

Александр В. Кеба

**«НЕЧАЯННОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА И
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

«Нечаянно» – одно из наиболее частотных слов в художественном тезау-
ресе Андрея Платонова. Встретить его можно в самых разных произведе-
ниях и в самых разных контекстах. Массу примеров обнаруживаем в
романе *Чевенгур*. Приведем только некоторые из них: «нечаянно проясни-
лась догадка собственной неутешимости»; «от своего сердца нечаянно
выдумал»; «для любой нечаянной души тут найдется утешение в общей
обоюдности»; «Свою знакомую Сербинов нашел нечаянно, она сама спус-
калась навстречу ему по лестнице» (Платонов 1991б, 145; 169; 273; 351).
Если в последнем примере слово «нечаянно» имеет достаточно традици-
онную валентность, то в первых трех оно вступает в отношения ненорматив-
ности, участвует в создании многосмысленных, амбивалентных фраз,
формируя специфическое «прекрасное косноязычие» платоновской речи.
Показательно, что прилагательное «нечаянный», употребляющееся в русск-
ком языке почти исключительно с существительными неодушевленными
(например, «нечаянная встреча», «нечаянный поступок»), у Платонова от-
носится и к живым существам: «нечаянный человек»; «нечаянный гость»;
«нечаянная душа», «нечаянная птица». Случается, что Платонов обозна-
чает этим словом нечто обобщающе-неопределенное, характеризующее
состояние человека:

Шли недели, пищи давали достаточно, и Пухов отъедался. Жалел он
об одном, что немного постарел, нет чего-то нечаянного в душе, что
бывало раньше...» (Платонов, 1978а, 373)

Из приведенных примеров нетрудно заметить, что чаще всего «нечаян-
но» имеет значение «неспециально», «неумышленно», «случайно», «вне-
запно», «неожиданно», «само собой», т. е. относится к сфере «естествен-
ного» и оказывается противоположным «искусственности» – тому, что в
платоновском языке определяется словом «нарочно». Ср.:

война – это несерьезное, нарочное дело;

Главное, не надо этим делом (речь идет о любви. – А.К.) нарочно заниматься – это самая обманчивая вещь: нет ничего, а что-то тебя как будто куда-то тянет, чего-то хочется... У всякого человека в нижнем месте целый империализм сидит...;

но само солнце отпускает людям на жизнь вполне достаточные нормальные пайки, и всякое их увеличение – за счет нарочной людской работы – идет в костер классовой войны, ибо создаются лишние вредные предметы. (Платонов 1991б, 67; 77; 217)

Обилие подобного рода словесно-мотивных комплексов в прозе Платонова указывает на их принципиальное значение для писателя и позволяет через их характеристику пролить свет на его эстетические воззрения и доминанты художественного метода.

В платоноведении до сих пор остается невыясненным вопрос о том, какое начало возобладало в творчестве писателя – рационалистическое или интуитивно-стихийное. Актуален этот вопрос и в другой плоскости: как, по Платонову, должен человек относиться к миру: с материалистически-логизирующей меркой или доверяя самой жизни, ее внутренним закономерностям, «следовать течению жизни», как говорит самый известный апологет интуитивизма французский философ Анри Бергсон (Бергсон 1998, 188). Забегая вперед, подчеркнем: однозначного ответа на эти вопросы у Платонова мы не найдем.

Косвенным подтверждением подобного вывода может быть сопоставление концепций двух известных монографий о творчестве Платонова – Т. Лангерака (Лангерак 1995) и О. Меерсон (Меерсон 1997). В первой доказывалось, что Платонов в процессе своей идейно-художественной эволюции вынужден был постоянно бороться со своим «огромным литературным талантом, с которым не мог совладеть» (Лангерак 1995, 211) и, в сущности, уступил интуитивному творческому началу, хотя это и шло вразрез с его политическими, идеологическими и эстетическими установками. С последним тезисом полностью согласиться трудно: внутренний конфликт подобного рода у Платонова, очевидно, был, но все же, на наш взгляд, не имел определяющего значения.

В отличие от Т. Лангерака, О. Меерсон убеждена в том, что «Платонов понимал, что делает, а не был бессознательным гением, творившим по интуиции» (Меерсон 1997, 13) и, в соответствии с этим, в основе его художественного метода лежит принцип сознательного, тщательно проработанного воздействия на читателя, его «вовлечения» в происходящее, осуществляемого главным образом при помощи так называемого «неостранения», связанного «с кажущейся ненарочитостью и описания, и его объектов/тем» (там же).

Оценивая в общем обе концепции, можно сказать, что каждый автор по-своему прав, потому что в творчестве Платонова налицо и высокое интел-

лектуальное начало, и вдохновенно-интуитивные озарения. Интересно, что Е. Толстая-Сегал, характеризуя своеобразие художественного мира писателя, как бы сводит эти противоположности:

С самого начала в творчестве Платонова сочетаются две тенденции: крайний рационализм и интуитивизм. Вначале рационализм – это идейная платформа, сродни гастевским декларациям рационализации жизни. Однако рационализм по мере превращения Платонова в профессионального писателя проникает самые основы построения его прозы. (Толстая-Сегал 1994, 51)

С полной уверенностью говорить о «рационализме» такого типа у Платонова не приходится, поскольку применительно к самым значительным произведениям писателя (*Котлован*, *Чевенгур*, *Ювенильное море*, *Джан*, *Счастливая Москва*) невозможно опираться на так называемую «окончательную редакцию» (в которой и реализуется в наибольшей степени «рациональное» начало автора), ведь они не были опубликованы при жизни Платонова. Но и с сожалением констатируя этот факт, мы не можем не отменить выдающегося художественного значения отмеченных произведений Платонова. Что же касается проблемы рационализма/интуитивизма в художественном методе писателя, то, очевидно, степень осознанности, преднамеренности и стихийности авторских интенций и художественных решений нужно определять отдельно, применительно к каждому конкретному произведению.

Известное прояснение данной проблемы возможно на путях сопоставления мировоззренческих и эстетических взглядов Платонова (а также самого его творчества) с разными вариантами распространенной в европейской общественной мысли конца XIX – начала XX века «философии жизни». В варианте упомянутого выше А. Бергсона она известна также как философия интуитивизма. Жизнь в ней понимается как некая космическая сила, к которой направлены творческие импульсы человека – связующего звена всего живого во Вселенной. Отсюда – знаменитое *elan vital* («жизненный порыв») Бергсона. Задача же философа, по его мнению, заключается в том, чтобы стремиться уловить «истинную непрерывность, реальную подвижность, взаимопроникновение – словом, творческую эволюцию, которая и есть жизнь» (Бергсон, 1998, 174).

Сопоставляя философско-эстетические воззрения Платонова с бергсоновской «философией жизни», мы будем иметь в виду два аспекта: во-первых, какое место занимает в мировоззрении Платонова (и отражается в восприятии жизни его героями) интуитивистская философия (интуиция в ее отношении к жизни); во-вторых, какую роль сыграл интуитивизм в становлении художественного метода Платонова.

Есть немало документальных свидетельств знакомства Платонова с идеями Бергсона. Прежде всего, мы получаем их от самого писателя. Автор *Чевенгура* несколько раз упоминает имя автора «Творческой эволюции» в своих публицистических статьях, в основном в отрицательном контексте, осуждая идеализм буржуазной науки, что вполне понятно в связи с идеологической ситуацией советского времени. Но знаменательно, что имя Бергсона введено в текст повести «Эфирный тракт», созданной в 1926-м году и отмеченной сильным автобиографическим началом. Называя Бергсона в числе тех философов, что «силились догадаться про существо вселенной», повествователь предлагает собственное решение этой проблемы:

вся суть в том, что догадаться об истине нельзя, до нее можно доработаться: вот когда весь мир протечет сквозь пальцы работающего человека, преобразаясь в полезное тело, тогда можно будет говорить о полном завоевании истины. (Платонов 1978а, 148)

В этой же повести возникает характерное бергсоновское выражение – «множество времен»:

Одно существо век чувствует как целую эру, другое – как миг. Это «множество времен» – самая толстая и несокрушимая стена меж живыми. (там же, 134)

Отметив сам факт знакомства Платонова с трудами автора «философии интуитивизма», будем отдавать себе отчет, что подлинное их значение для русского писателя может быть выявлено только вследствие анализа его художественного мира.

Прежде всего обратимся к толкованию интуиции самим Бергсоном. Необходимо отметить, что Бергсон вовсе не был таким категоричным ниспровергателем разума и интеллекта, как это до сих пор стремятся представить некоторые интерпретаторы его учения. В книге *Творческая эволюция* Бергсон последовательно разводит функции и задачи науки и интуитивного знания. Он подчеркивает, что

интеллект и инстинкт обращены в две противоположные стороны: первый к инертной материи, второй – к жизни. Интеллект при посредстве науки – своего творения – будет открывать нам все полнее и полнее тайны физических явлений; что касается жизни, то он дает нам лишь ее перевод в терминах инерции, впрочем, и не претендуя на большее. Он вращается вокруг нее, делая извне как можно больше снимков того предмета, который он притягивает к себе, вместо того, чтобы самому входить в него. Внутрь же самой жизни нас могла бы ввести интуиция – то есть инстинкт, ставший бескорыстным, осоз-

нающим самого себя способным размышлять о своем предмете и расширять его бесконечно... (Бергсон 1998, 186)

В то же время Бергсон настаивает на обоюдной значимости и взаимосвязанности интеллекта и интуиции, этих двух видов человеческого познания:

не давая знания как такового, составляющего удел чистого интеллекта, интуиция поможет нам понять, чего недостает здесь в данных интеллекта, и предугадать способ их пополнения. С одной стороны, она использует механизм самого интеллекта, чтобы показать, что его рамки не находят больше здесь своего точного приложения, а с другой – своей собственной работой она внушит нам хотя бы смутное ощущение того, чем нужно заменить интеллектуальные рамки. Таким образом, она заставит интеллект признать, что жизнь не охватывается полностью ни категорией множественного, ни категорией единого, что ни механическая причинность, ни целесообразность не выражают удовлетворительным образом жизненный процесс. Затем, благодаря взаимной симпатии, которую она установит между нами и остальным живущим, благодаря тому расширению нашего сознания, которого она добьется, она введет нас в собственную область жизни, то есть в область взаимопроникновения, бесконечно продолжающегося творчества. Но если в этом она и превзойдет интеллект, то импульс, который заставит ее подняться до этих пределов, придет от интеллекта. (Бергсон 1998, 187)

Обратим внимание на то, что Бергсон указывает на возможность расширения сознания за счет интуиции, и вспомним в связи с этим, что для Платонова сознание и чувство также могут составлять некое единство, или, точнее, сознание, по Платонову, объемлет собою все чувства человека: «сознание – есть симфония чувств» (Платонов 1989б, 45).

Удостоверяя синтезирующий характер сознания по отношению к чувствам, Платонов говорит о том, что обе эти сферы человеческого внутреннего мира подчинены высшему началу, которое определяется им как самоцельная жизнь:

равнодействующей всех разрозненных чувств, следящих за внешним миром, было сознание, которое мало-помалу стало синтезом всех ощущений и вождем поступков человека. Но все чувства, вместе с сознанием, не были целью жизни. Эта цель в самой жизни, благе, которое испытывает человек от исполнения живущего в нем закона природы. (Платонов 1989б, 28)

Такая позиция Платонова легко согласуется с идеями Бергсона о жизни как динамическом, творческом, приоритетном и первопричинном феноме-

не (Бергсон 1998, 17). «Творческая эволюция», по Бергсону, обнаруживает себя в «жизненном порыве», воле жизни к жизни, исключительно многообразной и бесконечной. Ключевое в бергсоновой философии понятие «жизненный порыв» явно отзвучивает в часто используемом Платоновым выражении «воля жизни». Например, в повести «Впрок» читаем:

Он походил на полевого паука, из которого вынута индивидуальная, хищная душа, когда это ветхое животное несется сквозь пространство лишь ветром, а не волей жизни. (Платонов 1989б, 92)

Особую роль в философии Бергсона играет понятие симпатии, т. е. особого сопереживания, вчувствования человека через глубинные инстинкты в жизнь.

Инстинкт – это симпатия. Если бы эта симпатия могла расширить свой предмет и размышлять о самой себе, она дала бы нам ключ к жизненным явлениям, подобно тому, как интеллект – развитый и исправленный – вводит нас в материю... (Бергсон 1998, 186)

Понятие симпатии кажется близким к гетевской трактовке субъектно-объектного единства как безусловной предпосылки познания. По словам М. Бахтина, Гёте «глубоко чуждо»

самое кардинальное для гносеологии противопоставление субъекта и объекта. Познающий для Гёте не противостоит познаваемому как чистый субъект объекту, а находится в нем, то есть является природною частью познаваемого. Субъект и объект сделаны из одного куска. Познающий, как микрокосм, содержит в себе самом все, что он познает в природе... (Бахтин 1979, 396)

Подобную позицию нетрудно усмотреть в произведениях Платонова. Для него слияние «субъекта» и «объекта» – важнейший путь снятия противоречий в стремлении человека к познанию мира. Во многих его героях мы видим эту своеобразную «симпатию», вживание человека во всевозможные проявления жизни. В свете идеи «симпатии» вовсе не такими наивными кажутся, например, обращения мальчика Егора, героя рассказа «Железная старуха», к червю: «Давай я буду тобою, а ты будешь мною... Я тогда узнаю, кто ты, а ты станешь как я...» (Платонов 1990, 256). Принципиальной позицией Александра Дванова из *Чевенгура* является отказ навязывать себя миру, вместо чего он предоставляет миру возможность самому сказать о себе:

он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, – он

только ожидал услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний... (Платонов 1991б, 71)

«Нарочно выдуманные прозвания» – это не что иное как идеи, те определения, которые человек своим интеллектом-разумом дает вещам и явлениям (в платоновских формулировках «нарочное» и «нечаянное» вполне может быть прочитано как «интеллектуальное» и «инстинктивное»). Этот принципиальный отказ платоновского героя от «идей» легко согласуется с бергсоновской характеристикой соотношения «закона», «буквы» и «духа», «жизни»:

Наш разум, неизлечимо самонадеянный, полагает, что, по праву ли рождения или по праву завоевания, владеет всеми существующими элементами познания истины – врожденными или приобретенными. <...> Платон первый возвел в теорию, что познать реальное значит найти для него Идею, т. е. заставить его войти в предсуществующие рамки, которые были уже в нашем распоряжении, как будто бы нам присуще обладание универсальной наукой. И эта вера естественна для человеческого интеллекта, всегда озабоченного тем, в какую из старых готовых рубрик придется ему занести тот или иной предмет, и можно сказать, что, в известном смысле, все мы рождаемся неоплатониками... (Бергсон 1998, 79-80)

В другом месте своей книги Бергсон еще более определенно указывает на неразрешимое противоречие «буквы» и «духа»: «Самая живая мысль застывает в формуле, ее выражающей. Слово обращается против идеи. Буква убивает дух...» (Бергсон 1998, 145). Поскольку интеллект обращен к материи, которая есть нечто ставшее, законченное, «мертвое», то такую же операцию он стремится проделать и с жизнью, что проявляется в его

упорном стремлении рассматривать живое как мертвое и мыслить всякую реальность, какой бы текучей она ни была, в форме вполне законченного твердого тела. Мы чувствуем себя свободно лишь в прерывном, в неподвижном, в мертвом. *Интеллект характеризуется естественным непониманием жизни*. (Бергсон 1998, 176-177; выделено Бергсоном. – А.К.)

Если говорить о собственно эстетическом преломлении идей слияния субъекта и объекта (или о «вживании» сознания в жизнь), то в творчестве Платонова они выразились в особом типе повествования, при котором осуществляется идентификация автора со своими персонажами, главным образом через слияние (неразличение) их голосов. Находясь при этом как повествователь «внутри изображаемого сознания» (Шубин 1987, 197), Платонов исходит из того, что его герою, представителю «сокровенного

человечества», свойствен конкретно-чувственный, перцептивный характер восприятия жизни, что рождает неразрывность чувства и мысли в движении к познанию мира. Персонажи писателя, а вместе с ними и сам автор, где только возможно, стремятся к тому, чтобы в языке содержалось только видимое и чувствуемое, а абстрактные понятия приобретали физические характеристики. Так возникают платоновские «спрямленные» выражения: «вещество существования», «видя по его телу», «ум его увеличился», «расходящаяся жизнь», «истекшее утро», «после коммунизма», «смотрела в смерть» и т. п. В повести «Сокровенный человек» находим удивительно емкую и многозначную фразу, построенную по такому принципу: «Нечаянное сочувствие прояснялось в заросшей жизнью душе Пухова...» (Платонов 1978а, 374). «Нечаянное» здесь – это естественное, не вполне осознаваемое человеком (т. е. интуитивное); «сочувствие» – это искреннее, сердечное, сопереживающее отношение; «заросшей жизнью душе» – значит, обогащенной ее безграничным опытом, богатыми, многообразными и вросшими в самое существо человека впечатлениями жизни.

Возникновение подобного рода выражений связано и с таким важным мотивом творчества Платонова, как мотив «ненареченности» мира. Герои писателя как будто находятся на той стадии развития языка и сознания, когда имя полностью соответствует объекту наименования. В романе *Чевенгур* этому феномену дается подробное объяснение:

В семнадцать лет Дванов еще не имел брони над сердцем – ни веры в бога, ни другого умственного покоя; он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, – он только ожидал услышать имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний. (Платонов 1991б, 236-237)

Разграничивая функции интеллекта и интуиции, Бергсон вместе с тем находит сферу человеческой деятельности, в которой интуитивное безусловно доминирует, а «симпатия» выражает себя и «действует» особенно эффективно. Это – художественное творчество. То, что усилие проникнуть внутрь самой жизни не является невозможным, доказывает, по мнению Бергсона,

уже существование у человека, наряду с нормальным восприятием, эстетической способности. Наш глаз замечает черты живого существа, но как рядоположенные, а не сорганизованные между собой. Замысел жизни, простое движение, пробегающее по линиям, связывающее их друг с другом и придающее им смысл, ускользает от нас. Этот-то замысел и стремится постичь художник, проникая путем известного рода симпатии внутрь предмета, понижая, усилием интуи-

ции, тот барьер, который пространство воздвигает между ним и моделью. (Бергсон 1998, 186)

У Платонова, когда он говорит о художнике и его отношении к жизни, часто возникают выражения «вчувствование», «сопереживание», «сердечная привязанность», и даже «ввязываешься сердцем» (Платонов 1989б, 75), явно перекликающиеся с бергсоновской «симпатией».

Молодой Платонов весьма настойчиво стремился представить себя бескомпромиссным материалистом и сциентистом, в чём нетрудно убедиться, обратившись к его публицистике 1918-1921 гг. Всякое участие интуиции, бессознательного начала, «стихий» он отрицает как в художественном процессе, так и в восприятии жизни и мира в целом. Это для него – главное препятствие на пути человека к истине. В статье «Культура пролетариата» (1920) читаем: «Фантазия освобождает в человеке все инстинкты и заваливает зерно правды мусором воображения, а идеализм – дитя фантазии. Фантазия – самое страшное для науки...» (Платонов 1989б, 25). Еще жестче ставится вопрос в статье «Пролетарская поэзия»: «Сознание, интеллект, – вот душа будущего человека, которая похоронит под собой душу теперешнего человека – сумму инстинктов, интуиции и ощущений...» (там же, 45).

Но уже в раннюю пору рационалистическая позиция Платонова подвергается серьезной внутренней корректировке. Так, делая в начале 1920-х годов наброски статьи под характерным названием «Невозможное», молодой писатель утверждает непогрешимый и единственно верный, с его точки зрения, взгляд на материалистическую природу света, пытается даже перенести его в сферу духа. Но при этом ключевым звеном авторских размышлений становится древневосточная легенда о победе бога добра и света Ормузда над злым богом Ариманом (показательно, что спустя пятнадцать лет Платонов использует материал этой легенды в работе над повестью «Джан»). Связывая ее с современной проблемой света, Платонов говорит: «тогда было проникнуто в эту тайну верой и интуицией, а мы подошли к нему через знание». Но завершающим аккордом опять-таки становится утверждение «нематериалистическое»: «Все-таки, как мало мы имеем права смеяться над верованиями древнего человека» (Платонов 1994, 344).

Пройдет еще немного времени, и Платонов, кажется, полностью преодолеет безоглядную уверенность в безграничных возможностях разума в отношении жизни. Так, в рецензии на спектакль воронежского детского театра «Веселый скоморох» он отметит «одухотворенность» актеров, которые «полны торжественной жизнью», и детей, которые «всё поняли и смотрели и слушали всей полной проникновенной душой» (Цит. по: Перхин 1994, 13).

В дальнейшей философско-эстетической эволюции Платонова борьба рационализма и интуитивизма все больше переходит в чисто внешнюю сферу, когда писатель будет во всеуслышанье заявлять о своей приверженности научно-материалистическому подходу к жизни и творчеству, а в записных книжках, в письмах говорить о том, что его внутренний творческий потенциал реализуется помимо его воли. «Этот поток произведений, выходящий из меня...», – как бы оговорится он, выступая на посвященном ему творческом вечере (а точнее, партийной проработке) во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 года (Платонов 1989, 101).

Письма и записи «для себя самого» раскрывают перед нами подлинного Платонова: «Пока во мне сердце, мозг и эта *темная воля творчества* – «муза» мне не изменит. С ней мы действительно – одно. Она – это мой пол в душе» (Платонов 1989, 388; выделено нами. – А.К.); «я должен сначала найти какой-то темный путь для сердца, к влекущему меня явлению, а мысль шла уже вслед» (там же, 382). Интересно, что в *Чевенгуре* последняя фраза почти дословно повторяется: «во всяком прочем сначала происходила не мысль, а некоторое давление темной теплоты, а затем она кое-как выговаривалась, охлаждаясь от истечения...» (Платонов 1991б, 451). Особенно наглядно феномен «чувственного мышления» демонстрирует «приемный» отец Саши Дванова Захар Павлович, который «думал без ясной мысли, без сложности слов, – одним нагревом своих впечатлительных чувств» (там же, 61).

Интересную параллель между идеями Платонова и Бергсона проводит К. Исупов в своей книге *Русская эстетика истории* (Исупов 1992). Наставив на том, что для Платонова исключительно значимой была идея «орудийно-мыслительного энергетизма, с которым человек приступает к пересозданию бытия», он приводит фразу из статьи писателя «О культуре запряженного света и познанного электричества»: работа – это «поток мыслей, запущенный в глубины материи» и подчеркивает, что это не слишком далеко от динамической формулы жизни А. Бергсона («Жизнь – это сознание, запущенное в глубины материи»). Цитата из Бергсона дается К. Исуповым усеченной и без ссылки, поэтому приведем слова французского философа полностью:

Жизнь, то есть сознание, брошенное в материю, сосредоточивало свое внимание или на собственном движении, или на материи, через которую оно проходило. Оно шло, таким образом, в направлении либо интуиции, либо интеллекта. (Бергсон 1998, 190)

Как видим, здесь акцент делается не на «преобразовательном» характере сознания по отношению к жизни, а на эволюционном процессе разде-

ления сознания на интеллект и интуицию. В другом месте Бергсон пишет, что «действие» должно быть основано на «вчувствовании», а сама интуиция в процессе познания является «скорее переживаемой, чем представляемой» (там же, 185; выделено А. Бергсоном. – А.К.), и поэтому наиболее адекватным способом постижения жизни оказывается «вживание» человека в мир.

Не менее интересны сопоставления платоновского феномена «нечаянности» с «философией жизни» в варианте О. Шпенглера. Его взгляды обычно относят к тому направлению философской мысли XX века, где обнаруживает продолжение линия Платона – Гёте, обосновавших, как говорит сам Шпенглер, «философию становления», в которой «интуиция противостоит анализу» (Шпенглер 1998а, 72; здесь и далее в цитатах из *Заката Европы* все выделения принадлежат О. Шпенглеру. – А.К.). Определяя основные категории своего исследования, Шпенглер особое значение придаёт пониманию жизни:

Если – давая притом перевес бессознательному над сознательным – обозначить душу как *возможность*, и, наоборот, мир как *действительность* – выражения, относительно которых внутреннее чувство не оставляет никакого сомнения, – то жизнь явится тем *образом*, в котором *совершается осуществление возможного*. (там же, 89)

По мнению Шпенглера, «всякое явление, какой бы характер оно ни носило, неминуемо есть *выражение чего-то живого*. В ставшем отражается становление» (там же, 67), поэтому и жизнь, и культура объявляются Шпенглером (вслед за Гёте) неким прафеноменом, о котором «говорит не анализирующий рассудок, а непосредственное мирочувствование и созерцание» (там же, 164).

Насколько близкими были такие взгляды Платонову? То, что жизнь понимается и художественно претворяется Платоновым совершенно по-особому, отмечалось неоднократно. С. Залыгин, к примеру, утверждает, что платоновское восприятие мира – такое,

в котором ни религия, ни социальные идеи, ни эгоизм, ни альтруизм не играют первой, изначальной роли, – роль эта принадлежит, по Платонову, самому явлению жизни, природе этого всеобъемлющего явления, которую каждая эпоха испытывает на прочность все новыми и новыми, только ей присущими средствами. (Залыгин 1991, 75-76)

Отметим также, что в позиции Платонова-апологета жизни можно легко усмотреть родственность не только тем вариантам философии жизни, которые разрабатывали А. Бергсон и О. Шпенглер, но и идеям В. Вернадского о жизни – совокупности живых организмов, неразрывно и непрерыв-

но взаимосвязанных, а также мысли К. Циолковского о том, что не существует абсолютно неживой и бесчувственной материи (См.: Чамаев 1989, 136). Другими словами, художественная философия Платонова формируется под воздействием многочисленных факторов, теорий и концепций, в том числе и в контексте культурологии О. Шпенглера.

Не без участия Шпенглера, по всей видимости, складывались у Платонова и принципы художественного воплощения специфики человеческого сознания и мышления. Особенно остро волновал его вопрос о двойственности человеческого сознания. Он поднимается практически во всех его произведениях второй половины 20-х–30-х годов. В романе *Счастливая Москва* один из героев высказывает мысль о том, что такая жизнь заключается «в двойственном сознании человека» (Платонов 1991а, 32). Эта мысль легко соотносима с утверждением Шпенглера: «Мышление навесело внесло двойственность в человеческое бодрствование» (Шпенглер 1998б, 16). Но Платонов не мог знать этого утверждения, поскольку оно появляется во втором томе *Заката Европы*, который тогда еще не был переведен на русский язык. Обратим внимание на такое проявление двойственности человеческого сознания у Платонова, как противоречие мысли и действия. В «Ямской слободе»: «весь век одними руками работаю — голова всегда на отдыхе, вот она и завяла» (Платонов 1977, 21); в *Чеген-гуре*: «...не живешь, а думаешь» (Платонов 1991б, 322); в *Счастливой жизни*, сколько обеспечивать ее...» (Платонов 1991а, 14). Шпенглер также выдвигает противоречие мысли и действия как коренное в жизни человека: «место беззаботной жизни появляется вместе с сознанием» (Шпенглер 1998б, 17). Но и эта идея не могла быть известной Платонову, так как разработана во втором томе книги Шпенглера.

Автор *Заката Европы* крайне скептически отзывается о способности раскладка и знания извратить человека «от кошмара великих вопросов» (Шпенглер 1998б, 19). Порождением раскладка является, по его мнению, так называемое «критическое знание» (т. е. наука, или критика, как чаще говорит мыслитель). Он ставит вопрос во многом для себя риторический: «Так может ли критика ответить на великие вопросы, или она способна только констатировать их неразрешимость?» (там же, 20). А в ответе на него мы словно угадываем эволюцию Платонова: «В начале пути мы видим в первом. Чем больше мы узнаём, тем крепче становится уверенность во втором» (там же, 21). Многочисленные аналогии подобному взгляду на сущность «понимания» и «науки» находим в записных книжках и письмах Платонова: «Для того, кто понимает, вселенная не существует» (Платонов 2000а, 131); «Знание — это золото веры, разменянное на мелки»

(там же, 21); «Разум противоположен истине: он не усидит на ней, он съерзнет» (там же, 114); «Я люблю больше мудрость, чем философию, и больше знание, чем науку...» (Платонов 1989, 383).

По Шпенглеру, двойственность человеческого существования связана, помимо прочего, с тем что мышление дает «оценку разуму как высшей, а чувственности как низшей способности души» (Шпенглер 1998б, 16). Отвергая претензии мышления на всепонимание, мыслитель утверждает абсолютный приоритет жизни: «Растительно-космическое, судьбоносное по своей сути существование, кровь, пол имеют и сохраняют извечное значение. Это – жизнь. Всё остальное лишь служит жизни» (там же, 17). Выше уже было сказано о том, какое значение имело для Платонова понятие жизни. Сошлемся также на эссе писателя «О любви», написанное предположительно в середине 1920-х годов. Писатель компактно изложил здесь многие свои сокровенные идеи, в том числе представление о жизни и соотношении чувства и сознания в человеке:

Наука еще стоит на таком низком уровне, что не может быть руководительницей человека, силой, стоящей выше его. Жизнь еще пока мудрее и глубже всякой мысли, стихия неизмеримо сильнее сознания, и все попытки заменить религии наукой не приведут к полной победе науки... Чувство родилось давно и уже слилось с душою мира. Мысль не слилась, не совпала еще, а только ищет этого слияния в полном познании мира. (Платонов 1989б, 174; 176)

Важно отметить, что Платонов в этом эссе обращается к целому ряду таких образов-понятий, которые являются определяющими и в концепции Шпенглера. Это – человеческий глаз, свет, душа, пространство, растение, органическая сила и т. п. Нельзя утверждать безусловно, что в размышлениях Платонова и его, условно говоря, категориальном аппарате, сказались впечатления от чтения Шпенглера, но очевидна близость их взглядов.

Публицистически изложенное в эссе «О любви» противоречие чувства и мысли находит оригинальную художественную разработку почти во всех произведениях зрелого Платонова. Так, в «Ямской слободе» о Филате, одном из многочисленных платоновских персонажей, «забывших себя», говорится:

Он сначала что-нибудь чувствовал, а потом его чувство забиралось в голову, грома и изменяя её нежное устройство. И на первых порах чувство так грубо встряхивало мысль, что она рождалась чудовищем и ее нельзя было гладко выговорить. Голова все еще не отвечала на смутное чувство, от этого Филат терял равновесие жизни. (Платонов 1977, 41)

В другом месте: «...мозг не думал, а скрежетал – источник ясного сознания в нем был забит навсегда и не поддавался напору смутного чувства» (там же, 37). Более опосредованно, в авторском описании, несоответствие между состоянием сознания, чувства и тела в конкретный момент человеческой жизни выражено в повести «Епифанские шлюзы»: «Бертран дремал, и тонкая живая печаль, не переставая, не слушаясь разума, струилась по всему его сухому сильному телу» (там же, 90).

В специфическом стиле Платонова определяющую роль играют смешения лексических пластов, семантические и синтаксические сращения, своеобразная этимологизация, сопровождающаяся опредмечиванием и овеществлением любых понятий и явлений. Существенным фактором формирования такого стиля было платоновское убеждение в том, что наиболее адекватной формой постижения мира является конкретно-чувственное, перцептивное его восприятия, что по большому счету отрицает абстрактность и аналитичность. И тут опять уместно говорить о возможных параллелях с «философией жизни». Так, Шпенглер подчеркивает, что «язык имеет причинное строение. Объясняя, он механизмирует» (Шпенглер 1998а, 179), т. е., по логике мыслителя, мы только тогда сможем адекватно узнать жизнь, когда откажемся от того, чтобы ее объяснять. В пору своего возникновения и первоначального развития язык был исключительно «именем видимой вещи», говорит Шпенглер, и лишь впоследствии он «становится знаком помысленной вещи», «понятия» (Шпенглер 1998б, 15). Именно по такому принципу формируется речь повествователя и героев Платонова. Примеры можно брать почти наугад из разных произведений: «видя по его лицу, класс его бедный» (Платонов 2000б, 27); «увидел в своем сердце усталость» (Платонов 1991б, 211); «Родина и мать давно скрылись – пусть их забудет его сердце, пока оно растет» (Платонов 1977, 126); «лицо покрылось красотой» (Платонов 1990, 243).

«Нечаянность», первичность слова у Платонова в снятом виде включает в себя сложный комплекс предметной конкретности, точности и семантической многомерности, непосредственной впечатлительности и философско-символической обобщенности. Все это явилось выражением поиска Платоновым адекватности слова и жизни, и одной из возможных отправных точек такого поиска писателя была философия жизни.

Как свидетельствует анализ отдельных сторон проблематики и поэтики творчества Платонова, он действительно испытал определенное влияние и Шпенглера, и Бергсона и был близок к их идеям, однако во многих параллелях между русским писателем и западноевропейскими мыслителями очевидно не столько заимствование, сколько типологическое сходство. Это позволяет еще раз сказать о безусловной самобытности и оригинальности художественного мира Андрея Платонова.

Эволюция Платонова-художника и мыслителя весьма показательна, т. к. он последовательно идет от идеи «преобразования» к философии «сопереживания», отказывается от идеологического насилия над жизнью в пользу ее самоценности и саморазвития. Именно в этом заключается смысл платоновского «нечаянного», обнаруживая множество точек пересечения его представлений о жизни и искусстве с западноевропейской философско-эстетической мыслью начала XX века.

Л и т е р а т у р а

- Бахтин, М.М. 1979. *Эстетика словесного творчества*, М.
- Бергсон, А. 1998. *Творческая эволюция*, Пер. с франц., М.
- Залыгин, С. 1991. «Послесловие к роману А. Платонова „Счастливая Москва“», *Новый мир*, 9, 75-76.
- Исупов, К.Г. 1992. *Русская эстетика истории*, СПб.
- Лангерак, Т. 1995. *Андрей Платонов: материалы для биографии. 1899-1929*, Амстердам.
- Меерсон, О. 1997. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова, Berkeley.
- Перхин, В.В. 1994. *Литературная критика Андрея Платонова*, СПб.
- Платонов, А. 1989. «Я держался и работал»: Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова, *Памир*, 6, 97-118.
- Платонов, А.П. 1977. *Избранное*, М.
- 1978а. *Избранные произведения в 2-х томах*, Т.1, М.
- 1978б. *Избранные произведения в 2-х томах*, Т.2, М.
- 1989а. «Живя главной жизнью...», М.
- 1989б. *Возвращение*, М.
- 1990. *На заре туманной юности*, М.
- 1991а. «Счастливая Москва», *Новый мир*, 9, 9-76.
- 1991б. *Чевенгур*, М.
- 1994. «Невозможное», «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества, М., 342-353.
- 2000а. *Записные книжки. Материалы к биографии*, М.
- 2000б. *Котлован: Текст. Материалы творческой истории*, СПб.
- Толстая-Сегал, Е. 1994. «Идеологические контексты Платонова», *Андрей Платонов: Мир творчества*, М., 47-83.
- Чалмаев, В. 1989. *Андрей Платонов: К кровавному человеку*, М.
- Шпенглер, О. 1998а. *Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Образ и действительность*, Минск.
- 1998б. *Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.2. Всемирно-исторические перспективы*, Минск.
- Шубин, Л.А. 1987. *Поиски смысла общего и отдельного существования. Об Андрее Платонове*, М.