расцветивается», обрастает дополнительными смысловыми коннотациями. Подобные текстовые образования Е. А. Яблоков называет «парадоксальными фразами, построенными по модели каламбура, в которых реализуется „столкновение” смыслов».⁴ Одновременно и слова, «попавшие в эту модель», выстраиваясь в причудливый ряд неологических сочетаний, также приобретают новое, порой непривычное звучание: «Петр Евсеевич считал и воздух благом, — оттуда *поставлялось дыхание на всю площадь государства* (здесь и далее курсив мой. — Т. С.)» («Государственный житель»); «Это малое сомнение в государстве Петр Евсеевич *выно-*

³ Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 331.

⁴ Яблоков Е. А. Принципы художественного мышления А. Платонова «и так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки : Вестн. литературоведения и языкознания. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 22.

сил с собой из Козьмы *вследствие безводия деревни* («Государственный житель»); «*Проезжие люди жили так, будто они ехали по чужой планете, а не по отечественной стране; каждый ел укромкой и соседу пищи не давал, но все-таки люди жались друг другу, ища защиты на страшных путях сообщения*» («Город Градов»); «Во дворце прохладно как в склепе — от *принятых искусственных мер для охлаждения*» («Македонский офицер»); «После убийства Потамона он [спасся] схватил его супругу Ферсалию и прошел сквозь строй телохранителей, *защищаясь от нападения телом женщины*» («Македонский офицер»).

Кажется совершенно очевидным, что у Платонова существует некий устойчивый набор речевых моделей, содержательное наполнение которых приобретает эффект неологизма именно в границах этой модели. В каждой конкретной ситуации важным оказывается прежде всего выбор структурированной, «говорящей» формы сочетаний, которая сама по себе — уже определенное содержание. Под кратчайшей текстовой моделью мы понимаем, таким образом, сознательно отобранный писателем из множества «языковых форм, которые существовали до него» и имеют статус «стереотипной отливки»,⁵ набор форм, по мнению автора, наиболее адекватно, наиболее верно в конкретной исторической ситуации и в соответствии с художественным замыслом отображающих действительность.

Любая выбранная художником форма не может быть случайной, она сама — есть способ моделирования поэтической действительности. Таким образом, в основу рассуждений о грамматических, морфологических, лексических неологизмах Платонова будет положена идея о так называемом поэтическом фонде концептуальных моделей, о знаковых вербальных формах кодирования языковой картины мира конкретного писателя. В свою очередь под языковой картиной мира в лингвистической поэтике традиционно понимают художественный текст писателя как репрезентацию специфического видения мира через языковой знак.

Исследователи языка Платонова не раз отмечали те особенности, которые и создают неповторимость языковой картины мира в произведениях автора, отраженную в языковом знаке. Суммируя эти наблюдения, можно их свести к следующим общим выводам:

частые замены конкретного существительного отвлеченным или собирательным: ссоры *населения*, надо сказать *пролетариату*, сельские *местности* болели поносом, воздух из *жуткого пространства* и т. п.

⁵ Фрейденберг О. М. Методология одного мотива // Актуальные проблемы семиотики культуры. Тарту, 1987. Вып. 20. С. 123.

использование сочетаний слов с избыточным в смысловом отношении компонентом-прилагательным: их рисовала, может быть, детская *пионерская* рука, простонал как *жалобная* сирота, залежи гнилых *пролетарских* шпал и т. п.

использование избыточного пространственного детерминанта в синтаксической структуре сочетаний: выдумать смысл жизни *в голове*, *кругом* оштрафовать Макара, с улыбкой *в уме*, проживая на свете *рядом* и т. п.

использование лексически избыточного компонента в сочетаниях с родительным атрибутивным, типа: построить поселок *жилищ*, устроить радость *веселья* и т. п.

использование в ряду однородных перечислений семантически несовместимых компонентов: приход *персидских, месопотамских* и иных *коммерческих* кораблей.

активное использование разного рода явлений персонификации, антропоморфных конкретизаций временных, пространственных и атрибутивных отношений: в той Козьме *жило* двадцать четыре двора, эти плоды *доводили* желудки до нервности.

активное использование в рамках одной синтагмы разностилевых речевых элементов, а именно — смешение канцеляризмов, идеологических, лозунговых штампов с элементами, стилистически не маркированными: среди прочих *трудящихся масс*, не позволил *терпеть убыток*, жди какого-нибудь *принятия мер*, приготовился *быть на посту* и т. п.

Перечисленные особенности конструирования сочетаний слов, предложений, конечно, не исчерпывают всей специфичности языковой природы текстов Платонова. Заметим, что при всем многообразии окказиональных «придумок» писателя, при всей необычности предпринятых им новообразований почти на всех языковых уровнях, вряд ли следует рассматривать их исключительно как жажду к словотворчеству или поиск новых нетрадиционных форм выражения мысли. Скорее всего, отмеченные сочетания-неологизмы более выукло представляют нам те самые модели структурирования поэтической действительности, которые и подпадают под определение «концептуальной формы».

Всякий художественный текст несет по крайней мере три типа информации: фактологическую, концептуальную, подтекстовую. Фактологически тексты платоновских произведений вовсе не аномальны: писатель отображает не фантастическую, а вполне реальную, узнаваемую действительность (по крайней мере в рассматриваемых рассказах). Фактологическая информация лишь подана «странным языком», быть может призывающим читателя вдуматься, вникнуть в действительные «факты жизни»: «Читатель реагирует на эти выражения, как на типичные для Платонова языковые странности, возможно, не задумываясь вовсе о том, что у них есть единая информативная функ-

ция, бомбардирующая изо всей силы его, читательское, подсознание», — пишет О. Меерсон о скрытом диалоге автора и вдумчивого читателя.⁶

Уникальна и концептуальная составляющая платоновского текста: странные, порой абсурдные мысли героев, их выводы, призывы, поступки неизбежно отражаются на построении речи, на выборе лексики, способе ведения диалога и т. д. Платонов, кажется, сосредоточивает особое внимание на языке произведения, справедливо полагая, что абсурд в мыслях естественным образом должен отображаться в абсурдном использовании давно известных и вполне привычных языковых элементов. Заметим, платоновские неологизмы проявляются прежде всего в строении словосочетаний (синтаксический уровень), поскольку композиция и логика мысли героя и рассказчика требуют адекватного структурного «каркаса». Этот «каркас» и является первичной (концептуальной, т. е. понятийной) моделью речи. Если человек не свободен, например, от лозунгового шума или, скажем, от сознания самого себя неким вершителем судеб мира, его речь неизбежно это все отобразит: словно на фотоснимке, мы увидим, как в рамках одной речевой синтагмы уживутся вполне обычные слова и сочетания с этими, привнесенными извне, приметамы языкового абсурда: «— Без Бормотова, друзья, — сказал Степан Ермилович со слезами на глазах, — не было бы в Градове учреждений и канцелярий, не уцелела бы советская власть и не сохранилось бы деловой родственности от старого времени, без чего нельзя нам жить! Я первый, кто сел за стол и взял казенную вставочку, не сказав ни одной речи» («Город Градов»). Как верно замечает О. А. Лыков, «языковые аномалии А. Платонова реализуются на уровне не языка, а мысли».⁷ Безусловно, с этой точки зрения каждая из отмеченных особенностей языка платоновских произведений заслуживает специального и внимательного изучения.

Возьмем для наблюдений тексты трех рассказов — «Город Градов» (1927), «Государственный житель» (1929), а также текст неоконченного рассказа «Македонский офицер» (время создания неизвестно). Из множества отмеченных ненормативных языковых явлений в текстах Платонова обратим внимание на три, наиболее часто встречаемые и наиболее яркие с точки зрения специфичности стиля: во-первых, использование активно употребляемых речевых сочетаний различного происхожде-

⁶ Меерсон О. «Свободная вещь»: Поэтика неостранения у Андрея Платонова. 2-е изд., испр. Новосибирск, 2001. С. 19.

⁷ Лыков О. А. Грамматика хронотопа: Пространство и время в языке Платонова (по повести «Котлован») // Грамматические категории и единицы. С. 151.

ния (это могут быть и канцеляризмы, и плакатные лозунговые штампы, и поэтические частотные формулы), во-вторых, использование в сочетании так называемого избыточного элемента (и лексического, и синтаксического), в-третьих, предпочтительное использование именных сочетаний, вместо нормированных, по типу «глагол + имя».

Употребление трафаретных, шаблонных, стилистически несвободных сочетаний в обычной речи героев, причем даже речи монологической, внутренней — все это не может не привлекать внимание исследователей языка платоновских произведений. Не может быть случайным упорное введение писателем таких (в общем, публичных и обусловленных маркированной ситуацией) элементов во все уровни речевой организации произведения: присутствуют они и в речи автора, и в диалоге героев, монологе героя, во внутренней речи героя и т. д. Проиллюстрируем данное наблюдение примерами из рассказа «Город Градов»: «Комиссия решила, что *технического персонала на рынке республики нет...*» — речь повествователя; «— Я расскажу все последовательно! Потому что *религия есть злоупотребление природой*» — речь комсомольца в поезде; «Что нам дают вместо бюрократизма? Нам дают — *доверие вместо документального порядка*, то есть дают хищничество, ахинею и поэзию» — внутренний монолог Шмакова; «— Марфуша, — обратился он (Степан Ермилович Бормотов. — Т. С.) — ты будешь половичок постила! Ноги могут быть нечисты, *калоши людям не по бюджету...*» — обращение гостя к хозяйке дома; «— *Я в мире человек сверхштатный!* Не живу, а присутствую, и *учета мне нет...*» — слова сапожника Захара при пробуждении, и множество подобных примеров. Обилие таких трафаретных, т. е. извлеченных из всевозможных документов, прокламаций, лозунгов и другой «социальной речи», сочетаний порождает особую языковую ситуацию: кажется, что нормой повествования становится именно такая речь — пересыпанная шаблонными сочетаниями слов, неожиданно щедро начиненная официальными штампами и языковыми клише. Кажется, Платонов сознательно употребляет стиль документов в качестве основного, учитывая речевые предпочтения самого главного героя: «Остаток трудового дня Шмаков истратил целиком и полностью на заполнение форм учета учетной работы, *наслаждаясь графами и терминами государственного точного языка*». Думается, стилистика «государственного точного языка» приобщает маленького человека огромной страны в условиях грандиозного социального эксперимента к этому самому социальному эксперименту.

Овладение «государственным языком» происходит медленно, порой нелепо и неуклюже, — этот долгий процесс щедро иллюстрируется языком произведений Платонова. Герои автора из рассказов «Город Градов» и «Государственный житель» — убеж-

денные люди, причем их убеждение в правоте государственного вмешательства в жизнь простого человека — абсолютно. И в этом контексте понятно обращение Платонова к социальным штампам своего времени. Удивительно, что автор отдает предпочтение им и в рассказе «Македонский офицер», посвященном времени победных походов Александра Македонского. Это хорошо видно по правкам и текстологической работе над рассказом: например, вместо первоначального достаточно поэтического — «женская жизненная тайна» — автор оставляет весьма неэмоциональное и отвлеченное сочетание — «существо любви», сочетание «дневник своих завоеваний» правится на избитый поэтический штамп — «дневник героических походов», вместо сочетания «не позабыть своей мысли» остается — «не позабыть своего положения руководителя» и т. п. Совершенно очевидно, что намеренное активное включение в художественный текст языковых штампов и формул — не только следование однажды выбранному поэтическому стилю. В языке Платонова эти языковые штампы определяют особенность его языковой картины мира, а именно: Платонов сталкивает в границах одного текста (одного мира) две полярные, но равные по внутренней энергетике позиции — закон (штамп) и полное отрицание закона (решительное нарушение норм литературного языка).

Кажется, об этом пишет и Е. А. Яблоков, когда анализирует особенности языкового мышления героев платоновского «Чевенгура»: «На „микроуровне“ текста в платоновском романе находит выражение общая тенденция (...): стремление столкнуть „равноправные“ смыслы, уравновесить „равновеликие“ категории, создать образ мира, в котором само мерцание противоположностей „предлагает“ читателю альтернативный выбор и все-таки не позволяет его сделать».⁸

Думается, это столкновение приобретает в творчестве Платонова не стилеобразующую, а текстообразующую функцию. Действительно, с одной стороны, Платонов решительно вводит в художественный текст стиль речевого штампа, т. е. устоявшиеся, а потому уже не выразительные сочетания слов, канцеляризмы, которые призваны вогнать весь смысл сказанного в узкие рамки известных текстовых формул. С другой стороны, автор не менее решительно нарушает множество законов сочетаемости как лексической, так и синтаксической, причем порой внутри самого штампа. Возникает сознательное противоречие в принципах построения текста, оно (это противоречие) и создает его особое устройство, сходное с лексической энантиосемией, когда в границах одного языкового знака (здесь — текста)

⁸ Яблоков Е. А. Принципы художественного мышления Платонова... С. 26.

в абсолютном единстве уживаются противоположности, полярные позиции.

Другое свойство аномалии в грамматике платоновских рассказов, часто отмечаемое исследователями, — наличие так называемого избыточного элемента в сочетаниях, вернее, сцеплениях слов, а именно — тавтологическое по сути уточнение в родительном атрибутивном (*поселок жилищ, рассудочность ума, радость веселья* и т. п.). Понятно, что, например, *поселок* есть обозначение определенного количества *жилищ*, а *рассудочность* сама по себе предполагает наличие *ума*, безусловно, *радость* имеет в виду и *веселье*. Интересно то, что эта модель тавтологического сочетания значения дана в виде достаточно частотного в русском языке словосочетания «имя существительное + имя существительное в родительном атрибутивном» типа «шум толпы» или «дыхание моря». Таким образом, тип сочетания настраивает на нормированность речи, содержательное же наполнение оказывается, согласно нормам современного русского литературного языка, невозможным. Вновь наблюдаем своеобразное полярное столкновение, оппозицию «норма—ненорма» в рамках одной речевой модели. Однако заметим, что подобное, как кажется, тавтологическое содержание дано в виде сочетания близких, но не тождественных по смыслу слов, особенно с точки зрения исторической лексикологии. Избыточность смысла в большей степени возникает, видимо, оттого, что к подобным, синонимическим по сути, сочетаниям читатель относится не с исторической, а с синхронической позиции: разведение синонимов в границах конкретного поэтического текста — дело исторической лингвистики. Например, при всей синонимичности и семантической близости указанных слов в рассматриваемых сочетаниях согласимся, что понятие «рассудочность» не тождественно понятию «ум», а «веселье» не заменимо словом «радость». Вполне возможно, что более глубокое изучение подобного рода тавтологий с привлечением исторического лексического материала даст интересные результаты. Во всяком случае, возможности потенциальной, глубинной смысловой образности таких сочетаний изучены недостаточно.

Известный интерес представляют в произведениях Платонова и сочетания слов с предпочтительным отглагольным именем в качестве управляющего компонента в сочетаниях типа: *мучение машины, скрежет бандажей, подача надежды, рост государственного счастья, пахота почвы в границах надела* и т. п. Свойство отглагольного имени останавливать действие, словно фиксируя самый процесс, а не результат, не раз отмечалось в исследованиях по лингвистической поэтике. В специфичной языковой картине мира произведений Платонова чрезвычайная активность подобных сочетаний имеет особое назначение: для номинации события избирается не имя-действие (глагол), а

собственно имя (имя грамматическое) — это, несомненно, прием кодирования, символизации реальности, весьма часто встречаемый в фольклоре и древнерусской литературе. О сочетаниях подобного типа Н. И. Толстой замечает: «Здесь язык не только отражает опосредованную им реальность, он (язык) еще и кодирует эту реальность».⁹

Таким образом, рассмотренные сочетания слов, которые являются обязательным элементом в построении языковой картины мира платоновских произведений, отражают ее важнейшие свойства: символизация реальности, отсутствие четких пространственно-временных координат (вернее, пространственно-временной синкретизм), избыточность или, скорее, «щедрость» смысловых пересечений, а следовательно, многослойность и одновременно ассоциативность языковых реакций на действительность. По содержанию отмеченные признаки есть не что иное, как приметы языка мифологического. Мифологизму языка произведений Платонова посвящено много исследований — это по сути анализ свойств третьего уровня информации любого художественного текста — подтекстового. Важно рассматривать его (этот мифологизм) не только на уровне явного, открытого, больше — мотивного проявления, но и в глубинах грамматики. Заметим лишь, что отмеченное активное использование окказиональных сочетаний в рамках концептуальной (т. е. смыслообразующей, узловой, традиционно устойчивой) модели, по всей вероятности, указывает и на намеренность автора, образно говоря, обратить внимание на «непривычное в привычном», на «ненормальное в нормальном».

Языковая ткань произведения Платонова настолько аномальна, насколько аномальна логика мышления его героя. Набор окказиональных сочетаний в границах выбранной писателем концептуальной модели подчеркивает эту аномальность, оправдывает ее, преподносит как необходимый и наиболее естественный для конкретной эпохи, конкретной ситуации способ изображения действительности.

⁹ Толстой Н. И. Проблемы реконструкции древнеславянской духовной культуры // Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. 2-е изд., испр. М., 1995. С. 48.

М. Моссур

НЕПЕРЕВОДИМЫЙ ПЛАТОНОВ?

Русская литература является для поляков неисчерпаемым источником информации о русском народе, его культуре, истории. Естественно, большинство поляков могут знакомиться с ней лишь посредством переводов. Нельзя не согласиться с теми, кто утверждает, что «перевод это средство векового общения культур и народов».¹

Андрей Платонов является одним из тех писателей, благодаря которым польский читатель узнавал и мог бы узнать многое о России 1920—1940-х годов, а также в какой-то степени понять русских вообще, как народ. Я говорю «мог бы узнать», так как Платонов является в Польше писателем малоизвестным. Его фамилия ассоциируется поляками чаще всего с заглавием пьесы Чехова, хотя прошло уже полвека с тех пор, когда в Польше появился первый сборник рассказов Платонова: «*Żołnierskie serce*»² («Солдатское сердце»), в нем четыре рассказа: «*Szturm labiryntu*», «*Iwan Tołokno — ofiarny wojak*», «*Na Hogupiu*», «*Na urodzajnej ziemi*», автор — А. Платонов. На титуле в 1950 году помещен лишь инициал имени того, о ком через сорок лет будут писать «лучший писатель XX века».

В процессе восприятия прозы Платонова в Польше можно выделить два этапа: 1960-е годы, когда появилось большинство его рассказов, и 1990-е годы, когда вышли его основные произведения.

В 1960-е годы польский читатель мог познакомиться с произведениями Платонова благодаря Рене Сливовскому (Rene Śliwowski), автору перевода пьесы «Голос отца» и пятнадцати рассказов, опубликованных в сборниках в 1965, 1968 и 1969 годах. Первый из них: «*Utwory wybrane*»³ (Избранное) — содержал

¹ *Пастернак Б.* Заметки переводчика // *Знамя*. 1944. № 1—2. Цит. по: *Чуковский К.* Высокое искусство. М., 1988. С. 158.

² *Platonow A.* *Żołnierskie serce* / Пер. Е. Czekalski. Warszawa, 1950.

³ *Platonow A.* *Utwory wybrane*. Warszawa, 1965.

рассказы: «Ojczyzna światła» («Родина электричества»), «Nauczycielka na piaskach» («Песчаная учительница»), «Szczęście jest blisko» («Счастье вблизи человека») в переводе Рене Сливовского, «Такуг» («Такыр»), «Trzeci syn» («Третий сын»), «Fro» («Фро»), «Burza lipcowa» («Июльская гроза»), «Żona maszynisty» («Жена машиниста») в переводе Северына Полляка и «Żelazna starucha» («Железная старуха»), «Krowa» («Корова»), «Kwiatek na ziemi» («Цветок на земле»), «Nikita» («Никита»), «Powrót» («Возвращение») в переводе Ирены Байковской. Во вступительной статье к сборнику Сливовский сообщал: «Платонов написал немного. Оставил несколько небольших сборников рассказов, одну повесть, которой лишь фрагмент был до сих пор опубликован, несколько драм, до сих пор не поставленных...».⁴ Таков был основной корпус текстов Платонова в Польше в начале 1960-х годов.

В 1967 году был опубликован лишь один перевод — рассказ «Dziewczyna-róża»⁵ («Девушка Роза»). А в 1968 году опять благодаря усилиям Сливовского вышел сборник — «Osada pocztylińska»⁶ («Ямская слобода») с пятью произведениями: «Miasto Gradów» («Город Градов»), «Człowiek — istota niezna» («Сокровенный человек») переводчик Рене Сливовский, «Epifańskie Śluzu» («Епифанские шлюзы»), «Rodowód majstra» («Происхождение мастера») и «Osada pocztylińska» («Ямская слобода») переводчик Северын Поллак. А через год был опубликован «Dżan i inne opowiadania»,⁷ который содержал произведения «Dżan» («Джан») — Ирена Пиотровская, «Rzeka Potudań» («Река Потудань») — Северын Поллак, «Gliniany dom w powiatowym sadzie» («Глиняный дом в уездном саду»), «Skrzypce» («Скрипка»), «Podróż wróbla, czyli bulwar twerski» («Путешествие воробья, или Тверской бульвар»), «Światło życia» («Свет жизни»), «W świecie pasji i piękna» («В прекрасном и яростном мире»), «Róża» («Роза»), «Siódmy» («Седьмой»), «Afrodyta» («Афродита»), «Jeszcze jedna mama» («Еще мама») и пьесе «Głos ojca» («Голос отца») — Рене Сливовский. Таким образом появилась более чем половина польских переводов Платонова.

⁴ *Śliwowski R.* Wstęp // *Płatonow A.* Utwory wybrane. С. 5 («Платонов написал немного. Позоставил по себе kilka niewielkich zbiorów opowiadań, jedną dłuższą opowieść, której jedynie fragment dotąd opublikowano, kilka utworów scenicznych, nigdy dotąd nie wystawianych...»).

⁵ *Płatonow A.* Dziewczyna-róża / Пер. D. Wawilów. Kamena. 1967. № 15.

⁶ *Płatonow A.* Osada pocztylińska. Warszawa, 1968.

⁷ *Płatonow A.* Dżan i inne opowiadania. Warszawa, 1969.

В 1970-е годы в Польше вышла лишь одна новая книга Платонова — «Czarodziejski pierścień»⁸ («Волшебное кольцо») в переводе Сливовского, а в журнале «Nurt» фрагмент рассказа «Эфирный тракт» под заглавием «Strumień eteru»⁹ и рассказ «Siemion»¹⁰ («Семен»); сборник «Powrót»¹¹ (1975) содержит рассказы, опубликованные в 1960-е годы (то же самое касается вышедшего в 1981 году сборника «Gliniany dom i inne opowiadania»¹²). Чтобы список платоновских переводов назвать полным, надо еще вспомнить о рассказе «Człowiek państwowu»¹³ («Государственный житель»).

До половины 1980-х годов публиковались как в Советском Союзе, так и в Польше прежде всего рассказы Платонова. Все важнейшие произведения вышли в свет лишь в 1990-е годы. В 1990 году Анджей Дравич опубликовал в Польше свой перевод «Котлована». Однако его можно назвать вторым изданием, так как впервые «Wukor» был опубликован в Германии в 1986 году. Также в 1990 году выходит «Katarynka»¹⁴ («Шарманка») в переводе Земовита Федецкого и Адама Поморского. В 1991 году были изданы переводы «Makar, który zwątpił»¹⁵ и «Antyseksus».¹⁶ В 1994 году переводчик Хенрик Хлыстовски публикует «Juwenilne morze»,¹⁷ а в 1997 книгу «Szczęśliwa Мо-

⁸ *Platonow A. Czarodziejski pierścień*. Warszawa, 1974. Содержит сказки: «Iwan-Dziwo» («Иван-чудо»), «Bezrączka» («Безручка»), «Cudowny chłopczyk» («Чудесный мальчик»), «Czarodziejski pierścień» («Волшебное кольцо»), «Iwan Niedojda i Helena Przemądra» («Иван Бесталаный и Елена Премудрая»), «Mądra wnuczka» («Умная внучка»), «Płeciuga» («Морока»), «Ptak Ognisty-Jasny Sokół» («Финист-Ясный Сокол»), «Żołnierz i sarowa» («Солдат и царица»).

⁹ *Platonow A. Strumień eteru* (Фрагмент рассказа) / Пер. J. Kaczmarek // *Nurt*. 1974. № 11.

¹⁰ *Platonow A. Siemion* / Пер. J. Litwinow // *Nurt*. 1979. № 6.

¹¹ *Platonow A. Powrót*. Warszawa, 1975. Сборник содержит рассказы: «Ojczyzna światła», «Miasto Gradów», «Epifańskie śluzu», «Człowiek — istota nieznaną», «Dżan», «Trzeci syn», «Rzeka Potudań», «Powrót».

¹² *Platonow A. Gliniany dom i inne opowiadania*. Warszawa, 1981. Сборник содержит рассказы: «Rodowód majstra», «Miasto Gradów», «Epifańskie śluzu», «Człowiek — istota nieznaną», «Dżan», «Rzeka Potudań», «Powrót», «Gliniany dom».

¹³ *Platonow A. Człowiek państwowu* / Пер. J. Litwinow // *Nurt*. 1981. № 11.

¹⁴ *Platonow A. Katarynka* / Пер. Z. Fedeki, A. Pomorski // *Dialog*. 1990. № 7.

¹⁵ *Platonow A. Makar, który zwątpił* / Пер. D. Ulicka // *Ogród*. 1991. № 9.

¹⁶ *Platonow A. Antyseksus* / Пер. J. Gondowicz // *Brulion*. 1991. № 17—18.

¹⁷ *Platonow A. Juwenilne morze* / Пер. H. Chłystowski. Warszawa, 1994. Переводы фрагментов «Ювенильного моря» публиковались рань-

skwa»,¹⁸ в которой кроме заглавного произведения появились «Srog» («Впрок») и «Powieść techniczna» («Технический роман»). А когда в 1996 году вышел «Чевенгур»¹⁹ в переводе Ядвига Шимак-Райфер и Иренеуша Масляжа, польские читатели и критики могли вполне узнать достоинства прозы Платонова.

Платонов на польском языке это, как я подсчитала, 55 произведений. Все-таки мало, чтобы говорить о «польском Платонове», но довольно много, чтобы попытаться оценить работу польских переводчиков. Критический анализ любого перевода будет являться существенным, до тех пор пока художественные произведения других народов и культур читатели будут познавать исключительно благодаря таланту и способностям трансляторов. Однако восприятие прозы Платонова — это не только перевод как художественное произведение, но также сопровождающий его ряд статей, исследований, комментариев.

Авторы комментария к одному из русских изданий «Чевенгура» писали: «...на прямые и скрытые влияния мы стараемся обратить внимание читателя; при этом речь иногда заходит об именах, судьбах и концепциях, по тем или иным причинам для современного читателя малоизвестных».²⁰ Если исследователи считают необходимым объяснять русскому читателю некоторые фрагменты авторского текста, тем более польский читатель нуждается в комментариях переводов платоновских произведений. Ведь он отличается от современного русского читателя, а в еще большей степени от читателя 1920—1940-х годов, для которого Платонов предназначал свои произведения. Сегодня хотя мы и являемся более опытными читателями и благодаря литературным достижениям 1940—1980-х годов по-другому воспринимаем произведения, осознанно или подсознательно соотносим их со всем, что до сих пор читали, знали о русской литературе, но все же не в состоянии понять все тонкости платоновских текстов — нам нужны комментарии, объяснения, критические статьи. А их в Польше все-таки мало.

Чтобы «рядовой» польский читатель мог воспринимать переводимое произведение переводчик, должен понимать, что в рамках любого художественного произведения существует дик-

ше в журналах «Życie Literackie» (1987. № 45; пер. R. Lasotowa) и «Literatura na Świecie» (1988. № 3; пер. H. Chłystowski).

¹⁸ *Platonow A. Szczęśliwa Moskwa* / Пер. H. Chłystowski. Warszawa, 1997.

¹⁹ Прежде чем вышел полный перевод «Чевенгура» (*Platonow A. Czewengur* / Пер. J. Szymak-Reifer, Ireneusz Maślarz. Białystok, 1996), в 1988 году были опубликованы переводы фрагментов романа. См.: *Platonow A. Czewengur (fragmenty)* / Пер. J. Muszyński // *Zdanie*. 1988. № 10, 1988. № 10, 11.

²⁰ *Платонов А. Чевенгур*, М., 1991. С. 518.

тат языка, диктат читателя и диктат культуры. В процессе перевода надо создать текст, с одной стороны, отвечающий оригинальному произведению, а с другой — требованиям польской литературной и языковой традиции. Но не менее важным является читатель и его способности воспринять текст, который корнями уходит в другую, чужую культуру.

На конечную форму переводимого текста, образ перевода как художественного произведения кроме названных выше «диктатов» влияет еще ряд внелитературных факторов, из-за которых любые переводы, созданные на основании одного подлинника, никогда не будут одинаковыми. Эти факторы, например, таковы: кто переводчик — писатель или транслятор; опытный ли он переводчик или дебютант; когда и как долго переводил данное произведение; каков его возраст — переводя текст, был моложе или старше автора, когда тот писал свое произведение, в какой литературный период возникли оба текста...

Не менее важным является вопрос переводческих методов и приемов, переводческой мастерской трансляторов. У каждого переводчика платоновских произведений, исследователя его творчества есть свои соображения о том, как должен звучать Платонов по-польски. На эту тему некоторые из них высказались на страницах журнала «Literatura na Świecie»,²¹ когда в № 7 за 1996 год был впервые опубликован перевод «Счастливой Москвы».²² По поводу этой публикации редакция журнала пригласила принять участие в дискуссии о творчестве Платонова выдающихся переводчиков и компетентных исследователей русской литературы: Хенрыка Хлыстовского (переводчика «Счастливой Москвы» и «Ювенильного моря»), Анджея Дравича (переводчика «Котлована»), Рене Сливовского (переводчика многих рассказов и соавтора монографии «Andrzej Piatonow»²³), Адама Поморского (соавтора перевода «Шарманки», автора книги о Платонове²⁴) и Тадеуша Коменданта. Читая текст дискуссии, приходим к выводу, что нет единственного, общего, канонического подхода к платоновским произведениям.

Некоторые исследователи утверждают, что у платоновской прозы нет аналогий — ни в русской литературе, ни в литературах других народов. Действительно, Платонов — непростой писатель, язык его произведений сложен. Но ведь его произведе-

²¹ Piatonow po polsku // Literatura na Świecie. 1996. № 7. С. 134—156.

²² Piatonow A. Szczęśliwa Moskwa / Пер. H. Chłystowski // Literatura na Świecie. 1996. № 7.

²³ Śliwowsky W., Śliwowsky R. Andrzej Piatonow. Warszawa, 1983.

²⁴ Pomorski A. Duchowy proletariusz: Przyczynek do dziejów lamarizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX—XX wieku: (Na marginesie antyutopii Andrieja Piatonowa). Warszawa, 1996.

ния не создавались вне литературных традиций, не возникали на пустом месте. Любой писатель не может не соприкоснуться с современной ему литературой, не затрагивать общих тем. Платонов писал о том самом, о чем писали Леонов, Иванов, Фадеев, Шолохов. Его персонажи напоминают героев Фурманова, Бабеля, Лавренева, Гладкова. В польской литературе также можно найти «платоновобразные» тексты. Исследователи творчества Платонова советуют, прежде чем начать переводить его тексты, читать на польском языке стихи Лесмяна, Галчинского, Бялошевского, прозу Гомбровича. Они, конечно, не подражали Платонову, но у них мы тоже наблюдаем нестандартные употребления слов как материал для художественного произведения; их тексты указывают, что в рамках польского языка тоже возможна игра со словом и его словарным значением, что и на польском языке можно создавать немыслимые неологизмы.

Все переводчики и исследователи сходятся на том, что трудность перевода платоновских произведений состоит в языке. Как констатирует Мая Шимонюк: «Перед переводчиками встает почти, а может, вообще непосильная задача — передать на польском языке в качестве составного ингредиента произведений стиливые приемы, основанные на ломке синтаксической нормы».²⁵ Платонов доказал, что язык не ограничен своей структурой, лексическим запасом. Писатель оживлял установившуюся ткань языка, создавал новые слова, существующим придавал новые, немыслимые значения. Переводчик не всегда в состоянии воспроизвести все тонкости текста оригинала, но все-таки должен пытаться воссоздать их на языке перевода, одновременно проверяя, насколько польский язык толерантен для данных приемов, так как может оказаться, что читатель исконно платоновские фразы признает неправильными, ошибочными из-за незнания переводчиком языка оригинала. Поэтому, как заметила Ядвига Шимак-Рейфер, переводчик в отличие от автора оригинала может употреблять ошибочные (с точки зрения языковой нормы) конструкции лишь тогда, когда это мотивировано индивидуальным стилем высказывания героев.²⁶ В большинстве польских переводов Платонова трансляторы употребляют правильные синтаксические структуры, так как намного легче сохранить в переводимом тексте эмоциональную насыщенность, поэтическое повествование, чем авторскую лексику и синтаксис. Дру-

²⁵ Шимонюк М. Две переводческие интерпретации — два разных Платонова // *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*. Katowice, 1998. № 1725. С. 116.

²⁶ См.: *Szymak-Reifer J. Poślowie. Rycerze Róży Luksemburg* // *Płatonow A. Czewengur* / *Пер. J. Szymak-Reifer, I. Maślarz*. С. 367.

гого мнения Анджей Дравич, переводчик «Котлована», который требует максимальной верности перевода оригиналу, советует передавать все платоновские конструкции, синтаксис, необычный язык, авторский стиль повествования и обо всех этих приемах предупредить неопытного читателя в предисловии, подготовить его к восприятию необычной платоновской прозы.

Исследователи творчества Платонова, оценивая перевод, во всех отклонениях от авторского текста обвиняют переводчика. А ведь перевод как художественное произведение — это результат компромиссных решений авторов перевода, редакторов и корректоров. В этом я убедилась, когда Ядвига Шимак-Райфер ознакомил меня с несколькими страницами «переписки» переводчиков «Чевенгура» с редакторами-корректорами. Редакторы пытались исправить текст, придать ему форму, соответствующую нормам польского языка. Переводчикам приходилось бороться почти за каждое «платоновское» слово или фразу. «Prosimy o zaakceptowanie naszej wersji» (просим одобрить наш вариант), «w żadnym wypadku nie zrezygnujemy ze ślicznej metafory...» (ни в коем случае не откажемся от этой прекрасной метафоры), «cieramy się przy przywróceniu epitetu... prosimy też o przyjęcie tej wersji jako ostatecznej» (упорно настаиваем вернуть эпитет... наша просьба принять этот вариант как окончательный), «już i tak dostatecznie często w imię gładkiej poprawności rezygnujemy z tej kolorowej, indywidualnej leksyki bohaterów» (и так достаточно часто во имя буквальной верности оригиналу мы отказываемся от этой красочной индивидуальной лексики героев), «...jest wiele miejsc, gdzie bez istotnej przyczyny zmienia się nam np. wciąż na ciągle, rzekł / powiedział, niezbędny / konieczny, sprzeciwił się / zaproponował...» (во многих местах без существенной причины редакторы изменяют слова...). Переводчики цитируют словарные статьи, ссылаются на многих специалистов, подробно объясняют свои методы, способы интерпретации.

Вопрос оценки всех переводов, которые создавались в 1960-е годы, является очень существенным для польского читателя. По сравнению с вышедшими в последние годы «Ювенильным морем» или «Чевенгуром» они воспринимаются как «неплатоновские». Проводя сопоставительный анализ этих текстов с доступными нам оригинальными произведениями, вышедшими в 1980-е годы, можно прийти к выводу, что польские переводчики выглаживали платоновские предложения, придавали им более «правильную» форму, некоторых предложений или целых абзацев вообще не переводили, тем самым изменяя смысл всего произведения, или наоборот — добавляли предложения, отсутствующие в авторском тексте. Приведем в качестве примера два небольших фрагмента из «Родины электри-

чества» и «Июльской грозы», но эти рефлексии относятся также к переводам «Происхождения мастера», «Джана», «В прекрасном и яростном мире», «Фро», «Никиты», «Цветка на земле», а может быть, и к другим рассказам Платонова.

jakis chłopczyk, *czyjś wnuk albo siostrzeniec, a może sierota*, zagrowadził mnie ochoczo do elektrowni...²⁷

Мальчик, которого я затем навеки потерял из виду, с охотой повел меня на электрическую станцию...²⁸

lekkoć patrzył na twarze dzieci, miał ochotę natychmiast umrzeć, aby nie tęsknić za młodzieńczym, szczęśliwym życiem, albo też na zawsze, wiecznie pozostać przy życiu. *Ale czy dałby radę żyć zawsze, czy podolałby temu, przecież nie ma już takiej ochoły do życia jak dawniej i ziemia też mu się jakby uprzykrzyła*; czasami jednak wydawało mu się...²⁹

Когда он видел лица детей, ему хотелось или тотчас умереть, чтобы не тосковать по молодой, *по будущей*, счастливой жизни, или уже остаться на свете постоянно, вечно. Ему казалось...³⁰

Но тут переводчики ни в чем не виноваты. Они делали переводы по доступным тогда текстам, и, как мы только сегодня наблюдаем, — в какой-то степени «исправленным» русскими редакторами. Итак, польские переводы платоновских рассказов, которые печатались в сборниках 1965, 1968, 1969, 1975 и 1981 годов, ждут своих новых интерпретаторов. Текстологически обработанные российскими исследователями произведения Платонова требуют новых вариантов, которые пополняют платоновскую переводческую серию и, надеемся, опровергнут теорию легендарной непереводаемости.

Не только платоновские переводы, но и любые информации о писателе, доступные в польских лексиконах, справочниках, энциклопедиях, нуждаются в новой редакции. В популярных справочниках очень редко кроме заглавия на польском языке можно узнать оригинальное заглавие. Из подсчитанных мною 55 платоновских переводов 13 имеют более чем один вариант заглавия на польском языке. Эти неточности, несогласования можно считать в какой-то степени оправданными — если не существовал перевод данного произведения, автор статьи самостоятельно переводил его заглавие. Тут в качестве примера можно привести «Усомнившегося Макара», который, до того как был переведен в 1991 году на польский язык как «Makar, który

²⁷ Płatonow A. Ojczyzna światła // Płatonow A. Utwory wybrane. С. 30.

²⁸ Платонов А. Родина электричества // Платонов А. Цветок на земле. М., 1989. С. 99.

²⁹ Płatonow A. Burza lipcowa // Płatonow A. Utwory Wybrane. С. 147.

³⁰ Платонов А. Июльская гроза // Платонов А. Цветок на земле. С. 260.

zwałpił», появился в двух вариантах «Powątpiewający Makar»³¹ и «Wątpiący Makar»,³² а после публикации перевода еще в одном: «Małowierny Makar».³³ Очередной пример — «Происхождение мастера», его перевод, вышедший в 1968 году, не привлек внимания некоторых исследователей, предпочитающих собственные варианты: «Pochodzenie majstra»,³⁴ «Pochodzenie mistrza»,³⁵ «Rოდowód mistrza».³⁶

Не по силам польским исследователям оказалось тоже заглавие «Впрок». Читая эти заглавия, несомненно можно прийти к выводу, что Платонов — это автор 4 или даже 5 разных произведений: «Ku pożytkowi»,³⁷ «Na pożytek»,³⁸ «Na zdrowie»,³⁹ «Na korzyść»⁴⁰ и «Spor».⁴¹ Последний вариант вызывает сомнения больше всех остальных. Проведенный мною среди знакомых небольшой опрос подтвердил мои худшие подозрения — никто не понимал значения слова «spor»⁴² на польском языке, некоторые считали, что я просто неправильно произношу слова «spór» (спор) или «sport» (спорт). А как заметил итальянский ученый в статье о переводах платоновских произведений, «при чтении итальянских переводов названия романа „Чевенгур” — „Деревня новой жизни” (первое издание), „Из деревни в воспоминание о будущем” (второе издание) — можно сделать вывод:

³¹ Śliwowski R. Wstęp // Płatonow A. Utwory wybrane. С. 11.

³² Śliwowski R. Wstęp // Płatonow A. Osada pocztyniońska. С. 10.

³³ Historia literatury rosyjskiej XX wieku / Red. A. Drawicz. Warszawa, 1997. С. 243.

³⁴ Historia rosyjskiej literatury radzieckiej / Red. P. Wychodcew. Warszawa, 1977.

³⁵ Pietrzycka-Bohosiewicz K. «Opętani idea»: Motywy filozofii «wspólnego czynu» Mikołaja Fiodorowa w prozie Andrzeja Płatonowa // Roczniki Humanistyczne. Lublin, 1987. Т. 35. З. 7. С. 111.

³⁶ Там же. С. 115.

³⁷ Śliwowski R. Wstęp // Płatonow A. Osada pocztyniońska. С. 13.

³⁸ Litwinow J. Odważny i głęboko ludzki pisarz // Nurt. 1982. № 5. С. 43.

³⁹ Historia literatury rosyjskiej XX wieku. С. 243.

⁴⁰ Klimowicz T. Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917—1996). Wrocław, 1996. С. 581.

⁴¹ Płatonow A. Spor // Płatonow A. Szczęśliwa Moskwa / Пер. Н. Чхыстовски. Warszawa, 1997.

⁴² Автор перевода в послесловии объясняет: «Это имя существительное, уже забытое в польском языке, употребляемое в местном говоре, обозначающее 'выгоду, приобретение, прибыль'... показалось мне самым близким по значению со словом 'впрок'» («Ten zarownianu już w polszczyźnie rzeczownik, używany jeszcze gwarowo, a oznaczający 'korzyść, nabytek, przybytek, skutek dobry' (por. sporzyć, przysporzyć), wydał mi się najbliższy znaczeniowo rosyjskiemu 'wprok'»). См.: Чхыстовски Н. Postowie // Płatonow A. Szczęśliwa Moskwa. С. 341.

нельзя надеяться понять роман, если не удастся перевести даже его название». ⁴³

Платонов останется писателем малоизвестным многим читателям, если в будущем не станут переиздаваться уже опубликованные переводы, появляться очередные польские варианты уже переведенных текстов и новые переводы доступных, текстологически обработанных платоновских произведений. Так как «единственная слава, единственная истинная честь для всякого большого художника заключается в том, чтобы завещанное им слово не убывало, не утрачивалось в своей глубине и ценности, а возрастало, умноженное на понимание миллионов читателей (...) обогащало моральный и практический жизненный опыт людей. Великий художник требует, чтобы его завоевывали или, по крайней мере, осваивали...». ⁴⁴

⁴³ *Дискаччати О.* О восприятии А. Платонова в Италии // «Страна философов» А. Платонова : Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 308.

⁴⁴ *Платонов А.* Размышления о Маяковском // Платонов А. Цветок на земле. С. 404.

А. Л. Семенова

**ПЛАТОНОВ О «ГЕНЕРАЛЬНОМ СОЧИНЕНИИ»,
ИЛИ «О ПРЕЛЕСТИ СУЩЕЙ ЖИЗНИ»**

Цикл рассказов Платонова «Из генерального сочинения» был опубликован в сборнике 1927 года «Епифанские шлюзы». Он насыщен тематикой и проблематикой, которая была столь важна для писателя не только в 20-е годы, но и в его дальнейшем творчестве. Эти рассказы представляют собой квинтэссенцию духовных исканий автора. Безусловно, немалый интерес вызывает то, как в них преломились идеи авторитетных для Платонова мыслителей, как они соотносятся с более поздними «большими» его произведениями. Но мы ограничимся рассмотрением концептуального единства пяти небольших платоновских рассказов, оставляя в стороне вопросы, связанные с историей создания и публикации этих текстов.

Название «Из генерального сочинения» подготавливает читателя к мысли, что перед ним фрагменты того, что может быть названо «генеральным сочинением». «Генеральное сочинение о земле и душах тварей, населяющих ее», — написал Федор Карпыч Крюйс, главный герой второго рассказа «Крюйс». Однако важно заметить, что, по Далю, «генеральный» — «общий, всеобщий»,¹ «сочинение» — «самое произведение, что сочинено»,² и для прояснения смысла важно учесть толкование, которое приводит Даль для слова «сочинять» — «изобретать, вымышлять, придумывать, творить умственно, производить духом, силою воображения».³

Таким образом, можно предположить, что рассказы этого цикла — фрагменты какого-то «всеобщего сочинения», а главные герои платоновских рассказов — сочинители. Кто же они? Демьян Фомич — мастер кожаного ходового устройства, т. е. сапож-

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2000. Т. 1. С. 348.

² Там же. Т. 4. С. 285.

³ Там же.

ник; Крюйс — домовладелец и погонщик лошадей на дилижансе, автор «Генерального сочинения о земле и душах тварей, населяющих ее»; Савватий Саввыч — «малоценный в отношении человеческого сообщества, но в котором мудрость имела свое средостение»; Прокопий Жабрин — иерей, затем служащий в канцелярии чрезуфинтройки; Отжошкин (Жмых) — мужик, в период революции красноармеец, изобретатель, организатор мелиоративного товарищества.⁴

В этих героях нет того, что изначально объединяло бы их между собой, даже «сочинительствуют» они все по-разному. Однако речь идет об одном «генеральном сочинении». Следовательно, в этом разнообразии характеров, пестроте ситуаций должно проявиться нечто синтезирующее. Думается, что рассказы не случайно объединены писателем в единый цикл. В статье «Фабрика литературы» Платонов писал, что «искусство получается (...) в результате сложения (или помножения) социального, объективного явления с душой человека («душа» есть индивидуальное нарушение общего фона действительности, неповторимый в другом неподобный ни с чем акт, только потому «душа» — живая...),⁵ а следовательно, творческое начало заложено в каждом человеке.

Основной принцип изображения своих героев автор раскрывает в рассказе «Крюйс», говоря о том, что его герой «неведом, как все люди; неведом, т.е. не записан в ведомость, а если и записан, то не весь, — не хватило в ведомости граф». Читатель убеждается, что не может быть учтена ни в какой ведомости личная драма Демьяна Фомича, его «сокровенная дума», его искренность. Не учтены «экономическая сущность» Крюйса и его «генеральное сочинение». Не может быть зафиксирована мудрость Савватия Саввыча, как и «истинность» существования Прокопия Жабрина. Ни в одной ведомости не найдется графы, которая вместила бы в себя «пользу и интерес» Жмыха.

Исследователь творчества Платонова В. В. Васильев писал: «Содержание человеческой жизни, считал Платонов, в ее природном, историческом, национальном, культурном, социальном, нравственном отношении не может быть арифметически вычислено и распределено по соответствующим графам какой бы то ни было научной⁶ ведомости — отсюда должна исходить революция в преобразовании действительности, движении к общему счастью, чтобы не выродиться в голую отвлеченную идею, в чистый, дистиллированный разум, в холодную механику, ли-

⁴ Цит. по изд.: Платонов А. Собр. соч.: В 5 т. / Сост., коммент. В. А. Чалмаева. М., 1998. Т. 1.

⁵ Платонов А. Фабрика литературы: (О коренном улучшении способов литературного творчества) // Октябрь. 1991. № 10. С. 197.

⁶ Думается, что можно было бы уточнить: и бюрократической.

шенную из высокомерия „всякой мистики” и творящую поперек природы, человека и истории». ⁷

Можно сказать, что Платонову важен человек в своей человечности, когда социально-исторические события (революция) оказываются лишь новыми условиями как для реализации творческого потенциала человека, так и для роста осмысленности человеческого бытия: «А теперь революция — нам ветер взад?», ведь «ветер — настоящая жизнь!». Революция, как и ветер, подгоняет человека, подталкивает его к продвижению вперед. Абсолютная ценность для Платонова — человек, без которого природа сиротеет. «Ночь на дворе осиротела, и метель стихла: не для кого», — пишет автор после того, как герои его рассказа засыпают, «изморившись за день жить».

Герои платоновских рассказов взаимодополняют друг друга, находятся друг к другу в отношении контраста, из которого становится очевидным столь неочевидное единство замысла. Можно проследить и определенную смысловую переключку в текстах рассказов.

Герой первого рассказа получает авторскую характеристику уже в названии «Демьян Фомич — мастер кожаного ходового устройства». В названии рассказа автор использует перифраз, подчеркивающий внешнее усложнение «старинного занятия» героя, так как в тексте рассказа выявляется однообразие и простота, привычность и омертвелость самого процесса, где основным становится наващивание дратвы.

Толстая смоленая нить — дратва — удручает героя своим наименованием: «Дратва — стерва — долго удручала его своим наименованием, пока он не притерпелся; только наващивал дратву. Демьян Фомич — всегда в сердечном остервенении и раздражаясь попусту на ее мертвое тело». Даль так толкует слово стерва — труп околешшего животного, скота, падаль, мертвчина и т. д. ⁸ Как видим, у Платонова в двух предложениях многократно обыгрывается слово «стерва». Во-первых, смысловый ряд: дратва—стерва—«ее мертвое тело», во-вторых, «сердечное остервенение» мастера. Таким образом, в ремесле Демьяна Фомича атрофировано творческое начало, следовательно, в сущности своей — оно мертвое, неживое, лишнее импульсы развития, роста. Эта мысль подчеркивается и тем подробным авторским повествованием о предках героя, которые четыреста лет «наращивали стаж и квалификацию», изготовляя «сафьяновые полусапожки Иоанну Грозному», чиня «сапоги Степану Разину», готовя «сапоги впрок» для Баркляя-де-Толли, делая морскую обувь в Марселе. Автор подчеркивает: меняется время и место

⁷ Васильев В. В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1982. С. 90.

⁸ Даль В. И. Толковый словарь... Т. 4. С. 323.

действия, герои и обстоятельства, но сущность дела остается прежней и неизменной.

Демьян Фомич — «последний потомок рода», в котором все, за редким исключением, были сапожниками. Он «работал, как во сне», исполняя свое привычное дело. В этом контексте совершенно очевидным становится иронический подтекст размышлений рассказчика: «...Четыреста лет жили предки его — сплошные сапожники; в этом роду скопилось столько мозговой энергии, что она неминуемо должна взорваться в последнем потомке рода — Демьяне Фомиче», в голове которого, по его собственному признанию, «бесконечные пространства жмутся от давки». Однако «взрыва» не происходит, нереализованными остаются и проект «сапожной машины», и замысел сочинения «для правильного вождения жизни человека».

Революция оказывается тем событием, которое кардинально изменяет судьбу героя: свои именины он отмечает в день Индустриала и Карла, хотя и родился когда-то в день Косьмы и Дамиана, а главное — жизнь героя потеряла свой устоявшийся смысл — терпеливое продвижение к «ижице» от неразумно сказанного когда-то «а». По мнению В. В. Мусатова, «революция в понимании Платонова вырывает человека из инерции натурального бытия и предоставляет ему возможность *личного* участия в осуществлении великой идеи».⁹

Драмой Демьяна Фомича стало то, что ижица была упразднена большевиками и никто из «знающих людей» не мог сказать, «какая буква ее заменила». Буква, которая после революции могла бы заместить ижицу, наделяется автором неким апокалиптическим смыслом: «Последняя буква должна быть такой, какая не пишется и не читается: это глагол — мудрое слово, знак конца разума и угасания чувства сердцебиения». «Глагол — мудрое слово» — отсылает к библейскому «Вначале было слово». Дальнейшее повествование о чтении героем Библии в «старинное время», когда он ужасался тому, что «до точности исполнялись означенные события и не было милосердия», позволяет понять тот смысл, которым Платонов наделяет революцию, — это то, что стало концом прежнего мира и из чего должен быть сотворен мир новый.¹⁰

Автор показывает, как незаметно и бесплодно утрачивает герой жизненный потенциал: «...Шея и лицо его покрылись буграми омертвевшей кожи, волосы из рыжекудрых стали белыми,

⁹ Мусатов В. В. История русской литературы первой половины XX века (советский период). М., 2001. С. 279.

¹⁰ Трудно согласиться с интерпретацией, которую предложил В. В. Васильев: «Глагол без ижицы (не в грамматическом, а в символическом смысле — человека) — „знак конца разума и угасания чувства сердцебиения“ // Васильев В. В. Андрей Платонов. С. 75.

а потом табачного вечного цвета». Бесплодность прожитой жизни сказалась и во внешности героя, и в его мастерстве, и судьбе: «стерпивал время и вымалчивал дни». При этом можно проследить обобщение, выявляющееся смысловым рядом: судьба Демьяна Фомича — судьба всего его рода-племени—судьба «искренного племени мастеровых» — это жизнь, не выходящая из заколдованного круга привычного повторения опыта своих предков, а следовательно, она обрекает на существование вне истории, так как история немислима без прогресса, движения, как истинно живое невозможно без процесса роста и развития. Герою не удается «изменить исторический курс своего рода-племени». Замкнутый круг его жизни — последний, в котором сказано внеисторическое существование всего его рода: у Демьяна Фомича нет детей, на нем прекращается род сапожников.

Революция лишила героя догматического смысла жизни, найденного им в «умной книге», но Демьян Фомич, «промучившись двадцать лет головой», «сочинил», т. е. изобрел, лишь чертеж сапожной машины и «выдумал все мировождение по направлению к праведному веку», которое можно считать замыслом «генерального сочинения» Федора Карпыча Крюйса.

Домовладелец, потомок голландского адмирала (эта биографическая деталь закономерно отсылает к предыдущему рассказу, где повествовалось о сыне Аграфены — бабушки главного героя — от «голландца, штурмана дальнего плавания». Этот сын «писал сочинения и умер (...) в славе и чести, будто бы в Америке»). Главной особенностью Крюйса является «экономическое существо натуры». Герой жил, скупко держа в себе телесные силы, «терпя жизнь лишь из жалости к ней самой несчастной». Годы, проведенные погонщиком лошадей на дилижансе, прошли зря, к тому же скучно и однообразно. Как и у Демьяна Фомича, скука и однообразие труда способствовали раздумьям Федора Карпыча Крюйса.

В дни зимы и лунные ночи Федор Карпыч пишет «Генеральное сочинение о земле и душах тварей, населяющих ее». Главная идея этого сочинения такова, что высшая «Великого и Невозможного (...)» только и подобает истощиться чистой и истинной человеческой душой». Вывод сочинителя безутешен: «Вся окрестная жизнь — вор, а не накоп, и зря она занялась на земле, как полуночная заря». Однако эта фраза Крюйса двусмысленна: полуночная заря знаменует конец дня, ночь, но ночь — переход к новому дню, к утренней заре. Таким образом, сравнение, использованное автором «генерального сочинения», служит опровержением его пессимистического заключения и утверждает, что жизнь на земле занялась не зря.

В сочинении Крюйса человек наделяется «душевной звездобразующей силой» и по нему томятся звезды, т. е. существо-

вание человека обретает смысл лишь в космических масштабах. В сравнении с этим земная жизнь должна считать себя «малой вещью», а человек земной — «злоствующая зверья и охальничья душа». Любопытно, что чтение этого знаменательного произведения происходит в погребке, в соседстве «слепого и мыслящего червя». Космос и космическое назначение человека постигается в замкнутом, холодном, темном пространстве под землей, где герои прячутся от «незарегистрированной визжащей твари».

Федор Карпыч Крюйс — настоящий сочинитель. Однако этот образ также внутренне противоречив, как и предыдущий. Скупость и экономность в растрате жизненных сил обеспечили реальный достаток героя: «нажил домик и дворик», что не может быть соотносимо со взысканием Великого и Невозможного. Создав «генеральное сочинение», Крюйс не сотворил свою жизнь по открытой им истине. «Экономичность существа натуры» героя не спасло его от того, что он «опять один и пуст надеждами, как перед рождением в мир сей натуральным». Больше того, земная жизнь, воспринимаемая им как «малая вещь», оказывается непобедимой силой: от «нечаянного голода» томится к концу чтения рассказчик, да и сам Федор Карпыч зовет «щи есть», чтобы не ослабнуть. Элементарная жизненная потребность оказывается сильнее самых высоких умствований.

Центральный рассказ цикла «Душевная ночь». Думается, не случайно он повествует о зимней ночи. Ночь в этом рассказе не только время суток, когда «скорбь и скука {...} в зимней деревенской России», это также заимствованная из фольклора метафора перехода из одной жизни в другую — «зима дадена для обновления тела», а вместе с тем и метафора революционного слома: «Посерьезнел крестьянский народ и надолго забился в тихие дымные деревни и там задумался безвестными, сонными думами — про скот, про первоначальные века, про все». Это подтверждается и авторской фразой из концовки рассказа: «В мире было рано. Шли только первоначальные века». Речь идет об утра как метафоре революции, начале нового времени. Заключительное предложение, с одной стороны, содержит лексический повтор, с другой — переводит повествование из метафорического плана в реальный: «На другой день я рано уехал дальше по существенным делам».

Во вступлении к этому рассказу тема предыдущего размышления Крюйса о пагубности семейной жизни и продолжения человеческого рода, о «мрази и тщете окрестного зверствующего мира» получает иную интерпретацию. Лексика, использованная Платоновым, подчеркивает звериную сущность человеческого бытия: зиму «надо спать в жаркой и тесной *норе*, рядом с нежной подругой, которая к осени *снесет* тебе свежего потомка,

чтобы век продолжался... (курсив мой. — А. С.). Но интонация здесь не обличительная, как у Крюйса, а иронично-добродушная: нежная подруга, свежий потомок. Авторская позиция максимально обнажается в этом рассказе — «душевная доброта человека от понимания мира».

«Мыслист русский народ...», — замечает автор и раскрывает «средостение» мудрости в русском человеке, повествуя о Савватии Саввыче. Он единственный из героев, который не имеет никакого социального статуса. Мы видим, что он живет в своей избе «бездомовно» (т. е. не домовладелец, как Крюйс), не имея никакого хозяйства. «Мало имущества»: «есть душа — дешевая ветошь». Савватий Саввыч также сочинитель, он, словами Даля, «творит умственно, производит духом». После рассуждений героя «веселый свет загорелся в хате от легкого дыхания мысли...».

Это человек, который ничем не связан в свободном «продвижении» по жизни. Савватий Саввыч — двойник рассказчика. Оба они находятся в движении. Достаточно вспомнить самохарактеристику рассказчика «решил лишиться себя всех чинов, орденов и бронзовых медалей...». Потому, думается, Савватию Саввычу Платонов доверяет выражение своих «сокровенных дум». В рассуждениях героя озвучено собственное жизненное кредо Платонова:

жизнь как деяние — «Пока жив, всякое приспособленье для хорошей жизни устроить допустимо»;

жизнь как сопотривление — «Бей в морду с отжошкой (Отжошкин — герой последнего рассказа «Луговые мастера». — А. С.) всякую супротивщину — на душе поблажеет и на дворе погожей станет»;

жизнь как движение — «Человеку надобно продвижение...».

Мудрость Савватия Саввыча противопоставляется «истинности» существования иерея Прокопия Жабрина, героя следующего платоновского рассказа.

Рассказ «История иерея Прокопия Жабрина», несомненно, сатиричен: сатирическая обрисовка провинциальной российской глуши, где «даже революции не было», сатира на бюрократизм, процветающий в «уездном обыкновенном советском городе», сатира на церковнослужителя, ставшего советским служащим.

Толкования слова «история» у Даля — то, что было или есть, а также — происшествие, приключение, случай, встреча, неприятность.¹¹ Оба эти значения важны для понимания смысла рассказа. История героя — случаи из его жизни, связанные с роковыми для него неприятностями.

¹¹ Даль В. И. Толковый словарь... Т. 2. С. 61.

Прокопий Жабрин — иерей, т. е. священник, поп.¹² Это «человек поставленный посвященный, помазанный, рукоположенный в духовный чин или сан пастыря душ».¹³

Платонов пишет: «Иерей Прокопий жил не спеша, всегда в одинаковой температуре, твердо, как некий столп и утверждение истины. Ибо истина и есть покой». Здесь очевидны аллюзии на знаменитый труд П. Флоренского «Столп и утверждение истины», а также слова апостола Павла о доме Божьем, который «есть Церковь Бога живого, столп и утверждение истины» (1 Тим., 3 : 15). С другой стороны, жизнь героя «в одинаковой температуре» — это художественная интерпретация очень значимой для начала XX в. идеи тепловой смерти Вселенной.

Ничто не могло поколебать покой жизни иерея ни революция, ни советская власть, если бы не жена иерея, образ которой амбивалентен. Она одновременно «носительница мира и благоволения», и «сука ... баба», т. е., по Далю, — негодная женщина, наушница, сплетница.¹⁴ В последнем случае нельзя не вспомнить Федора Карпыча Крюйса, считавшего, что «всякое ослушание и преступление по земле течет из семьи», доказательством становится эпизод с женой иерея, подвигнувшей мужа на злодейство, когда он «свою могущественную длань {...} опустил на главу благоверной». Следствием чего стала жалоба на мужа в «чрез-рев-уштаб»: «дерется и власть Советскую ругает» — и арест иерея.

Свой позор иерей может смыть только «трудовым подвигом». Служение Богу Прокопий сменил на службу «в канцелярии чрезуфинтройки». Подвижничество его заключалось в учете входящих и исходящих, которые были полны «тьмы и скудных слов», а так как записи герой вел в специальном журнале, то автор называет его «журналистом чрезуфинтройки». В этом раскрывается пародийный смысл «сочинительства» Прокопия Жабрина.

Пастырское предназначение своего героя Платонов изображает в сцене со «зверьками» — «вошками», которых иерей носил на службу в спичечной коробке и пускал «их на белый лист пастись»: «пастырь душ» пасет двух вошек. Призвание пастыря душ, по мнению автора, несовместимо с покоем, а потому существование Прокопия Жабрина лишено смысла, неистинно. Это *не есть* жизнь. Это смерть, в которой, однако, прорывается энергия жизни (хотя показано это автором в пародийном аспекте), что наиболее очевидно становится в финале: «он скончался, занявшись огнем изнутри». Происхождение этого огня Платонов объясняет максимально правдоподобно, что еще бо-

¹² Там же. Т. 2. С. 68.

¹³ Там же. Т. 3. С. 308.

¹⁴ Там же. Т. 4. С. 358.

лее подчеркивает невероятность всего произошедшего: «Самогон вдруг вспыхнул в нелуженом горле — и загорелась сажа от махорки». Внутренний огонь, сжигающий героя, не результат духовного напряжения, а следствие взаимодействия алкоголя с табаком.

Иерей Прокопий Жабрин — единственный герой цикла, лишенный каких бы то ни было душевных и духовных порывов, поэтому жизнь его «всегда в одинаковой температуре» закономерно искупается «страшной и таинственной смертью», очистительным огнем.

Последний рассказ «Луговые мастера». Название метафорично: мелиораторы мастерят луга, нечто природное, живое, дающее жизнь людям и скоту. Тема эта автобиографическая и очень важная для Платонова, убеждавшего всем своим творчеством, что деятельность человека должна способствовать преумножению жизни, живого.

Главный герой — мужик — по документу Отжошкин, по прозвищу Жмых. Даль дает два толкования слова отжимать, отжать — отгнести, отдавить, устранить или отдалить нажимаемая, гнетя; отделять жидкость, выжимать, выгнетать, выкручивать влагу.¹⁵ Для нас будет важен тот смысл, который прослеживается в обоих толкованиях — нажим. Эта та черта характера, которую герой наделен от природы, это его фамилия.

Жмых — отжимки по выбитии конопляного, льняного или другого масла; их продают коврыгами или кругами, едят и кормят коров.¹⁶ Жмых — то, что не утрачивает своих питательных свойств, сохраняет жизненный потенциал, являясь результатом переработки.

Судьба Жмыха — это судьба человека в истории: «революция, по Платонову, разбудила нулевой слой народного бытия, вызвала потребность мыслить и решать, потребность осознать себя лично и исторически».¹⁷ В довоенное, т. е. дореволюционное, время, на что указывает примечание автора — «тогда еще господа были», Жмых «сильно запивал». В этом состоянии герой «подавался в Москву». Поездку в Москву Жмых «сочинял», т. е. творил силой воображения. Это был театр одного актера, так как автор передает диалоги Жмыха со «встреченными» по дороге в Москву людьми. Переводя на язык современности, поездка героя в Москву — это виртуальная реальность. Эпизод о поездках в Москву чрезвычайно важен, так как он показывает, что Жмых — человек огромного творческого потенциала, который он не мог реализовать до революции.

¹⁵ Там же. Т. 2. С. 725.

¹⁶ Там же. Т. 1. С. 527.

¹⁷ Мусатов В. В. История русской литературы... С. 279.

В революцию Жмых «ходил на фронте красноармейцем, Ленина видал и всякие другие чудеса...». Для этого героя революция оказывается попутным ветром, революция открывает ему «настоящую жизнь». Жмых пытается изобрести вечный двигатель, работающий на песке. Технически образованный автор иронизирует над своим героем: «...в песке большая сила (...) только ума во мне не хватает: учен дешево и рожден не по медицине!» — так говорит о себе Жмых.

Главный герой последнего рассказа — «сочинитель» во всех аспектах этого слова: «изобретать, вымышлять, придумывать, творить умственно, производить духом, силою воображения». Именно он реализует авторское кредо жизни как деяния, сопровствления, продвижения. Это определило оптимистическое звучание рассказа «Луговые мастера». Возможно, именно потому рассказ публиковался наиболее часто.

Дело, в котором герой находит себя, — осушение лугов. Оно «взяло Жмыха за сердце». Жмых — организатор, но не более того, автор замечает: «Мужики поломались, но потом учредили из самих себя мелиоративное товарищество». Герой опирается не на силу своего авторитета, а на самодеятельность масс, что и есть подлинный смысл существования революции. Он командует, при этом работая вместе со всеми на прочистке реки.

«Жмых торопил всю деревню — и ни капли не старел ни от труда, ни от времени. Что значит польза и интерес для человека!» — пишет Платонов. Здесь напрашивается сопоставление с Демьяном Фомичом, который неумолимо старел «стерпывая время» в «сердечном остервенении» своего ремесла.

Главное, в чем последний рассказ соотносится с первым, это метафора начала—конца. От «а» до «ижицы» хочет прожить свою жизнь Демьян Фомич, «Альфа и омега» — название мелиоративного товарищества. Русский и греческий алфавит обыгрываются автором многозначно. Судьба русского алфавита — отражение перелома в судьбе России, греческий алфавит — символ универсальной мудрости, «чему начало и чему конец — неизвестно», но движение осуществимо именно в этих категориях. Задумал Жмых осушить «мочливые» луга и в результате «всю Гожевку на корм поставил!». Однако на этом герой не успокаивается: «В недра надобно углубиться!». Конец одного дела должен быть началом другого, в этом проявляется бесконечность развития жизни.

* * *

Пять небольших платоновских рассказов показывают жизнь во всем ее многообразии, в ее противоречиях, контрастах и взаимосвязи, а значит, они фрагменты жизни, которая и есть «генеральное сочинение», «сочиняемое» людьми. В этом кроется секрет «прелести сущей жизни».

Рассказчик, как и автор, — собиратель опыта, носитель «душевной доброты человека от понимания мира», мира, в котором «все видимое и невидимое, как вода сквозь грунт, стекает в сердце тайным ходом и орошает жизнь».

Этот цикл позволил Платонову убедить читателей, что «искусство, как потение живому телу, как движение ветру, органически присуще жизни. Но, протекая в недрах организма, в „геологических разрезах“, в районах „узкого радиуса“ человеческого коллектива, искусство не всегда социально явно и общедоступно».¹⁸

¹⁸ Платонов А. Фабрика литературы. С. 196.

ПРИНЦИПЫ ПУБЛИКАЦИИ

Этот раздел содержит следующие материалы:

Очерк «Кухонный мужик Советского Союза». Публикация и примечания В. В. Перхина.

Материалы из фонда А. Платонова № 780 Рукописного отдела ИРЛИ (Пушкинский Дом).

1. Одни на свете (ед. хр. 17)
2. Взыскание погибших (ед. хр. 1)
3. Евдоким Соломонович (ед. хр. 4)
4. Черноглазая (ед. хр. 37)
5. Долгота жизни (ед. хр. 3)
6. Предисловие (ед. хр. 22)
7. Человеколюбие (ед. хр. 36)
8. Хлебная энергия (ед. хр. 31)
9. Хемингуэй (ед. хр. 32)
10. Чаплин в Москве (ед. хр. 33)
11. Наброски к неустановленным произведениям (ед. хр. 41)
12. Штурман дальнего плавания (ед. хр. 40)
13. Офицер и крестьянин (ед. хр. 19)
14. Сын народа (Офицер Простых) (ед. хр. 26)
15. Штурм лабиринта (ед. хр. 39)
16. Тит, пьеса (ед. хр. 27)
17. Краткое изложение пьесы «Великий лес» (ед. хр. 10)
18. Майская роза (ед. хр. 12)

Публикация и примечания Е. И. Колесниковой.

В разделе выдержан единый принцип транскрибирования и описания текстов. Зачеркнутый Платоновым текст печатается курсивом и заключается в квадратные скобки. Границы различных зачеркнутых фрагментов разделяются косой чертой. Например: *[в таких боях свои/ свои потери бывают обычно велики]*.

Если зачеркнут большой фрагмент (как правило, это происходит уже после написания текста, нередко зачеркивается весь отрывок), то он заключается в жирные квадратные скобки, а внутри них текст не выделяется курсивом, а рассматривается как отдельный фрагмент, на который распространяются все принципы транскрибирования. Вставки, надписи над строкой, подписи под строкой выделяются жирным шрифтом. Зачеркнутые вставки выделяются жирным курсивом.

Орфография приведена в соответствие с современными нормами. Все редакторские изменения пунктуации обозначены в угловых скобках.

Конъектуры и краткие публикаторские комментарии даются в угловых скобках.

Пагинация Платонова оформляется как часть его текста.

Пагинация архива дана в угловых скобках.

Платоновский рукописный текст ставит перед исследователем, помимо общетекстологических задач, множество частных проблем. Проведенная транскрипционная запись демонстрирует важные особенности творческой манеры писателя, принципы, которым он следовал, создавая свои произведения. Исследование предлагаемых отрывков подтверждает высказанное еще Л. Шубиным наблюдение о том, что платоновское произведение «растет слоями», т. е. компонуется из разных по времени написания и стилю отрывков. Во-первых, писатель работал с «нерасчлененными» пластинами, пронизанными определенными темами. Затем от них отпочковывалось несколько отдельных произведений, несущих сходные мотивно-тематические меты, но совершенно различных по жанрам, поэтическому строю и пространственно-временной организации. Во-вторых, в процессе работы с записными книжками и последовательно выраставшими из них произведениями прослеживается определенная жанровая стратегия Платонова, а именно, постепенное укрупнение жанровых форм. В-третьих, вырисовываются определенные лакуны, которые, вероятно, в будущем должны будут заполниться еще неизвестными на сегодняшний день произведениями.

Для уяснения творческой манеры художника представляют большой интерес записи военного периода. Большой блок военных текстов, находящихся в РО ИРЛИ (ед. хр. 41 — «Наброски к неустановленным произведениям»), имеет вид нерасчлененных записей по типу записных книжек. Представляемые материалы не могут быть однозначно атрибутированы. Здесь в синкретичном виде даны темы и сюжеты, которые затем оформятся в несколько военных рассказов. Встает вопрос, можно ли считать наброски единым произведением особого жанра — записной книжки, либо следует расчлнить эти материалы и пытаться атрибутировать их по отдельности. Думается, что в зависимости от научных целей возможно различное членение массива, но обязательным остается первоначальное представление полного объема текста, даже если в нем просматриваются фрагменты известных произведений. В публикации рукописных материалов выдерживается именно этот принцип, представляющий нам наиболее корректным.

В комментариях к текстам особое внимание уделяется устойчивым мотивам, знаковым комплексам и психологическим типам персонажей, на основании чего отрывки соотносятся с общими этапами творческой эволюции Платонова. Вопрос атрибуции и датировки осложняется разрозненностью архива, ведь для установления единства отдельных блоков необходимо сопоставить их не только содержательно, но и визуально, т. е. моменты единства могут столь же серьезно подтвердить или опровергнуть такие признаки, как качество бумаги (однородность/неоднородность, формат), цвет и яркость чернил, особенности почерка, характер помарок и т. д. Предлагаемые записи дают материал для углубления наших представлений о манере работы писателя над композицией текста. Как показывают наблюдения над движением рукописных набросков к окончательному тексту, художник мог работать в

различных направлениях. Замысел вначале обозначался несколькими формулами, системой персонажей, отдельными зарисовками, либо возникали наброски из отдельных взаимосвязанных эпизодов и пространственных психологических характеристик, в которых угадывается сразу несколько различных произведений (что мы и видим в «Набросках к неустановленным произведениям»). Предварительные блоки не очерчивают пространственно-временных рамок будущих произведений, не отражают даже общих схем их композиционной структуры. Пространственно-временная структура формируется на последнем этапе работы, после зарождения темы, после того, как сложится система персонажей, образы обретут свою художественную плоть и выявятся основные художественные ходы.

Приобретают первоочередную важность этические идеи, которые писатель воплощал на протяжении всего своего творчества. Особо значимым становится природный мир. Рукописные материалы военного периода демонстрируют пространственные пейзажные зарисовки, имеющие самостоятельное эстетическое значение. Введение в научный оборот этих материалов позволит сделать еще один шаг к созданию полной художественной картины и научной биографии Платонова — своеобразной сверхзадачи, стоящей перед современными платоноведами.

Автор публикации рукописей выражает благодарность сотрудникам Рукописного отдела — Н. Н. Колесовой, Е. Б. Фоминой, Е. Р. Обатниной, оказавшим помощь в подготовке данного раздела.

ОЧЕРК ПЛАТОНОВА «КУХОННЫЙ МУЖИК СОВЕТСКОГО СОЮЗА»*

(Публикация и примечания В. В. Перхина)

Публикуемое произведение относится к наименее изученному этапу творческой биографии писателя.

После того как за повесть «Впрок» Платонов был объявлен «идеологическим агентом кулачества» и оказался в ситуации острейшего нравственного выбора, он отправил в редакцию «Правды» и «Литературной газеты» известные письма, отразившие его колебания между верностью художника жестокой правде эпохи и согласием с требованиями власти писать «по нашему заказу». ¹ Натиск политической критики был столь силен и ошеломителен, что Платонов обещал «изменить свое творчество» в соответствии с пониманием того, что в искусстве необходимо «некоторое идеологическое опережение действительности». ²

Очерк «Кухонный мужик Советского Союза» свидетельствует, что Платонов отчасти сдержал обещание. Написанный в июле 1931 года (время указано в тексте), сразу после разгромных статей, он запечатлел драматический момент духовного раздвоения Платонова.

В очерке четко прослеживаются два слоя. Первый, основной, показывает, что в сознании писателя сохранялось трагическое понимание действительности. Жизнь крестьянства полна материальной недостаточности и лишений. Страна остается «глиносоломенной», мельница мелет зерно только «по осени», во вновь образованном совхозе зимой 1929/30 года было «мученье полное», да и в начале 1931 года крестьянин погружен «в тоску», «часто печален», гармонь играет «печальную музыку», дети лежат на печи и «икают».

Другой пласт идейного содержания связан с установкой на показ достоинств совхозной и колхозной жизни, прежде всего изобилия. В совхозе «стряпухи пироги с пышками пекут», «кухарка пекла блины на электрической плите», кузнецы ели блины, «макая в горшок с коро-

* Очерк впервые опубликован в журнале «Русская литература» (1997. №3).

¹ Перхин В. В. Два письма Андрея Платонова // Перхин В. В. Русские литераторы в письмах (1905—1985): Исследования и материалы. СПб., 2004. С. 91.

² Там же. С. 92.

вым маслом».³ В соседнем колхозе собирают «второй» урожай, «налитой урожай склонился в ожидании», ждет уборки «тучный урожай плодов и овощей».

Такое изображение вполне соответствовало задаче «некоторого идеологического опережения действительности». Еще недавно Платонов относился отрицательно к такому освещению: «Как не похожа жизнь на литературу».⁴ В повести «Впрок» о подобном искусстве сказано с насмешкой: «По стенам висели роскошные плакаты, изображающие пароходы, самолеты и курьерские поезда, плакаты призывали к далеким благополучным путешествиям и показывали задумчивых, сытых женщин, любующихся синей волжской водой, а также обильной природой на берегах».⁵ Там же есть более сжатая оценка плакатного живописания: «Приблизительная правда».⁶

Прочитавший «Впрок» Е. И. Замятин в письме к А. Ц. Ярмолинскому от 11 мая 1932 года выражал свое одобрение: «Это произведение, в основе которого впечатления от „колхоза“, довольно сатирическое, но очень интересное и хорошо написанное».⁷ В том же письме находим отзыв о газетных и журнальных очерках: «Большей частью это мусор или по меньшей мере нет ни одного такого „честного и бесстрашного материала“, который Вы хотите».⁸ В платоновском очерке наряду с «идеологическим опережением», подчеркиванием «сытого» и «обильного» есть и честность, и бесстрашие, характерные для повести «Впрок». Именно поэтому «Кухонный мужик» не дошел тогда до читателя.

Очерк обнаружен мною в Рукописном отделе Государственного Литературного музея (ф. 49, оп. 2, ед. хр. 68) в фонде известного в 1920—1930-е годы литературного критика Н. И. Замошкина (1896—1960). Он высоко ставил прозу Платонова. Например, 12 сентября 1929 года Замошкин, сотрудник редакции журнала «Новый мир», общал главному редактору В. П. Полонскому: «Самая ценная и даже безусловно ценная вещь — рассказ Платонова».⁹ Доверял критику и молодой Платонов. 12 июля 1927 года он разрешил Замошкину сделать из части «Сокровенного человека» рассказ, приемлемый для «Нового мира».¹⁰ Но бывало и так, что вмешательство редакции в текст его произведения не удовлетворяло Платонова. 11 июля 1928 года в связи с публикацией рассказа «Приключение» (Новый мир. 1928. № 6) писатель заявил протест: «Я за него несу только часть ответственности,

³ Спустя несколько лет Платонов поправит себя в рассказе «Июльская гроза», показав, что и в 1938 году крестьяне макали блины в протоквашу.

⁴ Цит. по: *Перхин В. В.* Два письма Андрея Платонова. С. 96.

⁵ *Платонов А.* Впрок // *Дон.* 1987. № 12. С. 74. См. репродукции подобных плакатов 1930—1931 годов: *Агитация за счастье: Советское искусство сталинской эпохи.* СПб., 1994. С. 142—143.

⁶ *Платонов А.* Впрок. С. 84.

⁷ «...Я человек негнувшийся и своевольный. Таким и останусь»: Письма Е. И. Замятина к разным адресатам // *Новый мир.* 1996. № 10. С. 153.

⁸ Там же.

⁹ РГАЛИ, ф. 1328, оп. 3, ед. хр. 178, л. 19.

¹⁰ Там же, ф. 2569, оп. 1, ед. хр. 335, л. 2.

потому что он значительно изменен редакцией — в отношении размеров и внутреннего чувственного строя».¹¹

Замошкин не мог не сочувствовать положению Платонова после осуждения повести «Впрок». Как члену «Перевала» и ему грозили тогда политической карой. В том же году он был обвинен в «прямом призыве к отказу от активной борьбы с классовым врагом».¹² Критик решил уступить, пытался перейти на «марксистские» позиции. В. П. Полонскому он писал: «Я не любитель громких фраз, но на сей раз скажу о себе лично: переделываю себя трагически».¹³ Прочитав очерк «Кухонный мужик Советского Союза», Замошкин не мог не заметить попытки Платонова «переделать себя». Он решительно поддержал это произведение, о чем говорит его виза на первой странице рукописи: «Я — за. Н. Замошкин». Но у него не было решающего голоса, а Полонский был уже изгнан из журнала. На рукописи есть еще одна надпись — заместителя заведующего Управлением агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) С. Б. Ингулова: «Не печатать». Чуть ниже и без подписи: «Арх(ив)».

Рукопись представляет собой первый экземпляр машинописи без четвертой страницы. Вероятно, так ее сдал автор, потому что чуть ниже заголовка значится: «Где 4-я страница. А. М.». На отсутствующей странице, как можно догадаться, развернута сцена в конюшне, где автор знакомится с ленинградским рабочим-изобретателем Кашкаровым.

Очерк готовился к печати (возможно, Замошкиным). Осуществлены многочисленные сокращения синим карандашом (в публикации эти места даются курсивом и в квадратных скобках, платоновские сокращения оговариваются в сносках). Вычеркивалось все художественно неоднозначное, что заостряло внимание читателя на неблагоприятном положении деревни и крестьян после сплошной коллективизации, что могло вызвать нежелательные ассоциации, а также все элементы философского осмысления действительности. Последнюю фразу очерка и подпись Платонов добавил простым карандашом.

Формально эту фразу, как и очерк в целом, можно рассматривать в качестве отклика Платонова на одно из шести сталинских «условий победы»: «Создать свою собственную производственно-техническую интеллигенцию». Вместе с тем последняя фраза указывает на непреодолимое расхождение писателя с тогдашней пропагандой, утверждавшей абсолютный приоритет политических идей и только их вдохновляющее массы значение. У Платонова не эти идеи, а техническая мысль — двигатель прогресса.

Одновременно очерк свидетельствует (и особенно последняя фраза — вывод) о возрождении сциентизма, с которым Платонов, казалось, расстался в 1923 году.¹⁴ Возможно, это стало реакцией на пренебрежительное отношение к науке и ученым, характерное для массово-

¹¹ Там же, л. 3. См. также: Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 217.

¹² [Б. п.] Доброй редакция и перевальский критик // Литературная газета. 1931. 23 дек.

¹³ РГАЛИ, ф. 1328, оп. 3, ед. хр. 178, л. 22.

¹⁴ Перхин В. В. Литературная критика Андрея Платонова. СПб., 1994. С. 7—13.

го сознания эпохи коллективизации. Не исключено, что, ставя в центр очерка изобретателя Кашкарова, писатель хотел не столько отдать дань «двадцатипятитысячникам», сколько напомнить государству о необходимости внимания к новому поколению Кулибиных.

Судя по всему, абсолютизация роли технических идей была эпизодической, как и попытка дать в художественном произведении «некоторое идеологическое опережение действительности». Однако спешить с таким утверждением не стоит. Появление в 1990-е годы неизвестных текстов писателя, в том числе данного очерка, убеждает: выведение точной формулы творчества Платонова 1930-х годов еще впереди.

Андрей Платонов

ВЕТЕР, А НЕ ЧЕЛОВЕК

(Очерк)

[*Кухонный мужик Советского Союза*
(Очерк)]¹⁵

Во время зимней бури и холода мы сидели в колхозной избе села Чистово [*и слушали, как ветер выдувает из жилья печное скудное тепло. Колхоз Чистово*] расположен в степной стороне, открытой перед всей бесконечностью природы, так что бури и ливни всегда попадают сюда целиком, не имея на пути никакого ущерба своей силе.

Колхоз отапливается скудно. [*конским навозом, коровьими лепешками и в небольшой доле соломой*]. Дерево и кустарник издавна шли здесь на поделку, потому что самые ближние лесные насаждения находились от села за двадцать километров.

В колхозной избе горела лампа для тепла, дети лежали на печке и там икали,¹⁶ а на дворе шла своим потоком метель. Я беседовал с моим товарищем, заведующим местным кооперативом Щербаковым. Этот человек, сумевший из сложения бедных средств создать образцовый кооператив, наладивший вполне удовлетворительно дело снабжения колхозного населения, — был почему-то часто печален. Я впоследствии узнал причину такого его состояния: он предвидел такие темпы роста материального благополучия масс, перед которыми погаснут все его нынешние

¹⁵ Название очерка Платонов вписал простым карандашом: «Кухонный мужик Советского Союза (очерк)». Оно зачеркнуто зеленым карандашом, и над ним красными чернилами автор поставил новое название: «Ветер, а не человек», а ниже простым карандашом: «(Очерк)».

¹⁶ «Дети лежали на печке и там икали» вычеркнуто красными чернилами, которыми Платонов вписал второй вариант заголовка. Это позволяет предположить, что писатель прибежал к автоцензуре.

успехи; он, тов. Щербаков, хотел бы эти темпы осуществить [*уже сегодня, и его нетерпение, тоска по завтрашнему дню выражалась в угрюмом состоянии*]. Интересен секрет успеха т. Щербакова в кооперативном строительстве. Успех этот весь заключен в следующем положении: в Советском Союзе нет и не может быть никаких внешних препятствий (объективных условий) для быстрого удовлетворения всех материальных и культурных потребностей трудящихся масс; есть только субъективные затруднения, а они в том, что люди хотят хорошо прожить в одиночку, за счет забвения других людей, как было в старину. А тов. Щербаков сделал так, что сумел на факте кооперативного строительства доказать, что врозь у нас спастись нельзя — к благополучию нужно идти только всем коллективом, всем классом, а не в одиночку, не за счет товарища.

— Сейчас по всему СССР выдуваются ветром избы, — сказал один молодой колхозник. — Разве тут натопишься, когда страна еще глиносоломенная и близко — Ледовитый океан!..

— Диалектики не знаешь, дорогой товарищ! — упрекнул юношу Щербаков. — Ты сходи пешком в наш совхоз — там увидишь, как буря нагревает нашу страну. А ты говоришь — выдувает!

Совхоз, упомянутый Щербаковым, был расположен невядалеке от села Чистово; про него давно шла слава по окрестным колхозам, только нельзя было разобрать — плохая это слава или хорошая; люди лишь удивлялись делам в совхозе.

Пожилой колхозник Чичеров, в котором любая неполадка артельного хозяйства вызывала энергию, а сама неполадка скорбела от его рук и пропадала прочь, — этот товарищ Чичеров, постоянно улыбающийся чудесам движения жизни, сказал нам про совхоз следующие слова:

— Там, как в небе тишина, так смирно и прохладно, а как ветер либо ураган, — так жарко в каждом жилье, стряпухи пироги с пышками пекут, механик на гармонии играет, баншики баню затопляют, скучливые люди в гости ходят, кому пора настала — тот женится в бурный день... [*— в нашем совхозе громкая жизнь.*]

— Она не громкая, а диалектическая! — произнес Щербаков. [*— Совхоз из непогоды уют делает, а наш актив только зеницей ока моргает.*]

На другой день снежная метель перестала, небо прояснилось и начался морозный и сухой ветер.

— Вот теперь вполне пора в совхоз в гости идти, — сказал Чичеров, поглядев на погоду на дворе.

Вскоре Чичеров, Щербаков и я вышли из колхоза и направились в совхоз. Отошедши далеко, мы заметили среди равнины усадьбу совхоза, километрах в двух от нас. Дул морозный ветер, и от него шла синева холода по блестящему снегу. По этой белой светящейся пустыне с разных сторон шли группа-

ми люди в совхоз, вероятно — гости или любопытные, такие же, как мы.

— Тут как стужа да буран, то всегда люди бредут, — объяснил положение Чичеров. — Наш совхоз сумел свою технику устроить, а мы еще нет пока.

— Зимой там в каждой горнице жарко, как в африканской пустыне, а летом прохладно от орошения, — сообщил с унылой завистью Щербаков; он всему завидовал, в чем не принимал участия. — Вот где инициатива поставлена!

У ворот совхоза мы действительно услышали гармонику, работающую в чьих-то руках в маленьком жилом доме на усадьбе.

Мы вошли в дом и еще в сенях почувствовали большое тепло. В громадной горнице сидели человек десять выходных рабочих и, видимо, утомившись танцевать, молча слушали гармонику, игравшую сейчас какую-то печальную музыку. Горница была натоплена нестерпимо; из невидимого источника тепла почти дул в лицо горячий ветер. Поискав отопление, я нашел недалеко от входа длинную электрическую печь, стоявшую под лавкой. Шнур подведен был к ней прямо снизу, из-под пола, — очевидно, здесь имела место подземная проводка.

Посетив затем еще контору и две квартиры семейных рабочих, мы всюду нашли излишнее отопление, а в общей кухне дежурная кухарка пекла блины на электрической плите и двое кузнецов насыщались, макая в горшок с коровьим (маслом) (...)

(...) а у лошади силы от этого отопления. Сколько сэкономит совхоз кормов от того, что животное не остывает и не тратит теплоту крови на борьбу с холодом: это ведь можно сообразить.

[— Да уж, наверно, порядочно! — определил Чичеров. — Небось у вас куры и зимой несутся — ведь петухи жиреют от жары, да и курица добрее.

— Вполне несутся! — ответил Кашкаров.] — Вот воробей — бедняцкая птица...

[— Он и подкулачником может быть, — перебил Щербаков. — Раз бедняк, то либо ты колхозник, либо колеблющийся, либо подкулачник...

— Этой птицы у нас от электрической топки стало тысячи, — продолжал Кашкаров. — Со всего района прилетели сюда греться. Весной придется ястребов сюда выписывать или других подходящих хищников, чтоб они разгромили эти воробьиные плеяды... Вот, смотрите!]

Кашкаров поднял обломок кирпича и бросил его в угол овечьего сарая, где мы стояли в тот час. Сотни две воробьев всколыхнулись от испуга и начали метаться под крышей.

Выйдя из сарая, мы увидели небольшую стаю воробьев, летящую против ветра по направлению к конюшне совхоза. Долетев туда, воробьи сели, а затем пробрались поочередно во внутрь теплого помещения через деревянную трубу-вентилятор.

— Ведь умны, дьяволы, — наблюдая тех, прибывших, воровьев, сказал Кашкаров. — Как ветер, так все сюда летят. Как тихо, мы не топим, так все выползают и разлетаются по колхозам зерна воровать!..

[— *Ястреб, он тоже может быть полезным, — выразился Щербаков, любивший надеяться, что в будущем всякий гад будет использован.*

— *Ястреб, может, и годится, — сказал Кашкаров, скрывая улыбку, — не знаю, годятся ли дураки.*]

Пройдя по границе совхозного сада, мы вышли на открытое место. Перед нами был бугор, господствующий надо всей окрестной равниной. Судя по правильным формам бугра, он был древним татарским могильником, а теперь на нем находилась восьмикрылая прочная ветряная мельница. Крылья мельницы сейчас быстро вертелись; я подумал, что там идет помол зерна, но, дойдя до нее, мы увидели дверь, запертую на замок.

Кашкаров отомкнул замок и впустил нас внутрь предприятия. Внутри мельницы было холодно, [*неподвижно*] **скучно**, главный вал вращал трансмиссию, а от трансмиссии работала небольших размеров динамомашина. Я подошел к динамо и прочитал на заводской табличке ее силовую характеристику: напряжение 220 вольт, сила 200 ампер и т. д. Следовательно, мощность машины равнялась приблизительно 50-ти лошадиным силам.

— Вот наша печка! — сказал Кашкаров, пробуя подшипник динамо, потому что в данный момент машина, судя по циферблату — амперметру, работала с перегрузкой. И далее Кашкаров объяснил устройство электрического отопления [*усадыбы совхоза*].¹⁷

Мельница года полтора назад была взята у ликвидированного кулака. При кулаке она только молола зерно, собирая хозяину хорошие барыши. Сейчас мельница тоже по осени мелет зерно для совхоза и ближнего колхоза. Но динамомашину поставил руками Кашкарова совхоз; причем главной целью электрической установки на мельнице было вначале водоснабжение совхоза. Совхоз — степной, в нем много скота и требуется много воды. Для того чтобы снабдить водой совхоз из речки, потребовалась бы круглосуточная работа десяти лошадей. Так оно, примерно, и было вначале — после организации совхоза, — но это ощущалось целым бедствием.

Кашкаров придумал проще и дешевле. Он сосчитал, что для помола мельница работает дней пятьдесят в году, остальное время ветряк свободен. Однако от мельницы до речки было кило-

¹⁷ «Усадыбы совхоза» вычеркнуто карандашом, вероятно, Платоновым.

метра полтора; следовательно, силу с ветряка на насос можно передать лишь по электрическому проводу. Кроме того, сила ветра непостоянная, значит, и тот электромотор, который должен качать воду из речки на усадьбу, будет идти то тише, то шибче. Но что за беда! Пусть электромотор идет то сильно, то тихо, — нужно лишь поставить к нему поршневой насос, который подает воду при любых оборотах электрического двигателя. Центробежный насос, конечно, производительней, но вертеть его неравномерно вращающимся электромотором нельзя.

Кашкаров находит тогда на складе совхоза громадное количество полдюймовых труб, лежащих бестолково. Он берет четверых рабочих, роет с ними траншею в полметра глубины, провода укладывает в трубах — у него получается кабель — и он ведет его траншеей с мельницы на речку.

Одновременно он на мельнице устанавливает динамомашину, а на берегу речки, на сваях — выше уровня весенних вод — строит ящик, в который помещает электромотор в десять лошадиных сил и поршневой, так называемый калифорнский насос. Труба от этого насоса проводится на чердак главного каменного дома совхоза. Этот чердак — очень просторное место, и кроме того, он выше всех построек совхоза. Именно сюда Кашкаров, учитывая также и противопожарные соображения, поставил два старых бака, валявшихся в совхозе без употребления. Каждый бак вмещает по две тысячи с лишним ведер воды.

— А когда я запустил ветром всю эту задачу, — объяснил нам Кашкаров, пробуя слегка воющую динамо за корпус, — то увидел, что сорок сил у меня остаются даром, а машина вертится холодная. Наступала прошлогодняя зима, топки в совхозе мало, скот стынет, жилье ветром выдувает и мученье полное. Я к директору, — дай, говорю, тыщи три, может, ветер нам теплом подует... Директор говорит: «может быть» — и отпускает на мою смету деньги. Наш директор [*форменный человек*]: верит в товарища полностью и видит врага на большой дистанции. В Москве я с хитростью купил тридцать электрических печей. Там даже не знали, что зимой у нас больше ветров, чем летом, и не сообразили, что это означает... Ну а дальше — вы все видели, а что не заметили, про то можете сами догадаться.

От динамомашин на усадьбу шли под землей провода, ответвляясь от главного кабеля, идущего на водокачку, и поступали в нагревательные приборы. Неравномерное напряжение тока, которым питались печи, не имело особого значения, ибо колеблющаяся теплоотдача была нечувствительна для людей. Только светить этим ветросиловым электричеством было нельзя, но и тут Кашкаров предполагал подумать еще кое о чем. Он имел в виду работы одного Московского научного института, где состоял аспирантом его товарищ по ленинградскому заводу. Этот товарищ был электриком и должен, по мнению Кашкарова,

обязательно изобрести к лету регулятор напряжения для динамомашин, работающих от двигателей с переменными скоростями.

— Я думал — у вас что-нибудь особенное, а это все так себе, — сказал Чичеров, когда мы возвращались с мельницы на усадьбу. — Вдруг ветер стихнет, а мороз вдарит — и вы тогда все здесь околеете!

Кашкаров ответил ему:

— Это, конечно, может быть, что ветер упадет. Но тогда мы топим киззяками обыкновенные печи. Электрическое ветряное отопление полностью греть не может — оно греет половину холодного времени, а иногда всего одну треть. Мы им можем только экономить топливо процентов на сорок, на тридцать, а на сто процентов сэкономить нельзя.

[— *А я думал, что все можно уже, — недовольно произнес Щербаков.*

— *Думать можно, но сделать пока нельзя, — сказал Кашкаров.*] — Раньше совхоз покупал к зиме на три тысячи рублей дров, а в нынешнем году мы обходимся своим хворостом и киззяками. Три тысячи остаются дома, потому что ветер здорово подтапливает.

— Помню я, как вы дрова покупали, — сказал Чичеров. — Никогда все равно тепла не было.

— А сейчас, — сообщал Кашкаров, — если ветер удержится, то в ночь мы баню затопим. А летом директор думает устроить специальный ветряк сил на сто, чтобы отапливать им громадную оранжерею, где мы будем зимой выращивать овощи.

[— *Огурчики, баклажанчики, репка — это симпатичный продукт, — одобрил Чичеров.*]

— А летом что делает ваш ветряк? — спросил я у Кашкарова.

— Летом мы ставим к речке еще два насоса и два электромотора — даем воду в сад, на огороды, на питомник...

— Летом кругом жара, а в совхозе прохладно, и с земли пар водяной подымается, — объяснил картину Чичеров. — Тут летом приятно, научно бывает!..

Вечером Кашкаров вслух подбил мне итог своему открытию:

— Если б построить у нас большой завод ветряков, то можно б через два года четверть всей жилплощади, городской и колхозной, перевести на отопление ветром, — к тому же во всех городских домах есть электрическая проводка, она годна и для теплового тока... А если на четверти жилплощади мы сэкономим половину топлива, то это все равно, что построить цельный новый Донбасс. А обойдется весь этот ветряной Донбасс, считая и постройку завода ветряных крыльев, миллионов в сто. Хорошее это дело или среднее?

— Удовлетворительное, — высказали свое мнение слушатели Кашкарова. — [*Езжай в Москву сообщаться — наше государство охотное к науке...*

— Вот я слышал, что Донбасс есть кочегар Советского Союза, — произнес Чичеров. — Так почему же из ветра не сделать нам для всей страны кухонного мужика!..]

Все засмеялись, а Кашкаров остался серьезным.

* * *

Зима давно миновала. Сейчас уже июль месяц 1931 года, — наступает время уборки второго колхозного урожая. Я снова приехал к тов. Кашкарову, желая помочь ему в организации поливных работ в совхозе.

Стояла туманная жара: весь воздух томился, и налитой, почти готовый урожай склонился в ожидании. Но в садах и на огородных угодьях совхоза была прохлада, и от растений шло беспрерывное жизненное испарение. В свое время Кашкаров заложил в местный горячий климат великое противоречие — воду, и сейчас это противоречие солнца и влаги примирилось в тучном урожае плодов и овощей.

Вместо Кашкарова механизмами совхоза теперь ведал новый товарищ Овчинников. Он мне сказал, что Кашкаров уехал отсюда три месяца назад. Его вызвало одно ленинградское научное учреждение, может быть, сама Академия наук, чтобы сделать из ветра Кухонного Мужика и Истопника Советского Союза. Что касается Щербакова и Чичерова, то Щербаков разрабатывал идею снабжения [*ветрами*] **товарами** пайщиков на дому и собирался закрыть лавку вовсе, превратив ее в распределительный центр, а Чичеров делал с комсомольцами в Чистовском колхозе то же, что уже сделал Кашкаров в совхозе, — ветряное отопление. Свои «ветром подбитые» избы колхозники собирались превратить в ветром нагретые жилища.

Сила изобретательского примера Кашкарова действовала все более широко и быстро, хотя самого Кашкарова уже не было в этом районе. Техническая идея завладела массами и стала громадной действующей [*физической силой*] **силой** социализма.

МАТЕРИАЛЫ ИЗ РУКОПИСНОГО ОТДЕЛА ИРЛИ
(Публикация и примечания Е. И. Колесниковой)

Ед. хр. 17, черновой автограф, карандаш, 1 л., без даты.

1. [ОДНИ НА СВЕТЕ.¹ (Л. 1)
(Повесть).

— Так отчего же нам быть с тобой счастливыми, товарищ Сафронов?

— Не от чего, товарищ Отчев!

— Нет, — сказал Отчев.

Окно дома было открыто в природу, [по которой] которую сейчас волновал ветер — он уносил **духовую** музыку из сада совторгслужащих в даль. [Из окна] От окна началась **приовражная** пустошь, а за оврагом, за бесплодным ущербом земли **был** [поднимался бугор] глинистый бугор, на нем сейчас шумело дерево и с тайным стыдом подворачивались его листья. Бугор и дерево находились уже на горизонте, ограничивая собою вечное зрелище из жилища людей. Невдалеке была пивная крестьян и отходников, там невыдержанные люди предавались забвению своего несчастья, [*на шум*] и шум [*горюющих*] ожесточенно-горюющих доходил до Отчева и Сафронова.

— Тратят средства существования, — сказал Сафронов про пьющих.

— Значит, они не будут существовать, — произнес Отчев. — Люди же в будущем мало живут: [только родится, влезет на бугор посмотреть, а там ветер] может быть в одном детстве, а дальше — только бьется сердце за каменистыми костями//

2. (Л. 1 об.)

— Дальше одна материнская инерция, — согласился Сафронов, ничему не радуясь; он вытянул руки за окно — в нежность ранней ночи. **Разнообразные** грустные звуки произносились там из пространства — среди пауз духового оркестра и (*нрзб*) пивной бедняков.

— Когда я родился, я думал, буду счастливым, и мать мне так обещала]

¹ Судя по содержанию и фамилиям персонажей, это один из вариантов начала повести «Котлован».

Ед. хр. 1, черновой автограф, карандаш
(часть правки сделана чернилами), 1 л.

⟨Л. 1⟩

Лето 32 года.
Май (31-е)

Тема: В плену империализма (всяком)

ВЗЫСКАНИЕ ПОГИБШИХ

Пьеса.¹

Генерал

Адъютант

Европеец

1. Евг(ения) Андр(еевна) Пенкина
2. Петров, идиот
3. Немой
4. Европейка
5. Пленный красноармеец

Пьеса.

Действ(ующие) лица:

1. Мерклин Ефрем Исаевич
 2. Комягин, ⟨нрзб⟩, товарищ Мерклина
 3. Жена Мерклина.
 4. Европейский офицер.
 5. Европейский солдат.
 6. Европейка.
 7. Советский воздушный инженер (пленник) — летчик.
 8. Командир Кр(асной) Армии
 9. ⟨нрзб⟩
 10. ⟨нрзб⟩
- Петров, идиот.
Немой //

⟨Л. 1 об.⟩

Действ(ующие) лица.

Суенита² — европейка

Бенедикт Эндвад³ — европ(ейский) офицер

¹ Пьеса под таким заглавием неизвестна. В годы войны появится рассказ «Взыскание погибших», содержание и действующие лица которого не будут перекликаться с обозначенными в этом наброске. Общим окажется военный мотив.

² Имя героини из пьесы «14 красных избушек», замысел которой приходится на конец 1931—начало 1932 года.

³ Среди действующих лиц «14 красных избушек» есть персонаж по имени Эдвард.

Генрих Ож — европ(ейский) солдат, б(ывший) безработный

Петров, русский идиот.

Что человечество д(олжно) б(ыть) одной семьей, — это выдумал несемейный человек или холостой.

Ед. хр. 4, карандаш, 2 л., без даты.

[ЕВДОКИМ СОЛОМОНОВИЧ] ЕВДОКИМ СОЛОМОНОВИЧ.¹

[IV] [*Когда человек выучится спать, то он разучит-* (Л. 1) *ся умирать.*
Сакньюссем].

Абабуренко² Евдоким, в отчестве Соломонович. Соломоновичем был он не потому, что роду иудейского, а потому, что был безотцовщина³ и до больших лет местонаходился в услужении у еврея, скупщика костей-тряпок, Соломона Луперденя.

Однако, дело это прошлое. Соломона теперь нет, — мер, должно быть. Девятнадцать человек детей его рассеялись по поверхности земли неприметным образом. Ханочка — супруга Соломона, красивая милая женщина, умерла с голоду два года назад, когда город наш заняли казаки. А кто говорит, [*что е*] что ей забили кол в матку три офицера-охальника и оттого, **будто** бы, она скончалась.

Теперь это дело прошлое. Лучше давайте убережем живым (sic), а о мертвых будем плакать в одиночку по ночам.

Над складом Соломона давно уже висела красная вывеска: [*Р.С.Ф.С.Р.*] РФРС Базисные склады костеобработывающей и ватнобумажной промышленности **губернского масштаба**.

Соломон же орудовал без вывески безо всякой — и так знали. И так жилось терпимо — туго от суеты и работы в конторе(,) и сладко и прохладно — дома, в небольших осями комнатах, пропахших женой плодоносной.//

¹ Рассказ под таким названием неизвестен. Приводимый отрывок вошел в 3-ю главу рассказа «Бучило», впервые опубликованного в журнале «Красная Нива» (1924. № 43. 26 окт. С. 1028—1032).

² Фамилия «Абабуренко» используется в текстах Платонова неоднократно. Например, она встречается в «Теме к пьесе (условное название «Злой учитель»)» для Центрального детского театра (см.: РГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 97, л. 10).

³ Традиционный для Платонова мотив безотцовщины.

(Л. 2) Давно это было. Теперь уж и Абабуренко старик. Но не только старик, а также оратор, гармонист, охотник до зверей, [*мы*] мудрец, помышляющий благо роду человеческому, и в общей суммарности, как говорил сам Абабуренко, из него получался большевик, член Российской Коммунистической партии, в кавычках большевиков. Любил так определять свою личность Абабуренко — полностью, не спеша и вразумительно для всех малосведущих. Внушительной личностью был Абабуренко, веский человек.

Жизнь прошла — как ветер прошумел: и холодно и вьюжно было, и тепло, и ласково, и благосклонно — всего бывало. Замечательно хорошо. В рассудке неслись высочайшими почти незримыми облаками ласковые лица, милые дарящие руки Ханны Яковны, ясные любящие глаза Дарьюшки — жены ненареченной, ибо не пришлось войти в брак Евдокиму Соломоновичу — брехать здоров был.

Рассудительно оглядывал Евдоким Соломонович жизнь со всех четырех сторон и всюду усматривал одну благовидность. Все неблаговидное сокрушается рукой живого человека. Евдоким Соломонович сам поджигал усадебную постройку [*нрзб*] у князя Бярятинского и жалел, что упустил самого старика — кишки бы спустил ему наружу, — до того лют был, язва, до мужиков. Жил как хворь, на отошалых мужицких телесах. Теперь, за границу взять бы в колья. Вышла бы потеха и потешение. Слышал кое-что о загранице Евдоким Соломонович, даром что⁵

⁵ На этом рукопись обрывается.

Ед. хр. 37, карандаш, 1 л., без даты.

(Л. 1) 1.

ЧЕРНОГЛАЗАЯ¹

(Рассказ)

В Туркменистане было утро. Небольшая девушка или женщина лежала [*под/в/мо глиняном, выбеленном изнутри жилище*] в горнице внутри глинобитного дома и

¹ В архиве РГАЛИ имеется отрывок о девушке Карагез («Карагез» — в переводе с тюркских языков означает «черноглазая»). См.: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 66. Отрывок не датирован.

спала глубоко, как умершая. Горница была выбелена [изну] изнутри и [свет дн/нового дня] добрый свет утра [кротко отражался] отражался на чистоте стены над головою спящей; но спящая женщина не видела света, она спала, затаив свою жизнь в глубине [ме] дыхания. настолько медленного и кроткого, что сон ее казался грустью: грудь ее редко и слабо вздымалась под тонким русским одеялом, в тишине пустыни [запела и смолкла] [⟨нрзб⟩] сирена удаляющегося паровоза [⟨,⟩] [но] и желтая степная птичка **в недоумении** клевала снаружи в оконное стекло, а женщина **лежала одна с закрытыми глазами**, [спала/покоилась как чужая всему этому светлomu миру в забвении] точно она **была** чужая всему этому светлomu [миру, потому что она ⟨нрзб⟩ утомилась в работе/ в работе накануне/ в работе накануне/ И правда] миру.//

Алчность в лице — по неиз⟨житой⟩ будущей жизни (Л. 1 об.) у Немтыря²

Судя по заглавию, вероятно, он относится к «азиатскому» периоду творчества Платонова — 1934—1935 годы.

² На этом текст обрывается.

Имя «Немтырь» встречается также в «Набросках к неустановленным произведениям» (см. наст. изд., с. 501).

Ед. хр. 3, карандаш, без даты.

1. **ДОЛГОТА ЖИЗНИ.**¹ (Л. 1)

(Рассказ). //

2. (Л. 2)

⟨Нрзб⟩ [Я заболел. Многое время я стоял перед стенными часами² и ясно видел пульсирующее движение минутной стрелки ⟨нрзб⟩ вперед; вско]

¹ Отрывок «Долгота жизни» (ед. хр. 3) однозначно атрибутировать невозможно, потому что печатного текста под таким заглавием нет. Сама структура заглавия достаточно характерна для писателя и воспроизводит ту же лексическую модель, что и заглавие «Течение времени». В 11-й записной книжке 1934 года есть отрывок под таким заглавием. Однако краткость его содержания — два абзаца — не позволяет судить о замысле, хотя и не противоречит публикуемому отрывку (см.: Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 151).

² Часы — важная деталь интерьера в отрывке. Этот предмет сугубо функционален, он принимает участие в развитии экзи-

стационального микросюжета текста — герой неотрывно наблюдает за стрелками и начинает замечать движение каждой из них. Мотив часов встречается у Платонова как в художественных произведениях, так и в черновых записях. Например, в «Эфирном тракте» Матиссен создает особые часы-будильник, связанные с головным мозгом (см.: Платонов А. Эфирный тракт // Платонов А. Потомки солнца. М., 1987. С. 209); в «Чевенгуре» Захар Павлович чинил стенные часы и «занимался устройством деревянных часов, думая, что они должны ходить без завода — от вращения земли» (Платонов А. Чевенгур // Впрок: Проза. М., 1990. С. 18). В то же время герою «скучно и стыдно от правильности действий часов и поездов» (Там же. С. 54); Чепурный, отличающийся вниманием к разного рода символам, «вычистил звезду на своем головном уборе и пустил в ход давно остановившиеся бесхозяйственные стенные часы» (Там же. С. 257). В «Котловане»: «Сельские часы висели на деревянной стене и терпеливо шли силой тяжести мертвого груза; розовый цветок был изображен на обличке механизма, чтобы утешать всякого, кто видит время» (Платонов А. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 28); в «Глиняном доме в уездном саду» Яков Саввич создает «чугунные часы, которые должны в конце обычного времени пойти в ход от удара молнии» (Платонов А. Глиняный дом в уездном саду // Платонов А. Свежая вода из колодца. Кемерово, 1984. С. 65). Часы, как и весы, для Платонова являются эквивалентами гармонии и размеренности жизни. С 1931 по 1935 год писатель работал инженером-конструктором в Палате мер и весов. Эта деятельность, как известно, сказалась на некоторых темах в творчестве писателя середины 30-х годов. В романе «Счастливая Москва» читаем: «...одни маятники часов-ходиков стучали по комнатам во всеуслышание, точно шел завод важнейшего производства. И действительно, дело маятников было важнейшее: они сгоняли накапливающееся время, чтобы тяжелые и счастливые чувства проходили без задержки сквозь человека, не останавливаясь и не губя его окончательно» (Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 88). В 16-й записной книжке 1937 года записано: «Точные (сверхточные) часы суть единым, одновременным радиоимпульсом толкаемые из точек точности (напр., обсерватории времени или мер и веса). Вот схема» (Платонов А. Записные книжки. С. 203). По мнению Е. Толстой, «тема часового механизма в новой русской литературе после „Петербургa“ Белого не может не соотноситься с узловой мифологемой этого романа — часового механизма...» (Толстая Е. Алексей Толстой как неизвестный писатель // Мирпослеконца. М., 2002. Часовые механизмы с секретом. С. 214). В творчестве А. Толстого «мотив часов» оценивается ею так же как «символический обертон» (Там же). Старинные часы как символ родового дома встречаются у А. Толстого в «Повести о многих интересных вещах (Детство Никиты)» (1920—1921), в «Хождении по мукам» (1920—1921), в «Золотом ключике, или Приключениях Буратино» (1935). Попытка осмыслить сущность неизменного чело-

Обыкновенный человек устарел.³ Он лежал на кровати и следил за [пульсирующим] движением минутной стрелки стенных часов; вскоре он привык замечать ход **даже**

веческого стремления обозначить время и пространство с помощью их условных эквивалентов — приборов измерения — ощутима и в приводимом отрывке. Отсюда вероятное опущение в сторону более поздней датировки — не ранее начала 1930-х годов. Обращает на себя внимание почти дословное совпадение сцены с часами и отрывка из статьи русского космиста Н. А. Умова «Роль человека в познаваемом мире»: «Перед вами ваши стенные часы; мерно падает маятник, так же мерно подымается вверх, и так неизменно от одного дня к другому. Прислушайтесь: маятник стучит, стучит правильно, иногда бывает перебой — часы идут дурно, их нужно остановить. Маятник — это регулятор: он сдерживает и регулирует падение гири часов; убегите этот регулятор — гиря быстро спустится на подставку, стрелки хаотически закрутятся по циферблату...» (Русский космизм. М., 1993. С. 115). Попутно можно предположить, что интерес Платонова к работам Н. А. Умова мог возникнуть в связи с его попыткой написать книгу об эволюции (о чем свидетельствуют материалы РГАЛИ), а, как известно, Н. А. Умов является также автором работы «Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина». Обращает на себя внимание другой аспект соприкосновения наброска «Долгота жизни» со статьёй Н. А. Умова «Роль человека в познаваемом мире» — в плане изображения чувства метафизического одиночества героя и прогнозирования возможного выхода из него. Описывая размышления героя о том, что жизнь его запечатлена лишь в чиновничьих бумагах и может вызвать интерес только у редкого любителя старых документов, писатель исподволь подводит к мысли о «счастье рядом с другим человеком», остро зазвучавшей у него в середине 1930-х годов. Подобная экзистенциальная концепция взаимоотношения людей присутствует и у Н. А. Умова: «Жизнь сплетается с чувством, которое древний грек выразил словом... любовь к человеку не ради симпатий и особых отношений к его личности, не любовь мужчины и женщины, не привязанность дружбы, нет, это чувство, с которым гостеприимный хозяин встречает в своем доме чужеземца-гостя, это любовь к человеку как к человеку» (с. 114). Таким образом, можно сделать предварительные выводы о том, что отрывок «Долгота жизни» относится к середине 1930-х годов.

³ Эту строку Платонов оставляет первой, задавая ей самую сильную позицию. Предложение «Обыкновенный человек устарел» вводит в контекст темы «нового человека» в советской идеологии и его отражения в литературе. Мотив «нового человека» звучит в творчестве Платонова с самого начала 1920-х годов. Например, в статье «Нормализованный работник» (1920) идет речь о «создании путем целесообразного воспитания строго определенных рабочих типов», т. е. предлагается с младенчества воспитывать детей в соответствии с их будущей профессией,

маленькой и часовой стрелки, минутная же стрелка приобретала тогда мчащуюся скорость. Устаревший человек вспомнил, что в молодости время на часах стояло для него

«искусственно развивая характеры, соответствующие производственным целям общества» (Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 136—137). О «новом человеке» Платонов говорит не раз, как в публицистике, так и в художественных произведениях, например в «Чевенгуре», что было созвучно фразеологии времени (см. об этом: Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман А. Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 245). «„То, что Маркс желает дать человеку, является не картиной мира, а всего лишь картиной общества, точнее говоря — картиной пути, на котором человеческое общество должно достичь совершенства”, — отмечает М. Бубер. Однако в России к началу XX века на основе марксистского учения существовали и целостные теории построения нового мира и нового человека. В 1904 году А. А. Богданов (Малиновский) выпустил работу „Новый мир (1904—1924)”, в которой и представил свою идею. Труд состоит из трех статей; первая имеет характерное заглавие „Собирание человека”. Как пишет сам Богданов, эта статья „посвящена изменению типа человеческой личности — устранению той узости и неполноты человеческого существа, которые создают неравенство, разнородность и психическое разъединение людей. (...) В выяснении вопросов я старался идти по тому пути, который указан Марксом, — искать линии развития «высших проявлений человеческой жизни», опираясь на их зависимость от развития основных ее условий». В моей работе дело идет, разумеется, только о самых общих контурах нового жизненного типа”. Однако приближение этого типа Богданов уже предчувствовал: „Человек еще не пришел, но он близко, и его силуэт ясно вырисовывается на горизонте”. В одном из выступлений Л. Троцкий произнес: „А человека улучшить неужели не сможешь? Нет, сможем! выпустить новое, «улучшенное издание» человека — это и есть дальнейшая задача коммунизма»» (цит. по: Яблоков Е. А. На берегу неба. С. 245). Мотив «нового человека» сохранится и в 1930-е годы. В записи 1930 года в 5-й записной книжке читаем: «Он готовит кадры: Нового типа человек» (Платонов А. Записные книжки. С. 61). Этот мотив прозвучит и в записях к «Счастливой Москве», и в самом романе. Отсюда сложность датировки отрывка по данной мотивной парадигме.

Но работа с выявленным мотивом чрезвычайно продуктивна уже для исследования авторской манеры повествования и способов выражения авторской позиции. Противопоставление новый человек—старый человек стало привычным и не несло в себе эмоционально-оценочных коннотаций. Писатель задает сатирический план восприятия употреблением глагола «устарел» относительно человека, усугубляя эффект прилагательным «обыкновенный». Здесь присутствует иронический комментарий не только к внешним обстоятельствам, но также ироническая реакция на самого героя, способы обрисовки которого так блиста-

всегда неподвижно; при всем внимании он не мог тогда различить, что минутная стрелка так **скоро** {<нрзб>} идет, хотя [видел] глаза его были свежее **в то время** и строго следили за всем, [интересным в мире] что случается в мире.

Сначала он испугался. Его никто не знал и вспоминать после смерти не будет. Единственное его достоинство, что он гражданин СССР, а память о нем сохранится лишь в делах домоуправления, милиции и загса, как о **прописанном** жильце, о **человеке**, дважды оштрафованном за нарушение правил уличного //

2.

(Л. 2 об.)

движения, [человека] **однажды** рожденном и **однажды** умершем. Что касается службы, то **архив** [архивы], бухгалтерии ликвидируется через десять лет, когда минует максимальный срок наказания для возможного преступника. Таким образом, его работа в счетоводных книгах и ведомостях, [тоже] его скрепляющие подписи и все **прочие** [меры] скромные меры бессмертия {<нрзб>} тоже не очень надежны. Кроме того, редко живут те люди, которые с интересом читают при вечерней лампе реестры документов, перечни должностных лиц когда-то бывших учреждений или с волнением всматриваются в подписи давно умерших **служащих** [людей], разгадывая этим способом всю тревогу, счастье и судьбу умолкшего неизвестного существования.⁴ Такие люди, интересующиеся скукой, как трагедией, [цифра] **намеком, как сказкой**, очень редки, — их наверно [нет] нет. Наиболее интересный документ, это [тру] трудовой список, но тоже **лишь** для очень **нежного** [влажного] сердца и **большого** воображающего ума. И в трудовых списках **человек** не всегда записан точно, а только с собственных слов, и если [взять/взять] поверить словам в списках, то **в целой стране** никто никогда не судился и не был взыскан, но многие были командармами в гражданскую войну или водили, как наименьшее, бронетанковые [силы] //

тельно были разработаны художником в процессе работы над «Государственным жителем» (1929). Отсюда можно предположить, что верхние границы датировки не могут выходить за 1929 год.

⁴ Между двумя последними словами Платоновым поставлен знак Z, означающий перестановку этих слов. В «Записных книжках» также присутствует «архивная» тема: «Надо изучить трудовые списки граждан СССР — вот тема народа» (Платонов А. Записные книжки. С. 151).

(Л. 3) 3.

силы, [или же] либо, уж как крайность, [брали волости в свое время] вдвоем с товарищем [,] брали волости в свое время, надев на себя, **как броню**, плетни для ужа-са врага.

Почувствовав действительную скорость времени [Филипп Саввич] Антон Александрович ⟨,⟩ не мог управиться [со своими] с **текущими делами**; [и] он стал всегда опаздывать, ошибаться, терпеть неудачи и [потеть сердцем в постоянном сожалении / в поту своего сердца находится в постоянном сожалении] находился в постоянной [сожалении] **усталости**, [чувствуя, что сердце его в поту] точно сердце его было в бегстве, в сожалении и в поту. Но [потом — опять станю] **затем** — Антону Александровичу опять становилось [ничего] ничего, **терпимо**: и устаревшим можно жить, и в ослаблении всех чувств есть свое удовлетворение [⟨нрзб⟩] и **своя** разумная радость, — что вот, дескать, сколько лет я носил свои органы, сколько они меня мучили и тревожили и ⟨,⟩ наконец⟨,⟩ я их довел до измождения ⟨,⟩ и они увядают. С головы сыплются перхоть и волосы, тело [⟨нрзб⟩] давно переболело всеми обычными болезнями и больше не боится заразных микробов, плакать неохота, [и смешное] спится мало и улыбаться тоже не приходится, так как чувство счастливо-го возбуждения **уже** заранее и целиком//

(Л. 3 об.) 4.

истрачено, и оно притупилось. В такие времена было бы хорошо пить водку, но и она испытана и давно уже не [берет] опьяняет, не подымает сердца на высоту ума, не превращает людей в [воз] возлюбленных друзей. Поэтому дома, после работы, Антон Александрович все более охотно занимался мелкой необходимостью: топил дровяную печь, заводил и выверял стенные [часы] часы, чинил утварь, поддерживал надежную, сухую [чистоту] чистоту в жилище и глядел на свою кошку, которая неторопливостью своей жизни [выз⟨нрзб⟩] **сонливостью** [⟨нрзб⟩] всем скудным поведением [⟨давала⟩] **вселяла** покой в его душу. Но иногда Антон Александрович начинал чувствовать такое уныние, что ходил в уборную, когда ему не хотелось и было не нужно, лишь бы заняться каким-нибудь новым [делом] делом.⁵

⁵ В 11-й записной книжке есть запись: [«Ей было так тоскливо, что она ходила испражняться, когда ей не хотелось и было не нужно, лишь бы заняться»], которая включена в так называемый «азиатский» блок материалов 1934 года. Рядом с ней — отрывки, относящиеся к «Счастливой Москве».

[⟨Повесть⟩ Долгота жизни.
Обыкновенный человек устарел]⁶//

5.

⟨Л. 4⟩

⟨умолки⟩ колокола гудели, идут ⟨безмолвн⟩ электро-
возы.⁷

Однако, хотя [часы] часы шли **верно** [правильно] и скоро, хотя [судьба] кости внутри Антона Александровича уже каменели, приходилось не умирать, а расти и совершенствоваться. На службе начали спрашивать не [како] как со служащего, а как с высшего **прекрасного** человека, [от которого] который должен заботиться один обо всем земном шаре, а о нем никто. Это было жутко для сердца устаревшего человека, но удивительно и втайне приятно. Когда **ближайший** [старший] начальник Антона Александровича делал ему указание на недостаточность работы или выносил публичный выговор в печатном приказе, то Антон Александрович [не имел] наполнялся грустной жалостью к самому себе, которую высказать никому нельзя. «За что он меня так обижает, — приблизительно думал он. — Кто я такой? [Я] Разве выучишься жить, если время **мое** прошло настолько скоро... Я ведь недавно был ребенком и еще не перестал им быть [«] Я ничего не успел [»] с тех пор, как родился».

Он вспомнил первый лучший, таинственный день своей жизни, освеща[в]яющий до [сих пор] **сего времени** [его] бедное небо его детства, давно погасшее в природе, [⟨нрзб⟩ в душе] но сохраненное в душе.⁸

⁶ Написано внизу листа, надпись перевернута. Вероятно, Платонов делал запись на чистом листе, а потом эта запись соединилась с продолжением текста предыдущей страницы.

⁷ Запись сделана в углу листа, очень мелко и неразборчиво. Графически и содержательно она не включена в состав текста.

⁸ С этим абзацем перекликается одноименный набросок в «Записных книжках»: «Десять, двадцать лучших, прекрасных дней „моей жизни“, память о которых стоит неподвижно, как ⟨...⟩ как бедная далекая звезда над головою» (Платонов А. Записные книжки. С 151).

⟨Л. 1⟩ 2.

ПРЕДИСЛОВИЕ.¹

[Из столовой нарпита]

[Отужинав в столовой нарпита]

Отужинав в столовой нарпита, помещавшейся на Лиговке² близь Обводного канала, на улицу вышел пожилой человек по имени Никодим Васильевич Якунин.³ Одет он был обыкновенно, как одеваются служащие или рабочие люди, в прочную, достаточную одежду, но на лице его были ясные следы нужды, долгого низкооплачиваемого труда

¹ По всей видимости, слово «Предисловие» перед текстом рукописи не следует рассматривать как заглавие, поскольку в платоновском фонде РГАЛИ сохранились и другие материалы, предворяемые подобным образом. Здесь содержится предыстория героя, которая могла бы войти в основной текст, а также психологическое обоснование образа главного героя.

Отрывок, вероятно, имеет отношение к замыслу Платонова второй половины 1930-х годов о создании романа «Путешествие из Ленинграда в Москву», который вначале предполагалось печатать в «Знамени», а затем в 1937 году был заключен договор с издательством «Советский писатель». (См. об этом: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 199—200). Набросок под заглавием «Предисловие» с главным героем Никодимом Васильевичем Якуниным опубликован в «Новом мире» (1991. № 1. С. 130—155) Н. В. Корниенко (*Платонов А.* Из неопубликованного / Сост. М. А. Платоновой; Вступ. ст., подгот. текста, коммент. Н. В. Корниенко). В «Записных книжках» напечатан отрывок, датированный Н. В. Корниенко 1930-ми годами, под названием «Предисловие». Имя персонажа совпадает, имеется также упоминание Петрограда. Фрагмент из «Записных книжек» содержит сведения о самом раннем периоде жизни Никодима: «Мать выкормила своего сына Никодима, он вырос и стал большим. (...) Из Красной Гвардии отец больше не возвратился — он умер в бою под Петроградом, чтобы сын вместо него мог жить свободно и счастливо, либо заблудился ... и остался жить где-либо в дальнем чужом месте» (*Платонов А.* Записные книжки. С. 265).

² Название крупного проспекта в Санкт-Петербурге от ул. Некрасова до Московского пр. До основания Петербурга вдоль будущего Лиговского канала проходила дорога из древнего Новгорода. В 1718—1725 годах на всем протяжении современного проспекта был прорыт канал для питания фонтанов в Летнем саду. Официальное название Лиговской улицы появилось в 1892 году. В 1952 году улица была переименована в Сталинградский проспект. В 1956-м — возвращено прежнее название (см. об этом: *Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Почему так названы. 5-е изд. СПб., 2002. С. 137).

³ Эта фамилия упоминается и в других набросках.

[и участия в военных битвах] и(,) быть может(,) участия в военных битвах, [(нрзб)] потому что на левой стороне его лица находился шрам и два **заживших окоченелых** рубца, [(как)] **словно** от ранения саблей;⁴ но **общая** кожа на лице этого человека имела бурый обветренный [цвет] цвет большого здоровья и доброго сердца, а рыжеватые усы кротко [рос] росли над скромным, молчаливым ртом. [Вероятно это всё были] Его наружность [вероятно] соответствовала его [Такое выражение его]//

3.

(Л. 2)

давней, прошлой жизни, — еще до революции, — когда ему было совсем плохо, потому что [(нрзб)] Якунин [подолгу] несколько раз, и подолгу, сидел в тюрьме. Однако и сейчас еще его истощенные, бледные глаза [светились ясным <терпеливым>, точно пустым светом <они> глядели/и в них были интерес и доверчивость к миру/были/были] смотрели доверчиво и ясно, точно радость для него была знакома и близка, а прожитое горе ничтожно. [И действительно, оно было небольшое, прожитое горе Якунина; в тюрьму он садился шесть раз, а всего просидел четырнадцать лет, первоначально попав в заключение еще в детстве, когда ему исполнилось тринадцать лет]

[И действительно, прожитое горе Якунина было небольшое; в тюрьме его время прошло во сне и томлении,/ в воображении своей/ в однообразном воображении жизни своей все более беднеющей души, в воспоминании исчезнувших людей и фактов. [Он] **Всего он прожил в заключении [четырнадцать] двенадцать лет, но не в один раз, а в четыре срока. На свободе, в промежуточном времени до следующего, очередного заключения, Якунин]//**

4.

(Л. 3)

И действительно, свое прожитое горе Якунин не считал большим; в тюрьме он привык жить воображением своего ума, тайным представлением чужой свободной жизни, потому что его собственная душа все более беднела, не имея чувства и подвижности в однообразном **тюремном [заключении] положении**. Всего Никодим Якунин прожил в заключении четырнадцать лет, но не в один раз, а в четыре [сро] срока. В промежутках — от одного до следующего очередного заключения — Якунин был на воле не

⁴ «Удар саблей», полученный «в военных битвах», отсылает к гражданской войне. Для обозначения Великой Отечественной войны употреблялась иная лексика. Кроме того, сабля как вид оружия в ней не использовался.

подолгу, иногда по нескольк[у]о суток, а иногда еще меньше — по десять, по двадцать часов, а затем его вновь брали под арест. Он даже **не успевал отойти далеко** от тюрьмы, где только что отбыл свой срок [*не успевал отойти далеко,*] и опять возвращался в нее. Однако никаких преступлений Никодим Якунин не совершал, он даже не пережил ни разу чувства [*от*] **своего** злодеяния.⁵ В нем лишь пробуждалась излишняя сила жизни, скопленная, затомившаяся в тюрьме; в сердце его [*было*] [*проявлялось ощущение/счастье сознание свободы и*] увлечение другим человеком, [*потому что*] он хотел отдохнуть от тюремной привычки — думать лишь о самом себе, жить чувством своего одинокого тела. Поэтому Якунин, не имея постоянных родных и знакомых, [*на воле*] сразу сходилса для дружбы с незнакомыми людьми.⁶ Выйдя из тюрьмы, //

⟨Л. 4⟩

5.

Якунин обыкновенно оставался ночевать на базаре или на городских пустошах, в мусоре каких-либо руин, где проводили время и другие люди, не имеющие жилищ. В последний раз, **незадолго** перед революцией, будучи только что освобожденным из тюрьмы, Якунин [*пошел на базар*] отправился на базар,⁷ чтобы **побыть** [*походить*] среди людей и рассеяться между ними,⁸ [*может пораб*] а может быть (<,) наняться [*в дерев*] на работу в деревню плотником (он знал это ремесло) и поджиться немного денег на харчи. Но наступил вечер, [*нрзб*] крестьяне разехались и торговцы закрыли свои рундуки и торговые помещения; около амбара, где помещались возовые весы,⁹ остались на ночлег беженцы из Польши и между ними устроился [*ночевать*] Якунин. Беженцы покормили его [*остатками каши*] [*кашей*] кулешом из своего котла [*наравне с членами с*] считая его тоже несчастным [*, дальним*] чужестранцем, а затем легли спать на земле вместе с детьми и женщинами. Якунин тоже лег между [*ни*] беженцами, а ночью проснулся от холода. Был **октябрь** [*сентябрь*] ме-

⁵ Жизнь мальчика-сироты у весовщика — сюжетный элемент нескольких произведений Платонова (например, рассказ «Глиняный дом в уездном саду»).

⁶ См. мотив: «Счастье вблизи другого человека».

⁷ См. мотив: после неудач герой отправляется на базар — «Река Потудань», «Московская скрипка» и др.

⁸ См. мотив: «рассеяться между» людьми — «Московская скрипка», «Счастливая Москва».

⁹ Весы — часто встречающаяся у Платонова предметная деталь (см. наст. изд., с. 476).

сяц; на камни базарного проезда, на [стены] дощатые стены **ларьков** [домов] легла изморозь; оскуделый¹⁰//

4.

(Л. 5)

бывал недолго, по несколько дней, а затем его вновь [его] уводили в [прежнюю] тюрьму. Это происходило потому, что на воле у Якунина сразу пробуждалась [сила] жизни, скопленная **затомившаяся** в тюрьме, в сердце его сжималась счастливая, излишняя сила, и человек шел в толпу людей, он **словно** [искал себе] хотел рассеять самого себя между ними, быть увлеченным [таинственным] интересом к [незнакомому] неизвестному человеку и отдохнуть от тюремной привычки — думать лишь о самом себе, жить чувством своего одинокого тела. По выходе из тюрьмы Якунин обыкновенно оставался **ночевать** [жить] на базаре или на городск[ой]их пустош[и]ах, [где ночевали] в **мусоре каких-либо руин, где проводили время** и другие люди, не [имею] имеющие жилищ. [В] После каждого своего [пребыва] пребывания в тюрьме, которое длилось [два, три, а ино] от двух до четырех лет, Якунин [терял] не заставлял своих прежних знакомых и они забывали его, или они [просто] уезжали жить в другие места земли, или их самих сажали в заключение, [и умира / умирали / а многие / а многие уже] а некоторых Якунин больше уже не мог увидеть никогда, за их смертью [за] от старости [и болез] и болезней. [Поэтому Якунину приходилось]. Даже те редкие люди, которые **еще** сохранили память о Якунине до самого последнего его заключения, стали равнодушными [к нему] к нему, отвыкли от знакомства [с ним]//

5.

(Л. 6)

с Якуниным, и он их не посещал на воле. Поэтому Якунину приходилось каждый раз знакомиться с людьми сначала, но он не жалел об этом; [тем более, что] к тому же что свидание его с новыми **случайными** людьми продолжалось **обычно** очень кратко — однажды **было** всего несколько часов, — а затем Якунина опять [был арестован] брали под арест.

Никаких преступлений [Якун] Никодим Якунин не совершал, он и [не понимал, что это такое] не пережил ни разу чувства [злодейства] злодеяния. В первый раз он узнал тюрьму в [тринадцать] **четырнадцать** лет — за то, что был **сиротою**¹¹ не помнящим родства, и подозревался [участников / в участии] как соучастник в ограблении подвала гастрономической торговли; в ту далекую,

¹⁰ Здесь текст первого наброска обрывается. Писатель начинает заново.

¹¹ Сиротское детство — лейтмотив творчества Платонова.

[еще] детскую ночь, Никодим **еще** жил у [во / возово] возового весовщика [амбар], у которого амбар с весами стоял **возле** Обводного канала¹² против Тамбовской¹³ улицы, — Никодим помогал **вдовому** весовщику по домашнему делу (тот жил в клетке при весах) и по весовой машине, а за это ночевал в амбаре и **понемногу** [кое-как] кормился [при] **около** чужого человека. И вот в ту **давнюю** ночь, еще с вечера, два незнакомых пожилых человека позвали Никодима, чтобы он помог им на **временной** работе; те люди свели Никодима на Тамбовскую улицу//

(Л. 7) 6.

и велели ему пролезть через узкий лаз в подвал и выдать оттуда наверх товар. Никодим был худ и слаб, а пожилые люди были велики и не [про] могли опуститься через [деревянную] деревянное [проход] отверстие для прохода воздуха. Никодим опустился в подвал и стал подавать наверх [колбасные круги] воблу, селедки [⟨нрзб⟩ *соле*], **малосольные** огурцы из кадки, — чего было побольше и что подешевле. Ему тогда велели подавать колбасные круги и винные бутылки. Выдав, что нужно, Никодим с трудом прополз вверх наружу по деревян[ной *тесной трубе четырехугольно*]ному четырехугольному [лаз] лазу. Ему дали за работу воблы и огурцов, и Никодим пошел ночевать в весовой амбар. Ночью же в амбар [пришел] пришел дворник [и увел] с базара и увел Никодима в полицейский участок,¹⁴ там на лавке сидели те двое пожилых людей [что], которые водили мальчика [в по] к подвалу, — они были сейчас пьяные, веселые и [рас] рассказывали полицейскому приставу, как они воруют и живут//

(Л. 8)¹⁵ 7.

[*мертвый воздух осени и бледной лунной ночи*] холодный воздух **осени** [осени] проходил до самого сердца спящих людей, и они ворочались и стонали, прозябая, [но про-

¹² Обводный канал — искусственное ирригационное сооружение, тянущееся от р. Невы до р. Екатерингофки в С.-Петербурге.

¹³ Выбор топонима «Тамбовская улица» для определенного сюжетного действия — посвящения юного героя в воровское дело — мог быть связан не только с реальным топографическим местоположением данной улицы, идущей от Обводного канала до Расстанной улицы (здесь в названии сквозит прозрачная семантика — улица ведет к кладбищу), но и с той отрицательной коннотацией, которую носит как личная мифологема Платонова («Тамбов — гоголевская провинция»), так и фольклорная — «тамбовский волк тебе товарищ».

¹⁴ Дворники в это время выполняли функции низшего звена полицейской структуры.

¹⁵ Начало абзаца отсутствует, вероятно, пропущена страница.

снут] но проснуться не могли, потому что были сильно измучены. Сам Якунин тоже простыл, он был **тогда** одет всего в один летний пиджак, [другой одежды он давно не зн] [и то потому что] который четыре года нетленно пролежал в тюремной кладовой. [Одна] **Неизвестная** пожилая беженка **продрогла и** проснулась; [от холода] она [укрыла получше] спала вместе с ребенком лет пяти на солдатской шинели, а сверху на ней была одета лишь рабочая блуза, выпрошенная наверно у чужого порога. Беженка жалко посмотрела на Якунина, закуривавшего сигарку для согревания. «Пани!» — сказала беженская женщина, [После разговора,] [а далее Якунин ничего в начале не понял, что она говорила]¹⁶

¹⁶ На этом текст обрывается.

Ед. хр. 36, 2 л., без даты.

1.

ЧЕЛОВЕКОЛЮБИЕ¹

⟨Л. 1⟩

Рассказ.

Виктор Викторович Пашков не был злым или добрым человеком; [но] он был деловым работником среднего возраста, приблизительно лет сорока. Однако, благодаря спокойному, выдержанному образу жизни, **нормальной упитанности, свежему лицу** и вере в химическую науку, которая **одна** [но] вполне могла осчастливить человечество, Виктору Викторовичу на вид было меньше сорока — лет тридцать с небольшим; кроме того, не желая преждевременно ветшать, Виктор Викторович занимался гимнастикой и ел мясо лишь для восстановления тканей в своем теле, то есть умеренно, а насыщаться старался преимущественно [овоща] овощами и фруктами, запивая [их] пищу нарзаном или виноградным соком. Заработок//

¹ Рассказ под таким заглавием неизвестен.

1.

«ГУМАНИСТ».¹

⟨Л. 1 об.⟩

Рассказ.]²

¹ Рассказ под таким заглавием неизвестен.

² Это заглавие не сопровождается никаким текстом. Судя по семантике, оно, вероятно, является вариантом заглавия «Челове-

⟨Л. 2⟩ 2.

у Виктора Викторовича был достаточный, жены и потомства он не имел, и поэтому [*в по*] ему нетрудно было соблюдать такой жизненный режим, который в идеале **мог дать** достигал **личное бессмертие** личного бессмертия. «Смерть выдумали предельщики» [*пр*] пришел однажды к выводу Виктор Викторович — «Человек относится к своему телу, к своей личной жизни, как вредитель, как диверсант, и в результате — погибает; его родили, его выкормили, на него государство огромные суммы затратило, а он **этого не понимает** — он порабатает немного, поживет лет до сорока, до пятидесяти и уже кончается, не оправдав расходов, потраченных на него: [*див*] вредитель!¹ — окончательно убедился Виктор Викторович. Он любил сливочное масло — за его вкус, **за** легкость усвоения его желудком и питательность; он намазывал его на хлеб слоем в десять миллиметров²//

колюбие». Оба заглавия в соотношении с имеющимся вариантом текста рассказа имеют сатирический оттенок. Тематически отрывок можно отнести к так называемой теме нового человека, которую Платонов разрабатывает как в публицистике, так и в художественных произведениях. Сохранился отрывок в «Записных книжках» (17-я книжка, 1938 год) с таким же заглавием: «Рассказ: „Гуманист“ — как, работая в Инст(итуте) смазочн(ых) масел, „Гуманист“ открыл электрический способ облагораживания характеров людей» (Платонов А. Записные книжки. С. 209).

Понятие гуманизма в литературном пространстве актуализировалось в начале 1930-х годов в дискуссии РАППА и «Перевала», во время которой оно активно обсуждалось.

¹ В 12-й записной книжке 1935 года Платоновым сделана запись: «Человек, захотевший победить СССР, — и питающийся научно, химически, чтобы прожить 500 или 1000 лет, — пережить всех» (Платонов А. Записные книжки. С. 159).

² На этом отрывок обрывается.

Ед. хр. 31, 1 л., карандаш, без даты.

⟨Л. 1⟩ 1.

⟨Андрей Платонов.⟩

ХЛЕБНАЯ ЭНЕРГИЯ

В этом очерке будет изображен лишь один человек, и не вся его жизнь, а только часть ее — та его деятельность, которая, по нашему мнению, имеет общую пользу

и общий интерес. Все остальное, может быть важное, в нашем описании опускается из жизни этого человека, **опускается** ⟨,⟩ пусть это даже идет за счет обеднения образа этого человека. Нас, в данном случае, интересует не прелесть, не оригинальность описываемого человека, не его типичность или, наоборот, исключительность, а только [*(его)*] те усилия, которые он совершил в направлении к всемирно-исторической истине человеческого общественного существования — к коммунизму. Он и сам определял так ценность своей жизни, не [*(прояв)*] проявляя интереса [*(нрзб)*] к другим событиям своей судьбы. Он сам называл себя¹

¹ На этом фрагмент обрывается. Вероятно, замысел наброска примыкает к тематическому пласту, условно обозначаемому нами как «новый человек» (см. примечания к отрывку «Гуманист», наст. изд., с. 487).

Ед. хр. 32, карандашный набросок, 1 л., без даты.

24.

⟨ХЕМИНГУЭЙ⟩

⟨Л. 1⟩

И Хемингуэй пишет новое художественное произведение, большое по замыслу и материалу, — пьесу «Пятая колонна». Посмотрим, нет ли в этом произведении [*новой попы*] нового усилия автора, **направленного к тому**, чтобы изобразить **человека**, столь необходимого и для нас, читателей, и для автора, — [*человека*] **человека** [*способного прео*] преодолеть¹ империалистическую, фашистскую действительность и выйти из нее свободным²

¹ Рядом на полях стоит знак вопроса.

Набросок представляет собой начало очерка о пьесе Хемингуэя «Пятая колонна», задуманном в продолжение двух известных очерков Платонова об этом писателе. Даты на рукописи нет, но исходя из того, что пьеса «Пятая колонна» была переведена на русский язык в 1939 году, очерк нужно датировать не ранее этого времени.

² На этом текст обрывается.

⟨Л. 1⟩

ЧАПЛИН В МОСКВЕ.

Пьеса.

Действующие лица:

[*Чарли Чаплин*]

1. Чаплин (Карп Захаров):

[*2. Юшка,¹ мальчик лет 15-ти 17*]

2. Володя, мальчик 15—17 лет.

3. Дуся,² девушка, ровесница Володи.

[*4. Старуха-мать*]//

4.

⟨Л. 2 об.⟩

Целует ее с цветами в руках, та боится уронить цветы и не сопротивляется.

[*И над всеми почившими миром*]

Светит солнце, сердце мое дышит,

Над могилами трава растет.

[*Мать моя*] **Там сестра моя** лежит мертва,

Меня не слышит

[*но я. А*] Но душа ее во мне

[*И плачет, и живет*]³

I. Мальчик, которому не везет: все кирпичи, камни его попадают в окна и т. д. Вечная жизнь в виде (старухи)

1а — копирующий взрослых чертенюк.

II. Дуся — святая и практичная.⁴

III. Чаплин — человек, решивший устроить **всеобщую** жизнь наконец, не понимая, но попадая в такт истины.//

⟨Л. 3⟩

1-е действие.

Возвышенность над городом Москвою: может быть, Ленинские горы.

Чаплин⁵

¹ У Платонова имеется рассказ с заглавием «Юшка». Этой уменьшительной формой от имени «Андрей», называли близкие будущего писателя в детстве. В «Записных книжках» имя встречается и в более позднее время, например в заглавии одного из отрывков: «Юшка, любитель России» (*Платонов А. Записные книжки. С. 275*). По предположению Н. В. Корниенко, «возможно, Платонов перерабатывал сюжет довоенного рассказа о смиренном Юшке в новое повествование» (*Там же. С. 409*).

² Этот же персонаж обозначен в действующих лицах второго наброска к пьесе «Тит» (см. наст. изд., с. 524, 526, 527).

³ Слева от этого четверостишия нарисован скрипичный ключ.

⁴ См. сн. 2.

⁵ На этом рукопись обрывается.

⟨Наброски к неуставленным произведениям
и списки действующих лиц⟩

⟨Л. 1⟩

1.

В деревне Подклетное жил старый дедушка Тит.² Ему уже давно [сравнялось] **сравнялось** сто лет, а теперь еще более стало. Правнуки его были на войне, а внуки его жили отдельно от него в дальних местах [либо], а иные уже умерли по старости лет.

Сейчас с дедушкой Титом жила одна его внучка Поливаниха, которая тоже [Уже была уже уже старой/старой была] давно постарела.

Когда ее спрашивали [малолетние ⟨дети⟩], сколько же времени дедушке Титу, [то] то Поливаниха говорила://

2.

⟨Л. 2⟩

— Да вот ты считай — сколько: когда я еще маленькой была, то он уже старый был, а теперь мне, что же, мне без трех семьдесят будет, а я ему внучкой прихожусь, — вот ты и считай, сколько нашему дедушке Титу!

[— А мы сочли уже, — говорили дети бабушке Поливанихе. — Дедушке Титу второй век пошел, а первый век, ровно сто лет, он /у/ прожил уже.]

Старый был дедушка Тит.//

1.

⟨Л. 3⟩

Отгородил орденами сердце от людей.³

В недавнее время жил на берегу реки Воронеж один старый человек, **должно быть**, самый старый [во всей Воронежской области] во всем городе Воронеже. От роду ему было сто четыре года, звали его Артемий Дмитриевич Дёжкин;⁴ но в последние полвека его жизни все, кто знал Дёжкина, уже забыли его полное имя и звали старика Митричем. Сперва, по первоначальной старости, Митрич **Дёжкин** был седой, как все старики, а потом, ближе к ста годам,⁵ он стал бурый, точно ржавь пошла по [его] его [воло] бороде и волосам, а кожа **к этому сроку** у него [стала] потемнела и стала походить **по цвету** [цветом]

¹ На л. 26, 27, 30, 32 — карандашные рисунки Платонова.

² Имя «Тит» не раз встречается в черновиках писателя. Например, в наброске к пьесе «Тит» (см. наст. изд., с. 523).

³ Обведенная рукой Платонова надпись на полях.

⁴ Отрывок соотносится с рассказом «Житель родного города (Очерк о живописце И.П.Коншине)», впервые опубликованным в журнале «Огонек» (1946. № 38/39. Сент. С. 29—30). В опубликованном варианте Артемию Дмитриевичу Дёжкину 97 лет.

⁵ На полях надпись: «(Никитина) он знал 1862 г.».

на торфяную землю. Сам Митрич понимал свое положение и, [трогая] и, пробуя рукою лицо, говорил: [Великие годы живу — почва по телу]//

⟨Л. 4⟩ 2.

— Великие годы живу: [почва] почва уж [на теле] на теле растет. А жить все одно надо: живется! [Что ты будешь делать!]

[У Дёжкина]

Дёжкин жил в деревенском доме, обмазанном глиной; в доме была одна комната с печью и сени. Этот дом сложил когда-то сам Дёжкин, полвека тому назад; сложил он **себе жилище** на время, чтобы потом построиться лучше и просторней, но каждый год откладывал работу — то некогда было, то материал//

⟨Л. 5⟩ [(Автомат)] ⟨нрзб⟩

— Говорят, что солдат ест много, что солдат спит долго и что солдат курит по три цыгарки подряд, а четвертую за ухо в [запас] **резерв** прячет! — произнес майор Лебеда.

— Это правда. Солдату в боях, в наступлении некогда отдохнуть и [кушать] **покушать** иногда [не приходится] не приходится, [а пайка табака его ⟨нрзб⟩ в обозе лежит, а обоз отстал. Вот солдат и действует, а табачный паек его в обозе едет, а обоз отстал]//

⟨Л. 6⟩ 1.

Жили-были люди на свете. При людях жили коровы, лошади, куры, собаки, кошки, [и] голуби, **воробьи, мыши, блохи и [мухи] мухи.**

[Больше всех/ Собаки любили людей больше всех других животных и птиц]

[Больше всех любили людей собаки. Человек бил собаку, заставлял /е/ее служить по ночам, охотиться на диких зверей./ Все эти животные и птицы]

И коровы, и лошади, и куры, и голуби, и воробьи и другие твари давно привыкли к человеку [однако больше всех больше всех], а любила **его** [человека] **только одна** собака. Старые собаки еще помнили, за что они любят человека, а молодые собаки забыли и любили человека, не зная [за что]

[Старые собаки, которые уже умерли, помнили от своих родителей, за что надо любить человека. ⟨нрзб⟩ В старину

Да и старые собаки уже не знали точно]⁶//

⁶ В платоновском бестиарии собака занимает важное место: «Человек вышел в люди, опираясь на собаку» (Платонов А. Записные книжки. С. 223).

1.
— Нефанатики мне не нужны! — сказал командир **стрелкового** батальона, капитан Нечаев, [*Нехаев*] Иван Михайлович. — У меня все фанатики. Я **сам** тоже фанатик!

— А парикмахер? — спросил я у капитана.

— Он тоже у меня фанатик! — утвердил капитан [*Нехаев*] **Нечаев**. Нефанатик — это бездельник!

[*А фанатик — это что, товарищ капитан?*

Фанатик?.. /это/ Я со/Это это, /то/н/ нам как раз нужно — я со/что нам как раз нужно — самая большая любовь даже к самому малому делу, чтоб у чело века сердце скрипело — от ярости в бою и от страсти /в р/ в любой работе... Это вера в родину и новая стратегия! Вы увидите, вы тоже будете фанатик!] //

У меня тут все: и война и мир сразу! Облегчение родины: его ⟨нрзб⟩ вот стратегия. //

⟨Л. 12⟩⁸

2.
[*Это все!*

Да, это все. Объяснил капитан Нечаев.⁹

Но я такой был человек.]

Этот капитан жил и действовал на войне, пребывая в постоянном восторге. Смуглый, худощавый и веселый от собственной энергии, он соединял в своем характере жесткость солдата с добротой счастливого сердца. Один боец на мой вопрос — хороший ли у них командир? — ответил мне: «Ничего... Он нескучный. От него пользы много, а покоя нету!» //

[2] [*Но я такой человек / Капитан и говорил с фанатизмом, /стараясь/ желая быстро убедить в своей /тратя ради убедительности все свое сердце и всматриваясь в меня.]* //

⟨Л. 13⟩

1
[*Старый человек, командир]*

⟨Л. 15⟩

⁷ Л. 6—10 занимают наброски к пьесе «Голос отца» («Молчание»), опубликованы А. А. Харитоновым в сб. «Из творческого наследия советских писателей» (СПб., 1995. С. 391—425).

⁸ Этот лист не имеет платоновской пагинации, по всей видимости, он был механически вложен сотрудниками Рукописного отдела ИРЛИ между предыдущим и следующим листом.

⁹ В рассказе «Труженики войны» (1943) действует сапер Нечаев. Фамилия использовалась писателем и в более ранних замыслах. Например, в рукописной вставке, обозначенной им «У», к рукописи «Впрок» действует Ефим Нечаев, в окончательном варианте превратившийся в Пашку (см.: *Корниенко Н. В.* История текста и биография... С. 151).

Партизаны [заму] замучили врага... Сражения с ними не давали немцам победы. Тогда немцы открыли против партизан [и им явно и тайно сочувствующего белорусского народа] духовный поход.¹⁰ Для возглавления этого похода они [при] командировали в один из районов Белоруссии, [в котором немцы таяли и томились от партизанского огня и меча] особоуполномоченного Геббельса — некоего Кабачкова, по происхождению будто бы венгра.//

(Л. 15 об.) Кабачков **объявил**, [через объявления и листовки объявил] что в данной местности начинается длительная кампания по организации

(Л. 16) [В начале нынешней войны один наш генерал держал /св/ со своей частью оборону. Положение этой части было тяжелое]//

2.

у нас времени нет, я не могу откладывать операцию; [,] и обеспечивать ее кустарно, идти на **лишние** потери [лю] людей я тоже не могу.

[— Нарочно тут сделать ничего нельзя, — произнес Осоргин. — /Он/ Нарочно ни дети, ни]

(Л. 17) — Я это знаю, Евгений Сергеевич, произнес Осоргин. [— Я еще не знаю, что я тут придумую, и не знаю, что сделаю. Но я начну думать]//

9.

[(«Ду») Командиру **было известно**, [знал] что прибыл Кабачков, он знал [«нрзб»] даже, что [за обедом] после обеда Кабачков [упо] употребляет французский коньяк [и любит] и что он привез с собой [девушку с толстой длинной косой] в должности секретаря [девушку] прекрасную девушку-пленницу с толстой длинной косой; эта девушка готовила ему на завтрак яичницу, днем печатала на машинке инструкции населению, [в которых/ как надо ему с уговором] в которых сообщалось, как надо жить и давались указания, что [с точными/ где излагались все разные правила как надо жить и сообщалось, что/ жизни и содержалась поэзия, что жизнь] на свете быть живым хорошо [чтобы] (дабы население не [решило] **подумало**, что [«смерть»] смерть лучше существования). А по ночам, [пленница] когда Кабачков засыпал, утомившись от дневной деятельности, коньяка и любви, пленница выходила на крыльцо, [плакала] пела свои чешские песни и плакала.

[Партизанский командир все это /понимал «нрзб» с точностью/ своим здравым смыслом: враг должен не-

¹⁰ Подчеркнуто Платоновым.

прерывно одурять свой рассудок, чтобы терпеть свое пребывание на чужой, жестокой земле.]]

10.

[Иначе он не мог бы]

[Командир понимал]

(Л. 18)

Партизанский командир понимал, что без одурения **своего** рассудка немец не вытерпит жизни на русской земле. [Ко] Но его интересовала лишь гибель врага, а не [его] одурение его. Поэтому он размышлял сейчас, [что] что означает духовный поход Кабачкова, и ожидал возвращения Петруся. Петрусь [доложил] вернулся в ночь и доложил командиру свои сведения. Петрусь сказал, что духовный поход означает для немцев экономию средств: расстрелять сдавшихся партизан всегда дешевле, чем биться с ними бесплодно в [сра/лесн] лесных сражениях.

— Точно! — согласился [*нрзб*] **командир**. [Но партизаны не сдаются ...Где/ Зарембо?] А где Зарембо?

— Записан мною на свой счет, товарищ командир... Он мне высказал, когда мы шли туда, что [скажет] хочет жить на покое. Он хотел дать немцу сведение — где наш командный пункт, а потом податься в Германию на подданство...//

11.

(Л. 19)

— А он сам не знал, где он есть, **наш командный пункт**, — сказал командир. — Зарембо знал ложный, маскировочный пункт. Он правды не видел.

— Пусть и о ложном он теперь молчит, — произнес Петрусь.

— Это точно. А далее что?

— Далее **будет** — [будут, карательные отряды/ отряды/ от] обыкновенно что — карательные отряды. Ведь что ж немцу делать — войдите, товарищ командир, в его положение — ему [плохо стало] худо стало от нас: [всю жел] мы всю железную дорогу на тбле, как на балласте, держим — им на фронт проезда нету, ни туда, ни сюда. Охрана их с [овча/ овчарка] овчарками ходит по пути, да что ж зверь против нас — человека!..

— А ты **выведал**, сколько их, карателей?

— Я выведаль... Всего будет на подходах к нашей зоне одна тысяча бойцов; немцев, люди говорили, штыков двести, а прочие — босота.//

12.

(Л. 20)

— Босота тоже стрелять в нас будет, — определил командир, [Ничего, рассудил Петрусь.]

Ничего, товарищ командир, — рассудил Петрусь, — [от них нам оружие и припас останется] мы [ей] им много стрелять не дадим, а от них, мертвецов, нам оружие и припас останется...

— Хорошо, — сказал командир. — Теперь давай сообщим нашу **встречную** операцию.

После обеда и **обычного сна** [успоко/сытого сна] Кабачков стал искать решения — как ликвидировать партизан в данной зоне без особой затраты государственных средств и [вой] воинской силы. Решения к нему приходили [не] не подходящие.//

(Л. 20)

1.

Шло время прекрасного лета. Свет и тепло питали леса, хлебные нивы и цветы, а ветер соединял [дыхание] и смешивал дыхание всех живущих на земле, чтобы каждый живой чувствовал другого живого, все равно — далекий он или близкий, знакомый или непонятный. Антон Александрович¹¹ Гвоздарев¹² шел лесом, затем вышел в чистое поле, и все время он ощущал благоухание трав и цветов, переживая в себе чужую жизнь, далекую от него по духу и по физическому существу. Гвоздарев(,) однако(,) не любил переживаний и настроений; более важным он считал размышление или соображение, и лишь в этом, как он думал, состоит полезное призвание человека.

Легкое облако затенило солнце и лицо всего ближнего//

(Л. 22)

2.

переменилось, словно легкая мимолетная дрема коснулась [земли] природы и она прикрыла сумраком свои блестящие очи.

Гвоздарев поглядел на облако, застывшее было солнце; облако оказалось ничтожным по размеру, легким, как дуновение, и вот оно уже растаяло в небе. Гвоздарев подумал, что такое облако можно образовать из одной бочки воды, однако его достаточно, чтобы закрыть солнце.

[Бочкой воды можно на время затемнить/погасить/солнце — это было глупо, но приблизительно верно; влекущий же/ прелестный же/ облик земли, рост трав

¹¹ Антоном Александровичем зовут героя отрывка «Долгота жизни» (см. наст. изд., с. 480—481).

¹² Фамилия Гвоздарев встречается в неоконченной повести «Дар жизни», над которой Платонов работал в 1920—1930-е годы.

и хлебов, /зависел/ зависел однако от/ все, с чем связано сердце человека и жизнь его, зависит/ однако/ иногда от подобных пустяковых явлений; пусть эти явления остаются — да не истощится разнообразие природы и не /нарушится/ умалится ее /меняющаяся/ изменчивая прелесть! — Но зависимость от них человека должна быть уменьшена. //

3.

(Л. 23)

— Безобразия! — подумал Гвоздарев. — А на вид прекрасно: и **солнечный** свет прекрасен, [и *тьень*] синяя тень хороша... Что тут делать!

Вообще-то уже давно Гвоздарев во всякой видимой красоте подозревал затаенную хитрость, а(,) может быть(,) даже и подлость; он допускал, что красота **лишь** маскирует собою глубокое безобразие **нравственного или умственного строя человека**, [*порочное или несправимое нарушение*] несправимое нарушение **либо другое порочное нарушение души**. [(*Нрзб*)] В первый раз Гвоздарев убедился в этом еще будучи совсем молодым **человеком**, когда [*он был*] **учился** на последнем курсе механического факультета; он познакомился тогда с Женей Кузьминой,¹³ студенткой 1-го курса того же факультета. [*Женя Кузьмина была столь прелестна внешностью и лицом /с его/ и кротким, доверчивым выражением его, и смущенным движением рук, и напряженным вниманием открытых серых глаз, ожидающих увидеть чудо в каждом человеке, — что Гвоздарев, увидев ее первый раз*]¹⁴ //

«Бог» живет в самом «низу».

(Л. 24)

Для образа [...]

1) Расстрел портрета изменившей жены.

2) Разговор о товарищах: интерес духовный лишь (к ним).

Эпизод произошел в шести километрах от (нрзб) Виллиса, несла она ран(енного) четыре километра до стога сена. //

¹³ Фамилия Кузьмина принадлежит одной из героинь «Счастливой Москвы».

¹⁴ На этом данный отрывок обрывается. На л. 23 об. находится детский рисунок, судя по изображению, ребенку 3—4 года. Вероятно, это рисунок маленькой дочери Платонова. Этот факт может послужить для датировки отрывка.

⟨Л. 25⟩

Слуш. Воен. Акад.	Герм.	Георгиев[ич]ский, Леонид [Семенович] Сергеевич — [летчик] [артел]
		Оппоков, Семен Терентьевич — артиллерист [летчик]
	Другие, <u>не воевавшие</u>	Печенкин [⟨Вла⟩] Владимир Иванович — арт.(иллерист) Есин, Николай Спиридонович — летч(ик)
	⟨Порт.⟩	[Бу] Беляев, Петр Никодимович, парторг. Минаков, [Федор] Евг(ений) Федорович, н-к Академии.
	<u>Слушат.</u> Жен. поним. ⟨нрзб⟩	Макеева, Ирина Гурьевна

по кривой

//

⟨Л. 26⟩¹⁵

Действующие лица:

Школа, больница, дом, тюрьма.

1. Старый старик Старый врач лет 70-ти.

2.

3.

4.

5. //

⟨Л. 27—28⟩

⟨Фрагмент пьесы «Голос отца. Молчание»⟩.¹⁶ //

⟨Л. 29⟩¹⁷

Животные и то свободней.

⟨нрзб⟩ осодмилец

Жалкий, мировой человек.

¹⁵ Лист испещрен карандашными росчерками, мелким орнаментом и геометрическими фигурами.

¹⁶ Оpubл.: Из творческого наследия русских писателей XX века. С. 408—409.

¹⁷ Разрозненные записи сделаны карандашом, расположение на листе произвольное.

О рабыне-батрачке,¹⁸ бежавшей из Эстонии в Россию.

Ноги худые, изящные, как у козы.

Рассеяться среди людей.¹⁹

Свернуть было нельзя из-за глубоких снегов (один-два отъезда в сторону были).

Злость связана с движением вперед, (либо) с результатом движения (<...>)

(галантерейные) будки наземь.

Христос тоже на гольшах спал.²⁰

Излишнее воодушевление сердца.

Мы не можем делать блага, **если** не способны получать его сами.

Душа (<—>) это воображение другой жизни, др(угого) существа.

Какие-то «трансэнергокадры»!

Спрятавшаяся Атлантида.²¹

Ищут слова, чтобы рассеялась морока лжи в мире.

Я поеду не по [пути] быстрому пути, а медленно, чтоб можно было идти по людям.

Душа наша рождается лишь тогда, когда она истекает из нас в (другого).

Любовь есть взаимное подхалимство.

Убийство женщиной мужчины, п(отому) ч(то) она не могла, не хотела любить его, не могла отдаваться ему, а он брал ее и оскорблял этим ее душу.

Стратилат²²

¹⁸ В РГАЛИ имеется набросок пьесы «Рабыня» (ед. хр. 98). Правда, героиней здесь является русская женщина, угнанная в Германию.

¹⁹ Рассеяться среди людей мог у Платонова как человек (см.: Сарториус, финал «Счастливой Москвы», «Московской скрипки»), так и Бог.

²⁰ Сравнение с Христом часто встречается среди записей Платонова в «Записных книжках»: «Социализм пришел серо и скучно, (коллективизация) как Христос» (с. 41). Данная запись соотнесена Н. В. Корниенко с соответствующими строками из «Котлована»: «Исус Христос тоже, наверно, ходил скучно, и в природе был ничтожный дождь... Христос ходил один неизвестно из-за чего...» (Платонов А. Записные книжки. С. 332).

²¹ Атлантида часто встречается в записях писателя. Это — знаковый культурно-исторический образ для Платонова: «Атлантида завела „культуру“ — направила все принципиально черт знает куда (через Азию, Грецию, Рим etc.), а сама спряталась потом в воду: катись, я вас разыграла» (12-я записная книжка 1935 года (Платонов А. Записные книжки. С. 156)).

²² Имя Стратилат часто используется в текстах Платонова разных лет. Такая приверженность, возможно, объясняется тем,

Никодим²³ Матвеев Якунин

Климентов²⁴//

⟨Л. 30⟩²⁵

За индустрию

За индустрию социализма!

Tristan: Isolda²⁶

1. Снабженец

2. Изобретатель.

3. 31 года

4. //

⟨Л. 30 об.⟩²⁷

Никодим Васильевич Немтырев²⁸

Комягин²⁹

⟨Робров⟩

Кихот

Жовов³⁰

что мученик Андрей Стратилат, чей день празднуется 1 сентября, является святым покровителем Платонова, родившегося в этот день.

²³ Имя Никодим имеется в черновых записях и текстах Платонова, например в 4-й записной книжке. В данном наброске оно соседствует с именованьем Стратилат и сопровождается фамилией Якунин. Оба номинативных расширения встречаются в текстах. Никодим Якунин присутствует в набросках под заглавием «Предисловие» (наст. изд., с. 482, а также в «Записных книжках» (с. 400) и др.). Упоминание одного имени «Никодим» есть в 21-й записной книжке 1942 года (с. 236), в «Записях разных лет» (с. 265). Сочетание «Никодим Стратилат» — в 11-й записной книжке 1943—1944 годов (*Платонов А. Записные книжки*. С. 147, 150—151).

²⁴ Фамилия повторяется на листе много раз. В черновых набросках «Котлована» такую фамилию имеет один из главных героев, затем она заменяется на фамилию «Чиклин» (см. об этом: *Платонов А. Записные книжки*. С. 331). Фамилия встречается неоднократно также в «Записных книжках», например, в 3-й (с. 39).

²⁵ На листе многократно в полном и сокращенном виде повторяется фамилия «Прошкин», иногда — «Трошкин». Сбоку изображен деревянный ковш или сковорода.

²⁶ Имена на листе повторяются многократно.

²⁷ Приводимые на данной странице имена и фамилии повторяются по много раз.

²⁸ Героем рассказа «Старый Никодим» является Никодим Васильевич Рыбушкин. В 1942 году сборник «Рассказы, были», в состав которого входил рассказ «Старый человек Никодим», был отклонен (см. об этом: *Корниенко Н. В. История текста и биография...* С. 282—283).

²⁹ Комягин — фамилия, созвучная фамилии персонажа из романа «Счастливая Москва», «вневойсковика» Комякина.

³⁰ Фамилия Жовов неоднократно встречается в 6-й записной книжке 1931 года (см.: *Платонов А. Записные книжки*. С. 74,

Можев
Евдокия
Вожеватов

Наша вся жизнь — в учении опытом, чувством, страданием.//

1.

(Л. 31)

Нем
Хромолыдка
Маркун³¹ Иван

Немтырь, Никодим Немтырь, Хромолыдка,³² Конек-Горбунок.

[Вечные звезды сияли / на/ на на небе, /но/ подобно недостижимому утешению; / Не есть ли ночное небо лишь книга в одну открытую страницу.

Но земля под небом была уютна и мила для жизни. На земле имелось было все достаточное(,) но это и поэтому видение звезд лишь обозначало, потому что / (нрзб) что доб] но если это утешение для нас недоступно, следовательно, земля под небом должна быть [по тем] для человека прекрасной и милой, потому что жизнь на ней безвыходна, — помимо земли нам негде существовать/ потому что мы на ней должны жить [безвыходно] безвыходно.

См(отри) на об(ороте)]

РОСТ, Панютино

Освещенные *[блестевшие на небе горы тьмы]//*

Мы своими чувствами окружены, как стенами и отгорожены ими. (Л. 31 об.)³³

Бессмертие конечно есть в каком-то виде; в индивидуальном виде бессмертие не только не нужно, но и отвратительно и не надо (нрзб)

Не Христос и не Антихрист, не среднее, а другое — не третье, а другое именно.

76, 77), в 8-й записной книжке 1931—1932 годов (см.: Там же. С. 94—98, 100, 103, 105, 106, 116).

³¹ Имя заглавного персонажа фантастического рассказа, впервые опубликованного в журнале «Кузница» (1921. № 7. С. 18—22).

³² Возможно, это имя несет в себе мотив увечья Москвы Честновой.

³³ Большая часть листа испещрена фамилией «Ермилов» в полном и сокращенном виде. С критиком, идеологом РАППа, В. В. Ермиловым у Платонова складывались непростые отношения. В 1939—1940 годах они были особенно драматичными. См. об этом: *Корниенко Н. В.* История текста и биография... С. 240, 250—258; *Перхин В. В.* Русская литературная критика 1930-х годов. СПб., 1997. С. 61—64.

Ситуация: Умирает старуха и не умерла, п. ч. не хотела разбудить мальчишку!³⁴

Угольник-стол, где гадил мальчишка, и мальчишка потом стал единственным [свидетелем] **ВИНОВНИКОМ** ее спасения.

Насимовна

Жизнь в том, чего ты избегаешь.

Хромолыдка, Конек-Горбунок,

Эх, век тебя не видать!

Сидит, у него на столе бумаги,

Я гляжу, а это паразит!

Иван Простых.³⁵

⟨Слева от следующей записи помещена нотная фраза. — Е. К.⟩

Костыль: когда я буду холодеть, я им постучу об пол ты проснешься и попросаешься со мной. **А сейчас спи!**³⁶//

⟨Л. 32⟩³⁷ 2).

3). ⟨Нрзб⟩//

⟨Л. 33⟩ Тема самая естественная: международное столкновение людей, как доказательство ощущения или своей божественной причины — и высшее, т. е. примирение — как сознание, что и в другом человеке есть то же самое, что в нем. Но лишь разница ото всех составляет смысл существования этого человека.//

⟨Л. 34⟩ Драма (театр) — для буржуазии, для интеллигента.

Ужас — для народа (пусть это наз. «ги⟨пноз⟩»)

(Травля вдовы с двумя детьми, вдова [даже] детей даже на работу берет с собой, [иначе] так обижают детей, — и травля со стороны обеспеченных людей и их детей).//

⟨Л. 35⟩ [2]

5

Мы [шли] **направились** с ним проселочной дорогой по еловому лесу. Уже смеркался недолгий [ноябрьский робкий день. Глубокий согревающий снег] робкий день ноября месяца. Маленькие ели стояли [живые и тихие]

³⁴ Ситуация воспроизводится в рассказе «Свет жизни» (Впервые опубликован в журнале «30 дней», 1939. № 8/9. (С. 7—15)).

³⁵ Иван Простых — главный герой рассказа «Сын народа (Офицер Простых)», впервые опубликованного в газете «Красная звезда» (1944. 26 мая).

³⁶ Запись вошла в рассказ «Свет жизни» (Платонов А. Свет жизни // Платонов А. Свежая вода из колодца. Кемерово, 1984. С. 88; см. также сн. 32).

³⁷ Небольшой обрывок листа с изображением мужского профиля, многочисленными портретными набросками и изображением геометрических фигур.

возле дороги живые и тихие, укрытые глубоким согревающим снегом. В глубине леса невидимые птицы негромко переговаривались или [*напевали*] **бормотали** короткие песенки, имевшие для них, должно быть, деловое жизненное значение. Две пушистые//

[3]

(Л. 36)

6

серо-зеленые птички сидели [*у нас на виду, под покровом бок о бок, рядом*] бок о бок на ветви, тесно прижавшись друг к другу; поверх их головок висела покровом другая, заснеженная, густая ветвь, и птички молчали, [*словно полные*] не ласкаясь и не [*имея заботы о/св/своих детях и о своей нужде, словно они*] шевелясь, словно погруженные в долгое духовное размышление.

Капитан Тихомиров//

[4]

(Л. 37)

7

остановился и задумался [*сам*] **перед лицом этой малой и возвышенной жизни.**

— Посмотрите, это лучше весны, — сказал он затем. Природа [*и*] зимой [*не мертва...*] **как девушка...** А весной [*слишком*] все слишком шумно, яростно, **даже немного бесстыдно** [*ослепительно и так о*] и бестактно. Там одна материальная часть, а здесь — духовная. Посмотрите, сейчас жизнь [*су*] здесь существует **в таком своем блаженном** [*прозябании*] прозябании, **в каком ей хорошо быть.** А [*весной и летом она в таком страстном и мучительном движении...*] Птицы сейчас не размножаются, но//

[5]

(Л. 38)

8

они любят друг друга смирной любовью; деревья не растут, [*но*] **они только** дышат и дремлют; земля спит, уставшая **от всех нас, надоедливых жадных <чертей>**. [*Любить, рожать и кормить шуметь*] [*Да, это верно —*]

Такая [*священная*] **святая** зима не хуже лета и весны... Я люблю ее!

Капитан Тихомиров снял теплую шапку, потому что день был нехолодный и ему хотелось **дышать просторней.**

[*Я загляделся на него*] Я [*поглядел*] **загляделся** на него; меня влекло к этому человеку. Тихомиров был еще молод,//

[6]

(Л. 39)

9

ему едва ли сравнялось тридцать пять лет, а на вид [*ли*] было меньше, потому что лицо его имело свежую чистую кожу [*а/ и глаза были б*] и серые глаза были ясны и откровенны, [*но*] как в юности. Но без шапки, с непокры-

той головой, Тихомиров казался [*старше своих лет*] **почти стариком**: он был лысым и вокруг его большой **детской** головы висели седыми клочьями оставшиеся волосы. Он их [*обычно приглаживал при*] **пригладил** и сообщил при этом: «последние резервы моего благообразия, **осыпается с меня жизнь**» //

(Л. 40)

10.

Вздыхнув от жалости к постепенно утрачиваемой жизни, капитан тронулся далее [*среди тихой русской природы*] в зимнюю сказку русской природы, [*Если и вдохновение посетило*] и от вида **сей** кроткой своей родины вдохновение мысли посетило его.

— Если б, когда я только что рожался, или чуть пораньше, показали мне наперед всю мою жизнь: вот какой ты будешь, Николай Сергеевич Тихомиров, вот что с тобой случится, вот что придется тебе пережить, вот когда в последний раз [*в*] вздохнет твое сердце, разбитое жизнью, **судьбою** или [*врагом*] врагом, то я бы наверно удивился, я бы испугался! — сказал Тихомиров. — А жить все равно бы согласился, — пусть будет все, что мне полагается **пережить**... Бессовестно было бы отказаться [*от*] от жизни, даже самой страшной.//

(Л. 41)

11.

самой мучительной!.. **Напротив того** — всегда надо идти навстречу труду и мученью, здесь будет [*самый*] **самый правильный, самый близкий путь жизни**, я в этом уверен, я узнал это по своей судьбе. **Не надо спешить сворачивать с этого пути в сторону**, [*где*] куда заманивает нас счастье, там его нет... [*его нет*]

— А с вами было страшное и мучительное? — спросил я капитана.

— Случалось, — сказал капитан. — сегодня [*было, сейчас есть... он вынул*] было и сейчас есть... На полевой почте я получил письмо от жены, ее [*захватили*] немцы **застали** в Луге, [*и*] она не сумела [*уе*] уехать. Письмо шло [*семь*] восемь месяцев, его [*дост*] доставили на нашу сторону партизаны, **и оно долго искало меня**. Жена мне пишет, что все люди у них умирают с голоду, а она умирает от любви ко мне, [*от тоски по нас*] и поэтому не может умереть с голоду, **он на нее не действует**...

Тихомиров продолжал затем:

— Но она [*умерла*] уже умерла теперь; она умерла от [*пули*] **немецкой** пули [*немецкого автоматчика*]... Она ушла к партизанам, чтобы вместе с ними [*выбраться к н/выйти к нам*] выйти к нам и найти меня, и в пути она погибла... От них пришли, говорят, [*трое/ шесть человек*]

шестеро партизан, а было их сорок человек. Она упала мертвой в мокрую холодную траву, худая от [*голода, любящая*]//

12.

(Л. 42)

голода, любящая меня...

Мы вошли в колхозную избу. В избе сидели двое красноармейцев, **боец и сержант**, вставшие навстречу капитану; на полу молился **на коленях** перед иконами старик, не обернувшийся на нас, пока не окончил молитвы.

— Отведи от нас напасть **своей** всемогущей рукой, [*дай нам жить в крото*] дай нам жить в кротости и кормиться твоими дарами, а врага нашего обрати в прах [*и мы распашем/ мы*] и пусть земля [*его привет*] его примет навеки без памяти и не извергнет более, **пускай им черви насытятся и черви помрут**, — молился старый крестьянин.

Тихомиров послал [*красн*] бойца за своим помощником, лейтенантом Куприяновым.

— Доложи, товарищ Мокроваров, свои соображения, — приказал Тихомиров [*другому бойцу*] **сержанту**: пришла ли почта, [*где посыл*] получены ли посылки [*с подарками*], [*где*] сколько не [*хватает*] хватает пар валенок и рукавиц до комплекта?

Сержант-сибиряк **слушал капитана** с умильным лицом, **столь почтительно и с таким умозрением**, в выражении которого//

13.

(Л. 43)

были одновременно доброта [*раздумье, расчетливость, раздумье и забота*], сосредоточенная осмысленность, **хитроумие** и озабоченность **на лице, точно он внимал важнейшим стратегическим рассуждениям маршала, будучи**⟨,⟩ **однако**⟨,⟩ **и сам при этом генералом**, кратко доложил:

— Известную вас, товарищ капитан: почты нынче нету, посылок тоже нипочем — а продукт в них преет, что известно бойцу, **обращаю внимание**, — [*валенок*] в валенках нехватка на восемнадцать пар, а [*ру*] теплых рукавиц излишек на сорок [*одну пару*] две пары и одну штуку, в бане [*мылся*] мылись все души поголовно, а частично мылись дважды...

— Как чувствуют себя бойцы? — спросил капитан.

— Каждый сообразно себе, товарищ капитан, случайности нету — кто жирует, кто скучает, — докладывал сержант. — В почте вышла задержка, в сердце получается боль по семейству, книги получены неинтересные, я читал — [*сюжета*] **сюжетности** нету, и бойцы слушают притчи стариков о [*борьбе добра и зла*] войне добра и зла.

— Пусть слушают, это хорошие притчи, — сказал Тимоиров. Как живет боец Адливанкин из третьей роты [?], из твоего взвода?//

(Л. 44)

14.

[*Маскиру*]

— Обыкновенно, товарищ капитан: маскируется [пс] психом, а сам трус, — сообщил Мокротоваров.

Ошибаешься, он не трус, пришли его ко мне, — приказал капитан. — Трусов нету **вовсе**, [*сержант ушел*] тут есть непонимание бойца со стороны командира — с твоей стороны, товарищ Мокротоваров! А какие же мы с тобой командиры, если у нас в батальоне водятся трусы? Они же [*нерабо*] в бою нерабочие люди!

— Точно, товарищ капитан! — согласился сержант. — Он на смерть [*врага*] врага не работает, он на свою дрожь трудится...

[*Сержант ушел. Старый крестьянин, хозяин избы*]

— Это значит, что ты, товарищ сержант, совсем [*не потрудился для него, решил капитан, — ты только*] не потрудился для него, — сказал капитан. — Ты только решил, что человек трус и возненавидел его.

— Точно, товарищ капитан!

[— *Точно только что ты*]

— Что — точно? Точно — что ты не//

(Л. 45)

29.

Старшина [*сержант*] ушел. Старый крестьянин, хозяин избы, задумчиво наблюдал за капитаном, как бы издали проверяя его — умен ли он и годится ли в командиры; **в тайне, но по справедливости, этот крестьянин чувствовал себя хозяином всего** [*мира*] **мира, перед которым все должны держать ответ.**//

(Л. 46)

30.

15

[10]

[*работаешь на фронте, ты не думаешь, что делаешь. Ты трусов мне делаешь, ты харчи народа здесь переводишь зря!*] / с производства тебя

Ступай!

[*Сержант ушел. Старый крестьянин, хозяин избы, задумчиво наблюдал за капитаном*]

— Николай Сергеевич! — сказал хозяин. — **Может свет-то пора зажигать — иль обождать? И самовар время/ пора греть/ самовар тебе поставить — покушаешь и чаем запьешь.../ ставить — погрейся и покушай**] А то ты на одной душе своей держишься. Ты, поди, офицер, не простой боец...

[<нрзб>] **Солнце вышло из-за дыма горящих лесов** и осветило через окно внутреннее убранство старой русской избы: печь, стол и две лавки, красный угол, картинки на [б] бревенчатой стене — портреты петербургских красавиц девятнадцатого века, **страницу со [стихотворением из журнала] из детского журнала** со стихотворением «Корова Прова» [из детского журнала], несколько **желтых** фотографий [из] родных старого крестьянина, наверно уже давно умерших людей, житейскую утварь возле печи, — это было обыкновенное [место] жилище, в котором [зачи] рождались, проводили [жизнь] детство и проживали жизнь [почти все русские] в старину почти все русские люди. Все здесь было знакомо, просто и убого, но [милая] мило!

31.

[16]

[11] и привычно сердцу и не надоедливо как хлеб. [Без избы, как и без земли, не прожи] В таких избах мы все родились, в них пахнет грудью нашей матери и пóтом рубашки нашего отца. Без избы, как и без земли, как [без] без любви к родителям, жить нельзя, и поэтому можно умереть на ее пороге, но оставить ее неприятелю [невозможно] непосильно.

[Тихомиров]

В избу постепенно набирались красноармейцы **из резервной части**; они здоровались с командиром и молча [стояли] сидели некоторое время, глядя на хозяина-старика, на **ясный свет неба в окне**, [огонь в самоварной трубе], **медленно осматривая внутренность избы**, отогреваясь и отдыхая. Видимо, тут им было хорошо, в них оживало [ти] тихое чувство [дома] своего оставленного дома, отца и матери, жизненного мира и [по/ воспоминания] памяти о любимых людях. Эта [теплая] изба, **пропахшая хлебом и семейством**, воскрешала в них ощущение родного [дома] жилища, и они внимательно разглядывали [в старике лицо] старика, [словно] **может быть** угадывая в нем схожесть с отцом, и тем [они] утешали себя. Потом, [они] вздохнув **и погасив сигарки**, они прощались и уходили, но приходили другие, придумывая иногда пустяки, чтоб видно было, что они [явл] явились не зря.//

32.

[17]

[12]

Командир понимал настроение бойцов, — [и приглашал каждого] их кроткое недолгое счастье [довольства] довольства **одной видимостью** [родной] домашней **жизни** — [жизнью —] и приглашал каждого сидеть и курить, пока еще не вышло время.

(Л. 47)

(Л. 48)

Вскоре пришел **старшина** [сержант] Мокротоваров [и привел / и привел бойца Адливанкина] и с ним боец **Махров**. Тогда [Тихомиров] **Попов** выждал, пока все [гостившие бойцы / гостившие в избе] бойцы, гостившие в избе, удалились, а потом заговорил с **Махровым** [Адливанкин]. У этого бойца было большое лицо, но столь [мучительно серьезное, что и] напряженное и мучительно серьезное, что оно казалось [делало его] жалким; должно быть такой вид человека происходит от его **чуткой** [болезненной] впечатлительности и [ожидания] постоянного ожидания [от жизни] чего-либо ужасного и **внезапного** [удивительного].

[— Боец] — Красноармеец [Адливанкин, —] **Махров**, — сказал капитан, — [двадцать восьмого числа] два звзда меняли позицию и [шли] шли на сближение с противником, на **новое** исходное место — когда это было?.. Двадцать восьмого числа...

— В пятницу, — сказал [Адливанкин] Махров.

— В пятницу... Вы тогда [остались] отстали в промежуточном поле. Вы — что вы больны или вы — такой мудрец?

[Я оробел] — **У меня сердце нечаянно обмерло**, товарищ капитан, произнес боец.

[— Да ведь противник (тогда не открывал)]//

(Л. 49)

35.

[20]

[15]

[— Ты зря не поглядел ни разу / смерти в лицо / на смерть / близко на смерть, — обратился капитан к Адливанкину. — Будешь при мне на передовой востовым, я тебе покажу близко, что такое смерть, которую делают наши бойцы, и ты увидишь, что она / простая и полезная] нестрашная и полезная, как подкова [какую ты / какие ты делал в кузнице в мирное время... Ты привыкнешь делать смерть, и будешь хорошим бойцом / тружеником]

[Может, как] пригляжусь, то [обтер] обтерплюсь... [произнес боец. Я думал — на войне так суета] Я думал — на войне так, **одна суета**, а я привык работать продукцию...

— На войне — мастерская, — терпеливо объяснял капитан. — Здесь теперь самое полезное производство для нашего народа — мы здесь тоже делаем продукцию: мертвого врага. А мертвый враг есть жизнь твоих детей, твоя жизнь, всего народа жизнь. Иди **теперь**... [будешь на передовой при мне...]

[Адливанкин] **Махров** и сержант ушли.

— Малый с головой, а сам сукин//

36.
[21]
[16]

сын, — решил хозяин старик. — Будь бы я при силе, я воевал бы теперь с жадностью, [как баба корову/ корову] аж сердце бы [наружу] от гневности наружу [выскочило] вышло.

— А ты же на бога одного надеешься, Иван Ефимович! — улыбнулся [Тихомиров] **Попов**:

— Бог идет у меня про запас: [объяснил хозяин]

А не тó — пускай он и первым [идет, а я позади не] идет на врага, **это глядя где мне прибыльной будет**, [это **смотрю**] а я позади не отстану! Бог тоже небось солдат, — а кто же **он**, когда кругом зло лютует? Тогда он не Бог, я ведь так **смотрю!**

— Кто сейчас не солдат, тот не человек, Иван Ефимович, — [серьезно произнес] произнес капитан [Тихомиров] **Попов**

Конец.³⁸

— [Разрешите сказать, — и я с тем согласен, Николай Сергеевич! — сказал/хозяин/. — Да что ж, я вот **про себя скажу** — я живу на/ на пенсии, а ведь без толку живу: сплю да кормлюсь, да глазами моргаю. А душа-то во мне цела пока. И она скучает не при деле в такое время... Вот что я скажу тебе, Николай Сергеевич!

Тихомиров подумал и решил судьбу одинокого старика./ Капитан / //

37.

(Л. 51)

— Нет, правда твоя, — согласился хозяин. [Теб] — К тебе письмо я принес, Николай Сергеевич. Почитай, что пишут, должно быть, по семейному делу...

Попов [раск] осторожно открыл обветшалый конверт, [склеенный как хлебом и] прошитый ниткой посредине.

3.

Жена капитана Попова осталась в городе Луге, не успев уйти от немцев. Письмо **от нее** шло восемь месяцев и долго [искало] искало [его] по фронтам; письмо, видимо, доставили на нашу сторону партизаны.

³⁸ После слова «конец», написанного рукой Платонова, далее на той же странице сделаны записи, по содержанию соотносимые с предыдущим текстом.

Жена ему писала, что все люди у них умирают с голоду, а она умирает от любви к нему и поэтому не может умереть от голода. Она решила, писала жена, присоединиться к партизанам, чтобы перейти с ними фронт и найти в Красной Армии своего мужа, Попова.

«Так где же она? — озадачился капитан. — Она должна бы уже давно быть здесь».

(Л. 52) И он понял, что [случи] случилось [вернее всего жену,]// 38.

вернее всего: она шла через фронт с другими людьми и ее подстрелили, и она упала мертвой в [в м] мокрую холодную траву, худая от голода, любящая его.

Старик Иван Ефимович **внимательно** смотрел на капитана.

— По семейному, чтоль, делу пишут?

— По семейному, [Иван Ефимович], — сказал Попов.

И снова, как в [могучем] **смертельном** сражении [средди рвущего раскаленного о/ под огнем врага, рвущим в сухой ярости] среди огня, в сухой ярости разрывающего металл, [дрогну/ Дро] содрогнулось сердце у капитана Попова.

— Опять трепещешь? — сказал [себе] Попов **своему сердцу** — [самому себе. —] [живи терпеливо]. — Ничего — терпи и согревайся во мне.

Как врага, он подавлял в себе тоску, страх [тоску] и страдание, [чтобы быть готовым и свободным для/ в/ того последнего истинного страдания, которое /еще ожидает его] он еще не пережил и которое он тоже хотел одолеть³⁹//

(Л. 53)⁴⁰ 93.

массы, а также прочие тенденции. Особо же Ефим должен сосредоточиться на заграничном быте: сколько времени буржуй жует мясо во рту, долго ль беднячество будет обожать феодалов, и за что, как организованы там красота и счастье жизни и когда настанет мгновенье раскулачивания? И еще должен Ефим справиться — хватит ли заграничным товарищам революционных сил или придется откомандировать туда кадры наших активистов, — тогда пусть они запомнят нашего дядю Лукьяна: он пойдет за границу

³⁹ На этом текст обрывается.

⁴⁰ Далее в РО ИРЛИ (ф. 780) хранятся 4 машинописных листа с чернильной правкой от руки. Отрывок, вероятно, относится к периоду написания Платоновым так называемых былей, часть из которых вошла в повесть «Впрок». Вариант этого отрывка был опубликован Н. В. Корниенко в журнале «Новый мир» (1993. № 4. С. 115—117).

пешком и вручную ликвидирует все, **что прикажут** — будь то класс или племя или кирпичная постройка. [— Скажи там, что у дяди Лукьяна рука — как чугунная болванка: что попало кроет, лишь бы директива была! Он у нас казенный перегибщик

С тем Ефим и отправился в буржуазию].

Достигнув капитализма, Ефим сказал ему: — Сволочь ты[.]:! — И пошел ходить по одному всемирному городу, под названием Париж.

— Где тут такая контора, как у нас сельсовет? — спросил он у провожатого.

— На что тебе? — произнес провожатый.

— Пускай на удостоверении явку отметят[.], **а то я может быть не был тут?**

После отметки Ефим сказал, что здешняя контора велика для сельсовета — придется пойти поискать другое помещение для канцелярии парижской диктатуры.

Нашедши более подходящий дом, дабы загодя разместить в нем сельсовет, Ефим вошел внутрь его вместе с провожатым. Он хотел уже сейчас распланировать установку столов по комнатам.

— Тут сейчас беата[.]:! — сказал Ефиму провожатый, — что обозначает красоту.

— Тем более, — определил Ефим. — Красота у меня в наказе есть, нам тоже ведь нужно какое-нибудь загляденье[.]:! **Веди, подкулачник!**

94

(Л. 54)

В Институте Красоты их начали приветствовать. Ефим уже знал, что его советскую державу всюду боятся и не стал отвечать на поклоны, а сел посреди убранного зала и начал делать проверку всей наличной женской массе.

— Организуй красоту дальше! — сообщил он, а провожатый спустил его приказ на присутствующую периферию.

Зажиточные дамы занялись производством красоты. Они все имели толстые туловища, — прибавочное сало, отнятое у пролетариата,⁴¹ намазано было на них сверху, так что можно слизать его обратно, но Ефим решил сделать это на утро после социальной революции.

Главная руководящая дама вынесла из чулана большую банку, наполненную копошащейся живностью. Ефим сейчас же узнал, что в банке живет население глистов. Главная худошавая женщина включила громкоговоритель — и в зале, как в избе-читальне, раздалась **[бесшумная] бушующая** музыка боевых масс Африки. Так провожатый объяснил Ефиму значение фокс-трота.

⁴¹ Аллюзия на марксистскую теорию прибавочной стоимости.

— Сам чую[.]! — ответил Ефим, и вздохнул, что музыка играет без революции.

После того активная дама открыла перед жирными [ба-бами] **девками** буфет с напитками и все начали танцевать такими движениями, как будто хотели размножиться.

— Останови их[.]! — указал Ефим. Буржуазное количество и так достаточно[.]! Но дамы и сами остановились, только от них запахло потом и сварившимся салом.

Инструкторша пустила из трубки благовоние, а потом вынула одного червя из банки. [Ближайшая] **ближняя** толстая баба подошла к ней и проглотила того червя своей пастью, а инструкторша дала ей стакан какой-то влаги, чтобы запить проглоченное животное. Другие пухлые женщины тоже стали глотать червей: кто по одному, а кто по два.//

(Л. 55) 96.

Спустя же время вновь заиграла музыка и все начали танцевать с червями внутри.

Ефим встал, чтобы заняться ликвидацией такого явления[и]ья, но председательша подошла к нему, взяла его, как буржуя, под руку, и повела вместе с провожатым в другое помещение. Там было вроде больницы — и лежали похудевшие полуголые женщины на чистых столах. Главная дама объяснила через провожатого Ефиму эти видимые обстоятельства. Здесь вытравливали червей обратно, потому что черви уже сделали свое дело — довели обрюзгших девушек до красоты худощавости. Теперь оставалось только вымыть глистов и опять давать их глотать жирному женскому полу.

— Но только нам плохо[.]! — сказала дама через провожатого. Наши дамы уже привыкли к местным глистам и худеют от них очень медленно. Нам нужны более ядовитые аскаридные черви, мы бы хорошо за них уплатили.

— Можно[.]! — согласился Ефим. — Скажи этой стерве, что большевистский глист не только в худобу — в гроб любую буржую вгонит.

Провожатый перевел.

— Мерси, мерси[.]! — заулыбалась руководительница.

— Я **как** скажу своему государству, — сообщил Ефим, — так мы целыми эшелонами червей будем сюда гнать, — этого имущества у нас хватает[.]! Пускай только машины нам качают обратно: им черви, а нам чугун[.]! Скажи ей еще, подкулачник, чтобы она дала мне в задаток за будущих глистов радио: оно нам для культурной революции приемлемо[.]!

Дама с удовольствием поднесла [*Ефиму*] **Ефиму** радио-аппарат.

— Все равно бы конфисковал[.]! — поблагодарил Ефим. — Чего, червивая, ухмыляешься?

В тот же день Ефим отправил громкоговоритель почтой//

97

(Л. 56)

в колхоз, а колхозу приказал, чтобы все его члены изгнали из своей утробы глистов, — пускай пролетарии всех колхозов опрожняются от вредителей и соберут их в бочку, а ту бочку пусть шлют на Париж Ефиму. Он же ту бочку загонит здесь толстым бабам для тощей красоты, а ихнее золото [*обратно*] **обратит** в предметы железной индустриализации. Что же касается его личности, то он слышал уже такую [*бу*] **бушующую** [*буржуазную*] музыку масс и видел таких опухших от классового счастья буржуек, что настал сочельник революции. А посему он остается на своем парижском посту, тем более что уже подыскал удобный дом для парижского сельсовета и теперь ищет здание для правления колхоза. Завтра он пойдет метить мелом по полу, где будут стоять столы председателя и секретаря, а пока пусть спросят по родному району сплошной коллективизации — согласны ли массы, чтобы Ефим стал председателем парижского сельсовета. Пусть также колхозные массы ждут от него, вскоре после социальной революции, эшелон парижских толстых туловищ, — с тем, чтобы трамбовать ими проезжий грунт.

После поклона дяде Лукьяну, Ефим закончил письмо и пошел покупать кусок мела для обозначения места сельсоветских столов в том Институте, в котором нынче живут черви, жирные буржуйки и какая-то незаметная сволочь по имени Беата.

— Я ее в плен возьму — решил Ефим про ту Беату. — Пролетариату и сволочь пригодится, раз она невидима.

После получения от товарища Нечаева его первого же письма, он был немедленно отозван назад в СССР. Ибо его послали учиться садоводству, а не учить парижанок советской власти.

Нечаев приехал обратно без всякой обиды, ибо вера его в классовую революцию была сильнее парижской⁴²

⁴² На этом страница заканчивается.

⟨Л. 1⟩

ШТУРМАН ДАЛЬНЕГО ПЛАВАНИЯ.¹

(Рассказ).

В русской земледельческой области, вдалеке от любого значительного города [*расположился*] расположилась небольшая деревня — колхоз имени 8-го марта. Избы колхоза стояли двумя порядками [*вдоль*] по нагорью, которое опускалось постепенно вниз, к пойме неширокой реки. В той пойме [*не находились*] находились колхозные огороды, а выше их, ближе к дворовым строениям, росли **фруктовые** [*обильные*] сады. Сейчас [*те*] была зима и те сады обмерли до весны; ветви на деревьях покрылись [*инеем*] густым инеем, похожим **на ресницы закрытых век**, словно **деревья** [*они*] смежили свои **глаза** [*ресницы*] в глубоком покойном сне. Земные травы [*сгорблен / согбенно стояли в снегу, сгорбившись*] сгорбились под тяжестью снега, но они [*тоже ожидали*] были еще целы и терпеливо хранили себя, будто их жизненная сила не успела истратиться за минувшее лето и трава ожидала надеялась на новую жизнь весной//

⟨Л. 2⟩

2.

[*Время суток было раннее, погода стояла тихая. Точно ветры устали и легли на покой в овраги и долины.*

Над кровлями колхоза]

Над соломенными и черепичными кровлями колхоза ровно к небу восходил²

¹ Рассказ под таким заглавием неизвестен.

² На этом рукопись обрывается.

Ед. хр. 19, 5 л., черновой автограф, карандаш, без даты.

⟨Л. 1⟩ **24.** **⟨ОФИЦЕР И КРЕСТЬЯНИН (СРЕДИ НАРОДА)⟩¹**

Махонину сообщили из штаба дивизии новую обстановку. Теперь он увидел, что у неприятеля появился новый [*план операции*] оперативный план, **имеющий смысл**, и дело было не в одной Малой Верее.

¹ Материалы отрывка содержат описания и эпизоды, не вошедшие в текст опубликованного в 1966 году рассказа (см.: *Платонов А. Офицер и крестьянин / Публ. М. А. Платоновой // Литературная Россия. 1966. 1 дек.*).

Немцы, [заду] видимо, задумали [(*нрзб*)] ударить **чрез** (*нрзб*) район Вереи мощным танковым клином. Этот их [кл] клин [должен стать пробойным шилом, чтобы] должен сначала разъять кольцо наших войск, сжимающих немцев в мешок, а затем **развернуться** [*превратиться*] в стальную петлю для [удушения] удушения **тех** наших частей, которые теперь окружили немцев.

Направление Вереи противник [*избрал, как чувствуя здесь*] избрал, **должно быть**, как глухую дорогу, где русские уже обессилены минувшими боями. Возможно, что эти **только что** минувшие бои, **замысел** [*которых смысл*] которых был непонятен Махонину, были [*рассчита*] рассчитаны на ослабление [*здесьнего направления*] и **распашивание наших сил в этом месте** и являлись//

25.

(Л. 2)

предварением для главного [удара] рокового удара. Хаос сплошных боев теперь просвечивался туманным смыслом.

Махонин получил [задачу] простую задачу. Он должен действовать **на местности** по своему усмотрению, **но** слаженно с двумя [(*соседями*)] артиллерийскими полками, и [*поголовно уничтожить*] своими средствами добить **до поголовного уничтожения** живую силу противника, следующую за его машинами. Бой предстоял тяжелый, но в тактическом отношении обыкновенный, даже шаблонный. Майор Махонин [(*нрзб*)] пережил много **подобных** [*таких*] боев и он знал их [*их недостаток*] конструктивный недостаток: решение достигается малым перевесом, с рукопашными схватками **невдалеке от** [у] панцирей машин, изнутри которых противник может [*на близких расстояниях*] контролировать **ближнее** поле битвы пулеметным и пушечным огнем, [*в таких боях свои/ свои потери бывают обычно велики.*] **Тогда как** [(*нрзб*)] артиллерия должна в тот момент работать точным **и поэтому** сдержанным огнем; в таких [бо]боях свои потери бывают//

26.

(Л. 3)

обычно велики.

Согласовав свои действия с **артиллерийскими полками**, Махонин повел свой батальон с приданными ему специальными подразделениями вперед. Он хотел [*прежде всего предупредить противника в неожиданном*] предупредить встречу с противником, поставить его перед неожиданностью, заставить **его** усомниться в разведочных сведениях **и** повисить свой шанс внезапностью. [*и тем избежать шаблонных, /шаблонной тактики/ тактики и, безмолвно пропустив неприятеля*] А может быть, **выйдя вперед**, следует **пропустить** неприятеля [*пропустить*] безмолвно **и скрытно** мимо себя и затем **ударить** его с

тыла, чтобы смутить его дух видимостью окружения, **потрясти его сердце** и уничтожить с малыми жертвами для себя. Махонин понимал, что важнее всего найти непривычные для противника условия боя, и он думал о них.

Нет более [ответственной] **глубокой** думы на земле, чем размышление командира перед [боем] сражением, в котором//

(Л. 4) 27.

[он должен скупиться **своими живыми и техническими силами** на каждого своего солдата и быть щедрым на трупы врага, — [и этот труд размышления] и в этом труде размышления, заранее переживающем бой, офицер испытывает все силы своей совести и **своих** способностей, точно судит их страшным судом перед лицом **своего** [всего] незримого народа...]

Ночью мимо [рот Махонина] Махонина прошли немецкие танки и за ними последовала пехота на машинах. Выждав срок, Махонин повернул свой батальон фронтом обратно на Малую Верею и приказал открыть огонь с тыла по противнику; спереди и с флангов его начали рубить огнем артиллерийские [и ночь засветилась вспыхивающими и умирающими] батареи; [бой загорелся круговым костром] и **ночь засветилась бегущими огнями, как нива в цветах, взволнованная ветром.**

Махонин двинул все свои роты обратно на Верею, приказав вести огонь с хода [на высшем напряжении] **с высшей частотой**, чтобы обмануть неприятеля относительно своей численности; [но] он понимал, что батальон его слаб для истребления противника,//

(Л. 5) 28.

если весь его поток повернет вспять.

Но бой сложился иначе. [Со/ Со] Во след [уш] группе танков и [пехоте уш] машинам с пехотой, ушедшим вперед, противник направил еще спешенную часть, а ушедшие вперед повернули обратно, не преодолевая нашего пушечно-го огня. И батальон Махонина очутился в тисках меж двумя [сдв] сдвигающими [мися друг к другу] мися **навстречу** [намертво] стальными параллелями. Выйти в [еще] свободные зазоры тисков **еще** можно было, но без разведки. Это было опасно, а **кроме того, тогда не будет решена** поставленная задача. [тогда не будет решена]

Махонин приказал взводам прекратить огонь, умолкнуть **вовсе** и вкопаться в землю. Свой командный пункт он поместил в выгоревшем [ду] дупле. Немцы надвигались на него с востока и запада с жарким **предупредительным** огнем, но умолкший батальон утонул **в земной** [во] тьме и сохранялся невредимо; ракеты же противник [(осте-

регся») применять остерегался, потому что на близких расстояния он мог²

² На этом рукопись обрывается.

Ед. хр. 26, карандаш, 7 л., без даты.

3. (СЫН НАРОДА (ОФИЦЕР ПРОСТЫХ))¹ (Л. 1)

[На войне это бывает [чаще] чаще, чем в обыкновенное время. И тогда самые дальние люди [сбли] сближаются и угадывают друг в друге забытых родственников.²

Я спросил у [А] майора Аленова³ — виделась ли мы когда-нибудь раньше. Он пронизательно поглядел на меня и ответил, что — нет, он меня не помнит.⁴ [Я же/А я верил **тогда непосредре** своему впечатлению и был убежден,] А я поверил в тот час своему непосредственному впечатлению и был убежден,⁵ что в давнее время мы состояли с ним в знакомстве. Если же он меня не помнил, то значит просто забыл, а забвенье еще не уничтожает того, что [все же] существовало. И [⟨так⟩] [обычно бывает,] что более **слабый первым узнает более сильного и влечется к нему.**

Другие офицеры сказали Аленову, что они любят исполнять свои обязанности, потому что [⟨в⟩] их обязанности необходимы для спасения советского народа, но [жить] жить на войне **постоянно они не считают счастьем.** они не любят:

— Вы меня неправильно поняли, а я **вам** непонятно сказал, — ответил им Аленов. **Я — Зря сказал.**

Регулировщица остановила грузовую машину, **кликнула нас,** и мы все **поехали [⟨уехали⟩]** на ней вперед//

¹ Как свидетельствует платоновская нумерация, единица хранения не имеет первых двух листов автографа. Текст наброска соответствует рассказу «Сын народа», опубликованному впервые в газете «Красная звезда» 26 мая 1944 года. Рассказ входил в цикл, посвященный офицерам. Платонов разрабатывал образ офицера в его функциональной и психологической многозначности в целом ряде военных рассказов.

² Этот абзац в рассказ не вошел.

³ Главный герой опубликованного рассказа — подполковник Иван Иннокентьевич Простых.

⁴ Дальнейший текст двух листов в рассказ не вошел.

⁵ Нижняя граница зачеркнутого текста определяется с трудом, поскольку абзац зачеркнут размашистой линией, не доходящей до его конца.

(Л. 2) 4.

[в свои части]
[по своим обязанн]

к исполнению своих обязанностей.

[Аленов на вид был человек лет сорока, немного сумрачный, с темно-кариими глазами, выражение которых не менялось от его настроения, /но они <нрзб> ответре/ и обветренным солдатским лицом.]⁶

На место мы прибыли лишь к рассвету другого дня. По характеру своей службы я мог поработать некоторое время⁷ в части Аленова (он командовал полком) и майор разрешил мне посетить его хозяйство.

Полк Аленова стоял на отдыхе и пополнении. Сам Аленов **находился** [был/ нахо] в краткосрочном отпуске в Москве, — отпуск ему был необходим еще для лечения глаз, — [те] а теперь он возвращался⁸ воевать обратно.

Я стал жить в полку Аленова и вскоре убедился, что я прибыл в то самое место, которое мне было нужно для правильного понимания войны и изучения средств победы. Сам командир [полка] называл свой [<нрзб>] полк мастерской победы//

(Л. 3) 5.

над немцами и в беседах [с младшими] с младшими [офицера] командирами говорил, что **весь** смысл [деятельности офицера заключается в постоянном, /<нрзб>/ самоотверженном /тайны/ изучении тайны боя и в применении на практике открытий, /касающихся/ которые превращают тайну боя в относительную истину или науку о бое и тем самым вооружают человека искусством /побе/ постоянно побеждать]⁸

[— Нет более сложного явления во всей **вселенной** действительности, чем бой, — уверенно говорил Иван Игнатьевич Аленов своим офицерам. — Нигде нет ничего [зага]

⁶ Описание внешности Аленова в рассказе претерпело небольшие изменения: «Подполковник на вид был человеком лет сорока, немного сумрачным, с темно-кариими, утонувшими подо лбом глазами, выражение которых не менялось от настроения» (Платонов А. Сын народа (Офицер Простых) // Платонов А. Одухотворенные люди. М., 1963. С. 194).

⁷ На полях записано: «Я временно ехал на работу».

⁸ В рассказ вошла фраза: «Иван Иннокентьевич негромким, обычным своим голосом говорил страстные слова о смысле деятельности офицера. Он говорил о постижении тайны боя, он верил в их полную доступность для человеческого разума, потому что проверка на практике подтвердила истинность его некоторых теоретических открытий» (Платонов А. Сын народа (Офицер Простых). С. 197).

таинственн[ого]ее, чем самый простой бой, то-есть [драка] сражение насмерть больших групп людей, вооруженных огнем и машинами. Пусть будет Цветок, организм [живо] живого существа, [⟨нрзб⟩] частичка вещества, Млечный путь — все это [проще] проще, это доступнее понимаю, чем [⟨нрзб⟩] бой двух батальонов. На земле и на небе нет большей тайны, чем битва.] Стало быть, //

6.

(Л. 4)

чтобы выиграть сражение — надо учиться до мученичества[⟨нрзб⟩], а во время [д] боя действовать [так, словно ты ничего не знаешь, и ясно / и ясно понимать те новости, которые откроются п / перед тобой в этом бою] со страстью и заинтересованностью.

[С неустрашимостью искателя главной истины мира, и тогда ты будешь приближаться [к пониманию правильной / к правильному пониманию любой ко / любых конкретных] к правильному пониманию всех условий, всех быстро меняющихся обстоятельств твоего боя, а правильное понимание даст тебе точное [реш] решение для действия. Дальше дело остается за твоей волей и за твоей верой в знамя, которому ты [ты] служишь. А вера в свое знамя, в правду своего народа — это первое начало солдата. Без этой веры победить нельзя.⁹

[С] [Вначале] **Сперва** я подумал было, что Иван Игнатьевич Аленов является¹⁰ [тем профессионалом-офицером, для которого] офицером-ученым, [офицером-исследователем] для которого война [является как бы] //

8.

(Л. 5)¹¹

[полка майора Аленова и сам становился частью его жизни. Полк квартировал в слободе, где много было разрушенных [жилищ] пустых жилищ. Аленов установил обычай в полку, чтобы его люди **всегда** жили [в не] не в общих хатах с населением, [но] а [отдельно], — каждый солдат в своем отделении. В нежилых местах это было просто: строились землянки и блиндажи; а в населенных пунктах дело было труднее. В той слободе, где полк квартировал сейчас, Аленов приказал **красноармейцам** отремонтировать или привести в **годное** [годный] для жизни состояние **вымороченные** [разрушенные] и поврежден-

⁹ Вместо двух последних абзацев в рассказ вошло: «— Нет более сложного и оживленного явления во всей действительности, чем бой, — с тихой уверенностью говорил Иван Иннокентьевич [Платонов А. Сын народа (Офицер Простых). С. 197].

¹⁰ На полях запись: «⟨нрзб⟩? — ⟨явл⟩ ⟨нрзб⟩ а не вещь, как поток света».

¹¹ Пропуск одного листа.

ные [*хаты/пустые*] хаты, и **затем** поселил в них своих солдат. **Однако**, [*Однако, На таких*] **на таких** тыловых постоях Аленов [*вовсе*] **вовсе** не желал, чтобы его бойцы жили с населением розно и чуждо. Он только [*понимал*] хотел, чтобы его солдаты жили постоянно своим войсковым домом и чтобы чувство их удовлетворялось в товариществе, в учении и службе,¹² а не расточалось [*⟨нрзб⟩*] среди крестьянских семейств, [*в том лож*] в той ложной чувствительности, в тех тщетных воспоминаниях о своем оставленном доме, которые [*не*] дают солдату [*действие/действительного утешения*]//

(Л. 6) 9.

[*лишь*] **лишь** призрачное утешение, **но** [*и*] отвлекают его от действительности, от исполнения **воинского** долга, что единственно может привести человека к **удовлетворению** [*исполнению*] его желаний, — к тому, чем он временно обездолен — к мирной жизни и семейству.

С населением солдаты Аленова **имели** [*имели*] близость более жизненного и серьезного [*хар*] значения. Сейчас, когда **была** [*шла*] пора весны, **красноармейцы** [*солдаты*] в свободное время копали в помощь хозяйкам огороды, ровняли навоз в почве, чинили сельский инвентарь и убирали с проездов мусор от немецкого нашествия и [*остатки*] мертвые остатки войны — колючую проволоку, снаряды, жестянки и погоревшие машины, а [*Девушки-санитарки брали*] девушки-санитарки брали **к** себе в хаты малых крестьянских детей, чтобы их матери спокойно работали [*в*] в колхозном поле. [*Когда полк Аленова пойдет в пере*] Это приучало людей, и красноармейцев и мирных жителей, к простым житейским отношениям, к сознанию того, [*того,*] что все [*од*] они один народ и дело их родственно.

Когда полк Аленова пойдет//

(Л. 7) 10.

[*вперед*] вперед, позади себя [*⟨нрзб⟩*] он оставит устроенные жилища, возделанную землю [*и добрую тоску*] и доброе сожаление в крестьянских [*семьях*] сердцах.

Я спросил у майора — не устают ли красноармейцы от этих мирных забот, ведь им приходится еще много заниматься по военному делу?

[— Не устают! — сказал Аленов.

— Они нет, они не устают, сказал Аленов. — **Они от одного могут устать — от печали...**[*праздность*

¹² Весь 5-й лист вошел в рассказ с небольшой стилистической правкой, за исключением фразы, следующей далее и до конца абзаца. Последующий за ним текст вошел в рассказ с небольшими изменениями.

(нрзб) / От праздности, даже краткой праздности, они почувствовали бы печаль и от печали устали бы больше.] Вы знаете, что печаль разрушает человека, от нее не проспиться, [как от] Это не пахота.¹³ У меня много [есть] есть бойцов, [(нрзб)] которые потеряли [свои] **свои** семьи, у которых родителей казнили немцы. У них [много] есть о чем горевать... Да и потом, у меня своя есть главная [забота] забота! — резко заявил [А] майор.

— Своя забота!

— Они — нет. Они не устанут, — сказал Аленов. — Они от одного могут устать — от печали... Вы знаете

— Да и потом, у меня своя есть]¹⁴

¹³ Запись на полях: «(Нрзб) в добре и (снова) во зле».

¹⁴ На этом рукопись обрывается.

Ед. хр. 39, карандаш, разрозненные листы, 4 л., без даты.

«ШТУРМ ЛАБИРИНТА»¹

★

А. Платонов

(Л. 1)

1.

[Полковник Бакланов потерял сознание. Опомнившись, он увидел над собой лицо своего ординарца Елисея Копцова, который осторожно отирал ему лоб полотенцем, увлажненным одеколоном.

— Что, Елисей? — спросил Бакланов.

— Ничего, товарищ полковник, [обошлось благополучно. Неприятель накрыл] открывайте свой взор спокойно и смело! Это неприятель накрыл одним снарядом наш наблюдательный пункт. Только вышло мимо, был один звук и сотрясение, а вас [земной] **земляной** мякотью ушибло в голову. Ничего, это обойдется, Алексей Алексеевич, — жизнь многообразна и сложна, а чтобы понять ее, //

16.

(Л. 2)

— Ну что ж от сволочи можно ожидать еще, Алексей Алексеевич! — сообщил свое мнение артиллерист.

¹ Отрывок написан карандашом, не имеет заглавия (атрибутировано сотрудниками РО ИРЛИ) и даты. Листы разрозненные, общего сюжета не прослеживается. Все упомянутые в отрывке действующие лица присутствуют в печатном варианте рассказа, впервые опубликованного в 1945 году в газете «Красная звезда»; в номерах от 21 апреля и 6 мая. Однако текст приводимых записей не вошел в печатный вариант рассказа.

— Обожди! Пускай батальон их пропустит, — вот бы по этому направлению, — он показал по карте, — пусть еще минут **пять** [*десять*] пройдет, пусть

— [*Что ты хочешь?*] еще чуть-чуть пошумят огнем в батальоне и перестанут.

— Что ты хочешь?

[*Кузь*]

— А у меня самоходные [*пушки*] системы есть.//

⟨Л. 3⟩

5.

относится. Неужели она тебя терпит, как я тебя?

— Любить [*женщин/женщине*] мужчину, **или обратно — женщину** легко, товарищ полковник, и обратно — это значит любить самого себя, а это [*пуст*] пустяк, [*поэтому я томлюсь вне службы по волшебной жизни*] Человеку же нужна не жена, а волшебница.

— Это не реально, Елисей, **не фактически как-то!** — возразил полковник Кузьмин, и **здесь** смутился, поняв про себя, что он сам [*нечаянно*] начинает выражаться и думать как Елисей, нечаянно покоряясь силе духа ординарца.

[— *Тут диалектика, товарищ полковник; все течет <нрзб> и постоянно изменяется, а диалектика /выше будет/ лучше, чем реалистичность и действует сильней и научней!*]

Все течет и изменяется, товарищ полковник, и молекулы наши переставляются//

⟨Л. 4⟩

6.

в органах чувств под воздействием всех условий обстановки и **тогда неминуемо** получается реалистичность!

[— *Исчезни, Елисей!* — приказал полковник]

— Исчезни, Елисей, чтоб тебя не было!

— Есть — меня нету, а без меня нельзя! Я буду здесь за [*перегород*] перегородкой, в соседнем **жилом** [*жилом*] помещении, и слушать вас, товарищ полковник, всегда наготове вперед куда нужно!..

Оставшись один, Алексей Алексеевич обратился к своим занятиям. Наконец, после долгого терпения, он [*получил*] **получил** неожиданную возможность исполнять любимую работу. После ранения полковник **получил** отпуск и теперь он проводил его в доме отдыха за [*литера/литературной р*] литературным трудом. Как многие военачальники, полковник Кузьмин считал полезным изложить в назидательной форме пережитый им опыт войны и запечатлеть свои размышления, дабы²

² На этом рукопись обрывается.

ТИТ.¹
(Комедия)

1 /

(Л. 1)

Действующие лица:

1. Тит, 13—14 лет от роду, но рост и внешнее физическое развитие у него как у 20—25-летнего человека, однако в выражении лица его и в форме головы еще **сохраняются** [*хранятся*] признаки младенчества.²

2. Чорма, [*лет*] девушка лет 17—18.

3. Иван, юноша лет около 20, меланхолик.

4. Кузьма, старик 100 лет от роду.

5. [*Семен*] Пелагея Саввишна, учительница лет 40—45.

6. Яков Семенович — отец Тита.

7. Татьяна Тихоновна — мать Тита.

Идея³

Техник

Мать

¹ Договор на пьесу-сказку «Добрый Тит» был заключен Платоновым в 1946 году (см.: *Корниенко Н. В.* История текста и биография... С. 297). По данным Н. В. Корниенко, замысел пьесы, имеющей варианты заглавий — «Тит-человек», «Добрый Тит», возник еще до войны. Приводимый отрывок это подтверждает. В нем можно найти восточные имена — Чорма, Сарай, а также детали, относящиеся к довоенному спектру проблем. Но, возможно, что данный отрывок относится к более позднему периоду, поскольку в конце имеется помета о рассказе «Пувак». Упоминание же заглавия этого произведения встречаем в записях писателя 1942 года (см.: *Платонов А.* Записные книжки. С. 223).

² Подобная взрослость не по возрасту в сочетании с «признаками младенчества» встречается в рассказах «Семен» (образ Семена), «Страх солдата» (образ Петрушки), «Возвращение» (образ Петрушки). Однако их взрослость не внешняя в отличие от Тита, а поведенческая, продиктованная главной идеей рассказов. В «Кратком изложении темы пьесы для Центрального Детского Театра» писатель сообщает о намерении сделать главной особенностью характера Тита «желание опередить свой возраст» (см.: РГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 97, л. 1). Совпадает и событийная линия публикуемого отрывка — мальчик убегает из дома и встречает учителя. Тем не менее излагаемый ЦДТ вариант пьесы сильно отличается от приводимого здесь текста как именами персонажей, которые практически не совпадают, так и многими деталями и мизансценами. Оба замысла перекликаются с третьим, изложенным писателем для ЦДТ в автографе «Тема пьесы (условное название «Злой учитель»)» (см.: Там же, л. 10).

³ Слово повторяется много раз.

Технич(еская) идея
Тит//
(Л.2) 1.

ТИТ. КОМЕДИЯ.⁴

Действующие лица:

Трагедия фабричного ученичества в прежнее время (подросток-рабочий).⁵

Тит, подросток [16—17 лет] лет [14] 15—16 от роду, но рост и внешнее физическое развитие у него как у 20—25-летнего человека, однако в выражении лица его и в форме головы еще сохраняются признаки детства.

2. Иван, его брат 14 лет, [(Толстой, небо)]

2. Чорма, девушка лет [17] 18—20.

3. Иван, юноша лет 20. <(ровесник)>

4. [Ку] Полина Николаевна, учительница.⁶

5. Лавр, старик [110/100/90] лет 90 от роду.

6. Яков Семенович Жуков, отец Тита.

(Л. 3) 7. Татьяна Николаевна, мать Тита.//

2.

8. Лиза, девушка лет 16-ти.

9. Дуся, девушка лет 17.

10. Дед.

11. Бабушка.

12. Хулиганы — 2 <чел.>

Старшая сестра

Маск <нрзб>

Слоновья голень

голень

1 акт

Бал молодежи⁷

Ссора

⁴ На странице писателем много раз изображен скрипичный ключ.

⁵ На странице много раз повторяется слово «трагедия».

⁶ Автобиографическая мета. Писатель варьирует сходные имена учительницы — Пелагия, Полина — и останавливается на почти полном аналоге имени своей первой учительницы. «Была там учительница — Аполлинария Николаевна — я ее никогда не забуду...» (Письмо Литвину-Молотову, цит. по: *Платонов А.* Голубая глубина. Краснодар, 1922. С. VI).

⁷ Эпизод молодежного бала встречается в романе «Счастливая Москва».

II

<Situation>

<Sigitu нрзб>

1. Взрослые

2. #

1. Чорма, 18 лет

<Л. 4>

[2. Митя, 19 лет]

2. #

I — Школа

<Л. 4 об.>

II — Дом

III — Бегство

IV — Возвращение.⁸

200 000 000 | 2 000

100 000//

1. Кузьма, 14 лет от роду, но рост и внешнее физическое развитие как у двадцатипятилетнего человека, однако [голова у него] выражении [лица] лица его и голова [младенче] младенческие. <Л. 5>

2. Чорма

Д. <ействующие> л. <ица>:

1. [Кузьма / Ефим / Юшка] Тит 1. Мы взрослые

2. Чорма

3. Иван, меланхолик

4. Кузьма, старик 100 лет от роду.

5. Петр Михайлович

6. [М] Анна Семеновна } родители Юшки

7. #

Тит — 15—16 л.

<Л. 6>⁹

Иван —

Учительница — Полина Никол(аевна)

Чорма, 19 лет

Лавр, старик лет 90 от роду.//

Что мо(гу)? Такой очкарик как я!

<Л. 7>

Учительница Полина Ивановна, лет 35.

Учитель — Николай Никол(аевич), лет 45

Тит —

Чорма —

Лавр —

<Родители> -

Тит

⁸ После перечня действующих лиц задается фабульная канва, опирающаяся на архетипическую модель, близкую к сюжету блудного сына.

⁹ На странице изображено несколько скрипичных ключей.

- Учительн⟨ица⟩ — 35 лет
Учитель — 45 лет
Чорма [19—20 лет] 19—20 лет
Лавр — 85 лет
Родители Тита
Родители Чормы //
- (Л. 8) (1). Бал
1 брат-сестра
2

Действующие лица:

1. [⟨Отец⟩] Иван Захарович
2. Митя, его сын, 17—18 лет.
3. Степан, товарищ Мити, ровесник ему.
4. Мать Ивана Захаровича, бабушка Мити, лет 60-ти.
5. Учительница Полина Николаевна, 35—40 лет.
6. Дуся, 17 лет.
7. [⟨Сарай⟩],¹⁰ человек, около 40 лет.
Пьяница¹¹

Чорма
Пьяница
Чоромана
Черма
I Чорма/Черма¹²
II
III
IV //

- (Л.9) ⟨Нрзб⟩ мира после ухода взрослых ребенок, выдающий себя за взрослого усы не растут, он мох наклеивает и бреет, чтоб быть взрослым **и нарочно порезался**.¹³ ...А потом он уже не может стать подростком, ставши взрослым.
[Группа подростков сговариваются и уходят из/от родителей/ Дети заблудились в лесу. Где наш дом?]
А потом он уже не мог стать подростком, оставшись взрослым и лучше взрослых.

¹⁰ Имя Сарай встречается в рассказе «Избушка бабушки», включавшемся в состав книги «В сторону заката солнца» (М., 1945). В 1943 году на этапе издательской подготовки рассказ был исключен из ее состава в результате критических отзывов. Первая публикация состоялась в журнале «Наш современник» (1966. № 3. С. 2—12).

¹¹ Слово несколько раз повторяется в разных местах стра-
ницы.

¹² Платонов приводит оба варианта имени.

¹³ Разрозненные надписи, сделанные очень мелко.

Большой Тит

Или Тит-человек

Пьеса, 04 с <нрзб>//

1.

<Л. 10>¹⁴

Насилу

Одна

Двое

Трое

И на всю жизнь

Подъезжая

Климентов¹⁵

Действующие лица:

<нрзб>

Че<нрзб>

Чорма

Дуся

Лавр

Тит

Татьяна Тихоновна

[Поли] П<нрзб>

Предлюбовь

Жизненное

недоверие жизни.

Предлюбовь, то жизненное состояние, которое еще не любовь, но сообщает жизни ее **напряжение** [*напряжение*] увлекает в жизнь человек(еское) существо.//

1.

<Л. 11>

Первое действие.

Летний сияющий вечер за большими открытыми окнами. Окна настолько велики, что это скорее [*ст*] стеклянные двери, распахнутые в мировое пространство;¹⁶ подоконники их [*окон*] почти касались пола. Окна на большой высоте — за ними, но ниже их, видны шпили башен [<нрзб>], крыши домов, отдаленные леса на горизонте, но все это не [*заго-*

¹⁴ На листе находится рисунок, фигурные росчерки, орнамент, среди них отдельные фразы, которые приводятся по порядку.

¹⁵ Фамилия повторена много раз. Помимо того что это родовая фамилия писателя, так звали одного из персонажей в черновых набросках к повести «Котлован».

¹⁶ Пьеса о детстве начинается с описания окон. Платонов использовал такую же деталь, как А. П. Чехов в «Вишневом саде», описав в начале пьесы окно в детской, ставшее художественно значимым элементом, послужившим ключом к интерпретации многих эпизодов и образов.

раживает неба] застит неба, создавая однако впечатление свободы и высоты.

Обстановка фойе или кафе. Цветы. Столики у стен.¹⁷

1. Дети дома одни.

2. Кузьма

Тихонов

Тихон

Мих

Куз

Пузанов

Пузик

Пузкин//

⟨Л. 12⟩ 2.

1-е действие.

Летний сияющий вечер за большими открытыми окнами. Окна настолько велики, что это скорее стеклянные двери, распахнутые в мировое пространство; подоконники их почти касаются пола. Окна на большой высоте — за ними, но ниже их, видны шпили башен, крыши домов, отдаленные леса на горизонте, но все это не застит неба, создавая⟨,⟩ однако⟨,⟩ впечатление свободы и высоты. Комната находится на восьмом или десятом этаже нового дома. В комнате [много звуков] слышны звуки внешнего мира: [гул ле] мелодичный гул летающих [⟨нрзб⟩] аэропланов, приглушенные сигналы автомобилей и **свистки удаляющихся паровозов**.¹⁸ [разговоры / невнятные разговоры далеких людей]

В комнате — обстановка хорошего жилища: цветы, рояль, [фрукты на] ⟨нрзб⟩//

⟨Л. 13⟩ 3.

книжный шкаф, репродуктор радио.

[Сидит один Тит за столом; перед юношей книга, но он ее не ⟨нрзб⟩ читает, он смотрит в мир, простирающийся за окном]

В простенке меж окнами [два портрета] три портрета: сверху портрет Сталина, пониже — два портрета рядом — отца и матери Тита; портрет матери окружен [траур] траурным крепом и ветками елки.

[Один Тит

Сидит один]

¹⁷ На полях слева запись: «Как же она не упала, когда отвалилась!».

¹⁸ См. сходный вид сверху в рассказе «Московская скрипка» и романе «Счастливая Москва».

Тит **один сидит** за столом; перед подростком лежит открытая книга, но он ее не читает; он смотрит в мир, простирающийся за окном.//

3.

⟨Л. 14⟩

на столе.

Тит (один за столом, читая книгу, или делая [*уроки*] уроки). Я уже все знаю. Я научился всему — что, как и ⟨*нрзб*⟩ так далее, я **теперь** отличник, я сам ученый, я ⟨*нрзб*⟩ все знаю, что [*не надо, что надо надо*] и что не надо... Конец! Теперь я буду жить! Пора!

[Техн]

Стратилат ⟨Архистратиг⟩ Стратилат. Арх/Архистратиг//
[Но Тишку не утешило]

[А зачем ей ⟨нужна⟩ изба-то? Спросил Тишка.]

Но сердце Тишки не утешилось от его желания помнить умершую. Он был озадачен [*ее жизнью, ее*] [*его*]

[поживу — решил Тишка, а кто ж будет жить — дядя ⟨Л. 15⟩¹⁹ Сарай]

Тишка

умер, а дядя Сарай

кому ⟨нравится, что он есть⟩

Тишка

[Он попал] [дядя Сарай ничего не знает на свете, а ⟨бабушка⟩ ⟨нрзб⟩] [Ей было все равно] ⟨нрзб⟩

[Дядя Сарай обман говорил, что он знает все на свете, ему табуретку жалко. А бабушка все ⟨позабыла>.]

[Теперь я сам узнаю все]

Ей было все равно н⟨нрзб⟩

А то дядя Сарай ⟨унесет⟩ весь свет и возьмет его себе ⟨нрзб⟩

И Тишка поглядел на солнце, на ⟨избы⟩ ⟨нрзб⟩ [*Кому-нибудь надо, я <нрзб>*] Сарай ⟨нрзб⟩//

Д⟨ля⟩ пьесы

⟨Л. 16⟩

[Мы не хотим учиться, мы хотим жить.

Учительница молодая, 25 лет]

[Мы в этом виноваты, в Тите, и в его судьбе]

⟨Дет⟩ ж. д. — ⟨нрзб⟩ открыт регулятор//

Пувак²⁰

⟨Л. 16 об.⟩

Рассказ.

¹⁹ Все надписи сделаны в беспорядке, в разных местах листа.

²⁰ В 20-й записной книжке 1942 года имеется запись: «Рассказ „Пувак“. Рассказ о чистой природе без человека». Н. В. Корниенко отмечает, что текст такого рассказа неизвестен (см.: *Платонов А. Записные книжки. С. 223, 396*).

КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ТЕМЫ ПЬЕСЫ «ВЕЛИКИЙ ЛЕС»
ДЛЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО ДЕТСКОГО ТЕАТРА.

⟨Л. 1⟩ ⟨Бабуш⟩Дед.

Марфия
Уля
[Л ⟨нрзб⟩]
Лю } внучки

Агафон Демьянович — Учитель, знающий устройство и смысл мира.

Отец — настоящий, любящий.

Груша — ФЗО

Лида¹ — ⟨нрзб⟩ка — ⟨культурница ⟩

Зоя

Виктор — иск⟨атель⟩ истины.

Картины:

1. Уход. Прощай, ⟨мир⟩, ⟨нрзб⟩ и мама!

2. Лес, [⟨волшебный⟩].

3.

1.

I. Убежим из дома

II. Лес.

III. Страдание.

IV. Решение.

1. Бегство

2.

Великий лес²

1. Бегство.

2. //

⟨Л. 2⟩ Учитель.

Бабушка.

Марфия

Уля } ее внучки
Любовь }

Агафон-мастеровой

[Лида / Лиды] **Груша**

— ФЗО

Архип-пахарь

Проход-пастух

¹ Лиды — имя главной героини «Московской скрипки», героини «Технического романа».

² Оставшаяся часть листа испещрена росчерками платоновского автографа.

Виктор — искатель жизни
Зоя — [прогрессивка] изба-читальня
Демьян —
Возвращение Агафона³ с войны⁴
I
II
III
IV
V
VI
VII//

Идея — учитель, выводящий детей в жизнь.

(Л. 3)

Без учителя — гибель.

Роль родителя — окончена.

³ Имя Агафон встречается в вариантах пьесы «Добрый Тит»: «Агафон и Тит заблудились и попали в темный лес — в страну разрушенных предметов и враждебных душ» (см.: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 97). Намеченные сюжетные линии, мотивы и образы также сходны («убежим из дома», лес, [«волшебный»], «без учителя — гибель», «роль родителя — окончена»). Следовательно, этот автограф можно рассматривать вместе с наброском «Добрый Тит» как варианты одного замысла.

⁴ Имя Агафон и росчерки писательского автографа повторяются много раз.

Ед. хр. 12, черновой карандашный автограф, 3 л., без даты.

«МАЙСКАЯ РОЗА».¹

1.

(Л. 1)

В **вечернем** кафе играла музыка. Меж столиками, умело пробираясь, танцевали молодые люди с девушками; среди них (<) однако (>) были и пожилые, а один был даже вовсе ветхий, и он тоже танцевал с пожилой подругой; но эти пожилые и **тот же** ветхий двигались в танце более рас-

¹ Кавычки — Платонова. Рассказ под таким заглавием неизвестен. Два майора являются ведущими действующими лицами в рассказе «Маленький солдат», впервые опубликованном в газете «Красная звезда» в 1943 году (№ 8/9. С. 8—9). После войны писатель будет анализировать «героя своего времени», вернувшегося с войны молодого человека. В 1946 году Платонов работал над повестью «Молодой офицер» (см.: *Корниенко Н. В.* История текста и биография... С. 296).

судочно, чем юные люди, хотя, может быть, за их рас-
судком скрывалась та же страсть, что и в юных сердцах, и
рассудочность их была лишь тактическим приемом; кто
старик, тот знает, что человек от возраста меняется мало.

Два майора, один летчик, другой артиллерист, сиде-
ли за столиком [⟨,⟩]; **они** пили [⟨слабый⟩] какой-то сла-
бый [⟨,⟩] напиток, вроде варенья, разбавленного водой, и
наблюдали мирную жизнь рассеянными, неинтересующи-
мися[⟨щимися⟩] глазами. Майорами же, наоборот, инте-
ресовались многие люди в кафе — и не только [⟨в⟩] **кра-
сивые** прекрасные, смущающиеся девушки, но и мужчины,
и даже ветхий танцующий человек. Этот интерес к моло-
дым офицерам был понятен и благороден. Майорам было
не более, чем по тридцать лет; время войны и тяжелого//

(Л. 2) 2.

напряжения запечатлелось на их [⟨лицах⟩] лицах чертами
серьезности, той [⟨серьезности/ постоянной вдумчивой
серьезности/ размышляющей⟩] глубокой, **словно** остано-
вившейся серьезности **мысли**, в какую переходит пережи-
тое страдание и великий опыт жизни. Такая ранняя серь-
езность на открыт[⟨ом⟩]ых, доверчив[⟨ом⟩]ых лиц[⟨е⟩]ах
молодых офицеров роднила их, как братьев, хотя они внешне
не были непохожи друг на друга, — [⟨точно/ одинаковая
неподвижная⟩] точно они думали одну и ту же долгую, мед-
ленную мысль, подобную неподвижной грезе или видению
ребенка. Если бы на лицах офицеров не была запечатле-
на эта греза, если бы **они прожили другую, мирную
жизнь**, они были бы лишь миловидными молодыми людь-
ми, теперь же [⟨в них⟩] в их внешности [⟨и существе⟩] в их су-
ществе каждый мог [⟨различить⟩] отличить прекрасный
дух человека, — и **то**, что **могло быть** [⟨было⟩] лишь при-
влекательным, стало достойным уважения и любви. [⟨Ките-
ли офицеров были⟩] На кителях у обоих офицеров, на груди
их лежали по четыре [⟨колодки⟩] длинных колодки, на кото-
рых собраны были ленточки орденов и медалей — своей
родины и европейских стран.//

(Л. 3) 3.

По всей видимости эти двое людей были достойны
счастливой жизни, и они заслужили ее; более того, мно-
гие люди могли бы сами быть [⟨приобрести счастье⟩] счаст-
ливыми в **от** любви или в дружбе, **дружбы этих людей** ес-
ли эти двое людей [⟨хотели⟩] захотели бы с [⟨с ко⟩] **если бы они
захотели** разделить с **ними** свое сердце.

А они сидели вдвоем, [⟨связанные друг с другом лишь
привычкой а не дру/ не дружбой, а лишь привычкой
друг к другу, потому что совместно в детстве рос-
ли /совместно/ вместе пошли в Армию и позже они

встречались и подолгу жили вместе, в детстве /и позже встречались/ и они оба были вместе сейчас несчастными] связанные не дружбой, но лишь привычкой друг к другу, потому что **они** совместно росли и играли в детстве, вместе учились в средней школе, — [*и они оба были сейчас несчастными]* и что их роднило, то [*им было самим не]* для них было неощутимо, а что их томило [,] сейчас, то их не могло соединить.²

² На этом фрагмент обрывается.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Августин Блаженный 269
Авербах Л. Л. 197, 198, 282
Аквинский Ф. 266
Аллен В. 241
Андреева Х. 170
Антонова Е. В. 367
Аполлиария Николаевна 524
Арватов Б. И. 195, 196
Аристотель 46, 261, 417
Арутюнова Н. Д. 417
Архимед 17
Астафьев В. П. 224
Афанасьев А. Н. 323, 324, 325, 330, 358
Ахматова А. А. 94—96, 98, 99, 106
- Бабель И. Э. 173, 442
Бабенко Л. Г. 283, 288
Баженова С. 288
Базанов В. Г. 146
Базаров В. 68
Байбурин А. К. 402, 405, 406
Байковская И. 438
Бальмонт К. Д. 251
Барклай-де-Толли М. Б. 449
Барт Р. 52
Баршт К. А. 246
Бахметьев М. 108
Бахтин М. М. 80, 234, 235, 263, 372, 374, 377, 398
Бахтина В. А. 324
Бедный Д. 111, 112, 115
Безыменский А. И. 100
Белый А. 12, 36, 108, 145, 146, 173, 213, 239, 240, 251
- Бердяев Н. А. 141
Бетховен Л. 115, 116, 118
Блаватская Е. П. 37, 38, 40, 44, 51, 57—60
Блок А. 7, 94, 107, 109, 145, 165, 213, 251
Бобрик М. 286, 288, 289
Бобылев Н. 285
Богданов А. А. (Малиновский) 83, 91, 132, 147, 195, 200, 253, 254, 478
Бодлер Ш. 83
Бондаренко Э. О. 324, 348
Боровой Л. 282, 288
Боровский Я. М. 392
Бочаров С. Г. 148, 285, 286, 288, 407
Брамс И. 114
Бродский И. 289, 378
Брюсов В. Я. 147, 251
Брянчанинов Игнатий 51, 52, 54, 55
Бубер М. 478
Буданцев С. 194
Будда 89
Будин П.-А. 65, 66, 344
Буйлов В. 288
Буланже П. 83, 84, 89—91
Булгаков М. А. 98, 99, 173
Буниан Дж. 189
Бунин И. А. 96, 108
Бухарин Н. И. 98, 99, 112
Бялошевский М. 442
- Вагнер Р. 267
Вайт Г. 393

* Составитель Е. О. Дряхлов.

- Ванюков А. И. 256
 Василий Великий 35
 Васильев В. В. 414, 448, 450
 Васильев П. Н. 114
 Вахитова Т. М. 223, 337, 338
 Вахтель А. 173, 175—177
 Велецкая Н. Н. 54
 Вернадский В. И. 127
 Веселовский А. Н. 94, 120, 263, 422
 Веселовский С. Б. 364
 Веселый А. 102
 Вилинбахов Г. 77
 Вилинбахов Т. 77
 Вилкинсон Н. 170, 179
 Виноградов В. В. 95, 283
 Винокур Г. О. 283
 Витгенштейн Л. 295
 Власий, св. 71, 324
 Вознесенская М. М. 286, 288, 291
 Волков А. А. 370, 380, 394
 Волошин М. А. 83
 Воронский А. К. 198, 204
 Вьюгин В. Ю. 180, 370, 373, 403
- Галушкин А. Ю. 194
 Галчинский К. И. 442
 Гартман Ж. 393
 Гаспаров Б. 227
 Гастев А. К. 146, 147, 298
 Гачев Г. Д. 12
 Гегель Г. В. Ф. 59
 Геллер М. 174, 261, 262, 285
 Гениева Е. 267, 268
 Георгий св., Георгий Победоносец, Егорий Храбрый 22, 68, 69, 71, 72, 74—80, 82, 322—328, 330—333, 336, 337, 339, 344, 345, 349, 356—358, 363—365
 Герцен А. И. 254
 Гете И. В. 251—262
 Гинзбург М. Я. 381—384, 386, 387
 Гитлер А. 35, 133
 Гладков Ф. В. 99, 442
 Гоголь Н. В. 46, 69, 223
 Голлахер П. 170
 Голомшток И. 170, 176, 177
 Гомбрович В. 442
 Гомер 399
- Гончаров В. М. 332
 Гончарова Н. С. 173
 Гордон Е. 178
 Горлов Н. 203, 204
 Городецкий С. М. 306
 Горький А. М. 62, 68, 96, 108, 116, 183, 204, 282, 319
 Григорий Богослов 81
 Грозный Иван 449
 Гумилев Н. С. 106
 Гурвич А. С. 177, 282
 Гюнтер Г. 34, 47
- Давыдов Д. В. 189
 Даль В. И. 164, 341, 348, 376, 447, 453
 Дамаскин Иоанн 81
 Данте Алигьери 178, 179
 Дарвин Ч. 48, 477
 Дебюзер Л. 133, 252
 Декарт Р. 419
 Державин Г. Р. 224
 Джанаева Н. Е. 285, 288
 Джойс Д. 263—276
 Диоклетиан 322
 Димитрий Ростовский, св. 70, 71, 73, 75
 Димитрий Солунский, св. 75
 Дионисий Ареопagit 81
 Дискаччати О. 446
 Дмитрий Донской 52
 Дмитриевская М. А. 16, 38, 40, 45, 57, 69, 170, 173, 246, 281, 284, 287—291, 326, 333, 336, 337, 344, 361, 407, 421
 Дмитровский Г. 322
 Достоевский Ф. М. 46, 86, 188—193, 205, 216, 220, 260
 Дравич А. 439, 441, 443
 Друбек-Майер Н. 372, 407
 Дужина Н. И. 57
 Дюпнель 57
- Евдокимов А. В. 35
 Екатерина, великомученица 65
 Еремина В. И. 52—54
 Ермилов В. В. 177—202, 282, 500
 Есенин С. А. 46, 68, 69, 75, 95—99, 112, 113, 119, 146

Жаров А. А. 100, 109, 113
Жданов А. А. 199
Желнина-Левченко М. 157
Жирмунский В. М. 251, 263
Житомирский В. 274
Жолковский А. К. 159, 160, 371

Заболоцкий Н. А. 114
Заиванский А. Ф. 243
Замалеев А. Ф. 252
Замошкин Н. И. 186, 282, 462, 463
Замятин Д. Н. 13
Замятин Е. И. 462
Заратустра 47
Засецкая Ю. Д. 189—192
Зданевич (Ильязд) И. 211—213
Зейфрид Т. 369, 372
Зеленин Д. К. 405
Зиммель Г. 251
Златоуст Иоанн 37
Знатнов А. 286
Зноско-Боровский М. 36
Золя Э. 150

Ибсен Г. 267
Иванов В. В. 323—325, 332—354,
365
Иванов Вс. В. 215
Иванов Вяч. Вс. 47, 251, 360
Иванов Г. В. 96
Иванов И. А. 253
Иисус Христос 41, 55, 71, 73, 76,
81, 106, 189, 191, 201, 212, 232,
233, 259, 422
Ильин В. Н. 119
Ингулов С. Б. 186, 462
Ионов И. И. 253
Ипатова С. А. 192, 193
Исаковский М. 114
Исупов К. Г. 286

Камеяма И. 383
Камю А. 31
Кандинский В. В. 75
Кант И. 260
Карасев Л. В. 408
Катаев В. П. 199
Кашинцева М. А. 332

Кашкин И. 274
Кимелев Ю. А. 38, 41
Кирай Д. 263
Кирпичников А. И. 325, 327, 358
Кирпотин В. Я. 218
Клайн Л. 180
Климентов П. Ф. 108, 123, 124
Климентова М. С. 108
Клычков С. А. 98
Клюев Н. А. 62, 69, 95, 98, 100,
146
Ключкин К. 369
Кобозева И. М. 284, 286, 288
Ковальджи К. 243
Ковач А. 263
Кожевникова Н. А. 291, 407, 408,
421
Козин В. А. 199
Колесникова Е. И. 5, 34, 47, 51,
322, 350
Колесов В. В. 400, 404
Колесова Д. В. 281, 286, 288—290,
428
Колесова Н. Н. 459
Коллонтай А. М. 106
Колосс Л. В. 83
Кольцов М. Е. 111
Комендант Т. 442
Конфуций 89
Коринфский А. А. 323—325
Корниенко Н. В. 10, 38, 93, 139,
154, 164, 214, 215, 253, 256,
284, 294, 322, 332, 335, 359,
370, 371, 378, 381, 382, 425,
481, 492, 498—500, 522, 528,
530
Костов Х. 45
Красовская С. И. 185
Крекшин Е. 203
Кременцов Л. П. 285, 288
Кретинин А. А. 173, 234, 336, 337,
359, 401, 416, 422, 423, 425
Кропоткин П. А. 48
Круглов Ю. Г. 405
Крупская Н. К. 110
Кублановский Ю. 243
Кубо Х. 22
Кузнецов Н. 109
Кузнецова О. 179
Кузьменко О. А. 422
Кузмин М. А. 75

- Куйн А. 379, 395
 Куприн А. И. 108
 Кураев А. 36, 59
- Лавренев Б. А. 442
 Лаврентьева Л. С. 404
 Лаврова Н. Н. 428, 429
 Лазаренко О. В. 23
 Лангерак Т. 8, 195
 Ларионов М. Ф. 173
 Ласунский О. Г. 298
 Лаусберг Г. 379, 390
 Лауфер Н. И. 284, 286, 288
 Лебединский Л. 115
 Левин Ф. 199
 Левин Ю. М. 285, 288, 398
 Левый Г. 322
 Лежнев А. 195
 Лейтис 367
 Лелевич Г. 99, 197
 Ленин В. И. 73, 79, 100, 109, 116, 374, 379, 388, 456
 Леонов Л. М. 97, 98, 102, 214—219, 221—226, 442
 Лепахин В. 61, 81
 Лепорская А. 174
 Лермонтов М. Ю. 83, 266, 297, 342
 Леруа-Болье П. П. (Деруа Болье) 190
 Лесков Н. С. 188—193
 Лесмян Б. 442
 Ливингстон А. 35
 Литвин-Молотов Г. З. 98, 296, 318, 523
 Лихачев Д. С. 80, 193
 Лихтенберг А. 133
 Лихтенштадт (Мазин) В. О. 253—256
 Лозовы Э. 170, 181, 182
 Ломоносов М. В. 168
 Лосев Е. Ф. 286, 288
 Лосский Н. О. 256, 257
 Лотман Ю. М. 264
 Луначарский А. В. 40, 68, 110, 111
 Лыков О. А. 432
 Лысов А. Г. 214
- Майорова О. Е. 190
 Маканин В. 100
- Макарий, митрополит 71, 75
 Македонский Александр 46, 59
 Максим Исповедник 81
 Максимов С. В. 52, 366
 Малевич К. С. 173—177
 Малыгина Н. М. 47, 132, 194, 195, 246, 421
 Малышкин А. Г. 20
 Малюкова Л. Н. 242
 Мандельштам О. Э. 170, 178
 Маркадэ Ж.-К. 173
 Маркс К. 68, 73, 78, 79, 81, 83, 90, 103, 127, 247, 309, 477
 Маркштайн Э. 285
 Масляж И. 440
 Маха Э. 254
 Маяковский В. В. 68, 69, 96, 100, 119, 194—204, 267, 379, 388
 Меерсон О. 179, 432
 Мейерхольд В. Э. 111
 Мелетинский Е. 264, 265
 Мельников-Печерский П. И. 62
 Мережковский Д. С. 251
 Метнер Э. 251
 Минц З. 264
 Миньковский 255
 Мирликийский Николай Угодник 35, 80, 323,
 Михайлик Е. 170
 Михеев М. Ю. 385, 407
 Молчанов И. А. 9, 102
 Мопассан Ги де 173
 Мунблит Г. Н. 199
 Муратов А. Б. 189
 Мусатов В. В. 450, 455
 Мусоргский М. П. 108
 Муценко Е. Г. 347
 Мэккэнзи Уоллес 190
- Набоков В. В. 213, 362, 369
 Найман Э. 179, 371, 407
 Нариньян А. С. 385
 Невская Л. Г. 327
 Некрасов Н. А. 144, 145
 Нечаев С. Г. 335
 Никита Новгородский, св. 65
 Николай Чудотворец, св. 64
 Николюкин А. Н. 380
 Никон 171

- Никонova Т. А. 16
 Ницше Ф. 47, 91, 256
 Новакова А. 381
 Новалис Ф. 120
 Новиков Н. В. 403
 Носов С. Н. 283
- Обатнина Е. Р. 460
 О'Брайен Ж. 390
 Овсянников Ю. М. 71
 Орешин П. П. 109, 119
 Осинский Н. 106
 Осицкая Т. 194
 Оствальд В. 254
- Павел, апостол 58
 Пантин В. А. 188
 Панченко А. М. 80
 Параскева Пятница, св. 65
 Пастернак Б. Л. 154, 227, 228,
 231—233, 236—241, 437
 Перхин В. В. 186, 195, 458, 461,
 463, 501
 Петр I 171, 172
 Петров-Водкин К. С. 75, 206
 Петров Е. П. 199
 Петровский Н. А. 339, 348, 357
 Печенина Ю. 285, 286, 288
 Пикассо П. 66
 Пильняк Б. А. 62, 165
 Пиотровская И. 438
 Пиретто Д. П. 157
 Платонова М. А. 98, 177
 Плутарх 46
 Поллак С. 438
 Полонский В. П. 462, 463
 Полтавцева Н. Г. 276
 Поморский А. 439, 441
 Поньрко Н. В. 80
 Потенбня А. А. 95
 Поуп А. 388
 Прокофьев А. А. 102, 114
 Прокофьев С. С. 99
 Пропп В. Я. 50, 54
 Пруст М. 390, 399
 Пугачев Е. И. 178
 Пухов Т. 364
 Пушкин А. С. 83, 99, 152, 170—
 173
- Рабле Ф. 7
 Радбиль Т. Б. 281, 284, 286—289,
 291
 Радищев А. Н. 164—169
 Разин С. Т. 449
 Райль Г. 391, 396, 397
 Рахманинов С. В. 98, 114
 Редсток Г. В. 190
 Рерих Е. И. 36—38, 43, 57, 59
 Рерих Н. К. 36, 37, 58, 59
 Рифатер М. 380, 383, 385
 Роголин А. 288
 Родов С. 197
 Розанов В. В. 139
 Романов П. С. 108
 Рубановский 98, 222
 Рудаковская Э. 295
 Руднев В. П. 264, 265, 269
 Рыбаков Б. А. 35, 52, 323
 Рыжкова М. 144
 Рыкачев Я. С. 199
- Сабиров В. 352
 Салтыков-Щедрин М. Е. 133
 Саровский Серафим 64
 Светлов М. А. 100, 102
 Свительский В. А. 288
 Севрук Ю. П. 203
 Сезанн П. 173
 Сейфрид Т. 285, 288
 Сельвинский И. Л. 102
 Семенова С. Г. 38, 88, 278, 409
 Сендерович С. Я. 77, 325, 326, 329,
 340
 Серафим (Звездинский), св. 56, 57
 Серафимович А. С. 17
 Сидоров А. С. 52
 Синявский А. Д. 325
 Сиротинская И. П. 182, 183
 Сливовский Р. 437—439, 441
 Смирнова В. Г. 288
 Смит Ж. 381—388, 393
 Соколов Б. М. 324
 Соловьев С. М. 258, 262, 376
 Сорокин П. 278
 Сосновский Л. С. 111, 112
 Спиридонова И. А. 354
 Сталин И. В. 50, 198, 201, 343, 374
 Стенич В. О. 274
 Степанов Ю. С. 291

- Степанова Е. Л. 227
 Стефан, архидиакон 71
 Столярова Н. И. 184
 Стравинский И. Ф. 100
 Сутырин В. 100
 Симонович Э. А. 54
- Тарковская М. 185
 Тарковский А. А. 242, 243, 247
 Твардовский А. Т. 114
 Тетерин И. В. (Пух) 364
 Толстая Е. 12, 15, 34, 38, 60, 147, 242, 253, 278, 282, 283, 288, 475
 Толстая Т. Н. 174
 Толстая С. А. 189
 Толстая-Сегал Е. см. Толстая Е.
 Толстой А. К. 189
 Толстой А. Н. 476
 Толстой Л. Н. 62, 145, 188—190
 Толстой Н. И. 401, 405, 436
 Тольский Е. 367
 Томсон Т. 59
 Топоров В. Н. 16, 17, 274, 323—325, 327, 332, 333, 337, 353, 354, 365
 Тороп П. 93
 Третьяков С. М. 107
 Троцкий Л. Д. 49, 70, 363, 364, 477
 Туниманов В. А. 188
 Турбин В. 419
 Тургенев И. С. 188, 222, 230, 258, 266
 Тютчев Ф. И. 205, 251
- Умов Н. А. 48, 477
 Унбегаун Б.-О. 348, 359
 Уокер К. 343
 Уоллес М. 190
 Усиевич Е. Ф. 199
 Успенский Б. А. 62, 80, 323—325, 349—351, 353
 Уткин И. П. 100, 113, 114
 Ушаков Д. Н. 392
- Фадеев А. А. 199, 442
 Фарадей М. 59
 Фарыно Е. 154
- Фасмер М. 167
 Федецкий З. 439
 Федин К. А. 98, 116, 165
 Федоров В. С. 251, 252, 256, 258
 Федоров Н. Ф. 51, 52, 55, 83, 88, 89, 91, 147, 181, 195, 272, 372
 Федотов Г. П. 141
 Фет А. А. 297
 Филиппов Г. В. 244
 Филонов П. Н. 173, 183
 Флоренский П. А. 36, 53, 256, 257, 346, 454
 Фомина Е. Б. 459
 Фрейд З. 377
 Фрейденберг О. М. 263, 409, 413, 423, 430
 Фрунзе М. В. 20
 Фурманов Д. А. 96, 442
- Хабло Е. П. 482
 Хайдеггер М. 16, 17, 21
 Хализев В. Е. 404
 Харитонов А. А. 336, 492
 Хижняк Л. Г. 336
 Хинкис В. 268
 Хлебников В. В. 83, 205, 208—213, 365
 Хлыстовски Х. 439, 441
 Ходель Р. 287, 377
 Хоружий С. 268, 270
 Хоскинг Д. 170
 Хрящева Н. П. 135, 136
- Цветаева М. И. 75
 Цветков А. 391
- Чаадаев П. Я. 170
 Чайковский П. И. 114
 Чалмаев В. В. 371, 448
 Чандлер Р. 118, 179, 322, 341, 381—388, 393
 Чандлер Э. 179
 Человеков Ф. (Платонов) 198, 203
 Чемберлейн Д. 179
 Червякова Л. В. 24
 Черкасова Л. 242, 244
 Чехов А. П. 108, 325, 343, 437, 526

- Чистов К. В. 401
 Чудаков А. П. 219, 222
 Чужак Н. 195, 196, 203
 Чуковский К. И. 144, 145, 437
 Чурилин И. 109, 110
- Шагал М. З. 173
 Шагинян М. С. 251
 Шаламов В. Т. 178—185
 Шаповалова Г. Г. 404
 Шекспир В. 230, 232
 Шеневьер Ж. 306
 Шенталинский В. 200
 Шеханова Т. 288, 289
 Шешуков С. И. 194
 Шиваров 200
 Шиленко А. 289
 Шимах-Райфер Я. 440, 442, 443
 Шимонюк М. 282, 288, 442
 Шкловский В. Б. 116, 194—198, 283
 Шмелев И. С. 62, 108
 Шпенглер О. 11
 Шолохов М. А. 98, 201, 441
 Шопен Ф. 114
 Шопенгауэр А. 91
 Штейнер Р. 51, 57, 251
 Шуберт Ф. 114
 Шубин Л. 242, 286, 288, 407
 Шубина Е. Д. 88, 367, 378
 Шукшин В. М. 342
- Эйдинова В. В. 283, 287
 Эйнштейн А. 14
 Элиот Т. С. 237
 Эллис Л. Л. 252
 Энгельс Ф. 41, 59
 Эпштейн 367
- Юдин А. В. 340
 Юдов В. 289
 Юнг К. 81, 272
- Яблоков Е. А. 6, 45, 47—49, 150, 185, 205, 206, 214, 229, 230, 242, 253, 259, 278, 323, 340, 341, 349, 353, 429, 434, 478
- Языков Д. И. 102
 Якобсон Р. О. 283, 407, 414
 Якушкин П. И. 190, 191
 Янко Т. 322
 Ярмолинский А. Ц. 462
 Ярошенко Л. В. 276
 Ярхо В. Н. 270
- Anderson R. D. 379
- Brogan T. V. F. 379
- Chandler R. 381
 Chlystowski H. 439—441, 445
 Connors R. J. 370
 Corbett E. P. J. 379
 Costlow J. T. 376
 Czekalski E. 437
- Drawicz A. 445
- Eckermann J. P. 261
 Eliot T. S. 237
- Faryno J. 154, 400
 Fedeci Z. 439
- Ginsburg M. 381, 383
 Gondowicz J. 439
- Ipatova S. A. 193
- Hodel R. 378
 Hosking Y. 170
- Jakobson R. 397
 Joyce J. 263
- Kameyama I. 383, 396
 Klimowicz T. 445

Lasotowa R. 440
Lausberg H. 379, 390, 394, 396
Litwinow J. 439, 445
Livers K. 372
Livingstone A. 227, 240
Locher J. P. 378

Muszynski J. 440

Nabokov V. 369
Naiman E. 376
Neret G. 173, 174, 176

O'Brien J. 390
Orton E. 379

Pietrzycka-Bohosiewicz K. 445
Pomorski A. 439, 441
Pope A. 379

Preminger A. 379

Quinn A. 379, 394, 395

Riffaterre M. 380, 383, 385
Ryle G. 391, 396

Sandler S. 376
Seifried T. 370
Sliwowsky R. 438, 441—445
Sliwowsky W. 441
Smith G. 381
Szymak-Reifer J. 440, 442

Tsvetkov A. 378, 391

Ulicka D. 439

Vowles J. 376

Wawilow D. 437
White H. 396
Whitney T. P. 378
Wychodcew P. 445

УКАЗАТЕЛЬ ПЕРСОНАЖЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПЛАТОНОВА*

- Абабуренко Евдоким Соломонович** 473, 474
Агапка 30
Агафон Демьянович 530, 531
Агеев 410,
Аграфена 452
Адам 140
Адливанкин 506, 508
Адъютант 472
Активист 128
Александр Степанович 354
Алексей Алексеевич 10, 82, 522
Аленов Иван Игнатьевич 517—521
Алёша 106, 418
Альвин Егор Егорович (Егор, Георгий) 345, 347—349, 361
Андрей Стратилат, мч. 500
Андрианов Федор Степанович 124, 125
Анна Гавриловна 149, 151, 160
Антон Александрович 480, 481, 496
Антошка 343, 344
Артемов 357
Архип-пахарь 530
Архистратиг 529
Астахов 12
Афанасьев Георгий Семенович 358, 368
Афоня 248, 418
Афродита 248

Бабушка 524, 530
Бакланов 521

Барятинский, князь 474
Безгадов 353
Беляев Петр Никодимович 498
Бенедикт Эдвард 472
Бергравен 12
Божко 47, 371, 373
Бормотов С. Е. 111, 432, 433
Босталоева 43, 118
Бурлаков 348

Вальц Рудольф 356
Валя 116
Василий Ефремович 350
Вениамин 158
Вермо Николай 43, 116—118, 131, 135
Взрослые 525
Виктор 530
Винек Георг 356, 368
Високовский 125
Вогулов 17, 140
Вожеватов 501
Володя 490
Волчок 308
Вотман Ядвига 140
Вошев 127, 128, 137, 216—221, 224, 225, 387, 398, 399
Вяхирев Никита 357

Ганс 423
Гармалов Георгий (Егор, Егорка) 340—342
Гвоздарёв 413, 496, 497
Геббельс 494

* Составитель Е. О. Дряхлов.

- Генерал 472
 Георгиевский Леонид Семенович 498
 Гитлер А. 35, 133, 134, 354
 Гопнер 30, 31, 103, 124, 128, 233, 277
 Григорий 41, 42, 397
 Груняхин 44, 45
 Груша 413, 530
 Гюли 138
- Дарьюшка 474
 Дванов Александр 6, 7, 21, 22, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 70, 75, 76, 101—103, 107, 117, 119, 120, 124, 148, 155, 156, 227, 229—240, 249, 257, 258, 260, 265, 270, 272, 275, 277—280, 294
 Дванов Прокофий 22, 26, 29, 32, 75, 77, 78, 117, 119, 120, 233, 265
 Дванов Прохор Абрамович 230, 276
 Дед 524, 530
 Демьян 531
 Демьян Фомич 447—451, 456
 Дёжкин Артемий Дмитриевич 491, 492
 Деникин 8
 Диц Карл 356
 Дуся 490, 524, 526, 527
- Ева 140
 Евгений Сергеевич 494
 Евдоким Соломонович см. Абабу-ренко Евдоким Соломонович
 Евдокия 501
 Европейец 472
 Европейка 472
 Европейский офицер 472
 Европейский солдат 472
 Егор 350, 351, 352, 357, 368
 Егор Семёныч 336, 337, 339, 345, 354, 368
 Егорий 339, 340, 368
 Елисей 220, 521, 522
 Ермилов 501
 Есин Николай Спиридонович 498
- Епишка 260
 Ефим 525
- Жабрин Прокопий 448, 453, 454, 456
 Жамова Марфа Егоровна 333
 Жачев 125, 219, 220, 386, 394
 Жеев 105
 Жена Мерклина 472
 Жмых см. Отжошкин
 Жовов 500
 Жох Иван 8, 109
 Жуков Яков Семенович 524
- Зарембо 494, 495
 Заменгоф, доктор 374
 Захар 433
 Захар Павлович 25—27, 29, 100, 101, 119, 125, 133, 148, 152, 156, 230, 234—236, 239, 265, 275, 276
 Захаров Карп 490
 Захарова Евдокия Гавриловна 413
 Зворычный 19, 365
 Зельда 140
 Зенин 346
 Зоя 531
 Зуммер 418, 419
- Иван 7, 416, 523—525
 Иван Захарович 526
 Иван Ефимович 508, 509
 Иван Иннокентьевич 518, 519
 Иван Сергеевич 152
 Иванов 414
 Изобретатель 500
 Иконников 363
- Кабачков 494—496
 Каллисфен 51
 Карагез 474
 Каспийская невеста 7
 Кашкаров 187, 463, 464, 466—470
 Кемаль 118
 Кениг Фридрих 418, 419
 Киреев 346, 347

- Кирей 30, 105, 131
 Кирпичников Егор (Егорушка, Г. М.) 116, 326—330, 332, 334, 336, 342, 358, 368
 Кирпичников Михаил 326, 328, 330, 331
 Кирпичникова Мария Александровна 328
 Кихот 500
 Климентов 128, 500, 527
 Козлов 127, 128, 137, 224, 383
 Командир Красной Армии 472
 Комягин 374—377, 472, 500
 Комякин 57, 500
 Кондрат 150, 153
 Кондрат Ефимович 168
 Конек-Горбунок 501, 502
 Концов Антон 341
 Копенкин Степан 7, 30—32, 70—78, 80, 82, 102, 103, 107, 108, 117, 176, 206, 229, 231, 234, 235, 247, 259, 277, 340
 Копцов Елисей 361, 521
 Косых Дмитрий 360, 361
 Крейцкопф 17
 Крестинин Иван Семенович 337
 Кройс Федор Карпыч 447, 448, 451—454
 Ксения 245, 413
 Кузьма 523, 525, 528
 Кузьмин 522
 Кузьмина Женя 497
 Куприянов 505
- Лавр 524—527
 Лебеда, майор, 492
 Ленин В. И. 374
 Лермонтов 43
 Лида 530
 Лиза 375, 524
 Лихтенберг 125, 133, 134, 139, 140
 Лобков Серёжа 415, 416, 418
 Луй Мишка 13
 Лука 8
 Лукьян 510, 511, 513
 Лупердень Соломон 473
 Любовь 530
 Люксембург Роза 70, 73, 74, 206, 207, 247
- Маевский 102
 Макар 12, 431
 Макеева Ирина Гурьевна 498
 Мальцев Александр Васильевич 152, 153, 160
 Мандрова Соня 234, 235, 272
 Маркс 78, 79, 103
 Маркун 17, 308
 Маркун Иван 501
 Марфа Егоровна 368, 433
 Марфия 530
 Марья 413
 Матерь-Бесконечность 90
 Матиссен Исаак Григорьевич 17, 331, 332, 368, 475
 Мать 88, 523
 Махонин 419, 514—516
 Махров 508
 Мерклин Ефрем Исаевич 472
 Мерц 129
 Мещерин 361, 362, 408
 Минаков Евгений Федорович 498
 Митрич см. Дежкин Артемий Дмитриевич
 Митя 308, 525, 526
 Можев 501
 Мокротоваров 505, 506, 508
 Москва Честнова см. Честнова Москва
 Мрачинский 102
 Мюд 106, 107, 120
 Мюллер 356
- Насимовна 502
 Настя (Анастасия) 175, 217, 224, 336, 386, 398, 424
 Наташа 343
 Неведров Алексей Филатович 123, 124
 Невеста 88
 Немтырев Никодим Васильевич 500
 Немтырь 475, 501
 Немтырь Никодим 501
 Немой 472
 Нехворайко 107
 Нечаев Ефим 335, 343, 493, 510—514
 Нечаев (Нехаев) Иван Михайлович 493

- Нигарэ 408
 Никанор Петрович 337, 339
 Никита 22, 102, 267, 357, 418
 Никита Павлович 357
 Никодим 357, 500, 501
 Никодим Матвеев Якунин 500
 Николай Николаевич 525
 Николай Сергеевич 509
- Овчинников 470
 Одинцов Даниил 353
 Ож Генрих 473
 Ольга 155—157
 Оппоков Семен Терентьевич 498
 Осоргин 494
 Отец 530
 Отжошкин (Жмых) 448, 453, 455, 456
 Отчев 471
- Паршин Юрий 352—354, 368
 Пашинцев 117—119
 Пашка (Павел Егорович) 334, 335, 343, 368, 492
 Пашкин 128, 137, 217, 219, 220
 Пашков Виктор Викторович 487, 488
 Пелагея Саввишна 523
 Пелагия 524
 Пенкина Евгения Андреевна 472
 Перри Бертран 12, 17, 18, 21, 343
 Перри Вильям 12
 Пётр I 12, 18, 43
 Пётр Евсеевич 429
 Петр Савельич 149, 150
 Петров, идиот 472, 473
 Петропавлушкин 331
 Петрусь 495, 496
 Петрушка 416—418, 426, 427, 522
 Печенкин Владимир Иванович 498
 Пиюся 105, 109, 117
 Пленный красноармеец 472
 Поливаниха 491
 Поливанов Никифор 357
 Полина 524
 Полина Николаевна 524—526
 Полюбезьев Алексей Алексеевич 10, 79, 80, 82
 Попов 508—510
- Попов Фаддей Кириллович 326, 330
 Потамон 430
 Преображенский Георгий Михайлович 332, 368
 Провоторов Егор Ефимович 343, 344, 368
 Пролетарская Сила 70, 73, 75, 77, 116
 Простых Иван 411, 502, 517
 Прохор-пастух 530
 Прошкин 500
 Прушевский 8, 128, 139, 176, 217, 219, 220, 382, 384
 Пузанов 528
 Пузик 528
 Пузкин 528
 Пупков Иоганн 198
 Пухов Фома Егорович 13, 19—21, 23, 68—70, 79, 115, 122, 123, 134, 153, 154, 247, 363, 364—368
 Пьяница 526
- Рийго 327—330, 336, 342, 368
 Робров 500
 Родители 525
 Роза 75, 421—425
 Рубцов Вася 159
 Рыбушкин Никодим Васильевич 500
- Савватий Саввыч 448, 453
 Саввин 415, 416, 420
 Сазонов Семён 345—348
 Сакнюссем 473
 Салтыков Григорий (Гришка) 343, 368
 Самбкин 372—374, 376
 Сарай 523, 526, 529
 Сарториус 44, 45, 56, 248, 260, 371, 372, 375, 377, 498
 Сафронов 383, 384, 470
 Свешников Георгий Никанорович 338, 339, 368
 Семен 359, 361, 522
 Семенов 359
 Семькин Федот Федотович 359—361

- Сербинов Симон 31, 115—117,
232, 234, 235, 240
Серена 107
Силин Гордей 357
Скрынко Григорий Михайлович
333—335, 368
Снабженец 500
Советский воздушный инженер
(пленник) — летчик 472
Сорокин, поручик 8
Сталин И. В. 374, 528
Старуха-мать 490
Старшая сестра 524
Старый врач 498
Старый Старик 498
Степан 337, 526
Степан Ермилович 432
Стерветсен 107
Стратилат 499, 529
Стратилат Андрей см. Андрей
Стратилат
Стратилат Никодим 500
Суенита 340, 472
Суфьян 370
- Татьяна Николаевна 524
Татьяна Тихоновна 523, 527
Техник 523
Тиунов 346
Тит 491, 523—529
Тихомиров Николай Сергеевич
503—509
Тихон 528
Тихонов 528
Тишка 529
Тольский 367
Три осьмушки под резьбу 152
Трофимов Степан 414
Троцкий 68, 363, 364
Трошкин 500
- Уля 530
Умрищев 117, 118, 126
Учитель 526, 530
Учительница 526
- Фадеев Федор 59
Фёдор 47, 151, 154
- Федор Федорович 21
Фёкла Степановна 272
Ферсалия 430
Филипп Саввич 480
Фильченко 353, 418, 421
Фирсов Никита 249, 376
Фомин Георгий 360, 361, 368
Фомин Назар 248
Фосс 419
Фро, Фрося 151, 158, 159
- Ханночка, Ханна Яковна 473,
474
Хемингуэй Э. 489
Хоз 341
Христос 42, 140, 499
Хромов Григорий 47, 348—350,
360, 368
Хромолыдка 501, 502
Хулиганы 524
- Цибулько 408
- Чагатаев Н. 177, 246, 247
Чаплин Ч. 490
Чепурный, см. также Японец 7,
12, 13, 22, 27, 28, 30—32, 70,
75, 78—80, 103—105, 172, 174,
232—235, 247, 277, 476
Черма 526
Честнова Москва Ивановна 47,
116, 128, 160, 207—213, 369—
372, 374, 376, 377, 500
Чиклин Никита 120, 128, 217,
220, 224, 384, 500
Чичеров 465, 466, 469, 470
Чорма 523—527
Чоромана 526
- Шадрин 411
Шариков 363, 366, 367
Шлегель Клара 419
Шмаков 21, 333, 433
Шумилин 13, 229
- Щербаков 188, 464—467, 469,
470

Эдвард Бенедикт см. Бенедикт Эд-
вард
Эрна 129

Юшка 58, 490, 525

Яков 229
Яков Семенович 523
Яков Титыч 25, 29, 30, 32, 33, 73,
120, 339, 340

Якунин Никодим Васильевич 482—
487, 500

Якунин Никодим Матвеев Яку-
нин см. Никодим Матвеев Яку-
нин

Японец см. Чепурный

Isolda 500
Tristan 500

УКАЗАТЕЛЬ ЗАГЛАВИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПЛАТОНОВА*

- Анархисты и коммунисты 140, 141
Афродита 245, 248, 345, 410, 438
- Бегство 45
Бедняцкая хроника см. Впрок
Без вести пропавший, или Избушка возле фронта 15
Безручка 439
Белый свет 313, 317
Беспокойные происшествия (Родоначальники нации) 9
Богомольцы 299, 302, 303, 311
Бой в грозу 355, 356
Большой Тит 526
Борьба мозгов 142
Броня 408—410, 415, 416, 420, 424
Будущий Октябрь 125—127, 129, 134, 142
Бучило 473
- В железной шапке льдов 318
В звездной пустыне 83, 87, 91
В мире тихий, ветхий вечер 318
В моем сердце песня вечная 317
В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику) 338, 368
В прекрасном и яростном мире (Машинист Мальцев) 151—155, 157, 161, 438, 444
В сторону заката солнца, сб. 525
В эти дни земля горячее солнца 319—321
- Варшава (Фронт) 299, 312, 313, 315
Великий работник 130
Великий человек 348—350, 360, 368
Вера, Знание и Сомнение (Сказка) 38
Ветер, а не человек см. Кухонный мужик Советского Союза
Ветер-хлебопашец 164, 166, 168
Вечер мира 313, 319, 320
Вечер Некрасова в Коммунистическом университете 260
Вечер после труда 297, 298
Вечерние дороги 313, 317, 321
Взыскание погибших (Мать) 35, 53, 172, 248, 249, 299, 312, 313, 410, 415, 424, 457, 471
Взыскание погибших, сб. 8, 12
Внутри немца 356, 357, 367, 368
Во сне 319, 320
Возвращение (Семья Иванова) 177, 201, 288, 408, 414, 426, 427, 438, 523
Возвращение, сб. 40
Волчок 308
Волшебное кольцо 439
Впрок (Бедняцкая хроника) 41, 131, 186, 333, 334, 336, 343, 368, 397, 440, 445, 460, 461, 492, 509
Впрок, сб. 100, 476
Вселенной 313, 315—317
Выключенные дни 138, 142

* Составитель Е. О. Дряхлов.

- Герои труда 123, 124, 142
 Герой нашего времени см. 14 Красных избушек
 Глиняный дом в уездном саду 14, 153, 438, 476
 Голос отца (Молчание) 3, 51, 54, 229, 245, 248, 437, 438, 492
 Голубая глубина, сб. 39, 83—92, 153, 296—299, 306, 309, 310, 312—314, 316, 318, 319, 321, 524
 Город Градов 8, 11, 14, 21, 100, 111, 259, 326, 333, 368, 430, 432, 433, 438
 Государственный житель 254, 256, 429, 430, 432, 433, 439, 478
 Григорий Хромов 47
 Григорий с Умственного хутора 41, 42
 Гудок 297, 298
 Гуманист 487—489
- Да святится Имя Твое 130, 139, 140, 142
 Далью серебряной в утро росистое 319, 320
 Дар жизни 496
 Девушка Роза 359, 420, 425, 438
 Дед — солдат 354, 418
 Демьян Фомич — мастер кожного ходового устройства 115, 449
 День 299
 Дерево Родины 410, 414
 Деревянное растение 192
 Дети 299, 301—304, 306, 311
 Дети Солнца 140
 Джан 14, 118, 131, 175, 177, 179, 180, 182, 245—247, 252, 274, 370, 438, 444
 Динамо-машина 100, 299, 301, 302, 304, 315
 Добрый Тит 51, 522, 530
 Долгота жизни 45, 49, 50, 457, 475, 477, 496
 Долог зимний рассвет 299, 309
 Домашний очаг 416
 Домой 299, 300, 304, 306
 Дорога 319, 321
 Дорога утром 299, 311—313
- Душа человека — неприличное животное 128, 142
 Душевная ночь 452
- Евдоким Соломонович 458, 472
 Епифанские шлюзы 12, 14, 18, 21, 98, 183, 252, 326, 343, 345, 368, 438, 447
 Епифанские шлюзы, сб. 8
 Ещё мама 438
- Железная старуха 260, 350, 357, 368, 414, 438
 Жена машиниста 148—153, 160—162, 438
 Жизнь в семействе (Среди животных и растений) 47
 Жизнь до конца 227
 Житейское дело (Следом за сердцем) 14, 357, 412, 413
 Житель родного города (Очерк о живописце И. П. Коншине) 490
 Журнал левого фронта искусства 195
- Забвение разума 359, 361, 368
 Записные книжки 35, 37, 43, 128—130, 134—136, 142, 245, 247, 263, 412, 415, 421, 425, 476, 478, 479, 481 482, 488, 490, 492, 499, 500, 523, 529
 Звери (Тиха дорога, неизвестна) 313, 314
 Земля — дума, песня не пропетая 314
 Земля 40, 49, 51
 Знамена грядущего 408
 Знание 299, 310
 Зреющая звезда 51
- Иван Безталанный и Елена Премудрая 439
 Иван Великий 357
 Иван Жох 8, 274
 Иван-чудо 439
 Из генерального сочинения 447
 Из поэмы «Мария» 313, 318

- Избушка бабушки 15, 525
 Изобретатели! Громилы мира!
 318
 История иерея Прокопия Жабри-
 на 453
 Италии 298
 Июльская гроза 153, 343, 344, 349,
 368, 438, 444, 462
- К звёздным товарищам 313, 315
 К начинающим пролетарским поэ-
 там и писателям 200
 Как тополи в тихие ночи 46, 299
 Когда я думаю, я слышу музыку
 319—321
 Конец бога 35
 Конец света 39, 318
 Конный вихрь 299, 312, 313
 Корова 154, 157, 159, 438
 Котлован 3, 8, 14, 38, 40, 41, 57,
 123, 125, 128, 129, 131—133,
 137—140, 142, 175, 183, 186,
 211, 215—217, 219— 221, 224,
 252, 274, 285, 287, 289, 336—
 339, 342, 345, 354, 358, 368,
 378, 380—386, 388—391, 396—
 399, 414, 424, 439, 441, 442,
 471, 476, 499, 500, 528
 Красному Воронежу 298
 Краткое изложение пьесы «Вели-
 кий лес» 458
 Крюйс 446
 Кузнецы 299, 310
 Культура пролетариата 83, 137,
 142, 309
 Кухонный мужик Советского Сою-
 за 186, 193, 457, 461, 462,
 464
- Лесная говорушка 92, 313, 317
 ЛЕФ: Журнал левого фронта ис-
 кусства 195
 Лобская гора 14
 Луговые мастера 109, 453, 455,
 456
 Лунная бомба 17, 128, 129, 142
 Лунный гул 318
 Май 299, 310
 Майская Роза 457, 530
- Македонский офицер 43, 51, 59,
 430, 432, 434
 Маленький солдат 415, 418, 425,
 530
 Мальчик 299, 300, 304, 306, 308
 Маня с Усмани 92, 313
 Маркун 306
 Март 297, 298
 Мастер-коммунист 138, 142
 Мать см. Взыскание погибших
 Машинист 154
 Мёртвый 313, 319, 320
 Мир 87, 313, 314
 Мир родимый, я тебя не кину 318
 Мир рожден улыбкой человека
 см. На корабле
 Млеют в горячей весенней испа-
 рине 299, 310, 321
 Мне это нужно не для «славы»
 204
 Много матерей 299, 305, 306
 Молодой майор (Офицер Зайцев)
 332, 410, 411
 Молот 299, 310
 МОПЛ 100
 Морока 439
 Московская скрипка 484, 499, 528,
 530
 Мужик 319, 321
 Мусорный ветер 43, 51, 125, 133,
 139, 140, 142, 419
 Мы дума мира тёмного 315
 Мы на канатах прём локомобиль
 298
 Мы пройдем тебя до края 299, 306
 Мысль 299, 301, 303
- Наброски к неуставленным про-
 изведениям 458—460, 475
 На Горынь-реке 354
 На доброй земле 416
 На заре туманной юности 154,
 155, 157, 160, 161
 На земле (Сердце в эти дни смер-
 тельно и тревожно) 313, 314
 На корабле (Мир рождён улыбкой
 человека) 313, 316
 На могилах русских солдат 424
 На посту 197
 На реке 297, 298

- На реке вечерней, замирающей
 299, 312, 313
 Над голубыми озёрами 299, 310,
 311, 313
 Над горами 297, 298
 Напор 299, 312, 313, 315
 Не тихо и не шибко 299
 Небесная авиация 318
 Небо вверху голубое 319—321
 Невысокие лозины 299, 310
 Неизвестный цветок 49, 179, 248,
 421
 Неодушевленный враг 35, 245, 356
 Никита 357, 418, 421, 438, 444
 Никитин 491
 Никодим Максимов 352, 357, 410
 Новое евангелие 39
 Ноев ковчег 15
 Нормализованный работник 45,
 477
 Ночь 297, 298
- Одни на свете 471
 О любви 40
 О науке 130, 142,
 О первой социалистической траге-
 дии 155
 О потухшей лампочке Ильича 59,
 60
 О рассказах В. Козина 199
 О религии 41
 Один бой см. Челюсть дракона
 Одухотворённые люди (Рассказ о
 небольшом сражении под Сева-
 стополем) 352, 368, 410, 418,
 421
 Оратор 299, 310
 Ответ В. Ерилову 202
 Ответ на анкету «Какой нам ну-
 жен писатель» 155
 Отец—мать 353
 Офицер Зайцев см. Молодой майор
 Офицер и крестьянин (Среди на-
 рода) 354, 419, 457, 513
 Офицер и солдат 357, 418
- Падают звёзды с неба на траву
 313, 314
 Первый Иван 138, 142
- Песнь 297, 298
 Песня 108, 313, 317
 Песчаная учительница 41, 59, 438
 Петрушка (Страх солдата) 416—
 418, 426, 523
 Письмо Воронскому А. от 26 июля
 1926 г. 204
 Письмо Литвину-Молотову Г. З.
 524
 План романа «Зреющая звезда» 51
 По деревням колокола 313, 317,
 321
 По небу полуночи 250, 414, 418
 По небу полуночи, сб. 35
 Поезд 101, 297, 298
 Познаны нами тайны вселенной
 313, 315
 Полотняная рубаха 410, 411
 Последний день 298
 Последний шаг 313, 315
 Потомки солнца (Сатана мысли)
 17, 132, 140, 142, 476
 Потомки солнца, сб. 17, 49
 Поход 299, 301, 303, 304, 315
 Поэма мысли 83, 86, 87, 311, 312
 Поющие думы 101
 Праздник силы 299, 311, 313
 Предисловие 35, 458, 482, 500
 Приключение 462
 При прощании 299, 309
 Происхождение мастера 25, 438,
 444, 445
 Пролетарская поэзия 83, 84, 87
 Прорыв на Запад 357, 358, 368
 Птицы 299, 310
 Пувак 523, 529
 Пустодушие 179, 419, 424, 425
 Путешествие воробья, или Твер-
 ской бульвар 438
 Путешествие из Ленинграда в
 Москву в 1937 году 164, 482
 Путешествие с пустым сердцем 261
 Путь в горы 299, 311, 313
 Пушкин — наш товарищ 142
 Пушкин и Горький 142
- Рабы машин 297, 298
 Рабыня 499
 Размышления о Маяковском 198,
 199

- Размышления офицера 355, 410, 411, 419
 Размышления читателя 197, 258
 Рассказ о многих интересных вещах 7, 9, 199, 365
 Рассказ о небольшом сражении под Севастополем см. Одухотворённые люди
 Резцом эпох и молотом времён 39, 318
 Река Потудань 14, 177, 249, 267, 376, 438, 484
 Родина электричества 35, 61, 65, 68, 81, 142, 344, 438, 443, 444, 492
 Родоначальники нации, или Беспокойные происшествия 9
 Роза 438
 Румяная мать 317
 Русь 299, 310
- Сампо 408
 Свежая вода из колодца 344, 345, 348, 359, 361, 368
 Свежая вода из колодца, сб. 35, 476, 502
 Свет жизни 438, 502
 Свет и социализм 132, 142
 Сгорели пустые пространства 319, 320
 Северный отдых 39
 Седьмой 438
 Седьмой человек 408
 Семён 359, 414, 439, 523
 Семья Иванова см. Возвращение
 Сердце в эти дни смертельно и тревожно см. На земле
 Серега и я 306
 Сержант Шадрин 410, 421, 424
 Сила Сил 130, 142
 Симфония сознания 11
 Сказка 319, 320
 Скрипка 248, 438
 Следом за сердцем см. Житейское дело
 Слепой 91, 299, 300
 Слышные шаги: (Революция и математика) 255
 Смерти нет 260, 409
- Сокровенный человек 13, 19, 20, 35, 61, 68—70, 78, 81, 100, 102, 115, 122, 123, 134, 142, 153, 247, 326, 363, 367, 368, 376, 438
 Солдат и царица 439
 Солнце жжёт арбузы, зеленит огурцы 299, 310, 321
 Среди животных и растений (Жизнь в семействе) 46, 47, 118, 154, 157, 159, 161
 Среди народа см. Офицер и крестьянин
 Среди нив певучих в спелости 319, 320
 Старик и старуха 9
 Старый Никодим 357, 499
 Старый человек Никодим 499
 Степь 297, 298, 321
 Странник 299, 306
 Странники 308
 Страх солдата см. Петрушка
 Строители страны 93
 Субботник 299, 310
 Судьба 313, 316
 Сумрак 299, 309, 310
 Счастливая Москва 14, 39, 43—45, 47, 56, 102, 116, 128, 139, 142, 206, 207, 209, 210, 212, 249, 252, 257, 260, 261, 276, 287, 369—373, 376, 377, 441, 475, 477, 479, 483, 496, 498, 499, 523, 527
 Счастье вблизи человека 438
 Сын земли 299, 305, 306, 311, 312
 Сын народа (Офицер Простых) 410, 411, 502, 517—519, 458
- Такыр 14, 57, 179, 438
 Тверской бульвар см. Путешествие воробья
 Тема пьесы (условное название «Злой учитель») для Центрального детского театра 473, 523
 Технический роман 118, 332, 368, 440, 492, 530
 Течение времени 49, 475
 Тит 458, 490, 491, 523, 524
 Тит-человек 523, 527

- Тих под пустынею звёздною 319, 320
Тиха дорога, неизвестна см. Звери
Тихий свет сиянья угасания 299, 309, 310
Топот 313, 315, 316
Тоска 297, 298, 310
Тою ночью, тою ночью чутко спали пашни, села 314, 317
Третий сын 35, 400, 405, 406, 438
Труженики войны 493
- У города 299
Умная внучка 439
Усомнившийся Макар 12, 186, 192, 198, 444
- Фабрика литературы 196, 448
Финист—Ясный Сокол 439
Фро 47, 148, 151, 154, 157—162, 177, 371, 438, 444
Фронт см. Варшава
- Хемингуэй 458
Хлебная энергия 458, 488
- Цветок на земле 244, 247, 417, 420, 437, 444
- Чаплин в Москве 458, 490
Чевенгур 6—8, 10—14, 20, 22—25, 27—29, 35, 41, 45, 48, 49, 56, 57, 61, 70, 73—79, 81, 94, 98, 100, 101, 103, 105, 108, 114, 115, 119, 120, 124, 125, 128, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 142, 147—150, 153—157, 170, 176, 185, 186, 205, 207, 208, 211, 227—229, 231—236, 239, 247—250, 259—261, 265, 266, 275, 278, 280, 288, 291—296, 340, 343, 369, 379, 415, 416, 435, 441, 444, 446, 476
- Человек — цветущее растение 318
Человеколюбие 458, 487, 488
Челюсть дракона (Один бой) 361, 366, 408, 411
Черноглазая 458, 474
Черноногая девчонка 49
14 Красных избушек, или «Герой нашего времени» 14, 340, 342, 343, 368, 472
Че-Че-О, сб. 21
Чтобы стать гением будущего 83
Чудесный мальчик 439
Чутье правды, сб. 39, 45, 142, 478
- Шарманка 106, 439, 441
Штурм лабиринта 360, 519
Штурман дальнего плавания 458, 514
- Электрификация (Общие вопросы) 59, 125, 142
Эфирный тракт 10, 17, 116, 326, 330, 332, 334, 336, 342, 358, 366, 368, 439, 476
- Ювенильное море 8, 14, 43, 116, 117, 125, 126, 131, 135, 250, 439, 441, 443
Юноше 297, 298
Юшка 57, 490
- Я поэт разрушающих Вечность времён 313, 319
Я сердцем знаю 299, 309, 310
Ямская слобода 12, 14, 438

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<i>Е. А. Яблоков</i> (Москва). «Падающая башня» (О художественном пространстве Платонова)	6 ✓
<i>Т. А. Никонова</i> (Воронеж). «Чужое» пространство у Платонова	16
<i>Л. В. Червякова</i> (Саратов). Экзистенциальная концепция времени в романе Платонова «Чевенгур»	24
<i>Е. И. Колесникова</i> (С.-Петербург). Духовные контексты творчества Платонова	34 ✓
<i>В. Лепяхин</i> (Венгрия). Икона в творчестве Платонова	61
<i>Л. В. Колосс</i> (Москва). Ранний Платонов и буддизм	83
<i>Н. В. Корниенко</i> (Москва). Песенно-музыкальные сюжеты у Платонова (Литературные и иные контексты)	93
<i>К. А. Баршт</i> (С.-Петербург). Семантика профессии в прозе Платонова (К вопросу о типологии платоновских персонажей)	121 ✓
<i>Л. П. Фоменко</i> (Тверь). Мотив железной дороги в прозе Платонова	144 ✓
<i>Н. О. Егорова</i> (С.-Петербург). «Ветер-хлебопашец» и «Путешествие из Петербурга в Москву» (Роль устойчивых мотивов в развитии сюжета)	164 ✓
<i>Р. Чандлер</i> (Великобритания). Платонов в пространствах русской культуры	170
<i>С. А. Ипатова</i> (С.-Петербург). «Кухонный мужик Советского Союза» (К истолкованию заглавия очерка)	186 ✓
<i>Н. М. Малыгина</i> (Москва). «...Понять миссию поэта»: Платонов о Маяковском	194 ✓
<i>О. Меерсон</i> (США). Москва, ты кто? Сходные вопросы без ответов у Хлебникова и Платонова	205 ✓
<i>Т. М. Вахитова</i> (С.-Петербург). Платонов и Леонов. 1930 год. Предметный мир	214 ✓
<i>А. Ливингстон</i> (Великобритания). Гамлет, Дванов, Живаго	227 ✓
<i>Х. Кубо</i> (Япония). Трава как медиа: Андрей Платонов и Арсений Тарковский	242 ✓
<i>В. С. Федоров</i> (С.-Петербург). Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова	251 ✓
<i>Н. Г. Полтавцева</i> (Москва). Мотив сиротства как проблема культуры у Платонова и Джойса (Саша Дванов и Стивен Дедалус)	263 ✓
<i>Э. Рудаковская</i> (Тарту). Феномен языка Платонова (Исследовательская традиция и поиски новых решений)	281 ✓
<i>Е. В. Антонова</i> (Москва). О датировке стихотворений книги Платонова «Голубая глубина»	296 ✓
<i>М. А. Дмитриовская</i> (Калининград). Персонажи георгиевского ряда у Платонова в историко-культурной перспективе	322 ✓
<i>Э. Найман</i> (США). Лексические герои «Счастливой Москвы»	369 ✓
<i>С. Нонака</i> (Япония). Силлепсис в «Котловане» Платонова	378 ✓
<i>Л. В. Лукьянова</i> (С.-Петербург). Архетипические мотивы в художественной системе рассказа Платонова «Третий сын»	400 ✓

<i>И. А. Спиридонова</i> (Петрозаводск). Метафора и метонимия в решении темы детства у Платонова (На материале военных рассказов)	407
<i>Т. С. Садова</i> (С.-Петербург). Концептуальная текстовая модель и сочетания-неологизмы в произведениях Платонова («Город Градов», «Государственный житель», «Македонский офицер»)	428
<i>М. Моссур</i> (Польша). Непереводимый Платонов?	437
<i>А. Л. Семенова</i> (Великий Новгород). Платонов о «Генеральном сочинении» или «о прелести сущей жизни»	447

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Принципы публикации	458
Очерк Платонова «Кухонный мужик Советского Союза» (Публикация и примечания В. В. Перхина)	461
Материалы из Рукописного отдела ИРЛИ (Публикация и примечания Е. И. Колесниковой)	471
Указатель имен	534
Указатель персонажей произведений Платонова	542
Указатель заглавий произведений Платонова	548

Научное издание

ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
Исследования и материалы

Книга 3



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. И. Буркова, Ю. Б. Григорьева,*
Н. И. Журавлева и Л. Д. Колосова
Компьютерная верстка *О. В. Никитиной*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.
Сдано в набор 08.10.04. Подписано к печати 30.12.04.
Формат 60 × 90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Антиква. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 35. Уч.-изд. л. 35.9.
Тираж 1000 экз. Тип. зак. № 3893. С 46

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
main@nauka.nw.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-02-027159-4



9 785020 4271593