

Евгений А. Яблоков

ПЛАТОНОВ И ЛИТЕРАТУРА

Она знала, какие это слова, но не могла их сказать, так же как, чувствуя сущность имени или названия, мы иногда не можем сразу навести память на их ускользающие буквы, которыми обозначается душа слова.

А. Грин, *Джесси и Моргиана*

Сюжет «Ревизора» так же не имеет значения, как и все сюжеты гоголевских произведений.

В. Набоков, *Николай Гоголь*

Вопрос о своеобразии творчества Андрея Платонова, как нам представляется, принадлежит не только и даже не столько истории русской литературы или литературоведческой науке в целом – проблема эта относится к более высоким (или низким, смотря откуда отсчитывать) сферам гуманитарного знания: эстетике, философии искусства, гносеологии. Феномен Платонова вызывает особый интерес, в частности, потому, что выглядит оптимистичной альтернативой в современных условиях, когда представления о сущности и назначении искусства становятся все более неопределенными и расплывчатыми.

Примечательно, что этот своеобразнейший литератор, создавший и обнародовавший сотни публицистических текстов и с молодых лет привыкший к «прямым» высказываниям, отнюдь не проявился как эстетический «диссидент» – весьма немного говорил о своих творческих принципах и не сочинял манифестов. Его юношеские филиппики на соответствующие темы имеют, скорее, дежурный характер и не очень отчетливы в идейном отношении; статьи вроде «Пролетарской поэзии» и «Культуры пролетариата» посвящены отвлеченным проблемам; в отзывах о журналах (*ЛЕФ*, *Звезда* и др.) эстетические предпочтения также не очень выявлены. Платонов не провозглашает «отталкивания» от каких-либо традиций и не формулирует внятных художественных деклараций. Известные слова (в ответ на вопрос анкеты) о «собственном», индивидуальном литературном направлении (Платонов 1995, 629), видимо, соответствовали реальному положению вещей – Платонов и впрямь не ощущал прочного «сцепления» с

современной ему эстетической парадигмой (хотя по необходимости реагировал на нее), словно занимался чем-то принципиально иным, нежели писатели и поэты его эпохи.

Задумываясь о соотношении платоновского творчества с историко-литературным контекстом, мы должны поставить вопрос об индивидуальной концепции мира, мироощущении Платонова, обусловившем его поэтику. Ответ может быть дан лишь на основе анализа совокупности текстов – писатель для филолога предстает в первую очередь не как реальная историческая личность, а как «интегральный субъект» ряда произведений.

Анализируя творчество всякого автора, мы исходим из интуитивно ощущаемой стилевой доминанты: тот или иной аспект художественной формы обращает на себя преимущественное внимание, служа опорой для читателя и отправной точкой для исследователя. Применительно к стилю Платонова такой доминантой оказываются не образы персонажей, не сюжетно-композиционные особенности и прочие «традиционные» категории (с которых обычно начинается анализ), но язык как таковой. Сталкиваясь с платоновским текстом, филолог практически не имеет возможности «абстрагироваться» от языка как «строительного материала» и пренебречь «дефектом кода», объявив изображенную в произведении реальность условно «самодостаточной». Подобные тексты невозможно читать «мимо» языка, на котором они написаны, – ибо мы далеко не всегда способны разделить языковую информацию на «главную» и «второстепенную», не уверены в своем праве игнорировать те или иные языковые нюансы как незначительные (перед нами, в сущности, сплошной «нюанс»).

«Неправильности» языка соответствуют изоморфные явления на других уровнях: аналогизм фабул, стилевая нерасчлененность субъектов речи, нефиксированность («иррадиация» [Толстая 2002, 307]) точки зрения, неоднозначность и внутренняя «немотивированность» характеров, общая аксиологическая непроясненность и т.п.

В этом отношении Платонов выделяется даже на фоне интенсивных и разнонаправленных формальных экспериментов первых десятилетий XX века. Однако в системе культуры того времени (как, впрочем, и современной) подобный язык мог функционировать лишь в рамках эстетического дискурса – как художественный идиостиль. Платонов строил свои тексты (по крайней мере, внешне) по литературным моделям и профессионально «закрепился» в сфере художественного творчества – не стал ни публицистом, ни философом, ни ученым.¹ Вместе с тем в письме к жене из Тамбова (конец 1926 или начало 1927 г.) он (очевидно, с досадой) говорит:

¹ Технически-изобретательская деятельность, по-видимому, не связывалась для него непосредственно с мировоззренческими проблемами.

Мои идеалы *однообразны и постоянны*. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи. Меня не станут читать. Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно – опошлять! А если бы я давал в сочинения действительную кровь своего мозга, их бы не стали печатать. (Платонов 1989, 390)

Можно предположить, что литературное творчество оценивается здесь как паллиатив, средство популяризации, то есть признается чем-то «необязательным». Вспомним также платоновскую запись начала 1930-х годов: «Сущностью, сухой струею, прямым путем надо писать. В этом мой новый путь», – сопровождаемую пометой: «*Очень важно! Существо!*» (Платонов 2000, 100). Кажется, здесь тоже высказана потребность в «прямом» слове: писать «сухой струей» – значит непосредственно (без «воды») выражать суть, истину. И все же «зрелый» Платонов практически не прибегает к научному или философскому дискурсу.² Вряд ли это объяснялось лишь «внешними» факторами; видимо, с его точки зрения, «сущность» могла быть адекватно выражена лишь посредством слова, репрезентируемого как художественное.

Проблема вербализации является «сверхпроблемой» платоновской прозы; главным «героем» предстает собственно язык – вопрос стоит об адекватности сознания бытию и возможности выразить бытие в слове.³ Будучи в определенной степени наследником символистов и авангардистов, Платонов пошел значительно дальше тех и других. Как справедливо отмечает Б. Дооге, писатель, «деформируя» прежде всего уровень синтаксиса, тем самым радикально реформировал уровни лексики, прагматики, стилистики (Дооге 2007, 612), то есть произвел в литературном языке столь радикальный (причем «тихий») переворот, какой не удался никому из тех, кто выступал с соответствующими декларациями.

Вряд ли правомерно утверждать, что выработка «большого» платоновского стиля (впервые реализовавшегося, по-видимому, в «Чевенгуре») осуществилась сугубо рациональным путем, исключительно под влиянием приходивших извне идей – философских, естественнонаучных или политических. Предпосылки заключались, конечно, в особенностях личности, индивидуальном мироощущении, заложенном едва ли не при рождении и в

² Кстати, в той же записной книжке находим запись, которая, кажется, отрицает «эстетизированное» высказывание как таковое: «Писать надо не талантом, а человечностью – прямым чувством жизни» (Платонов 2000, 97).

³ Тем самым платоновское творчество вписывается в контекст лингвофилософских дискуссий начала XX в., участники которых обсуждали проблемы связи языка, языковой формы и мысли – например, вопрос о том, отражает ли язык мышление о бытии или сам навязывает определенную картину бытия. В их числе можно упомянуть, например, А. Потебню и Г. Шпета.

ранний период жизни Платонова. Однако бесспорно и то, что этот «большой» стиль не был врожденным и не возник одномоментно, а явился плодом эволюции (довольно длительной, если учесть юный возраст автора). В раннем платоновском творчестве очевидно наличие нескольких стиливых (а возможно, и идейных) потоков, которые в конечном счете придут к «синтезу». В этот период имеют место серьезные жанровые и стиливые «колебания», амплитуда которых весьма велика: от псевдосказовых, псевдофольклорных гротескных текстов вроде рассказов «Поп», «Володькин муж», «Тютень, Витютень и Протегален» до почти «стертого» книжного языка повести «Эфирный тракт»; от возвышенного пафоса стихов и лирической прозы («Чтобы стать гением будущего...») до ясной публицистичности и наукообразия газетных заметок и «деловых» статей.

В свете активных идейных поисков, которые были свойственны юному Платонову, можно утверждать, что формирование «большого» стиля оказалось для писателя равнозначно кристаллизации систематического мировоззрения – жанрово-стилевая и тематическая пестрота раннего творчества обрела единое, «компромиссное» русло. Впрочем, понятие «мировоззрение» в данном случае должно употребляться с оговорками. Симптоматично, что с середины 1920-х годов писатель, по существу, прекратил попытки выражать свои идеи в публицистическом или научном стиле. Теоретические рассуждения переплавилась и растворились в стихии говорения, в языке как таковом; «концептуальное» содержание оказалось в неразрывной, функциональной связи с формой выражения. Основной чертой «большого» платоновского стиля явилась тенденция к равноправному соединению, синтезу противоположностей – которые при этом не утрачивают «самостоятельности».

В ранних публицистических и художественных произведениях Платонова неоднократно фиксируется двойственная позиция по отношению к миру. Фундаментальной коллизией предстает разрыв человека с бытием, «травма рождения» (О. Ранк), сиротство во Вселенной. Подобное мироощущение амбивалентно обуславливает как агрессивную-«мужскую», так и сентиментально-«детскую» установки. С одной стороны, «железный» пафос покорения и пересоздания слепой природы, с другой – императив подчинения, принятия мира как гармоничной, одухотворенной целостности; в первом случае говорится о необходимости беспощадной борьбы, во втором – проповедуется растворение в нирване «самодостаточного» бытия, возвращение в лоно Космоса. Приведем несколько примеров из текстов 1920-1922 гг.

«Сатана мысли»:

...любовь стала ненавистью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, – душа другого человека.

И Вогулов размечет вселенную без страха и без жалости, а с болью о невозвратимом и утраченном, чем дышит человек и что нужно ему не через несметные времена, а сейчас. И Вогулов руками хотел сделать это невозможное сейчас. (Платонов 2004а, 204)

«В звездной пустыне»:

Он не мог видеть равнодушно всю эту нестерпимую, рыдающую красоту мира. Ее надо или уничтожить, или с ней слиться. Стоять отдельно нельзя. Подними только голову, и радостная мука войдет в тебя. Звезды идут и идут, а мы не с ними, и они нас не знают. <...> Пусть те, кто дети, играют в песке и думают, что мир им мать, а жизнь – влюбленность.

Душа наша – ненависть. И ненависть наша так велика, что она перерастет и захлестнет собою мир. (Платонов 2004а, 176, 178)

«Поэма мысли»:

...когда жизнь напрягается до небес, наполняется до краев, доходит до своего предела, тогда она не хочет себя. <...> Мир не живет, а тлеет. В этом его преступление и неискупимый грех. Ибо жизнь не должна быть длиннее мига, чем дальше жизнь, тем она тяжелее. (Платонов 2004а, 174)

«Заметки» («В полях»):

Я знал человека, который заглушал свою нестерпимую любовь хождением по земле и плачем. (Платонов 2004а, 184)

«Потомки солнца»:

Мы отщепляем любовью от мира куски, и соединяем их с собой, и вновь хотим соединить еще больше – все сделать собой. <...> ...человечество почувствовало одиночество и зов тоски и, влюбленное в мир, ушло искать единства с ним. (Платонов 2004а, 227)

Сходную мысль писатель выскажет в 1934 г., в одном из писем к жене:

Наука родилась в тот момент, когда человек почувствовал себя отделенным от вселенной, когда природа извергла из себя это существо и

человек захотел снова слиться с ней для своего спасения. (Платонов 1989, 402)

В ранних платоновских произведениях воспеты безжалостные «преобразователи», однако у каждого из них «сатанинское» начало является следствием глубочайшей душевной травмы, неизбежного сиротства. Наиболее адекватным миру состоянием человека оказывается эмпатия – интуитивное проникновение в сущность вещей, слияние субъекта с объектом (позже подобное состояние будет названо «сокровенностью»). Так, в эссе «Чтобы стать гением будущего...» читаем:

Душа мира – удивление.

Товарищ, нам пора перестать говорить: мы все понимаем.

Слово – знак бессилия, как и действие. Наша судьба – безмолвное знание. (Платонов 2004б, 155)

Об этом и рассказ «Невозможное», где про героя говорится:

Его кровная связь с миром была могущественна как ни у кого, и мир говорил ему о себе – ему не надо было читать книжек и ходить в университеты. Он был рожден в самом центре, в самом тугом узле вселенной и видел невольню и без усилий поддонный, скрытый и истинный образ мира. Все ему было открыто, все тайные глухие двери распахнуты, как для любимого сына, но он ничего не брал, никуда не шел, ничем не пользовался, а жил, как все, и только любовался посвоему. (Платонов 2004а, 191)

Способность к интуиции, моментальному «схватыванию» сути будет подчеркнута в герое рассказа «Усомнившийся Макар»: «Думать он не мог, имея порожнюю голову над умными руками, но зато он мог сразу догадываться» (Платонов 1995, 358). Из того же ряда – образы «пустого» человека, «пустого сердца» как универсального вместилища мира (Платонов 2004б, 155; Платонов 1988, 77). Сравним и запись 1934 г.:

Шаляпин не имел своего голоса: он входил в характер роли и пел по ее существу. Странно, но необходимо, что в мире существуют «пустоты» для вмещения всего без субъективных помех. (Платонов 2000, 145)

Явственно ощущаемая мировая гармония вызывает умиление благодати: «...полная тишина есть вселенская музыка, и слушать ее можно без конца, и позабыть жить. Мы стояли очарованные и почти плакали от восторга» (Платонов 2004а, 190). Однако «равнодушная природа» порождает также состояние раздражения, фрустрации – особенно показателен в

этом смысле характерный для Платонова образ музыки как безответной загадки. В романе *Чевенгур* читаем: «– Лучше б музыка договаривала, что ей надо, – волновался Копенкин» (Платонов 1988, 312). В *Котловане* музыка названа «несбывальной» – «Вошев слушал музыку с наслаждением надежды, [...] но ничего не мог совершить равнозначного музыке» (Платонов 1995, 170). В пьесе «Высокое напряжение» Наташа говорит: «...в природе всегда слышится какая-то музыка, а слов нету...» (Платонов 2006, 272). Мир предстает как невнятный «текст» либо всеобъемлющее «точечное» высказывание, которое человеку приходится «распространять» в виде дискурса, закономерно искажая при этом смысл; герой рассказа «Невозможное» поясняет:

Слово сделано для удобства. Я не знаю, как сказать, и никто никогда ничего про это не скажет ни словом, ни музыкой, ни песней. Это можно иметь, но нельзя об этом рассказать. (Платонов 2004а, 195)

Примечательна также платоновская запись 1940-х (?) годов: «Отношение слов – жертва обществу за понимание. Природа, суть – единословие, вскрик» (РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Е.х. 99. Л. 25⁴).

С юношеских лет Платонова волнует вопрос о возможности словесного выражения истины – равно как и о ее сущности (временами два этих аспекта сливаются до неразличимости). Наряду с утопическими, «человекобожескими» лозунгами звучит мысль о принципиальной «незавершенности» мира и знания о нем. Показательно, что Платонов склонен отождествлять «идеи» (то есть концептуализирующее, обобщающее слово) с идеализмом (это понятие, конечно, имело для него негативный смысл). В статье «Культура пролетариата» он пишет:

Идеалист берет для исследования всю вселенную и, не в силах ее обнять сознанием, не признается в этом, а находит какую-нибудь успокоительную теорию-ложь. [...] Материализм не рождает идеи, он изучает мельчайшие факты в отдельности [...] У пролетариата душой всех наук будет материализм, свободный от вредоносных предрассудков идей. (Платонов 2004б, 94-95)

Сравним в *Чевенгуре* мнение Гопнера, полагающего, что «в жизни живут одни разности и единственные числа» (Платонов 1988, 185). Эта проблематика заставляет вспомнить лингвофилософскую дискуссию гораздо более раннего времени – имевший место в XI веке спор номиналистов и реалистов по поводу универсалий; для Платонова тема данного спора вполне актуальна.

⁴ Сообщено И.А. Спиридоновой.

С одной стороны, в ранней платоновской публицистике декларируются «поход на тайны», «преодоление» истории и ее «остановка» (Платонов 2004б, 100). С другой стороны, Платонов высказывается едва ли не с агностических позиций, заявляя о принципиальной непостижимости бытия; характерна запись 1921 г.:

Не значит ли то, что человек не знает правды, что правды нет и быть не может и не нужна она: что стремление к правде великое заблуждение, что жизнь имеет базисом не истину, а свободную игру и радость. (Платонов 2000, 17)

В статье «Над мертвой бездной» читаем:

Закон есть тоже явление, но сущность явления именно в его изменчивости, текучести, перерождаемости, свойстве быть причиной для другого явления. Следовательно, законов никаких в природе нет и не может быть, есть человеческие заблуждения и отражения этих заблуждений в непознанном пока мире. Мир – другое, его истинное лицо неизвестно ни одному мыслящему существу. (Платонов 2004б, 153)

Этому соответствует реплика Хоза в пьесе «14 Красных Избушек»: «Все мировые дураки всегда ищут мировую истину» (Платонов 2006, 183).

Истина невыразима в «остраненной» форме – она может лишь непосредственно переживаться, интуитивно ощущаться. Временами Платонов описывает состояния, близкие к визионерским; таков, например, рассказ «В звездной пустыне»:

Вместе с кровью и теплом шла в его теле вольная мысль и делала за него работу познания. В такие минуты он бессознательно и без желания был ясновидящим. Может быть, потому, что сам мир только прозрачная, беззвучная ясность и наша воля, наш труд, наше сомнение затемняют его. (Платонов 2004а, 179)

Особенно показателен рассказ «Невозможное», где герой в конце концов физически растворяется в Универсуме – драматичная дихотомия субъекта и объекта исчезает.

Думается, именно эта коллизия, зафиксированная в ряде ранних текстов Платонова, в основном обусловила к середине 1920-х годов трансформацию его стиля, доминантой которого стала борьба с «омертвевшей» формой – каждый элемент текста в пределе несет закон «самопреодоления». «Неправильный» платоновский язык объединил несочетаемые, казалось бы, качества «автопародийности» и «эвристичности».

Соотнося творчество Платонова с философскими учениями XIX – начала XX века, мы подчеркивали особое значение идей философии жизни – в частности, концепций Ф. Ницше, А. Бергсона, О. Шпенглера (Яблоков 2001; Яблоков 2005). Немалую роль, по-видимому, сыграл и вышедший в 1922 г. сборник статей, посвященных книге «Закат Европы» (Освальд Шпенглер 2006), следы знакомства с которым обнаруживаются в платоновских статьях. Бергсон в книге «Творческая эволюция» пишет: «Самая живая мысль застывает в выражающей ее формуле. Слово обращается против идеи. Буква убивает дух» (Бергсон 1998, 145). Сходно рассуждает Ф. Степун, комментируя книгу Шпенглера:

Понятие – мертвый кристалл мысли, слово ее живой цветок. Понятие всегда одномысленно, самотождественно и раз навсегда определено в своей логической емкости. Слово всегда многомысленно, неуловимо, всегда заново нагружено новым содержанием. (Шпенглер 2006, 9)

Платонов активно развивает шпенглеровские идеи:

Природа есть тень истории, ее отбросы [...] Природа – бывшая история, идол прошлого. История – будущая природа, тропа в неведомое. [...] У Шпенглера есть прекрасные слова: история есть мир, цветущий в образе. Да, потому что образ есть движение, изменчивость. А изменчивость есть чудо и свобода, что присуще только жизни и истории. Природа же – образ окаменевший, и потому она не образ, а безобразие:⁵ образ не может быть стоячим, он – игра и движение. (Платонов 2004б, 224-225)

Эстетические вопросы Платонов связывает с проблемой формы в общефилософском плане. В «Симфонии сознания» говорится, что искусство

есть трансформация хаоса, его ограничение, делание пространства из времени, ибо только ограниченное – форма – доступно желудку сознания. [...] пространство есть мертвое замерзшее время; время – нерожденное пространство, хаос, не превращенный жаркой и верующей душой художника в комки вещей.

Только человек-художник стоит посреди – на зыбкой волнующейся грани времени и пространства и неутомимо, бессменно строит из жидкой пламенной лавы времени твердые холодные камни – пространство. (Платонов 2004б, 221-222)

⁵ Вспомним кстати в *Чевенгуре* сравнение колонн в форме женских ног с ногами живых женщин: «...это сырье переработалось во что-то другое, где безобразно-живое обратилось в бесчувственно-прекрасное» (Платонов 1988, 151).

«Традиционное» искусство, с точки зрения Платонова, иллюзорно, поскольку неотрывно от формы в «старом» смысле. В одной из самых первых платоновских статей, «Об искусстве», эстетическая деятельность рассматривается как иллюзия завершенности мира: «Искусство – это дивный сон разума, будто он уже постиг все, воцарствовал над всем» (Платонов 2004б, 7). В статье «К начинающим пролетарским поэтам и писателям» говорится:

Единичное, личное творчество создает лишь, так сказать, «искусственное искусство», но не самое искусство [...] Содержание, бездну чувства – все, что составляет сущность искусства коллективного, индивидуальное творчество заменило красивой внешней формой, рифмой, техникой. (Платонов 2004б, 10)

Заметим, что в понятие коллективности искусства здесь вкладывается не тот смысл, какой предполагался литературными «радикалами» первых послереволюционных лет. С платоновской точки зрения, искусство есть совокупное творчество во времени, в бесконечном процессе развития – в этом отношении оно не противопоставляется другим видам преобразующей человеческой деятельности.

Платонов неоднократно пытается выразить идею «неоформленного», «чистого» бытия – таковы эфир в повести «Эфирный тракт», «вещество существования» в *Котловане*, а также персонажи, представляющие собой формы «бестелесной одушевленности»: прочие в *Чевенгуре* или джан в одноименной повести. Как в изображенной реальности, так и в языке разными способами актуализируется коллизия статического и динамического. Вспомним, например, как Копенкин в *Чевенгуре* размышляет над понятием «текущий момент»: «Момент, а течет: представить нельзя» (Платонов 1988, 147).

Коллизия процесса и формы получает разнообразные воплощения. Например, пространство осознается как «мертвое время»; город – как селение бывших странников; личность предстает «завершившимся» (словно умершим) человеком в живом теле. «Оформление» противоречит жизни – это касается и формы художественной. Широко распространено мнение, что «зрелый» Платонов пародировал свои ранние идеи (Шубин 187, 200, 212). Однако дело, пожалуй, не в радикальном отказе от юношеских (буквально трех-пятилетней давности) убеждений, а в том, что в «большом» платоновском стиле «автопародийность» стала постоянным, конститутивным свойством, так что любые идеи утратили «абсолютность».

В связи с коллизией статики и динамики уместно напомнить о чрезвычайно важной для Платонова идее странничества. Общефилософское понимание проблемы дано в статье «Симфония сознания»:

Природа – законченное время; законченное потому, что оно остановилось, а остановившееся время есть пространство. [...] Историю нельзя познать, предопределить: предопределенное несвободно, и погасает желание его достигнуть. (Платонов 2004б, 225)

Из этого следует, что сущность бытия не может быть постигнута рационально-логически, его нельзя «понять умом», а можно лишь «пройти» – «слиться» с пространством, «растворившись» в нем. Путешествие как «собрание» пространства и «избывание» времени служит лекарством от тоски; как говорят в «Джан» – «кто ходит, тому всегда легче» (Платонов 1985, 51). Фигура странника явно имеет у Платонова онтологическое, символическое значение; вспомним финал статьи «Горький и его „На дне“»:

...если бы мы завоевали вселенную, я бы сказал ей песней Агасфера Беранже [...]

За пир, за угошенье
Мое благодаренье,
Но слишком я томлюсь,
Когда остановлюсь. (Платонов 2004б, 200)

«Предела» как заранее ощущаемого универсального закона нет и быть не может – примечательна запись 1934 г.: «Не доводи ничего до конца: на конце будет шутка» (Платонов 2000, 132).

В соответствии со шпенглеровской идеей пространства как «мертвого» времени населенный пункт в платоновских произведениях зачастую предстает как поселение «остановившихся» странников, утеревших импульс движения и, соответственно, смысл существования; оседлая жизнь воспринимается как «неподлинное» бытие (подробнее: Яблоков 2004, 9-10). Отсюда – характерный для Платонова тип героя, сочетающего функции «здешнего» и «постороннего», «мастера-деятеля» и «странника-созерцателя» (подробнее: Яблоков 2005, 199). Сюжетно-композиционная роль подобного персонажа (рассказ «Иван Жох», роман *Чевенгур*, повесть «Котлован», пьеса «Шарманка» и др.) состоит в том, что он является в некий замкнутый, «утопический» хронотоп, некоторое время функционирует как его составная часть, после чего покидает как «исчерпанный», возвращаясь к прерванному движению.

Платоновский человек в принципе характеризуется двойственностью – сравним хотя бы фамилию главного героя *Чевенгура*. «Раздвоенность» объявляется фундаментальным онтологическим признаком; например, Самбикин в «Счастливой Москве», говоря об отличии людей от животных, поясняет:

Мы думаем всегда сразу две мысли враз, и одну не можем! У нас ведь два органа на один предмет! Они оба думают навстречу друг другу, хотя и на одну тему [...] человек способен думать вдвойне по каждому вопросу [...] мы ясно чувствуем, что нас двое: то есть я один, но во мне есть еще кто-то [...] мы опять становимся людьми в объятиях нашей «двусмысленной мысли». (*Страна философов*, 1999, 55-56)

Еще один вариант «странничества» – обретение «новой» личности в прежнем теле. Самый яркий пример – Сарториус, который под влиянием «заунывного процесса неизменного существования» решает «исследовать весь объем текущей жизни посредством превращения себя в прочих людей» (предпринять своего рода «странничество» путем метаморфоз) и превращается в Груняхина (*Страна философов*, 1999, 81, 90, 98).

Коллизия динамики и статики, «бесформенности» и «оформленности» воплощена у Платонова в разного рода дискретных структурах, когда «постепенность» (временная, пространственная, логическая) утрированно нарушена, что проявляется как в различных категориях художественного мира, так и в языке. Перед нами «наглядный» образ Универсума в процессе становления и «самопреодоления» – при том, что «сверхцель» движения неизвестна и, соответственно, «вектор» неопределен. Этим обусловлено «кризисное» состояние художественной формы, начиная с языка (нетрадиционная сочетаемость слов, логические «невязки» – нарочитая актуализация или, наоборот, нарочитое игнорирование смысловых оппозиций и т.п.). В платоновской прозе фактически ставятся под сомнение параметры художественной целостности, так что на стилевом уровне доминирует идея «незавершенности». Сквозь неповторимый платоновский стиль «просвечивает» глубочайшая философская проблема: дихотомия человека и бытия, фатальная «нецельность» Универсума – центральная коллизия как на тематически-фабульном, так и на языковом уровне. И прежде чем ставить вопрос о месте Платонова в литературе, имело бы, вероятно, смысл задуматься о том, в каких отношениях с литературой объективно находятся плоды его гениального творчества.

И. Бродский говорил, что Платонов «обнаруживает тупиковую философию в самом языке» (Бродский 1995, 49). Это безусловно верно; однако «тупиковость» языка не только показана, но и превзойдена с более высокой позиции, сущность которой мы только начинаем уяснять. Платонов создал язык радикально обновленный – пародирующий собственную «оформленность» и «ограниченность» и тем самым преодолевающий ее.

В недрах этого языка заключена коллизия «самоотрицания», а доминантой стиля оказывается постоянная «готовность» художественной формы к «самопреодолению», к выходу в «доэстетическое» (точнее, в «пост-

эстетическое») состояние, то есть стремление к гармонии более высокого порядка. Уже более 40 лет назад были отмечены два основных (на первый взгляд – взаимно противоположных) аспекта платоновского стиля: «неправильность» языка (например, непроясненная лексическая и грамматическая многозначность) и при этом – беспрецедентная смысловая глубина. Подчеркнем еще раз, что в стилистическом отношении это язык в той или иной степени автопародийный – зачастую данное обстоятельство не учитывается, равно как вообще недооценивается комическое начало в творчестве Платонова. Между тем, комизм здесь лежит гораздо глубже, чем уровень сюжета, – он не касается отношения к изображаемому, а входит в авторское мироощущение как неотъемлемый, сущностный признак. И характерно, что тип комического вряд ли может быть определен в привычных терминах: юмор, сатира и т.п.; поэтому восприятие Платонова как писателя-сатирика односторонне – в его творчестве отрицание «равноправно» утверждению.

Несмотря на ощутимую «затрудненность» выражения мысли, «идеями» платоновского стиля является не «силенциум», а, напротив, бесконечное говорение – «выговаривание» мира. С учетом этой специфики было бы неправомерно на основе совокупности произведений пытаться интегрировать четко очерченное мировоззрение писателя; думается, платоновский стиль в тенденции демонстрирует несостоятельность жестко понятий «мировоззрений». Конечно, применительно к конкретному сюжету речь может идти об определенной проблематике и соответствующих идеях, но в «большом» контексте платоновского творчества наблюдается, скорее, равновесное состояние идеологических позиций.

Считается, что во второй половине 1930-х годов манера Платонова радикально изменилась; помимо раннего периода в его творчестве традиционно выделяется два этапа: середина 1920-х – середина 1930-х и середина 1930-х – конец 1940-х годов. Можно согласиться с тем, что к концу 1930-х годов острота платоновского стиля стала менее «вызывающей»; но, как нам представляется, эти изменения все же не затронули глубинного мироощущения писателя. Один из аргументов – финал творческой биографии Платонова, завершившейся, как известно пьесой «Ноев ковчег»: можно сказать, что перед смертью состоялось «возвращение» к сюрреалистической поэтике 1920-1930-х годов.

Л и т е р а т у р а

- Бергсон, А. 1998. *Творческая эволюция*, М.
- Бродский, И.А. 1995. *Соч.*, т. 4, СПб.
- Доогe, Б. 2007. *Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира у А. П. Платонова: Опыт лингвопоэтического исследования языка романов «Чевенгур» и «Счастливая Москва» и повести «Котлован»*.
- Платонов, А.П. 1985. *Собр. соч. в 3 т.*, т. 2. М.
- 1988. *Чевенгур*, М.
- 1989. *Живя главной жизнью*, М.
- 1995. *Взыскание погибших*, М.
- 2000. *Записные книжки. Материалы к биографии*, М.
- 2004а. *Соч.*, т. 1., Кн. 1.
- 2004б. *Соч.*, т. 1., Кн. 2.
- 2006. *Ноев ковчег: Пьесы*, М.
1999. «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества, Вып. 3, М.
- Толстая, Е.Д. 2002. *Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века*, М.
- Шпенглер, О. 2006. *Закат Европы*, 2-е изд., М.
- Шубин Л.А. 1987. *Поиски смысла отдельного и общего существования*, М.
- Яблоков Е.А. 2001. *На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур»*, СПб.
- 2004. «Падающая башня: О художественном пространстве Платонова», *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*, Кн. 3, СПб.
- 2005. *Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других*, М.