

Aage A. Hansen-Löve

«АНТИСЕКСУС» ПЛАТОНОВА И АНТИГЕНЕРАТИВНАЯ УТОПИЯ

Встреча с формализмом: Платонов и Шкловский

Платоновский текст-монтаж «Антисексус» 1926-го года является одним из курьезнейших произведений литературной эпохи, отмеченной немалым количеством мистификаций.¹ Соединяя в себе элементы газетного и литературного мира, научной фантастики и сатиры, утилитарного и художественного жанра, рекламы и агитации,² именно этот текст рефлектирует ту гибридную ситуацию интервала – «промежутка»,³ как ее в своем одноименном литературно-критическом эссе обозначил Юрий Тынянов, – которая была, по мнению последнего, определяющей для литературы середины двадцатых годов, хотя Тынянов отсылает к совершенно иным жанрам. Но это уже другая история.

В «Антисексусе» напрямую упоминается и косвенно цитируется, конечно же, не кто иной, как Виктор Шкловский. В этот ключевой период своего творческого развития Платонов находится в интенсивных поисках повествовательного метода, позволившего бы пройти между Сциллой психологической прозы неореализма и Харибдой сухой литературы факта или производственного романа. В свете этого концепт «бессюжетной прозы», разработанный и применяемый Шкловским, считался весьма актуальным,

¹ Первый редакционный вариант статьи «Антисексус» был написан Платоновым еще в Воронеже в конце 1925 года; некоторые дополнения были внесены затем в Москве в 1926 году. Текст предназначался для платоновского сборника рассказов *Епифанские иллюзы* (Москва 1972), однако после некоторых колебаний он был отклонен. Впервые на русском языке текст был издан спустя десятилетия на Западе в журнале *Russian Literature* IX-III, Амстердам 1981, 231 и далее и, впоследствии, в Москве (1989). Обширно комментированное русское издание последовало в 1999 году в сборнике статей: Золотоносов 1999, 517-527.

² Т. Лангерак 1995, 95 сл.

³ Ср. также Д. Kujundžić 1997; здесь о тыняновском термине «Промежутку», стр. 73 сл., ср. Тынянов в: *Русский современник*, 4 (1924) 209-223; об этом: О. Ханзен-Леве 2001, 385 сл.

хотя – как оказалось впоследствии – и не приемлемым для Платонова вариантом.⁴

В какой мере Платонов в своей левоутопической фазе выступает в качестве антипода формализму и, в особенности, Шкловскому, подтверждает описанное в *Третьей фабрике* (125-133)⁵ столкновение этих двух представителей диаметрально противоположных друг другу концепций литературы. Шкловский встречает Платонова во время своего перелета по мелиоративным районам средней полосы России, тем районам, которыми Платонов – восторженный приверженец Пролеткульта и инженер – занимается по роду своей профессии.

В отличие от Шкловского, выступающего в качестве «человека не на своем месте»,⁶ Платонов олицетворяет собой абсолютную тому противоположность, а именно – писателя-рабочего, утверждающего себя через процесс работы и письма на стороне «общего дела» (в смысле Н. Федорова) и на правильном месте. Кстати – идея о «человеке на своем месте» нам известна из *Выбранных мест* Гоголя в рамках его крайне статической концепции авторитарного государства. С марксистской точки зрения – это классическая модель классового общества, с консервативной точки зрения – это не что иное как «сословное государство».

Позиция же Шкловского, напротив, в высшей степени «изломана» и сознательно «периферийна»: состояние «отчуждения» при этом представляется неразрывно связанным с повествовательной перспективой «отстранения». «Человек не на своем месте» и «посторонний наблюдатель»⁷ обуславливают друг друга, одновременно создавая «условность» как необходимую предпосылку для независимости творческих процессов.

Наряду с этим, формалистами придается большое значение аутентичности материала, положенного в основу сюжета, точно так же как и процессу его профессиональной литературной «переработки».⁸ Литературная система подвергает жизненные факты человека фундаментальным трансформациям, о которых Шкловский уже писал в самых ранних текстах, например, в *Сентиментальном путешествии*. Самое главное тут – сопротивление аутентичного материала его непрофессиональному и чуждому использованию: «Народ можно организовать. Большевики верили, что материал не важен, важно оформление [...]. Они хотели все организовать [...]. Анархизм жизни, ее подсознательность, то, что дерево лучше знает,

⁴ Подробнее об этом см. в кн. О. Х.-Л. 2001, 528 сл.

⁵ В. Шкловский, *Третья фабрика*, М. 1926.

⁶ О. Х.-Л. 2001, 560.

⁷ Там же, 162, 177 сл.

⁸ Там же, 185, 185 сл.

как ему расти, – не понятны им. Проекция мира на бумаге – не случайная ошибка большевиков» (Шкловский 1923, 266).

Профессионализм⁹ Шкловского (так же как и Набокова в полемике с Чернышевским в романе *Дар*) – это гносеологический и в то же самое время эстетический профессионализм. У Платонова, напротив, профессия – это технический и утопический гнозис, т.е. конкретное знание «делания вещи».¹⁰

Предпринимаемые «производственниками» и, прежде всего, Гастевым¹¹ радикальные попытки соединения лирики и техники, художественной и производственной работы, Ленина и Форда (или Тэйлора) были восприняты Платоновым поначалу весьма восторженно. Это воодушевление Пролеткультом и техникой он не замедлил выразить в одной из своих первых литературно-теоретических статей под названием «Пролетарская поэзия» (1922):¹² «Изобретение машин, создание новых железных рабочих конструкций – это пролетарская поэзия [...] электрификация – это первый пролетарский роман...»

С 1924 по 1926 год Платонов участвовал в постройке трех гидроэлектростанций, был специалистом по мелиорации и осушению неплодородных земель и находился, таким образом, профессионально-технически на передовых позициях трудового фронта в Воронеже. В этом же самом городе и происходит его упомянутая встреча с Виктором Шкловским, прибывшим туда с одним из популярных в то время «агитационных перелетов». Платонову, технику и инженеру, тем самым противостоит технолог литературных приемов, объявляющий их применение основной задачей искусства (так, к примеру, первый манифест Шкловского носил характерное название «Искусство как прием»)¹³. В то время как Платонов рассматривает концепцию бессюжетной прозы Шкловского как выход из дилеммы между фикциональной литературой и литературой факта, формалист Шкловский восхищается прямолинейностью Платонова как «мелиоратора», то есть как человека действия и «единственного человека на своем месте» (в проти-

⁹ Ср. 4-ю главу романа Набокова *Дар*, Ardis 1975, 273; А. Н.-Л. 1995b.

¹⁰ А. Н.-Л. 2008, 251-346.

¹¹ Т. Лангерак 1995, 32 сл.

¹² Однако, наряду с призывами, в которых производство искусства доминировало как самостоятельная, абсолютная ценность, все же существовали отдельные призывы, прокламировавшие искусство производства (Т. Лангерак, там же, стр. 36).

¹³ Шкловский уже на весьма раннем этапе усовершенствовал свою теорию прозы в собственной нарративной практике (*О теории прозы*, Москва 1925), как, например, в своей ранней «метановелле» *Сентиментальное путешествие*, Берлин 1923, вплоть до текстов *Zoo. Письма не о любви или Третья Элоиза*, Берлин 1923) или *Третья фабрика*, Москва 1926, 125-129; о Платонове и Шкловском ср. подробно М. Н. Золотоносов, примечания к изданию «Антисексуса» в: *Слово и тело*, 529; Т. Лангерак 1995, 37; А.Я. Галушкин 1994, 172-183.

воположность другим писателям того времени). Во всяком случае, платоновский «Антисексус» можно читать как полусатирический ответ на *Третью фабрику* Шкловского.

Встреча Шкловского и Платонова – по крайней мере, в том виде, в каком формалист Шкловский воссоздает ее в *Третьей фабрике* – имеет, таким образом, принципиальный характер. На первый взгляд, поле деятельности Платонова абсолютно лишено какой-либо иронии. У Шкловского, напротив, ирония действует не только на уровне сознания, но и в сфере ощущения вещей: «Но полям не нужна моя ирония. Мне не нужны поля, нужны реальные вещи. Если я не сумею видеть их, то умру... Кажется, вышло то, что я имею право на специальную культуру» (*Третья фабрика*, 132-133).

В главе «Воронежская губерния и Платонов» Шкловский представляет Платонова как идеального товарища – «мелиоратора» и аскета в одном, умеющего «мелиорировать» землю, но не искусство. В крайне манипулятивном тексте-монтаже Шкловского конструктивные мотивы строительства и экономической пользы пересекаются с деконструктивными ироническими сигналами условности. Однако эта условность ничего не может противопоставить миру необходимости как постулату истинной, аутентичной жизни. Но все же платоновский дискурс «чистой пользы» ставится под сомнение – когда Шкловский, например, упоминает / высказывает странное утверждение, принадлежащее Платонову: «Нет двигателя дешевле деревенской девки. Она не требует амортизации» (*Третья фабрика*, 128).

Тем не менее, мелиоратор решается говорить и о литературе, например, о Розанове: «[...] о том, что нельзя описывать закат и нельзя писать рассказов» (там же, 129). Ирония этого пассажа заключается в том, что как раз Шкловский – а не Платонов – был тем, кто открыл «бессюжетность» Розанова как фактор современной прозы.¹⁴ В то же самое время Шкловский и сам пишет в таком бессюжетном стиле, который он же и открыл почти десятилетие назад в своем исследовании, посвященном творчеству Розанова. Тематический уровень (эротические провокации Розанова, его культ семьи и семени) скрывается у Шкловского за дискуссиями о теории прозы...

Непосредственно после этого Шкловский неожиданно вплетает в свой текст ассоциацию, которая несомненно принадлежит к эротической сфере: «...Как известно из Платона, единый человек когда-то был разъединен на мужчину и женщину. Каждая часть была снабжена приметам. Эти приметы только и упоминались в песне...» (129), то есть в частушке, которую пел парень в описываемой автором сцене на деревне.

Тема пола, впоследствии такая болезненная у Платонова, сталкивается здесь прямо-таки циничным образом с литературными жанрами и типами, а имя Платонова образует двусмысленный каламбур с именем «Платон».

¹⁴ В. Шкловский 1921, так же 1925, 139-161.

Это тот самый Платон, который полемизировал в *Государстве* против искусства и поэзии, что, в свою очередь, напоминает отношение к искусству Ленина – как известно, большого почитателя платоновского *Государства*.

Распределение ролей между Платоновым и Шкловским кажется ясным: «Платонов понимал деревню. Я пролетел над ней аэропланом» (130). Но знание Платоновым деревни лишь относительно достоверно, а позиция «перелётчика» у Шкловского – тоже только поза, что сразу чувствуется, когда именно он, описывая посещение находящегося в катастрофических условиях детского дома, предвосхищает чрезвычайно важную тему детского страдания – делая это в весьма своеобразной манере: «Фамилии этих детей новые: Тургенев, Достоевский» (130). Детям, потерявшим во время гражданской войны своих кровных родителей, даются имена знаменитых писателей, литературное бытие которых доводится таким образом до абсурда. В то же время напомним и о том, что у самого Платонова в романе *Чевенгур* немногим позже появится герой по имени Достоевский.

Достоевский, кстати в своем *Подростке* тоже ведет игру со знаменитым именем романного персонажа («Долгорукий»)¹⁵. Так и имя Платонова в *Третьей фабрике* представляется, в свою очередь, вызывающей смех пародией на «революционные» имена, если учитывать упомянутую выше ссылку на Платона.

В завершение Шкловский позволил себе еще одну последнюю шутку с именем в знаменательной платоновской главе своей *Третьей фабрики*, когда он перенес расширенный и в других контекстах мотив «льна на стлище» из сельскохозяйственной сферы в экзистенциальную сферу отчужденного формалиста, в сферу искусства текстуры вообще: «А на полях плоскими прямоугольниками, вписанными в прямоугольники, лежал лен на стлище. Углы прямоугольников скруглены. Снег ложился на лен. Мы лен на стлище. Вы это знаете. Личная судьба моя не поместилась в книжку. Кончилась в детстве. Жизнь выдуло в щели. [...] Кажется, вышло то, что я имею право на специальную культуру. Желая лежать на стлище» (133).

То, чего Шкловский, конечно же, (еще) не мог увидеть в Платонове фазы Пролеткульта, – это сложное приближение последнего к иронии «в обход», через в высшей степени телесно-конкретный комизм – очень своеобразный род комизма, не знакомый ни ироническому внутреннему смеху «про себя» романтизма, так метко критикуемому впоследствии Бахтиным, ни оптимистической регенерирующей силе карнавального смеха, на место которых Платонов помещает свой собственный, очень специфический, полный отчаяния вариант комизма. В нем экзистенциальный «ужас» непо-

¹⁵ Ф.М. Достоевский, *Подросток*, Собр. Соч. В 10 т., М. 1956-1958, 470.

средственно соприкасается с «нежностью» беззащитного мира чувств,¹⁶ чтобы затем слиться совершенно невыносимым образом воедино в страдании и смерти детей или по-детски наивных умов и душ, отданных на произвол «ужасно прекрасному» миру.

Тексты Платонова 1926-27-х годов представляют собой первый шаг на пути к специфическому трагикомизму, своего рода сатирическую прелюдию, которая в своей публицистической «сконструированности» делает попытку совместить в себе черты иронической фактографии Шкловского с требованием непосредственности, присущей «литературе факта», которая пропагандировалась Чужаком и Третьяковым.

Но если – в понимании формалистов – факты (как пассивный материал сюжета или бессюжетного монтажа) подвергаются в рамках художественного текста радикальному и фундаментальному изменению, то для Платонова они остаются – во всем ужасе и великолепии своей физической очевидности – экзистенциально укорененными и безусловными, превращаясь при этом из чистых «ощущений» в эмоциональные факты (Христиансен, Выготский), идентификационный потенциал которых в свое время достиг кульминации в «высшей заслуге» реализма – сострадании как «культурном продукте». В этом смысле можно говорить о «поэтике сострадания» у Платонова – причем такой, в которой страдание жизни и страдание литературы находятся в неразрывной связи друг с другом.

«Фабрика литературы» или «литература фабрики»

Статью Платонова «Фабрика литературы» (1926)¹⁷ того же периода следует рассматривать в контексте дискуссии, инициированной в 1925 году редакцией журнала *Октябрь*. Современному читателю, мало знакомому с бурными литературными дебатами раннесоветского периода, будет, скорее всего, не совсем ясно, считать ли предложение Платонова по организации «фабрики литературы» серьезным или же отнести его в область иронии.

К тому же уже в самых первых предложениях платоновской статьи отчетливо ощущается типичный для Платонова – и для того времени – сказочный комизм «необразованного» рассказчика, который – точно так же, как у Лескова, Леонова, Зошенко или Хармса – «непроизвольно» говорит правду:

Искусство, как потение живому телу, как движение ветру, органически присуще жизни. Но, протекая в недрах организма, в «геологических разрезах», в районах «узкого радиуса» человеческого коллектива,

¹⁶ А. Н.-Л. 1991, 166-216.

¹⁷ Ср. комментарий к выходу статьи в: Андрей Платонов 1995, стр. 668.

искусство не всегда социально явно и общедоступно. Вывести его, искусство, из геологических недр на дневную поверхность (и прибавить к нему кое-чего, о чем ниже) – в этом все дело... («Фабрика литературы», 598)

По сути Платонов требует того же, чего требуют формалисты или же Малевич – искусства, которое не только тематически, но и технически находилось бы на высоте своего времени:

Необходимо, чтобы методы словесного творчества прогрессировали с темпом Революции, если не могут с такой скоростью расти люди. [...] Критик должен стать строителем «машин», производящих литературу, на самих же машинах будет трудиться и продуцировать художник. [...] Но зачем пользоваться сырьем, когда можно иметь полуфабрикаты? (там же, 600-601)

Следующую, может быть, ещё большую проблему для адекватного восприятия этого текста представляет собой характерный для Платонова приём некомического пародирования, то есть вскрытие противоречий в критикуемых дискурсах и их изобличение без установки на конкретную сатирическую цель.¹⁸ Похожая техника «некомической комедии» представлена в рассказах и драмах Чехова, служившего Платонову образцом в его технике несмеховой комики.

Своего кульминационного момента этот глубоко субверсивный приём достигает как раз в прозаических произведениях Платонова, начиная с 1926 года – года, ставшего решающим для литературного развития писателя. Как раз в это время создаются специфические платоновские произведения «смешанного жанра», в которых неразрывно и в равной степени соединяются архаика и современность, регрессия и прогрессия, коллективное и личное подсознательное, одним словом – в равной степени примитивизм и авангард.

Платонов начал как радикальный представитель Пролеткульта и ревностный поборник позиций «Левого фронта искусства» (Лэф): еще в 1920 году в Воронеже, где писатель в то время жил и работал в качестве инженера, он вступает в «Союз пролетарских писателей». В вопросах экономики Платонов в это время скорее всего был близок к позициям Троцкого, что в середине 20-х годов по всей вероятности должно было привести его к конфликту с государственной регламентацией экономики и галлопирующим огосударствлением партии и общества. Раннему вступлению Платонова в партию в 1920 году последовал его выход год спустя, что, скорее

¹⁸ Об этом указание в комментарии к использованному здесь русскому изданию, Москва 1995, 668.

всего, было связано с его критическим настроем по отношению к партийным кадрам, которые во время голодной поры, явившейся следствием засухи 1921 года, претендовали на льготное обеспечение.

Платонов в то время рассматривал литературу – согласно упомянутым позициям Лефа – не столько в эстетико-художественном плане, сколько как инструмент прямого воздействия, чей эффект, однако, должен был оставаться позади практической работы инженера, да и техники вообще. В противоположность другим писателям Платонов не ограничивался тем, что писал только о фабричной работе, мелиоризации почвы или постройке электростанций, он был – следуя и в этом врачу Чехову – всем своим существом вовлечен в соответствующие рабочие процессы.

В этом отношении он являлся, пожалуй, одновременно и живым укором для левых производственников и фабричных художников и провокацией для формалиста Шкловского, который в своем упомянутом тексте-монтаже *Третья Фабрика* соорудил ранний памятник Платонову-практику. Для самого Платонова, тем не менее, противоречие между искусством и производством, так же как и между левой утопией Богданова и конкретными возможностями развития общества и отдельного человека, оставалось неразрешимым и неразрешаемым. Наивная вера пролетарского культа в немедленную реализацию утопического коммунизма *здесь и сейчас* находит свой многократно отраженный отклик в прозе Платонова, в частности, в его грандиозном и не опубликованном полностью при жизни революционном романе *Чевенгур* (создан в 1927-29-х годах).

Помимо сходства имен, связь Платонова с Платоном носила и концептуальный характер. Платонов разделял выраженный в *Политее* скепсис философа по отношению к искусству, чья имманентная ложность была пронесена в качестве основной проблемы от античности через недоверие к искусству в средневековом монашестве до иконоклазмов революций нового времени. Ранний утопист Пролеткульта, Платонов глубоко презирал «лживую работу искусства», которая только через прогресс науки должна была исчерпать себя полностью в обозримом будущем.

Уже одной ссылки Платонова на «Антисексус» – текст, интендированный несомненно иронически – как на единственное произведение, написанное по «фабричному методу», достаточно для того, чтобы поставить под сомнение серьезную трактовку «Фабрики литературы» (605):

Сознаюсь, я написал таким способом только одно произведение, называется оно «Антисексус», и тетрадь я завел очень недавно. Поэтому похвалиться особенно нечем. Подтвердить новый способ и продемонстрировать что-нибудь, кроме вышеуказанного, тоже пока не могу. Но вы же видите, что я говорю правду.

Но это все еще литкустарничество.

«Антисексус» Платонова как фактографический эксперимент

Платоновский «Антисексус» представляет собой вымышленную рекламную брошюру международной фирмы Berkman, Shotluyer and Son, Ltd. Такая форма позволяет автору задействовать как жанр рекламы продукта в капиталистически-рыночном понимании, так и связанный с этим американизм в качестве сигнала экзотики, сводимый воедино с внутрисоветскими попытками организации рыночной экономики (НЭП), пришедшей на смену военному коммунизму:

Нет лучшего документа для характеристики эпохи живого загнивания буржуазии и ее полной моральной атрофии, чем нижеприводимый. Ничего подобного не приходилось читать даже нам – искусственным профессиональным читателям.

Ожидая всего от современных заправил капитализма, бюрократии, фашизма и военщины, давших свои отзывы рекламируемому прибору, мы все же не ожидали у них полного отсутствия ума и чувства элементарного такта.

Конечно, т. Шкловский, тонко сыронизировавший посредством формального метода надо всей этой ахинеи, – из этого правила исключается. («Антисексус», 517)

Обсуждение вопроса о разнице между рекламой и пропагандой, а точнее агитацией, было в 20-е годы широко распространено и получило подробную теоретическую разработку, в частности, у формалистов и в рамках левовского движения. Исследования, посвященные Ленину как оратору, в том виде, в котором они были опубликованы в «ЛЕФе» непосредственно после смерти Ленина в 1924 году, относятся к этому же контексту разграничения между аффирмативной пропагандой и «острающей», изменяющей сознание риторикой.¹⁹

Платонов предлагает читателю в «Антисексусе» не просто монтаж или коллаж из «документов» и выдумки. Полностью весь текст (за исключением предисловия) демонстрируется автором как мистифицированная фактография, что только способствует повышению дискурсивной и жанровой иронии всего этого предприятия. Его функционирование и острота и заключаются как раз в том, что все борющиеся за лидерство в литературном процессе того времени направления и позиции пародируются и высмеива-

¹⁹ Ср. об этом О. Х.-Л. 2001, 498-502; содержащее большое количество материала, хотя и весьма экстравагантное исследование М.Н. Золотоносова: «Мастер и мастурбация. Онангдистская фантазия Андрея Платонова «Антисексус» в кн.: М.Н. Золотоносов 1999, 458-569, здесь: 486 сл., 529 об употреблении ленинских стереотипов и, соответственно, о стилизации его риторики в «Антисексусе»). Текст Платонова цитируется по этому изданию, А.Я. Галушкин 1994, 180 сл.

ются лишь за счет «перевода» их из области внешней в область внутренней экзотики.

Собственная конструктивная позиция автора в значительной мере остается завуалированной (если не считать единственное позитивное высказывание из уст Чарли Чаплина, которое, по-видимому, до какой-то степени близко к позиции Платонова в то время):

Я против Антисексуса. Тут не учтена интимность, живое общение человеческих душ [...] Я за живое, мучающееся, смешное, зашедшее в тупик человеческое существо, растратой тощих жизненных соков покупающее себе миг братства с иным вторичным существом. (523-524)

«Антисексус» занимает особое место в творчестве Платонова – да и во всем литературном процессе двадцатых годов. Через рекламный и газетный дискурс на поверхности текста просвечивает фактура разнородных суб- и претекстов, которые переносят сравнительно скудный сюжет об «аппарате для самоудовлетворения» на теоретический уровень рефлексий об «автономной эстетике», ставя последнюю в то же самое время радикальным образом под сомнение.

Конструкция «фабрики литературы», «монтаж литературных полуфабрикатов» напоминают анти- или дегенеративный аппарат для самоудовлетворения, то есть онанизма. Чистая эстетика формалистов явным образом отождествляется с онанизмом, т.е. с производством без продуктов-потомков и, тем самым, без генеративного смысла.

Во всяком случае, этот текст сам по себе является чем-то вроде «двуполого существа», «гибрида», который только с трудом можно принимать всерьез, как это делает, например, К.А. Баршт в своей книге *Поэтика прозы А. Платонова* (2005, 319), не рассматривая «Антисексус» исключительно в качестве (мета)пародии или просто шутки. Так или иначе, при чтении «Антисексуса» чувствуется произвольная манифестация нового лейтмотива в творчестве и мышлении Платонова – критика сексуса как генерирования-порождения жизненных и литературных текстов.

Платоновский «Антисексус» и антигенеративный принцип

«Антисексус» Платонова обладает необычной, сложной установкой на всевозможные литературные и идеологические концепты современных дискуссий о роле сексуса в революционном обществе: эффект от рекламного проспекта капиталистической фирмы, стремящейся к контролю над сексуальностью, перечеркивается противоречивыми рекомендательными письмами

(более или менее известных) международных знаменитостей, следующими непосредственно за проспектом:

Сдавленные эпохой войн сексуальные силы человечества неудержимо расцвели в послевоенное время. Это отчасти способствовало загрузке наших заводов и финансовому благополучию фирмы. Неурегулированность половой жизни человечества, чреватость бедствиями как следствие этой неурегулированности – вот предмет мучительного душевного беспокойства учредителей нашей фирмы и истинная причина нашей положительной деятельности. Общеизвестна также связь сексуального чувства с нравственностью. [...]

Исходя из этого, наша фирма заявила патенты во всех цивилизованных странах на электромагнитный аппарат Antisexus, долженствующий урегулировать сферу пола, и вместе с ней и благодаря этому, – высшую функцию человека – дух его, так сказать, притаившееся божество, которое нужно наконец сделать явным и общеупотребительным как одно из рядовых благ цивилизации. Неурегулированный пол есть неурегулированная душа – нерентабельная, страдающая и плодящая страдания, что в век всеобщей научной организации труда, в век Форда и радио, в век Лиги Наций, Резерфорда и проектируемого межпланетного сообщения посредством живой силы, вложенной в так наз. «Кирпич» Крейцкопфа, – не может быть терпимо. Прогресс идет ломаной линией, т. е. отдельные точки его бессильно отстают от других точек.

[...] поэта (не всегда, но часто) на вас подует воздух из двери больницы, как изо рта психопата.

Надо создать способы литературной работы, эквивалентные современности, учтя и органически вставив весь опыт истекшего. Необходимо, чтобы методы словесного творчества прогрессировали с темпом Революции, если не могут с такой скоростью расти люди. (519-520, 600)

Регулирование сексуальности представляло собой в раннесоветский период одну из центральных тем, нашедшую весьма специфическое отражение и у Платонова.²⁰ Довольно рано в творчестве писателя наметилась тенденция к неприятию, а точнее, нейтрализации сексуальности и женского начала. Корни такой гинекофобии следует искать, несомненно, в идеях русского биокосмизма и философии Николая Федорова, сделавшего в своей *Философии общего дела* идею победы над природой, а с ней – и над физической смертью, центральной задачей общества Будущего и Нового человека.²¹

²⁰ Т. Лангерак 1995, 32 сл., 43 сл., 82, 95., 125 сл.

²¹ *Философия общего дела*, Т. I, Москва 1906; Т. II, 1913; ср. М. Hagemeister 1989, 354-355; А. Н.-Л. 2004, 255-603, 380ff.; ср. также М. Геллер 1982; М. Hagemeister / В. Groys (Hg.) 2005.

Ключевой момент в окончательной победе над природой заключался, с этой точки зрения, в устранении пола, в результате чего автоматически достигалась победа над смертью.²² Подобным же радикальным образом именно в отказе от продолжения рода и передачи имущества, генов и общественной позиции последующим поколениям русские секты хлыстов и скопцов видели ключ к «тысячелетнему царству Божию» и абсолютной анархической свободе. Их протокоммунизм оказался в центре культурной революции раннего большевизма. В обширном исследовании А. Эткинда, посвященном хлыстам, подробно отслеживается связь между огромным пластом сектантской субкультуры России и левоутопическими и большевистскими движениями.²³

Повествовательный мир Платонова был с самого начала глубоко еретично-сектантским; в нем технические утопии научной фантастики образовывали взрывоопасную смесь с архаическими миропредставлениями. Каждый раз, однако, речь идет о преодолении смерти и силы притяжения Бытия посредством победы над сексуальностью – как в рассказе «Потомки солнца» (1922) или космической утопии «Лунная бомба», в которой главный герой также отрекается от сексуса и – совершенно в духе гностико-еретических представлений о Сверхчеловеке – принадлежит к числу «знающих».²⁴ В то время как в «Антисексусе» победа над сексуальностью является обращенной в комичное, прогулка в послезавтра утопического мирового пространства в последнем случае завершается приземлением в позавчера старого мира пространства, который таким образом оказывается непреодолимым. Гибрид культурных и природных революций приходит перед падением – будь то катастрофы, к которым ведут технические проекты, или неудачи, которыми заканчиваются эксперименты над человеком. Почти в одно и то же время с «Антисексусом» Платонова была написана сатира Михаила Булгакова на «собаку Павлова» – *Собачье сердце* (1925).

Платоновские «утопии тела» раннего периода его творчества, отмеченные упомянутой доминантой отрицания сексуального начала, подвергаются в «Антисексусе» странной амбивалентной переоценке и девальвации. Победа над сексуальностью в равной степени критикуется и одобряется: Платонов иронизирует в своем сатирическом тексте-монтаже как над собственными «антисексуальными идеями», так и над технологическими

²² E. Naiman 1988, 319-366; L. Engelstein 1992, 215ff., 359ff.

²³ А. Эткинд 1998, 493-496. Ср. М. Hagemeister 1989, 355; об утопической коммуне, лишенной женщин, в романе Платонова *Чевенгур*, там же, 493-496; в рассказе «Иван Щорх», *Епифанские шлюзы*, Москва 1927, Платонов непосредственно ссылается на секту скопцов. Парадигмой всех сектантских романов модернизма является *Серебряный голубь* Андрея Белого, Москва 1909. Ср. А. Н.-Л. 1995а; С. Семенова 1994, 122-153 (к «Антисексусе», там же, 132-136).

²⁴ Т. Лангерак 1995, 104; 127 сл.

утопиями своей ранней «инженерной» фазы. Кроме того, критике подвергаются и раннесоветские тоталитарные претензии всеобщей технической механизации жизненных процессов; подход Платонова очень напоминает при этом критику конструктивизма у Малевича, с поздним творчеством которого (как и с мышлением Обэриутов) он сложным образом связан.²⁵

Эротические утопии символизма

Наряду с субкультурным пластом архаической, сектантской России с ее антигенеративным принципом влияние на Платонова оказала и еще одна традиция «эротической утопии» – «эротическая философия», вернее, «эротическая теология» В. Соловьева (и Франца фон Баадера),²⁶ имевшая огромное влияние и на русских символистов – Гиппиус, Мережковского и Брюсова, в особенности же на Иванова, Белого и Блока. Анти-сексуальные тенденции в литературе символистов резюмирует в своей недавно вышедшей книге *The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle* Ольга Матич.²⁷

Точно так же символисты, следуя за Соловьевым, как позже Платонов, – хотя и не без одного существенного различия, – постулируют своего рода эротическую мистику (или же мистическую эротику). Главной чертой этой эротической теологии является в конечном счете гностически-еретическое и апокалиптическое отрицание сексуального начала и вместе с ним – генеративного принципа. Ольга Матич была не первой, кто с полным правом указал на ярко выраженную связь этих концепций *Fin de siècle* с социальными утопиями Чернышевского, раскрывая тем самым общий источник этой «теологии пола».

Именно этот специфически русский «challenge to individualism, procreation, and genealogy» («вызов индивидуализму, производству потомства и генеалогии») (5) явно ощутим в толстовской радикальной критике сексуальности, которая, без цели продолжения рода, была бы сама по себе аморальна, в обратном случае она должна была бы являться ненужной и вредоносной в идеальном мире. Как раз в центре этого вызова производству потомства находилась и эротическая философия Владимира Соловьева (в явной зависимости от мистической эротики Франца фон Баадера), как и соответствующие партнерские эксперименты Гиппиус и ее спутника Мережковского или пресловутый любовный треугольник между Блоком, Белым и Любовью Дмитриевной Менделеевой.

²⁵ A. Wachtel 2000; ср. также Н. Злыднева в ее только что вышедшей книге *Изображение и слово*, М. 2008.

²⁶ Franz von Baader 1966.

²⁷ Madison - Wisconsin 2005; ср. рецензию на эту книгу: А. Н.-Л. 2007.

Этот «erotic celibacy» («эротический celibat») основывался, по мнению Матич, на определенном роде «оксюморонной сексуальной практике», нереализация которой должна была послужить залогом всеобъемлющего революционирования всех условий существования. С одной стороны, сексуальность приобретала таким образом центральную, даже доминирующую роль в процессе формирования Нового человека; с другой стороны, речь идет при этом именно об антигенеративной эротике, не связанной с продолжением рода, результирующей не в совокуплении, а в представлении о будущем, трансцендентном коллективном слиянии всех людей в финальном космическом половом акте. В отношении Соловьева, несомненно, можно констатировать взаимосвязь между его «immortalization myth» («мифом бессмертия») в духе Федорова и отказом от продолжения рода. Лапидарная волшебная формула звучала бы при этом как «нет половой любви – нет и смерти»:

In the context of the epoch's obsession with pathology, however, the androgyne – a trope of homosexuality – represented a degenerate, unnatural gender. But in the context of universal theory of bisexuality, the androgyne was that whole which reunited the fragmentation of gender into male and female. (20)

У Соловьева гипостазирование женского начала стилизуется до софиологической «метафизики пола». Платонов же исходит из намного более конкретной «физики пола», точнее, из нейтрализации половой «поляризации» путем (утопического) слияния женского и мужского начал в универсальном космическом «веществе существования»²⁸ – ведь человек и коллективное человечество «изоморфно» этой космической эссенции, более того, родственно ей – совершенно в духе Николая Федорова (и биокосмистов).²⁹

Платонов постоянно мыслит «физически», «телесно», вещественно, тогда как гностически-плотиновский образ мышления соловьевской традиции и символистов остается заключенным в рамки знаковой и языково-символической сферы. Именно эту мало убедительную конкретность и подвергали критике Мандельштам и акмеисты в символизме.

В мире Платонова господствуют серьезность, непроизвольно производящая комическое впечатление и абсолютно противоположная фривольному, ироническому, амбивалентному имморализму модернистов, и пиетет по отношению к духовности и мысли (особенно в ее технически-практическом измерении).

²⁸ Подробно об этом: К.А. Баршт 2005 («Игра в свое тело и трагедия полового человека», 307-326).

²⁹ А. Н.-Л. 2004, 384.

Сексуальность (и эротика с ее половой фиксацией) являются для Платонова пережитком старого буржуазного мира (и вместе с тем его *ipso* символизма), тогда как пролетариат, то есть предвосхищенное новое человечество достигнутого коммунизма, делает ставку исключительно на разум и дух – и, тем самым, на андрогинное универсальное человечество, которому незнакомо желание двуполости *Fin de siècle*. Криптогомосексуальный характер этих проекций был засвидетельствован (подробно у Ольги Матич, 2005) уже по отношению к «утопиям пола» символистов; у Платонова же речь идет не столько о гомосексуальном «влечении» его простодушных героев, сколько о новой, «постсексуальной» непосредственности, для которой всё сексуальное обозначает – совершенно в духе хлыстовского сектантства – возврат в вечный круговорот бессмысленного метемпсихоза и пленения в Танатосе.

В этом смысле половая страсть у Платонова является каузально связанной с принципом смерти и в метонимическом смысле – непосредственно вызывающей смерть, тогда как у символистов *Fin de siècle* доминирует скорее метафорическое скрещение взаимно понижывающих друг друга Эроса и Танатоса.³⁰ Это справедливо и по отношению к символистскому андрогину, двойственность которого инсценируется в иронической карнавализации театра жизни (Блок), в то время как у Платонова всё воспринимается совершенно «серьезно» и буквально – что и ведет, собственно, к возникновению специфического трагикомизма его поэтики остранения. Наивные герои Платонова воспринимают мир из той остраненной перспективы, которая продемонстрирована Шкловским в программном тексте «Искусство как прием» на примере толстовского рассказа «Холстомер». У Платонова люди – лошади, у Толстого же – лошади и есть подлинные, не испорченные цивилизацией люди. (Кстати, у Маяковского лошадь – товарищ).³¹

Новый человек символистов хотя и следует принципам «соборности», но сохраняет всё же индивидуальное переживание; в противоположность этому платоновские «пролетарии» не различают между Словом и Вещью, дискурсом и действием, духом и телом, будущим и настоящим: их „paradise now“ оседает поэтому в „hell now“; сможет ли этот коллапс, эта открытая наверх и, соответственно, вниз шкала боли и сострадания опрокинуться при этом в то утопическое состояние, о котором только и идет речь, остается, однако, открытым.

Хлыстовский радикализм Платонова представляет собой, разумеется, не что иное, как постановку литературного и философского эксперимента, который в своем проведении доводится до абсолютного логического конца.

³⁰ А. Н.-Л. 2006а.

³¹ См. Стихотворение Маяковского «Хорошее отношение к лошадям».

Эксперимент должен установить факт свершения революции – состоялся ли на самом деле Великий Октябрь, или же всё это было лишь гигантским трюком, коллективным самообманом, одним из тех, которые человечеству уже неоднократно приходилось переживать в своей истории.

При этом автор задает вопрос – кстати, так же как и Обэриуты – об очевидности «чуда», действительного, телесного «воскрешения» / «воскресения»³² – и приходит в отчаяние ввиду его ненаступления: ужаснее всего ненаступление чуда проявляется перед лицом смерти детей. Смерть детей, к слову, еще Маяковский в свое время использовал в качестве хорошо рассчитанной провокации: «Я люблю смотреть, как умирают дети» («Я», 1913).³³ Схожая «педофобия» обнаруживается и в легендарной неприязни к детям у Хармса, а также и в целом радикально антигенеративной поэтике литературы абсурда.³⁴

Если в предреволюционном символизме мы имеем дело с оксюмороном андрогинности и негенеративного творчества, то у Платонова доминирует пост-сексуальный оксюморон дословно понятого слова «пролетариат» (первоначально обозначающего тип человека, не обладающего ничем, кроме способности производить потомство) и пролетариата, не занимающегося воспроизводством потомства. А та автоэротика, которая пародически пропагандируется памфлетом Платонова «Антисексус», является, конечно же, не негативным изображением отвергаемого продолжения рода, а попыткой – пусть и возможного лишь в качестве мысленного эксперимента – разрешения проблемы пола: в какой-то мере «отрицанием отрицания» инстинкта, ведущего, в конечном счете, к смерти. Космическая же, подлинная эротика должна гарантировать, в противоположность этому, продолжение существования, пусть лишь коллективного:

Он только знал вообще, что всегда бывала в прошлой жизни любовь к женщине и размножение от нее, но это было чужое и природное дело, а не людское и коммунистическое; для людской чевенгурской жизни женщина приемлема в более сухом и человеческом виде, а не в полной красоте, которая не составляет части коммунизма, потому что красота женской природы была и при капитализме, как были при нем и горы, и звезды, и прочие нечеловеческие события. (*Чевенгур*, 152)³⁵

³² Ср. Федоровские намеки в ранней статье Шкловского: «Воскрешение слова» (1914).

³³ А. Флаккер 2008.

³⁴ А. Н.-Л. 2006b.

³⁵ Цит. по изданию: А. Платонов 1989, 152.

В художественной системе Платонова любовь и сексуальность являются, таким образом, «антонимами»,³⁶ исключаящими друг друга, причем из утопической перспективы реализованного коммунизма полюс любви окончательно аннулирует полюс пола и сексуальности. Речь идет при этом, естественно, не об эротике в обыкновенном понимании этого слова, а о космическом, эссенциальном, онтологическом слиянии человека со всем органическим и неорганическим миром, создающим (подобно неопримитивистским и шаманистским воззрениям Хлебникова) единое коллективное тело мира – космического «андрогина»: «Женщина и мужчина – два лица одного существа – человека; ребенок же является их общей вечной надеждой» (*Душа мира*, 1920, 7).

Дискуссии о дифференции между сексуальностью и любовью были в те годы повсеместны и наиболее примечательно отражены в «теории стакана воды», сводящей оба вышеназванных аспекта сексуального к чисто физиологическому удовлетворению полового инстинкта.³⁷ В то время как конструктивисты и производственники – как, например, Сергей Третьяков – склоняются к сексуальному редукционизму, Платонов занимает необычайно амбивалентную позицию между прямым отрицанием (Анти-сексус) и двойным (Анти-анти-сексус).

Критика комплекса рабочей техники – достигающая своей высшей точки в упомянутых «рабочих организационных институтах» [...] А. Гастева – направлена как и «Антисексус» в равной степени как против Америки, так и против Советского Союза и таким образом против конвеерного мира «modern times», в котором аутентичному человеческому бытию – олицетворенному в образе Чарли Чаплина – грозит исчезновение.³⁸

В понимании Платонова существующее неразрешаемое напряжение между половым влечением и любовью в значительной степени может быть снято лишь посредством десексуализированного брака, приносящего «успокоение». Но в то же самое время и этот вывод ставится в «Антисексусе» под сомнение.

Похожие последствия усмирения, в том числе и сексуального, встречаются уже в романе *Мы* Евгения Замятина, который раньше всех других антиутопий предвосхитил тоталитарный потенциал левых утопий и ко времени создания романа в 1920 году только в общих чертах узнаваемого советского государства. С другой стороны, в замятинской антиутопии предметом пародии совершенно очевидно становятся кубы и квадраты Малевича и Лисицкого.³⁹

³⁶ Баршт 2005, 317.

³⁷ Т. Лангерак 1995, 32 сл., 130 сл.

³⁸ Ср. об этом М.Н. Золотоносов, примечания к «Антисексусу», *Слово и тело*, 534 сл.

³⁹ Ср. Н. Günther 1985, 384 сл.

Объектом высмеивания становится у Замятина также и культ пролетариата – не в последнюю очередь через само заглавие романа *Мы*, которое сатирически нацелено как на коллективизацию левых утопий, так и на воспевание рабочих коллективов. Модный в начале двадцатых годов концепт энтропии и смерти от окаменения коллективов и систем, лишенных динамического начала, играет существенную роль как у Малевича, так и у Замятина (*Мы*, 383).

Платонов между генеративным и антигенеративным мирами

Если существует что-либо вроде генеративной линии в литературном творчестве, линии «натальности» или «рожденности» (в понимании Ханны Арендт и Петера Слотердайка), то ей соответствовал бы тип патриархального авторства в духе толстовской *Войны и мира*, генерирующего и продолжающего тотальную семейную хронику. Этому противостоит тип антигенеративного творчества в том классическом виде, в котором он представлен от Стерна до Достоевского – последний в эпилоге к своему роману *Подросток* даже отчетливо полемизирует с «семейным романом» в духе Толстого. Совершенно не удивительно, что этот второй тип воплощает в себе ту антигенеративную традицию, которая однозначно доминирует в революционных утопиях и их еретически-сектантской предыстории.

Шкловский не случайно говорит о *Тристраме Шенди* как о «самом типичном романе всемирной литературы». В противоположность «генеративному роману» или же аукториальному романному жанру (со всеми производными от него метанарративами), антигенеративный роман (всегда выступающий как «анти-роман» или как мета-нарратив) постулирует творчество, уклоняющееся от генеративного и семейного начала и тотализирующее авторство даже в том случае, когда – в смысле бахтинской полифонии – обрести власть и право слова должны уже герои романа, то есть «сыновья» автора-демиурга.

Демиургический роман – парадигматически продемонстрированный на примере «метаромана» *Тристрам Шенди* – переступает, таким образом, границы исторического нарратива, доводя до абсурда гомогенную, моноперспективную, статическую позицию автора. При этом автор – в противоположность частому утверждению – не лишается власти, то есть «монологический» в бахтинском понимании «автор-диктатор» не «оказывается в меньшинстве» среди полилога романских героев. Как раз наоборот – «диалогический» или полифонный автор правит своими нарративными мирами намного авторитарнее, демонстрируя и обыгрывая процесс творчества как процесс манипуляции, аполлинического зашифровывания и расшифровывания дискурсивных расчетов и стратегий.

Генеративный роман, в смысле божественного гипостазирования Логоса и (логоцентричного) учения о воплощении, создается посредством «зачатия», а не «сотворения». Демииургический же роман, напротив, предстает не как «зачатый», а как «сотворенный», не «рожденный», а «зарожденный», сделанный, сконструированный, спроектированный, изготовленный. Именно в этом смысле Эйхенбаум и мог поставить вопрос, «как сделана Шинель Гоголя».

Автоэротика как парадигма автопоэтики

Итак, эффект аппарата «Антисексус» состоит в замещении межличностной, дуальной сексуальной связи радикальным самоудовлетворением. Оценка мастурбации, вызывавшая яростные споры на протяжении всего XIX века, претерпела неоднократные изменения и в эпоху сексуальной революции 1920-х годов.⁴⁰

В то время как в раннесоветский период социально-революционное значение приписывалось в том числе и индивидуальной сексуальности, в сталинскую эпоху происходит возврат к традиционным представлениям с их символикой плодородия, материнства и брака, ничего общего больше не имеющим с культурно-революционными эмансипационными проектами начала 20-х годов. В середине двадцатых в очередной раз подвергается активному обсуждению вопрос о вреде онанизма как для организма отдельного индивидуума в частности, так и для общества в целом (Золотоносов, 461ff.).

Особенно активно обсуждался решающий вопрос – что должно обеспечить победу над капитализмом: десекуализация или же эротизация общества (там же, 469), отказ от вредящего организму революционного пролетариата оргазма или же пропаганда сексуальности как паллиативного средства, способствующего достижению – по очевидному расчету начинающейся сталинской эры – политической мобилизации масс. Именно последнее злобное намерение и приписывается в платоновском «Антисексусе» капиталистам или же американцам. Как известно, и у Замятина в романе *Мы* продемонстрировано регулирование и автоматизирование сексуальности именно в качестве предназначенного для масс паллиатива.⁴¹

Сатирическая направленность платоновского «Антисексуса» не поддается однозначному определению, так как обе тенденции – как тотальной десекуализации, так и замены дуальной сексуальности «мономанным» методом (онанизма) – представляются пародируемыми и пропагандируе-

⁴⁰ М.Н. Золотоносов «Мастер и мастурбация. Онангардистская фантазия Андрея Платонова «Антисексус», М.Н. Золотоносов 1999, 458-516, здесь: 486 сл.

⁴¹ Н. Günther 1985, 384.

мыми в одинаковой степени. В рамках «истории онанизма» Платонов принадлежит, во всяком случае, к сторонникам теории о существовании прямо-таки физической связи между мозгом и спермой.

Не менее важным, однако, является эстетический и, соответственно, поэтический аспект «автокоммуникации», которая находит свое выражение в автоэротике (мастурбации). Для Платонова литературно-художественный компонент письменного процесса всегда обладал женскими чертами музыки, которая то с отвращением отвергалась как темный инстинкт, то восхвалялась как богиня любви (Т. Лангерак 1995, 87). Текст искусства как «машина удовольствия», в одно и то же время вызывающая восторг и опасение, во всяком случае символизирует кульминирующий в ту пору разлад Платонова в общей оценке искусства и литературы.⁴²

Начиная с упомянутого переломного периода середины 20-х годов, антигенеративный тип творчества, несомненно соответствующий представлениям радикального левоутопического революционного искусства, подвергается в творчестве Платонова (и других авторов) всё большему давлению со стороны неогенеративной «реакции» в духе культа плодородия в сталинской политике пола.

Одну из специфических форм этой амбивалентной связи между утопически-авангардистским антигенеративным принципом (в понимании Культуры 1 по В. Паперному)⁴³ и «нео-генерикой» Культуры 2 представляет собой постоянно повторяющийся у Платонова (как и у Обэриутов – самый известный пример тому «Куприянов и Наташа» Введенского)⁴⁴ мотив онанизма.⁴⁵ Один из весьма амбивалентных вариантов этого мотива представлен, к примеру, в *Котловане*, где доведены до абсурда как генеративный материнский принцип, так и антигенеративная непринадлежность к сфере семейного у социальных инвалидов, сделавшихся неспособными к нормальной сексуальной жизни.

В определенном смысле у Платонова здесь повторяется – опосредованная через философию биокосмистов и Николая Федорова – идея «вырождения» Макса Нордау. Регрессия в онанизм агрессивного инвалида Жачева в *Котловане* происходит,⁴⁶ таким образом, не на основании утопического прогрессивного движения (пролетариата) в постсексуальное будущее, а является скудным результатом импотенции и изнеможения, охватывающего, кстати, почти всех остальных платоновских «героев». Единственное, что остается платоновским «пролетариям» – это не зачатие, а голый факт

⁴² М. Н. Золотоносов, там же, 482.

⁴³ В. Паперный 1996.

⁴⁴ М. Н. Золотоносов, там же, 506.

⁴⁵ Там же, 461 сл.

⁴⁶ А. Платонов 2000.

собственного рождения: «Скучно собаке, она живет благодаря одному рождению, как и я» (*Котлован*, 22). Тот же Вощев застигает инвалида Жачева за тайной мастурбацией при виде «обнажившейся родинки» проходящей мимо девочки-подростка.

Одна пионерка выбежала из рядов в прилегающую к кузнице ржаную ниву и там сорвала потребное себе растение. Во время своего действия маленькая женщина нагнулась, обнажив родинку на опухающем теле, и с легкостью неощутимой силы исчезла мимо, оставляя сожаление в двух зрителях – Вощеве и калеке. Вощев, ища себе для облегчения равенства, поглядел на инвалида; у того надулось лицо безвыходной кровью, он простонал звук и пошевелил рукою в глубине кармана. Вощев наблюдал настроение могучего увечного, но был рад, что уроду империализма никогда не достанутся социалистические дети. Однако калека не оставлял взора с конца пионерского шествия, и Вощев побоялся за целость и непорочность маленьких людей.

– Ты бы глядел глазами куда-нибудь прочь, – сказал он инвалиду. – Ты бы лучше закурил!

– Марш в сторону, указчик! – произнес безногий. Вощев смиренно не двигался.

– Кому я говорю? – напомнил калека. – Получить от меня захотел?!

– Нет, – ответил Вощев. – Я испугался, что ты на ту девочку свое слово скажешь или подействуешь как-нибудь.

Инвалид в привычном мучении наклонил свою большую голову к земле.

– Чего ж я скажу ребенку, стервец? Я гляжу на детей для памяти, потому что скоро помру.

Инвалид Жачев, от похоти которого пытается уберечь детей задумчивый Вощев, превосхищает мифический образ инвалида в литературе сталинской эпохи, то есть инвалида как коллективного героя, демонстрирующего читателю триумф преодоления собственного тела (им выступает, до какой-то степени, и искалеченная Москва Честнова после несчастного случая на строительстве метро).⁴⁷

Вышеупомянутый же Вощев обнаруживает у себя на том месте, которое так подозрительно набухает у инвалида Жачева, абсолютное «ничто»: «..он ощущал в темноте своего тела тихое место, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало начаться». Вощев не способен на «приумножение вещества существования» (18),⁴⁸ рытье «котлована» не приносит плодов, Мать сыра-земля (21) остается бесплодной, тела мужчин – в такой же степени пустыми (24), как и тело земли. В образе умирающей от голода

⁴⁷ А. Платонов 2002, 218 сл.

⁴⁸ К.А. Баршт 2005, 307-326.

в абсолютной нищете матери видится земля в своей смертной ипостаси: мать умирает «от смерти», точно так же как и ее ребенок, по-старчески «разумная» Настя, умирающая от «несбывшейся жизни».

Если в «Антисексусе» онанизм (пародически) предлагается как универсальное средство для решения проблемы пола, то в *Котловане* его роль редуцируется до совершенной нейтрализации сексуальности. Здесь антигенеративное начало не является больше выражением революционной силы, задача которой – преодоление мира семьи с его принуждениями. Здесь вместе со старым миром уничтожается и новый.

Не менее важным кажется в то же время и эстетический аспект этой «автокоммуникации», моделью которой выступает автоэротика мастурбации. Для Платонова литература и искусство, акты письма и творчества всегда сложным образом ассоциировались с сексуальным актом или, вернее, с присутствием женщины, выступающей то в качестве музы, то в качестве опасного объекта страстей и эротических проекций. Такая же амбивалентность присуща и литературному произведению в сложную после-революционную эпоху, когда польза и бесполезность искусства, так же как и любви, в равной степени мыслимы. Онанизм, таким образом, становится аллегорией для искусства и жизни постреволюционного периода, в котором продолжение человеческого рода, так же как и производство вещей и текстов, окажется бесполезным и ненужным. Для мастурбации женщины уже не нужны, как и для постгенеративного искусства – семя, а сперма, так же как и семья, т.е. семейные связи, потеряла свою функцию и оправдание. Что остается? Чистая любовь, чистое искусство или просто мир, как чистилище.

Литература

- Баршт, К.А. 2005. *Поэтика прозы Андрея Платонова*, СПб.
- Галушкин, А.Я. 1994. «К истории личных и творческих взаимоотношений А.П. Платонова и В. Шкловского», *Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии*, М., 172-183.
- Геллер, М. 1982. *Андрей Платонов в поисках счастья*, Париж.
- Злыднева, Н. 2008. *Изображение и слово*, М.
- Золотоносов, М.Н. 1999. *Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста 19–20-х веков*, Москва.
- Лангерак, Т. 1995. *Андрей Платонов, Материалы для биографии 1899–1929*, Амстердам.
- Матич, О. 2005. *The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison – Wisconsin.
- Паперный, В. 1996. *Культура Два*, М.
- Платонов, А. 1989. *Чевенгур*, М.
- 1995. *Взыскание погибших. Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи*, М.

- 2000. *Котлован. Текст, материалы творческой истории*, СПб.
- 2002. *Счастливая Москва*, в кн.: *Котлован. Романы, повести, рассказ, СПб.*
- Семенова, С. 1994. „«Тайное тайных» Андрея Платонова. (Эрос и пол)“, *Андрей Платонов. Мир творчества*, М., 122-153.
- Флакер, А. 2008. „Я люблю смотреть, как умирают дети» (Маяковский. «Несколько слов обо мне самом», 1913). Запоздалое добавление к работе Юрия Штритера «Poesie als 'neuer Mythos' der Revolution am Beispiel Majakovskijs», R. Grübel, W. Schmid (Hg.), *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst*, FS für Aage A. Hansen-Löve, München, 192-196.
- Ханзен-Леве, О. 2001. *Русский Формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, М.
- Шкловский, В. 1921. *Розанов*, Пг.
- 1923. *Сентиментальное путешествие: воспоминания. 1917-1922*, Berlin.
- 1925 *Теория прозы*, М.-Л.
- 1926. *Третья фабрика*, М.
- Эткинд, А. 1998. *Хлыст, Секты, литература и революция*, Москва.
- Baader, F. v. 1966. *Sätze aus der erotischen Philosophie und andere Schriften*, G.-K. Kaltenbrunner (Hg.), Frankf.a.M.
- Engelstein, L. 1992. *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Ithaca – London.
- Günther, H. 1985. „Utopie nach der Revolution (Utopie und Utopiekritik in Rußland nach 1917)“, W. Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung*, Bd. 3, Frankfurt am Main.
- Hagemester, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- 2005. M. Hagemester / B. Groys (Hg.), *Der Neue Mensch. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankf. a.M.
- Hansen-Löve, A. 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetika*, Bd. 23, Heft 1-2, 166-216.
- 1995a. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien, 171-294.
- 1995b. „Kunst / Profession. Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus“, B. Steiner (Hg.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, Stuttgart 74-102.
- 2004. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, Kaziimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, Hg., eingeleitet und kommentiert von A. H.-L., München, 255-603.
- 2006a. „Wieder-Holungen – Zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard“, H. Birus / R. Lüdeke, *Wiederholung*, Göttingen, 41-92.
- 2006b. „Der absurde Körper und seine Tot-Geburt: Verbale Brachialitäten bei Daniil Charms“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 57, 151-230.

- 2007. „Vom Eros zum Thanatos. Drei Rezensionen“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 60, 531-610.
- 2008. „»Wir sind alle aus ‚Pljuškina's Haufen‘ hervorgekrochen...«: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Verdinglichung – Unding: vom Realismus zum Konzeptualismus“, A. Hennig, G. Witte (Hg.), *Der demontierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 71, Wien / München, 251-346.
- Kujundžić, D. 1997. *The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity*, New York.
- Naiman, E. 1988. „Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire“, *Russian Literature*, 23, 319-366.
- Wachtel, A. 2000. «Meaningful voids: facelessness in Platonov and Malevich», C. Kelly, St. Lovell (Hg.), *Russian Literature. Modernism and the Visual Arts*, Cambridge, 250-277.