

Светлана Казакова

## РОДОВОЙ ЧЕЛОВЕК И СОЦИАЛЬНОЕ "ЛОНО" В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Человек хочет понять себя, чтобы освободиться от ложных понятий греха и долга, возможного и невозможного, правды и лжи, вреда и выгоды и т.д. Когда поймет человек себя, он поймет все и будет навсегда свободен (Платонов 1989а: 174).

Высказанные слова писателя Андрея Платонова показательны в аспекте становления социальных личностей его героев. Этот процесс ознаменован появлением и активным функционированием у этих личностей социальной деятельности, что в понимании автора, особенно значимо для разгадки человека и его исторической задачи в общем развитии. Крупный план неоромантической веры в потенциальные интеллектуальные силы человека и катафатический взгляд русской философской мысли на будущее проецируется на профанный срез совершилей новой жизни в России, гарантируя катализмическую тягу в платоновских текстах к познанию. Впечатляет также обязательный для всех философских эссе или публицистических экспромтов писателя образовательный императив. Платоновский человек *эпистемологичен* и во всех своих проявлениях он маркирован необходимостью приближаться к самому себе, изучать свою собственную природу. На перекрестке двух тенденций – характерного для новой авангардной культуры вхождения сценизма в искусстве и государственно-политического вызова к массовой грамотности – платоновский человек чувствует себя „повелителем вселенских сил“, ввиду того, что он может их выучить. В статье „Да светиться имя твое“ наблюдается прямое обращение к труду, который рассматривается как функция человека, равноценная мысли и науке, а также как форма для его самопостижения. В другой статье („Пролетарская поэзия“) твердо постулирована связь между наукой и искусством, объявленными в своих высших достижениях одним целым. Более того, писатель раздвигает границы понятия о творчестве, вписывая искусство в систему производственной деятельности. Реализм явлений, доходящий до их вещественности, приводит автора, который постулирует: „Истина – это реальная вещь“, к отчетливому художественному прагматизму. По конкретизму своих литературных решений А. Плато-

нов сильно напоминает понятийный язык К. Малевича, передвигаясь далее в отрицании символизма в искусстве.

Поэзия послепролетарской эпохи, – говорится в указанной статье, – будет не организацией символов, призраков материи, а организацией самой материи, изменением самой действительности (Платонов 89а: 48).

Проблема организации материала с художественной целью или превращение литературного творчества в творение смыслового двигателя (инженерию) приводит к характерному для Платонова интеллектуальному конструктивизму. Поскольку однако, дело касается создания сознательного и интеллектуального (будущего) человека по пути преодоления настоящего (инстинктивного и интуитивного), у писателя наблюдается генеральная тематическая ориентация к оппозиции *природа – культура*.

Два рассказа А. Платонова („Никита“ и „Железная старуха“), написанные в зрелый период автора, содержат в чистом виде точку зрения платоновского человека, показательную для оригинальной семиотики восприятия у писателя. Тот факт, что в обоих случаях речь идет о детях, поведенчески усваивающих реальность, говорит об интересе автора к формирующимся контактно сознательным силам индивида. Пластика детского контактирования и приспособления к миру важна для писателя с точки зрения онтологии его осознающих себя героев. Дорога платоновских „кортких безобразников“ к высшему разуму в себе повторяет (в других ситуациях) элементарные мотивы, которые направляют его любопытствующих маленьких героев. Никита и Егор (а к ним могут быть отнесены также Пропаша и Саша Двановы из „Чевенгур“) находятся во власти эпической оппозиции *жизнь-смерть*, семиотизирующей пространство, в котором они пребывают, в доброе или злое, придавая ему антропоморфный характер. Для Никиты оно состоит из пугающей его бочки с маленьким человеком в ней, колодца с его водяными человечками, старого пня-головы и наоборот: из доброго дедушки-солнца, улыбающегося человека-гвоздя и т.д. В зависимости от характера контактного отношения с этими предметами или сущностями, они могут меняться в направлении вредоносном или соответственно могут лишаться своей страшной коннотации. По мере удаления от родовой связи (место дома, связанного с пребыванием матери) мир для Никиты начинает грозить хаосом оживших предметов и шумов. С прибытием отца с фронта и матери с поля – в противовес предшествовавшему развитию – создается контекст воприятия, в котором предметы возвращаются к своей тождественности. Именно по этому поводу, в связи с семантикой этого рассказа О. Кузьменко отмечает, что

по постоянному значению предикатов и по отношению оппозиции между ними все персонажи и олицетворенные предметы рассказа выступают как переменные подлежащие при постоянном сказуемом (Кузьменко 1975: 44).

Егор из „Железной старухи“ фабульно существует в изначальной родовой связи – *мальчик с матерью*, ослабевание которой мотивирует серию ситуаций расширяющегося познавательного общения с миром. В антропоморфный когнитивный мир мальчика попадает и *Железная старуха* (смерть), которая подвергается аксиологическому выравниванию с остальными предметами: ветром, жуком, червем, кленом – с точки зрения решительного экзистенциального вопроса „А ты кто?“ Семиотика познающего сознания ребенка в этом тексте предполагает, как и в „Никите“, сон, вымысел, в качестве форм природного разума и – любопытство разгадки, а также труд, как возможности его преодолеть. Эпистемологическую ориентацию в изобразительном статусе платоновского творчества нельзя отделить от интеллектуализма и ментализма в нем. В духе когнитивно-психологических взглядов Ж. Пиаже познающие маленькие герои Платонова совершают анализ с точки зрения субъекта, который становится способным объективировать вещи. Внимание писателя к структуре действий персонажа делает значимой конструкцию как опосредующий между субъектом и объектом живой фактор. В своей теории о стадиальном (оперативном и фигуративном) развитии интеллекта Пиаже очерчивает значение именно так называемой инвенции или инвенциальной конструкции, характеризующей живое мышление. По мнению исследователя, она объясняет когнитивное развитие, рассматривая знание как результат взаимодействия между субъектом и объектом (Пиаже 1986: 234, 255). В рассматриваемых произведениях мы сталкиваемся именно с конструирующими процессом строения структур и саморегуляции на пути приближения детского сознания к объективности. Как известно, в отличие от познавательной активности взрослого, Пиаже указывает на бессознательный эгоКентризм ребенка. Результат проявляется в смешении субъективного с объективным, пережитого с реальным, в своеобразном анимизме или обретении предметами сознания и воли, и в конечном счете в *артефициализме* детского мышления (Ярошевский 1985: 426). Это приписывание личных мотивов физическому миру, то есть сочетание магической жестокости и артефициализма встречаем в рассматриваемой прозе А. Платонова, где олицетворяющая и моделирующая апперцепция имеет доминирующий смысл.

Итак, *ребенок* Платонова, а также его *инфантильные герои* становятся центром собственного этософического микромира, который пробует подчинить остальных, создавая индивидуальную мифологию платоновской

прозы. В этом особом мифологическом дискурсе оформляется корреляция *мать (отец) – сын*, обретающая ключевое содержание. Статья писателя „Душа мира“ содержит рассекречивающие для понятия этой авторской универсалии факты. В ней постановки типа : „Женщина и мужчина – два лица одного существа – человека“ и „ребенок же является их общей вечной надеждой“ (Платонов 89а: 15) актуализируют евангельское понимание о родовой связи и смысле человеческого рода. К сакральному контексту представлений относятся понятия типа „владыка мира“, как обозначен ребенок, вариации вокруг небесного зачатия земной женщины („Она сводит небо на землю“), а также идея искупления через Сына. Платоновская женщина непосредственно связана с Божественной Софией, но она возвращается к своему материальному воплощению, чтобы снова абстрагироваться, только в другом ряду сакральных знаков. Почти во всех текстах автора, посвященных теме реального переустройства общества („Котлован“, „Ювенильное море“, „Чевенгур“), проходят платоновские матери и их мертвые или умирающие дети, отвечающие в рамках платоновской аксиологии на идею греха, преступности и жертвы-искупления.

Не увидеть рай, а упасть мертвой у врат его – вот смысл женщины, а с нею и человечества

– пишет художник (Платонов 89а: 16).

Мифологический характер этой типичной для писателя тенденции приводит к архетипу Большой матери. В нем Е. Нойман дифференцирует позитивный и негативный характер функционирования. В обоих проявлениях женской парадигмы существенна связь *мать-ребенок* и ситуация *тесной осязаемости женского элемента* (по типу тело-сосуд). В этом плане символика земной утробы, лона, рождающегося *uterus'a*, более чем понята, с тем уточнением, что она тендирует к пугающему образу Большой матери. Помимо своей плодотворительной и защитной функции мать-земля выступает и в другой своей ипостаси, а именно в образах пропасти, пещеры, темной глубины, которые далее могут модифицироваться в съедающую полость гроба и смерти, в "лишенную светом тьму" и в конечном счете в Ничто.

Потому что женщина, которая рождает жизнь и все живущее на земле, одновременно с этим все проглатывает и съедает, преследует своих жертв и цепями и сетями их схватывает (Нойман 1965: 148).

Концентрируясь в основном вокруг проблемы формирования сознания, А. Платонов интуитивно приближается к одному из фундаментальных во-

просов психоаналитического развития человека, а именно появления сознания как мужского опыта. Аналитическая психология недвусмысленно доказывает, что в своем историческом развитии человеческое сознание переживается как мужское и идентифицируется с ним, тогда как бессознательное как таковое выступает главным образом в символике женского начала (Нойман, 147). Посредством инфантального поведения своих героев Платонов сосредоточивает свое внимание на рождении этого (мужского) сознания из женственно-матерински бессознательного. Комплекс страха, преследующий его героев, и их желание спастись в материальных реалиях доказывает одно: страдание исторического человека по пути обретения архетипального опыта у автора отлилось в духовном мученичестве его людей, выходящих из тьмы мифологических комплексов на свет сознания.

Мальчики с материами или возвращающиеся сыновья, платоновские герои стремятся найти свое место в этой универсальной архетипической конфигурации (несознательный момент в которой обозначен „душою“), которая делает их стабильными. Сюда можно отнести ребенка Сашу Дванова, находящегося в постоянном поиске родовой близости, которая заставляет его выкопать себе пещеру рядом с могилой его отца. Кроме детей (типа Егора), взрослые персонажи писателя (ср. Фома Пухов из „Сокровенного человека“) тоже часто ищут себе приюта в канавках, пещерах или других отверстиях земного лона. В указанной уже статье „Душа мира“ Платонов называет женщину единственным целым с миром и небом, так как она родила все и превратилась в надличностную силу.

Неохристианский ингредиент в этой концепции писателя, а именно роль женщины в космических пределах бытия подготовить искупление вселенной с рождением Сына, а ее освещение с царством Сына или будущим человечеством, обнаруживает влияние книги Н. Федорова „Философия общего дела“ на эстетику писателя. Именно в философском супраморализме Федорова женское начало поставлено наравне с мужским в качестве двух разных родовых сущностей – равноценных, однако, в Троице – в отношении к верховной величине. Кроме того дидактический характер федоровского мышления превращает эти понятия в прямой общественный идеал:

Если роду человеческому – проповедует философ – состоящему из сынов и дочерей, сирот, утративших отцов, нужно иметь свой образец в Триедином боже, то, только не ставя дочь ниже сына в обязанности к отцам, мы найдем этот образец в Сыне Божием, в Духе Святом и в их отношении к Отцу (Федоров 1982: 148).

Упомянутый аспект федоровского учения фундаментален для Платонова не только в категориальном смысле, но и концептуально; в значительной степени он мотивирует этософический смысл эстетики писателя. В своей эпистемологической доктрине Н. Федоров противопоставляет два феномена – природу, понимаемую как слепую, пораждающую и умертвляющую силу и деятельную личность, то есть культуру, ориентированную к родовому культу. Для философа культура связана с просвещением и применением в общественной жизни определенных образцов.

На такой основе А. Платонов строит свое „душевное“ или *сокровенное представление* о вещах. Среди общей абсурдности жизни в Чевенгуре душа превращается в единственную профессию; „пусть люди станут душами“ – скажет автор в „Такыре“. Сокровенность платоновского человека более низкого ранга должна обозначать преобладание в нем природного разума – его „сердце в уме“. Тогда идея существования как жизнь природы программирует героя. В бедном пролетарии автор просыпает думающую, самоосознающуюся природу или эпистемологического человека. В нем когнитивный момент находится все еще на уровне сердца, то есть по дороге к его операциональному умственному усвоению. Таков Филат из повести „Ямская слобода“, страдающий тотальным непониманием мира и себя. Слободской ратай, он переживает свои тридцать лет в состоянии созабвения, лишаясь таким образом идентичности. Забвение собственной личности для Платонова связано с отказом в размышлении, что выводит человека из экзистенциального ряда и превращает его в предмет обращения. Фетишистский взгляд на жизнь в деревне, модифицированный в ритуальном оберегании вещей

Детей же били исключительно за порчу имущества, и притом были зверски, трепеща от умопомрачительной злобы, что с порчей вещей погибает собственная жизнь (Платонов 1984, I:265),

переносит на героя свои признаки, превращая его в вещь. „Дурным идолом“ называет Филата слизившийся с ним и постепенно социализировавший его Сват. Изначальная изоляция Филата от нормальных сообщительных связей по мере его „померкшего медленного сознания“ упорядочивает его в разряд детей или психотравмированных людей, в силу его страха перед одиночеством, замкнутым пространством, внешними шумами, и его поисков спастись в прозрачности сна или в воображаемом сопереживании чужой жизни. Для Платонова жизнь в одиночестве равна неразумному существованию. Поэтому одновременно с познанием человеческого общества (Свата, Игната Порфирича) у Филата наблюдается душевный толчок к подвижничеству – гарантирующий начало его саморазвития. Человече-

ской натуре нельзя быть неличностной и неперсональной. Выводя своего героя из состояния абстрактной неподвижности, писатель закономерно ориентирует его к общественному диалогу и артикуляции. Этот план авторской стратегии можно сравнить с характерным определением И. Карузо о жизни как ответе со стороны общества и родителей (преимущественно матери) (Карузо 1987:26).

Определенную форму онтологической недостаточности у своих „природных дураков“ Платонов внушиает через массированно присутствующую в его произведениях потребность людей утихнуть, забыться, приглушить свою сознательную деятельность, в связи с чем у автора появляются метафоры типа: „заросшая покойным салом бездействия голова“, „обросшее забвением сердце“, „заросшая жизнью душа“. Естественный „природный“ критерий в оценке вещей делает для писателя значимой *интуицию*. По поводу приоритета рациональной или интуитивной силы у платоновских героев М. Стюфляева уточняет, что в эстетике автора одно переходит в другое (Стюфляева 1970:29). В сущности наличие такого феномена как чувствующий разум или разумные сетива показывают синкретизм платоновского мировоззрения и отношения к предметам. В ряде ситуаций его герои думают только чувствами или благодаря своему практическому разуму. При этом процесс мышления часто выглядит нарочным, так как абстрактный, чистый интеллектуализм и спонтанное, интуитивное дело находятся в отношении дополнительности. Отсюда проистекает парадокс *молчащих платоновских интеллектуалов*, которые знают невыразимость истины и изобилие *неправильно говорящих наивников*, символизирующих своим косноязычием, что они ее ищут. Сложность процесса осознавания у героев писателя, выявляющаяся на разных уровнях их разумности, можно рассматривать как рефлекс платоновского метаконфликта – между *бытием и сознанием*. Общеуниверсальное звучание этого конфликта пронизывает всю эстетическую систему автора вплоть до структуры его художественной речи (Яблоков 1992:292, 248).

В своих теоретических рассуждениях А. Платонов нередко сталкивает органику жизни с попыткой интеллектуально усвоить ее, доходя до вывода о том, что „жизнь еще пока мудрее и глубже всякой мысли“ и что эта стихия неимоверно сильнее сознания. Таким образом автор отдает преимущество элементарному характеру промифологического склада мышления своих персонажей. Это подтверждается его убеждением, что попытки в новом обществе заменить религию наукой не приведут к утверждению научного взгляда на вещи. Симптоматичен характер мышления самого автора. Неоромантическая тяга к универсализму философского обобщения в нем разрешается в метафорах практистенциального мифологического дискурса. Источник жизни мыслится в категориях матриархальной

модели родительницы всего живого, в которой сосредоточена потенциальная сила существования:

Люди хотят понять ту первичную силу, ту веселую буйную мать, из которой все течет и рождается, откуда вышла и где веселится сама эта чудесная бессмертная жизнь (Платонов 89а:174).

На границе между природой и культурой как компромисс между практическими знаниями и интуитивными умениями рождаются платоновские *мастера*. Через них автор интерпретирует федоровскую идею об урегулировании природы, пока она превратится в благое, культурное дело. В образе первоклассного машиниста Мальцева из повести „В прекрасном и яростном мире“ это выглядит так: "

Он вел состав с отважной уверенностью великого мастера, с сосредоточенностью вдохновенного артиста, вобравшего весь внешний мир в свое внутреннее переживание и поэтому властивующего над ним (Платонов 1985, II: 273).

В образах Мальцева, Фомы Пухова из „Сокровенного человека“, Захара Павловича из „Происхождение мастера“, Ольги из „На заре туманной юности“ писатель дефинирует новый мир, состоящий из *мысли и дела*. Их разделение, по мнению Федорова, превращает знание в самоцель и представляет собой одно из самых больших бедствий человечества. В унисон с ведущим смыслом труда Пухов объявляет, что учение „пачкает мозги“, но одновременно с этим он считает себя квалифицированным человеком; Мальцев „понимает машину“ и даже „скучает от своего таланта“, Ольга интересуется „искусством“ движения поездов.

Один из платоновских мастеров – Фома Пухов – показателен тем, что несмотря на свой практический ум, он собирает в своем сознательном резерве впечатления, которые в конце текста означают его психологическое перерождение. В сенсуальной бытийности героя законы существования природной, социальной и культурной материи проектируются на интимную матрицу сердечной родины и кровной справедливости. Герой ощущает себя частью природного целого, вследствие чего отношения между ним и землею (натурой) выглядят ласковыми и супружески-счастливыми. Власть природно-континуальной привязанности к земле заставляет Пухова чувствовать свою "протяженность", что в рамках платоновской феноменологии выглядит расширением человеческой экзистенции:

потому что нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя (Платонов 84, I: 364).

В произведении более позднего периода как „Афродита“ эволюционистский взгляд А. Платонова на природу и человека получает ясный контур. Хотя большая природа в представлениях Назара Фомина одинока, так как не знает ничего другого кроме себя. В оппозиции к ней представлен маленький мир людей, который построен на их сочувствии один к другому и по этой причине выглядит как исполнение надежды о высшей жизни, об измлении и оживании, существующей в этой же природе. Потенциальная возможность постичь высшую жизнь природы, по мнению писателя, существует только в сердце и сознании человека, в связи с чем вне и внутри него она говорит своим собственным несовершенством. *Неравнодушной, самосознающейся природой* можно назвать этот изначальный формовочный материал, который автор пробует охватить в его жизнепорождающем, дофигурном смысле. Он сопоставим с божественной идеей В. Кандинского или растекшейся аморфной материи С. Дали, а автор сам дает ему имя *вещество вещей*. Наряду со своей континуальностью платоновский человек осознает свою дискретность, незащищенность, опасность выпасть из общей системы жизни по причине присутствия в нем и так называемого „яростного существа“. К такому заключению о негативном элементарном характере природы герои Платонова приходят после утраты любимого, родственного человека: Ф. Пухов во время рассуждений о своей погибшей супруге, Н. Фомин – при потере своего единственного собеседника в жизни, любимую Афродиту. Размышления Пухова над способами существования жизненной идеи способствуют раскрытию двойного образа природы, то есть позитивного и негативного характера упомянутого архетипа Большой Матери. В этой связи категория времени и историческое движение осмысляются с точки зрения закона о борьбе и взаимном вытеснении (Семенова 1988: 180).

Разрушительную силу природы писатель видит в ее человеческом продолжении и как таковой она становится аккумулятором другого мотива в платоновском творчестве – *сомнения*, давшего жизнь „усомнившимся“ платоновским персонажам. Мотив *яростной природы*, понимаемой как слепое зло, приводит автора к обобщению о некоей яростной по своему характеру онтологии:

На самом же деле это существо жило яростной жизнью и даже имело свой разум, в истину которого оно верило. И тогда вера Фомина в близкое блаженство на всей земле была нарушена сомнением (Платонов 1985, III:95).

Рассуждая персонально о „естестве, которое берет свое“, Пухов пытается смириться с мыслью о целесообразности природных законов и даже в смерти своей жены он видит их справедливость и „примерную искрен-

ность". Выпрямляясь, однако, перед лицом мирового вещества, герой чувствует свое отличие от природы, наподобие Кости из повести „В прекрасном и яростном мире“. Именно этот факт позволяет его включение в экзистенциальный мотив одиночества, беззащитности перед смертью и связанного с нею забвения и приглушения самосознания, характерный для писателя.

Подчиненность платоновской эстетики федоровской доктрине объясняет натурфилософское *сближение жизни и смерти* у его героев. Художественная версия этого принципа проявляется в ощущении одновременного исчезновения и появления. В конце повести „Сокровенный человек“ Пухов чувствует знаменательную федоровскую родственность всех тел к своему телу, а также состояние „не то он таял, не то рождался“. Общий родовой континуум сближения начал и концов жизни представлен умозрительной пластикой возвращения ребенка к своей матери.

Душевная чужбина оставила Пухова на том месте, где он стоял, и он узнал теплоту родины, будто вернулся к детской матери от ненужной жены (Платонов 84, I:396).

Редчайший по своей оригинальности пример подобного *возврата в жизнь через смерть* в повести „Рождение мастера“ свидетельствует об устойчивости этого круга представлений в сознании писателя. Смерть машиниста-наставника напоминает пространственную симметричность рождения и смерти, характерной для мифологического дискурса. Надо отметить, что исследования, основывающиеся на эмпирическом опыте относительно переживания смерти как жизни после жизни, или феномена перерождения, подтверждают правомерность восприятий литературных персонажей (Л. Толстого, А. Платонова) в ситуации смерти. Речь идет о характерном осязании тепла, а также втягивании в узкое, темное пространство (пещера, колодец, туннель, труба, вакуум), сопутствующем отделению от физического тела в виде приятной, безмятежной эмоции. Символизирующая главным образом материнское лоно, пространственная семиотика этого явления недвусмысленно указывает на переход через граничную зону смерти. То есть смерть представляет собой кратковременную утрату пространства (маркированную как хаос, теснота, тьма) до момента его нового обретения (обеспеченного светом и широтой) для новой жизни (Муди 1991: 16–19; Уейс 1991:29). Символика туннели в принципе осмысливается как переход от плоскости действительности к другой реальности, напоминающий характерное для Ч. Ледбитера деление мира на физическое и высшее поля. Не случайно также, что этот переход (описанный Ф. Брюном как падение в „цилиндр без воздуха“, в длинный, мрачный коридор „как в

трубу" и пр.) воспринимается как встреча со светом и прекрасным. Вот как выглядит эта художественная визия у А. Плановнова:

Машинист-наставник закрыл глаза и подержал их в нежной тьме; никакой смерти он не чувствовал – прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь будто купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей [...] Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовываетяется между ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста... – Нового человека соберись и сделай... Гайку, сволочь, не сумеешь, а человека моментально... Здесь наставник втянул воздух и начал что-то сосать губами. Видно было, что ему душно в каком-то узком месте – он толкался плечами и силился навсегда поместиться. – Просуньте меня поглубже в трубу, – прошептал он опухшими детскими губами, ясно сознавая, что он через девять месяцев снова родится (Платонов 84, I:439–440).

В своих наблюдениях о пространстве В. Топоров дает ориентацию к определенным древним культурам, в которых эмбриогенез и космогенез воспринимаются как одно и то же. В этом смысле даже эсхатология, понимаемая как конец космоса ввиду „выношенности“ космического пространства, по мнению ученого, может быть понята аналогичной „памятью“ о переходе жизни в смерть. Соизмеримость человека с пространством является гносеологическим поводом того, чтобы вхождение в неизвестное пространство порождало у него страх и неуверенность. В этом случае Топоров указывает на значимость его бесконечности, незаполненности и пустоты, лишающих человека возможности соизмерения и ориентации.

При переходе к новому пространству человек оказывается лишенным этой прежней неосознаваемой опоры в виде старого пространства с его свойствами, и его охватывает тот шопенгаузеровски-ницшеанский ужас (сродни *terror antiquus*), который неотъемлем от человека, вдруг усомнившегося в формах познания явлений

– пишет ученый (Топоров 1983:250).

Исследуя культурную специфику А. Платонова, С. Пискунова причисляет творца к так называемой „третьей культуре“ или *культуре примитива*. Автор мотивирует инспирирование особого рода „пограничности“ в платоновской модели мира, вследствие продуктивного действия в ней провинциального пограничного культурного дискурса, позволяющего писателю свободно дефилировать между культурным верхом и архетипической

образностью. В непосредственном контакте с этим осмысляется и двойственное присутствие мира в платоновских текстах: континуально, с точки зрения архаичных космологических схем и дискретно – с позиции утопичной сциентистской веры в силы человека (Пискунова 1989:33). Принадлежность Платонова к авангардной культуре XX века позволяет его контекстуальную интерпретацию в близости с такими художниками как М. Шагал, М. Ларионов, П. Филонов именно с точки зрения имитативных структур, первовариант которых находится в искусстве примитива.

Суть платоновской художественной техники состоит в стилизации примитивистского модуса и это видно на примере смысловой архитектуры в его текстах. Останавливая действие в определенный момент повествования, автор часто создает скульптурные группы спящих или „выпавших“ из бодрствующего состояния людей. В своем абстрагированном пространстве они напоминают феномены волшебных сказок или артефакты (ср. внезапно уснувшую в родовом объятии тройку людей в „Родине электричества“). Форму языческой застылости засвидетельствуют платоновские герои типа бобыля в „Рождение матери“ или Филата из „Ямской слободы“, герои массовых сцен в его книгах, стилизованных обычно до зримых поверхностных структур. Платоновские исследователи единодушны в констатации, что едва ли можно найти другого автора, у которого герои так много спят. Удивительный по своим масштабам экспрессионистский гротеск, созданный на идеологической основе и на основе интеллектуальной игры с примитивом, представляет собой суммарный образ спящего пролетариата в произведении „Усомнившийся Макар“.

Перманентная попытка платоновских героев выпасть из активного функционирования в жизненных реалиях мотивирует идею о социальной неполнотенности этих людей, об их неподготовленности занять независимую позицию в создавшихся жизненных условиях. В своей книге „Нарциссизм и социализация“ И. Карузо определяет социализацию феноменом признанной независимости. Проходя через фазу глубокой зависимости во время своей пренатальной жизни (до и непосредственно после рождения), человек создает в себе потребность ее преодолеть и ассилировать ее в неопровергимой ценности его собственного бытия. Пренатальная жизнь отличается своим особым характером: отсутствием „Аза“ и напряжения, властью закона о гомеостазе, превратившегося для З. Фрейда и последующих ученых (Грабер, Ференци) в принцип психической жизни, известный как „Нирвана комплекс“. Эта стадия в развитии человека, однако, знаменует определенную тенденцию в психологии индивидуального существования, соответствует потенциям, жившим в личности. Речь идет о типичной для ее духовной жизни диалектике между жизненными влечениями

и тенденцией к снятию напряжения – в случаях глубокого страдания доходящего до влечения к смерти (Карузо 87:29).

Платоновские герои ситуированы как будто по ту сторону страдания. В этом смысле даже когда они сознательно идут к смерти (Александр Дванов, девочка в „Котловане“, Заррин-Тадж из „Такыря“) танатовлечение сопровождается спокойствием и сознательным любопытством. Наоборот, хорошо знакомый как переживание в их досознательной, доазовой жизни, принцип Нирваны определяет дальше их тяготение к самоизбавлению, самоисключению – в конечном счете ко сну, где они спасаются от жизни и своей еще не усвоенной индивидуальности. Ференци называет подобный регрессивный афинитет к недифференцированному состоянию бытия – возвращением к истории возникновения пражизни в праокеане (Карузо, 31). Итак, постоянное стремление платоновских героев „забыть“ о проблеме своей социальной идентификации, погружает их (благодаря сну, состоянию Нирваны) в космически изначальное, доорганическое – состояние структур все-мира.

Этот практистенциальный взгляд одновременно с наивизмом автора предполагает аморфную композицию его текстов (особенно осязаемую в „Чевенгуре“), движение героев в лабиринт их собственной мысли, диалог вместо действия и повышенную роль образного орнамента (Чалмаев 1978:89). Выдержаны в этом плане герой типа Макара из „Усомнившегося Макара“ или Николая Вермо из „Ювенильного моря“, несмотря на свою реформаторскую деятельность, выглядят карикатурными, а сами тексты превращаются в гротески социального изобретательства. Технические мечтания о вечном доме из железа, бетона и светлого стекла, о появлении нового моря из подземных рек и гигантских коров-бронтозавров, интерпретированные на реальном фоне – „много природы“ и „мало техники“ – воплощают романтическую веру русских о близком научном рае в направлении, схожем с булгаковской повестью „Роковые яйца“. Фактически наука, о которой идет речь почти во всех текстах Платонова, оказывается очень близкой к чуду, в ней доминирует наивная вера, основывающаяся не на опыте и знаниях, а на энтузиазме (Фурман 1989:36). В этом смысле электротехник Вермо, а также учительница Мария Никифоровна из „Песчаной учительницы“, Прушевский из „Котлована“, инженер Пери из „Эпифанских шлюз“ и т.д., входящие в разряд третьей группы платоновских героев – изобретателей, становятся носителями абсурдного пафоса преобразования. Характерным изобразительным способом для писателя становится смешение пропорций, благодаря чему продуцируется абсурдный гротеск. Так квазинтелликуализм вытесняется квазиидеологией, в современном политическом клише делает пробив арханка дологического мышления, а сверх этого все озвучивается механицизмом мышления того

времени. В повести „Ювенильное море“ имя А. Богданова даже конкретно упомянуто в связи с линией механицизма в общественной организации и устройстве. Писатель внушает мысль, что культурная интервенция в устновившуюся природную и космическую взаимозависимость может вызвать парадоксальные и даже страшные результаты. Показателен факт, что герой с симптоматичным именем Умрищев, который объявляется антибогдановцем, прогнозирует в конце текста апокалиптический мрак на земле в результате фантастического проекта о превращении дневного света в электричество. В этой повести эксплицированы в гротеско-институционализированном виде взгляды автора о *конфликте между изобретателем и несоответствующим ему (технически, политически и нравственно) уровнем общества*. Приемы Платонова заключаются в механическом снабжении природных фактов интеллектуальным ингредиентом или абстрактные явления он наделяет предметностью:

Она любила придружать любое свое чувство веществом другого человека, но секретарь смотрел на нее абстрактно и она воздержалась (Платонов 1987:81).

Таким образом писатель решает пластически тот факт, что

мысль еще не твердо стоит в мире, мысль, так сказать, не сбалансирована с природой и от этого происходит всякая мука, отрава и порча жизни (Платонов 89а:175).

В эстетике Платонова мысль является новым органом жизни, который требует себе соответствия, равновесия с миром. Ввиду того, что оно еще не реализовано, герои писателя, функционирующие в рамках этой грандиозной природной драмы, даны им на пути мучительного поиска к уравновешиванию этих двух феноменов. Факт его отсутствия мотивирует шаржевые элементы в зарисовке характеров.

„Котлован“ и „Чевенгур“ представляют собой самые реалистичные и одновременно с этим самые абстрактные книги творца. В них говорит и действует *идейный человек* Платонова, понимаемый одновременно с этим как *идеальный* (в „Котловане“ люди работают, чтобы построить большой, общий пролетарский дом; Чевенгур самосоздается как мегаполис блага), *идеологический* (разговоры о социализме и коммунизме и идеологах Марксе, Ленине ведутся повсеместно; место в ходе повествования занимают мероприятия по установлению пролетарской диктатуры) и *идеолатрический* (отношение Копенкина к Розе Люксембург, равно боготворению, выработка идолов в Чевенгуре; сориентировано на Вощевым реликвенных вещей). И в обеих книгах социальные проекты представлены гротеско-

пародийным, абсурдным способом. Тщательно проектированное здание, например, в „Котловане“, инженерно-архитектурный собрат будущей мировой башни пролетариата, остается на уровне выкопанной ямы. „Главное место“ дома будущей жизни, этот котлован постоянно расширяется и углубляется, приближаясь функционально к спасательным земным отверстиям (ср. ночевать в „теплом земном углублении“ в „Такыре“) для платоновских тел. Текст повести строит символику социально-организованного, комплексного тела колхозного крестьянина. Пародирование коллективного способа жизни Платонов осуществляет, вводя фольклорно-анимистические жесты: обобществленные лошади в колхозе „Генеральная линия“ следуют человеческой организацией поведения, а медведь Миша Мечев принимает участие в коллективизации и работе колхоза. „Организовать“ и „организация“ – понятия, принимающие ведущий смысл в общих сценах произведения; место действия названо „Организационным двором“, а колхозники – „организованными“.

Самозарождаясь и саморазвиваясь по своим абсурдным законам, в виде „общего и отличного человека“ бытует и коммунизм в „Чевенгуре“. Идея о равенстве, понимаемом как равнозначность индивидов с точки зрения достоинства, души и совести, приводит чевенгурских коммунаров к мысли об уничтожении имущества. Более того, в коммунистической доктрине Прокофия Дванова даже труд объявлен „животински-эксплоататорским сладострастием“, ввиду того, что порождает имущество, которое в свою очередь становится источником угнетения. Утопично-социалистическая идея о городе солища терпит травестийную интерпретацию в образе чевенгурского солища, которое работает вместо всех и для всех, по причине чего оно объявлено всемирным пролетарием. Даже насилие и убийство во время коллективизации в „Котловане“ и „Чевенгуре“ обосновано пафосом ликвидирования имущества, как принцип организации. Факт, что этот принцип лишается смысла, мотивирует фактический распад колхоза в „Котловане“, а также поиск другого, душевно-родственного критерия, сообразно с которым можно устроить человеческое общежитие в „Чевенгуре“. Желание людей жить в „дружеской тесноте“ одного общего организма или одной изначальной сущности (ср. жизнь в праокеане) заставляет их передвигать свои дома ближе один к другому, обеспечивая себе существование „плотно соединенными“, по словам Чепурного. Эти абсурдные формы о жизни „без пауз“ („Чевенгур“) или „внезапно“ („Котлован“) несут взаимную анигиляцию двух культурных моделей, они являются результатом столкновения идеала о свободно-личностном историческом существовании с традиционным состоянием одной безличностной культуры (Кантор 1989:17), столкновения реальности и необходимости в жизни массового человека.

Целостное поведение личностей в платоновской картине жизни осмысляется одним генеральным мотивом – *переживанием истории*. Как правило, оно эксплицируется у интеллектуальных личностей типа А. Дванова; у остальных оно рефлектирует в недоформулированной мысли Чепурного или в мрачном чувстве Пиоси перед „черной магией мысли и писменности“. Осязаемое переживание исторического движения (в том числе и революции) активизирует время и пространство в платоновской художественной модели. Отмеченные рядом платонововедов навязчивые мотивы грусти, тоски, скорби, смерти и опустошения, следует соотнести с „неравнодушной“ природой время-пространства в текстах автора. Вбирающая в себя неосуществленные надежды людей, история удаляется как переходное время, на месте которого остается единственно пространственная пустота. Именно она мотивирует щедро выявленную пустынность платоновского „душевного“ ландшафта. В первый раз он проявляется в виде мифологически оживающих физических величин (пески в „Песчаной учительнице“, пространство вокруг „Чевенгур“), второй – у грезящих смертью (Прушевский, Соня, Сербинов) и сонным самозабвением (Вощев, А. Дванов, Копенкин) героев, в конечном счете – в эмоционально-недостаточной точке зрения („евнух души человека“ в „Чевенгуре“) авторского повествования. Полная материальная и интеллектуальная нищета абсурдно самосоздавшейся чевенгурской коммуны является свидетельством умертвляющего эффекта исторического движения – как в сфере человеческого сознания, так и в реципрочной ему природной и социальной реальности. Чевенгурских граждан К. Кантор дефинирует так: для них история кончилась, время остановилось, а вокруг осталось только пустое пространство, „просунувшееся в душах“ (Кантор 89:19).

Герои А. Платонова само-недостаточны. Их социальный диалог и адаптация к вещам жизни осуществляется медленно, в связи с тем что они проявляют постоянную тягу к кому-то или чему-то, чтобы сбалансировать свою интеллектуальную недостаточность. Освобождаясь на одном уровне от Большой матери, они компенсируют ее или коллективно-сознательным обществом им подобных, с которыми совмещаются, или коллективно-бессознательным погружением в состояние безмятежной Нирваны. Их беззащитность и прозрачность очень напоминают феномен *социального утеру-са* (в терминологии А. Портмана), в который маленький человек попадает непосредственно после своего рождения. Печать раннего рождения, которую человеческий вид несет на себе (по сравнению с остальными видами человекоподобных обезьян) программирует в значительной мере его дальнейшую жизнь. Из-за своего якобы „незаконченного“ появления в мир человек испытывает обостренное влияние внешнего мира на себя.

Итак, если Платонов выбирает народный по типу характер, он акцентирует в нем неотчлененность его „Аза“ от природных объектов (доминирует „Оно“), а также усиление опасностей внешнего мира. Одна из них живое, агрессивное пространство, которое объективирует неполноценность домифологического сознания. В этих случаях повышается значимость объектов (котлована, общих домов, совхозной или другой формы обще-жития), которые оберегают маленького человека от опасностей и способны заменить ему (компенсировать) исчезнувшую внутриутробную жизнь. У людей деятельного усердия (Пухов, Степан Жаренов из „Родины электричества“, Проша Дванов, Сербинов) „социальный утерус“ порождает потребность „быть любимым“, которая так или иначе, по мнению Фрейда, никогда не покидает человека. Там, где работа психического аппарата платоновских героев сопровождается рассудочной одаренностью, мы становимся свидетелями чрезвычайно повышенной жизненной потребности, которая „никогда не может быть полностью удовлетворена“ (ср. Карузо 87:41–42). Отсюда драматическое занятие платоновских интеллектуалов метафизически неразрешенными вопросами бытия, их постоянная неудовлетворенность и рефлексия. Пребывание в ситуации максимального напряжения вызывает закономерное стремление платоновских персонажей освободиться от него (в виде интуитивного тяготения к самозабвению, сну и смерти).

Трагическая онтология истории у А. Платонова лишилась бы аргументации вне понимания творца о ее смысле, о том, что она собой представляет. В процессе своего духовного созревания А. Дванов двигается именно к открытию этого смысла. Сам приход героя в Чевенгур ознаменован осознанием истины, которая впоследствии модифицируется во взгляд-констатацию, завершающий его гносеологическую поездку. В контексте прошедшей революции и собственной переходящей молодости герой формулирует идею о природном ритме истории, чья вечерняя тишина и усталость уже наступила. Экзистенциальное понимание истории заставляет платоновского героя обнаружить ее несоизмеримость с индивидуальным человеческим временем, – факт, порождающий драматично-мнемонический пафос в его высказываниях:

История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут  
(Платонов 1989в:203).

Приезжая в Чевенгур, чтобы почувствовать сбывшееся там „местное братство“, Дванов действует посланником мертвых – нынешних и будущих.

В поведении Дванова Платонов акцентирует его миссию – быть сыном, следующим заветам своего отца, что предопределяет структуру образа.

– Не скучай, – сказал отец – И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать“ (134)

– поручает Дванов-отец и тот же императив о деле повторит занявший его место машинист Захар Павлович:

Саша, [...] сделай что-нибудь на свете, видишь – люди живут и погибают. Нам ведь надо чего-нибудь чуть-чуть (202).

На практике Платонов строит текст, в котором точка зрения корректирует разницу миров (здесьшнего и потустороннего), меняя их пропорции в направлении к вечности. С позиции такого абстрагированного, планетарного наблюдателя жизнь в Чевенгуре выглядит коротким пробуждением между прошлой и следующей смертью. Удаленная, вечностная точка зрения заставляет Дванова воспринимать Копенкина и Чепурного как людей, которые наподобие его отцу, умрут „нетерпением жизни“, то есть из-за невозможности войти в ритм с историей. Мотив терпения не зря является одним из ведущих в „Котловане“; он мучительно живет в мыслях Вощева и опускает его личность. Итак, посланник мертвых Дванов-сын должен осмыслить коммунизм как братство, и опять вернуться к погибшим, совершая их воскресение.

В исторической визии Платонова снова находит место федоровская интерпретация истории, непосредственно связанная с проблемами прошлого и памяти. Отправной пункт в ее понимании, по мнению философа, поиск смысла в происходящем, то есть история должна раскрывать значение жизни. Вот почему платоновские персонажи стараются жить „главной“ жизнью, страдают в своем желании открыть настоящий смысл вещей. Условием для этого, по словам Федорова, является волевой человеческий разум, то есть историю надо осознать не как бессознательное и невольное явление, а как орудие совокупного человеческого разума. Существенный момент в федоровской исторической доктрине представляет собой идея о действительной (живой) истории-воскрешении, в отличие от трансцендентальной концепции, содержащий внешний взгляд на индивида. В историко-утопической модели философа воскрешение мыслится как „соединение живых для полного торжества нравственного закона (уподобление Пресвятой Троице) над физической необходимостью“. Такой взгляд превращает историю в психическую задачу проснувшейся души –енной осуществлять „братотворение, душетворение, оживотворение“ (Федоров 82:198). Симптоматичен факт, что все женские образы в прозе писателя функционируют в горизонте одного совокупного женского образа, синтезирующего одну сверхпсихическую духовную величину. Благодаря этой

своей тождественности, они проявляются, в зависимости от сюжета, в одной или другой социальной роли: *мать – сестра – жена – любимая – любовница – Прекрасная Дама*. Этот суммарный женский образ поворачивается к мужским персонажам той своей функцией, которая в данный момент им психологически близка (ср. Яблоков 92:246). Итак, в наивной вере героев романа (Копенкин, Гопнер) коммунизм озвучивается в родовых категориях общего, перерождающегося федоровского тела. В таком контексте понятия как „вещество существования“ или „пролетарское вещество“ надо воспринимать как синкетическую предметизацию связанных между индивидами. Коммунизм в представлениях героев должен превратиться в „промежуточное вещество между туловищами пролетариата“ – в соответствии с прагматическим идеалом о реальном, действительном деле-творчестве. Диффузная авторская речь, миметизирующая некий „полуприродный“ склад мышления, становится генератором абсурдных следующего характера:

Надо отступиться одному от другого, чтобы заполнить это  
междусобное место, освещенное солнцем, вещью дружбы  
(Платонов 89в:137).

Вершину в историко-этической модели автора о соединении людей под знаком божественного уподобления представляет собой смерть-сон мальчика в „Чевенгуре“. Автор снова использует знакомую пространственно-познавательную схему ощущения во время смерти – интерпретируя ее на этот раз в профанной религиозной рамке. Смерть ребенка передана как ритуальный акт евхаристии: тело-хлеб делится на куски и раздается ищим.

Художественные решения Платонова направлены на попытки остановить историю и преодолеть время, а также найти такое „самодостаточное“ в себе пространство, которое может не сополагаться с остальными пространственными участками. Именно пространственно-временной параметр у автора активнее всего реагирует на оппозицию *жизнь – смерть*. Одновременно с исторической скучой, равной гибели человеческих тел, Платонов создает свои агрессивные пространства, обслуживающие постоянное наступление мертвого, которое вытесняет все живое через смерть. За защитным поясом бурьяна вокруг Чевенгуря Чепурный видит „притянувшиеся пространства“, в которых герой чувствует „залегшее бесчеловечие“. Отсюда запустение, тление и истощенность в платоновской картине мира. „Омертвление“ жизни писатель показывает путем генерализации *внешнего*, сводя его даже к поверхности. Очень часто наблюдатель Платонова (обозначен им „евнухом души человека“) останавливает свой беспастранный взгляд на спящих телах – совокупных и единичных, и жизнь ему

кажется всегда на поверхности. От событий и характеров действительных людей остается только абсурдная марионеточность действий. Так чувства и взаимоотношения, даже мышление представлены в виде отдачи или заполнения, то есть они представляют собой энергичный обмен. Во время расстрела в „Котловане“ герои падают, прежде чем их убили, а физически нарушенные (ср. тоже „Сокровенный человек“), они оказываются физиологически нецелесообразными, пустыми как объем.

Против разрушительной силы пустоты и двумерности мира Платонов выпрямляет свои комплексы тел и событий, стремясь к заполнению пространства. В результате создается характерная для автора „*фигурация пространства*“, а по словам В. Подороги только фитурное пространство „родственно“ нам, как живым существам, оно имманентно нашей мерности и нашему присутствию в мире (Подорога 1989:25). Примитивистский модус изображения заставляет писателя употреблять аморфное понятие „вещество“, обозначая им сущности любого рода. Его желание, однако, постичь абсолютную полноту жизненного присутствия разрешается в катахрестическом пространстве „между“ мирами: одновременно в видимом и невидимом, природном и культурном, человеческом и нечеловеческом, чувственном и рациональном, в конечном счете – одновременно в жизни и смерти. Найденная в *метаболизме* форма такого присутствия (Подорога 89:25) объясняет постоянный приют живых платоновских тел среди мертвых („Мертвые тоже люди“ – скажет Чиклин из „Котлована“), повторное бытие героев (скончавшиеся отцы, матери, Роза Люксембург) или их множественность (София Александровна одновременно и Соня Мандрова); совмещение нечеловеческих объектов с человеческими (люди-звери у Платонова, желание Софии Александровны из „Чевентура“ родить цветок, гуманизация солнца), наконец – выпад героев из „настоящего времени“ сном или любопытное сокращение дороги тайны. Платоновское замещение времени пространством сочетается, по мнению Яблокова, с метафизическим стремлением платоновских деятелей ощутить течение жизни как таковой, как палиатив, ориентированный к абсолютной цели. Вся неспособность героев понять жизненную ценность или поверить в истинность их окружающего происходит от их внутреннего порыва оторваться от протяженности истории (ср. их любовь к дальнему) во имя чистого бытия – *сверхжизни* (Яблоков 92:246). Все это корреспондирует с федоровской космостроительной эстетикой, фундированной на „*коперниканском*“, динамическом конфигурировании пространства. В космической архитектуре Н. Федорова ведущим является „храмовой“ момент: автор принимает не птоломеевский храм-космос, а коперниканскую архитектуру внехрамового жертвенного действия. Сообразно этой „*космостроительной*“ эстетике, искусство начинается на земле с создания человека и кон-

чается на небе его воссозданием. Благодаря им осуществляется действительное возвращение в космос поглощенных землею поколений, где одухотворяющая сыновья сила выявится в динамике так называемых „проходимых пространств“ (Федоров 82:526). Грандиозным символом этой эстетики становится ужасающий планетарный танец „организованных“ в „Котловане“, который, вместе с цепью гробов крестьян строит ритуальный храм-хоровод одного переструктурирующего мир, колерниканского по типу ваятельства. Для Федорова источником разумной двигательной силы в Солнечной системе является земля. Именно ей суждено, по мнению философа, быть колыбелью и могилой, получать от солнца и проводить к нему силу, чтобы разумно регулировать движение небесного храма-хоровода (528). Конструируя вслед за Федоровым храмовую художественную модель, Платонов создает свои гротесковые картины земного существования, равного колыбели и могиле. Как ритуальный жертвенник одного живого, внехрамового действия дымит опустошенный Чевенгур, готовя А. Дванова для его самого большого „перехода“ через пространство.

Платонов вообще отлично владеет „проходимыми пространствами“ мысли, в силу чего все ясно осозаемое, простое и материальное сразу открывает и свою невидимую, многосложную и необозримую природу. Помимо своего предметного значения вещь, например, существует и в своей потенциально-возможной, мыслимой сущности. Вот почему намерения в „Чевенгуре“ и „Котловане“ умирают еще в самом замысле, поскольку они несомненные, но они продолжают существовать – поскольку они условные и символичные. Одна реплика героя Воццева, например, однозначно осмысливает яму в „Котловане“ как знак духовного бытия:

Лучше мне думать без дела, человеку нельзя выкопать весь мир до дна (Платонов 88:22).

В естественной многомерности платоновского способа мышления авангардная амбивалентность доходит до предела, генерируя текст с разными интерпретативными возможностями. В нем понятия типа „пролетарское вещество“ и одновременно с этим „существо социализма“ ключевые, так как сигнализируют только начальный (доформовочно-синкетический) уровень заполнения интеллектуально пустых (пространств) платоновских людей. Даже интеллектуал Дванов думает предметными категориями, артефикально:

Под думой он полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов; такими предметами для него сейчас были чевенгурские люди – он представлял себе их голые

жалкие туловища существом социализма, который они искали с Копенкиным в степи и теперь нашли (Платонов 89в:227).

В поиске идеально-духовной природы мира писатель находит непосредственно осязаемым и реальным только *мыслимое и эмотивное* (ср. Носов 89:22). Идея, духовное „вещество“ является тем материалом, который в представлениях автора, наделен вечной жизнью, который может творить жизнь и ее субституировать.

Вечное вещество, которое не нуждалось ни в движении, ни в жизни, ни в исчезновении, заменяло Прущевскому что-то давно забытое и необходимое как существо его потерянной подруги (Платонов 88:28).

Для писателя вся разгадка человеческой жизни лежит в сознании, в его мысли. Катафатический взгляд на интеллект и ощущение связанное с тем, что между природным и культурным образом жизни существует все-таки существенное различие, приводит творца к драматической идее о „невозможности воскреснуть“ для настоящей „всесильной“ жизни. Наряду со всеми интеллектуальными и прагматическими текстами о переустройстве в своей прозе, Платонов приходит к старой гностической идее, что человек в конечном счете ищет в своей жизни самого себя. В плане типичного авангардного смешения пропорций, где мысль названа вещью, автор создает редчайшую в своем роде субSTITУЦИЮ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ПОРЯДКА: человек заменяется смыслом.

Маленькая как будто вещь, мысль, требует себе работы и удовлетворения – и родила своим существованием то мучительное состояние, что человек ищет смысла, будучи сам смыслом, хочет изменить мир и не знает для того хорошего оружия, а всякое оружие находится в его же руках (Платонов 89а:176).

После того как чувства уже соединились с душою мира, открывая дорогу к благу и наслаждению, по мнению Платонова, остается познавательный императив, который должен закончить взаимопроникновение макро- и микрокосмоса.

В художественной утопии писателя эпистемологичен не только человек, а весь мир, так как он, по модели человека, тоже должен стать истинным. Таким образом не сам индивид в картине Платонова возвращается к некоему пракзистенциальному своему состоянию, а мир возвращается к своему пренатальному периоду, в который божественная идея-промысел еще кружит над сотворяющимся. По знаменитому определению К. Зелинского, русский конструктивизм (к которому можно отнести и Платонова)

реализуется в том поле напряжения, которое создается между полюсами современной культуры и русской природы, по листам которой „еще не высохло созворение“ (Зелинский 1929:30). „Весь мир должен стать равен человеческой мысли – в этом истина“, – считает творец А. Платонов (Платонов 89а:176). Может быть в таком предчувствии и предвкушении гомеостаза мировой материи Дванов отправляется к озеру – найти через свою смерть в воде смысл вечной жизни.

### Л и т е р а т у р а

- Caruso, I. 1976. *Narzissmus und Sozialisation*, Stuttgart.
- Зелинский, К. 1929. „Поэзия как смысл“, *Книга о конструктивизме*, Москва.
- Кантор, К. 1989. „Без истины трудно жить“, *Вопросы литературы*, № 3, Москва.
- Кузьменко, О. 1975. „Семантическая организация рассказа А. Платонова ‘Никита’“, *Структурная и математическая лингвистика*, № 3.
- Муди, Р. 1991. „Живот след живота“, *Изследване на едно явление – оживяването след телесна смърт* (гл. Преживявания по време на умирането), София.
- Neumann, E. 1956. *Die Grosse Mutter*, Zürich.
- Носов, С. 1989. „О стилистике романа А. Платонова ‘Чевенгур’“, *Русская речь*, № 1.
- Платонов, А. 1989а. *Возвращение*, Москва.
- Платонов, А. 1988. „Изкопът“ (повест), *Факел*, №2.
- Платонов, А. 1984–1985. *Собрание сочинений в трех томах*, Москва.  
Указания на год и номер цитированного тома настоящего издания следуют в тексте.
- Платонов, А. 1989в. *Чевенгур* (роман), Москва.
- Платонов, А. 1987. *Ювенилно море*, София.
- Пискунова, С. 1989. „Мудрость заброшенных книг“, *Вопросы философии*, № 3.

- Подорога, В. 1989. „‘Евнух души’ (Позиция чтения и мир Платонова)“, *Вопросы философии*, № 3.
- Семенова, С. 1988. „Идея жизни“ у Андрея Платонова“, *Москва*, № 3.
- Стюфляева, М. 1970. „Романтический элемент в прозе А. Платонова“, *Творчество Андрея Платонова*, Воронеж.
- Топоров, В. 1983. „Пространство и текст“, *Текст: семантика и структура*, Москва.
- Уейс, Б. 1991. *Вестители от отвъдното*, Велико Търново.
- Федоров, Н. 1982. *Сочинения* (Философское наследство, т. 85), Москва.
- Фурман, Д. 1989. „Сотворение новой земли и нового неба“, *Вопросы философии*, № 3.
- Чалмаев, В. 1978. *Андрей Платонов*, Москва.
- Яблоков, Е. 1992. „О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х – начала 30-х годов)“, *Russian literature*, XXXII – 3, Amsterdam.
- Ярошевский, М. 1985. *История психологии*, Москва.