

Наталия Злыднева

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ ПРОЗЫ А. ПЛАТОНОВА: ДИСКУРС 1920-Х ГОДОВ

Проблема переводимости в случае с Андреем Платоновым осложняется тем, что проза писателя в силу ее выраженной аномативности – уникальных языковых и концептуальных особенностей идиостиля – представляет сложность для перевода любого рода, будь то перевод с русского на какой бы то ни было другой язык, или перевод трансмедиаальный, с переменной кодов – вербального в визуальный и т.п. Изобразительный контекст прозы А. Платонова следует поэтому рассматривать в двойной перспективе – как те начала неизобразительной изобразительности, которые задаются поэтикой прозы мастера, и как те следы внешних воздействий, которые проецируются на нее «текстом» эпохи. Эта двояко обращенная выпукло-вогнутая конструкция интермедиаальности Платонова яснее всего выражается в его экфрасисах, отсылающих к явлениям современного ему художественного климата советской России в переломный момент ее истории – конец 1920-х годов.

Зрительное начало прозы А. Платонова в ряду других средств выражения не носит доминирующего характера, однако постоянно приковывает к себе взгляд исследователей, обладая завораживающей силой.¹ Объясняется это тем, что визуальность Платонова специфична. В его прозе конца 20-х – начала 30-х годов практически нет развернутых статических описаний зримого мира (внешности персонажа, пейзажа и пр.). Слабая визуализированность обусловлена особенностью платоновского нарратива, а именно, не раз отмечавшейся множественностью точек зрения повествователя и амбивалентностью оценок с их постоянными взаимными заменами и сдвигами. Между тем, зрительные образы очень значимы и возникают в виде периодических визуальных сгущений и специфической описательности. Последняя носит сравнительно-сопоставительный характер, акцентируя не зрительный объект как визуальный модус повествователя/персонажа, а состояние, соответствующее его функции в сюжете.² Задан-

¹ О визуальности прозы Платонова см., например: Z. Gyimesi, «Возможные типы экфрасиса в творчестве Андрея Платонова»: <http://www.russtudies.hu>

² Там же.

ные собственно визуальным кодом, фрагменты выступают в концентрированном виде в форме экфрасисов, образующих самостоятельные эпизоды повествования. Наконец, визуальное проявляется в концепте зрения (преимущественно внутреннего, то есть метафизического), мотиве *глаза*, основываясь на валентностях, которые актуализируют универсальные мифопоэтические коннотации.

В связи с многомерностью явления изобразительный контекст Платонова можно рассматривать в трех планах – 1) в плане референций экфрасиса (внешней и внутренней); 2) в плане формально-типологической структуры повествования, то есть в плане обнаружения стилистико-типологических параллелей в изобразительном искусстве современников писателя; наконец, 3) в плане мифопоэтической картины мира, заданной конфигурацией стереотипов эпохи в рамках идиостиля мастера. Задача настоящей статьи состоит в выявлении триады лексема-концепт-сюжет в пространстве визуального нарратива писателя, и при этом изобразительные контексты Платонова выступают как проекция его поэтики в «текст» эпохи.

В рамках обозначенной темы к настоящему времени накоплен опыт двоякого рода: проза Платонова рассматривалась в сравнительно-типологическом аспекте в связи с отдельными художниками, например, с Павлом Филоновым, а также в плане поисков внешних референтов платоновских экфрасисов. Одним из путей дальнейшего исследования визуальности Платонова можно было бы считать рассмотрение концептов его прозы на фоне советской живописи конца 20-х годов. Феномен совпадений между литературой и искусством этой поры уже обращал на себя внимание исследователей.³ Изобразительное искусство следует представить в такого рода анализе поверх индивидуальных мотивно-стилистических различий и/или схождений, как единый текст с общим корпусом топикатики. Важно при этом учитывать мифопоэтическую составляющую советского дискурса 1920-х, поскольку именно этот уровень структуры текста корреспондирует с системой мотивики мастера.

³ Так, в рецензии читаем: «Бесспорно, любое сравнение хромает и компаративистика имеет свои ограничения и рамки, но все же поразительное родство образных систем писателей, поэтов и художников 1920-1930-х расширяет наши возможности понимания времени и жизни человека внутри его. Впечатление, что порой писатель и художник образуют некую «пару», тандем схожего видения реальности – пробываясь к ее запечатлению каждый со своим способом художественного мышления. А. Платонов и А. Дейнека, Ю. Олеша и Г. Рублев, А. Толстой и П. Кончаловский, М. Булгаков и П. Челищев, Е. Замятин и Б. Григорьев с К. Редько, В. Хлебников и К. Малевич с В. Кандинским, И. Бабель и М. Шагал... Некая художественно-метафизическая общность, определенный параллелизм мировоззренческих, жизненных перемен, проявляющихся в разительных трансформациях стиля у писателей и художников тех десятилетий», В. Гудкова, «Георгий Рублев: версия дилетанта», *НЛО*, 2003, 63.

Под мифопоэтическим в визуальном нарративе подразумеваем такое соответствие плана выражения плану содержания, при котором доминирующими коннотациями становятся мифологические стихиис наполюдие представленной на картине художника Л. Бакста «Тетор Антиквус» (1906-1908), которая в свое время пробудила столь важные для судьбы отечественной культуры размышления поэта и философа Вячеслава Иванова. Трагическим мифом отмечена и эпоха конца 20-х – начала 30-х годов, времени создания основных произведений зрелого Платонова. В это же время нарастает предчувствие катастрофы, буйство авангардного дионисийства сменяется аполлинической созерцательностью и тревожным предчувствием. Мотив катастрофы – основа созерцательности Платонова, на которой во многом зиждутся и особенности его визуальности. Таким образом, путь рассмотрения проблемы изобразительных контекстов писателя пролегает от определения внешней референта его описательности через выявление формально-стилистической типологии зрительной формы к определению соотношения поэтики прозы мастера с мифопоэтическим началом в культуре конца 20-х – начала 30-х годов.

Рассмотрим три экфрасиса. Последовательность рассматриваемых фрагментов следует принципу проблематизации материала под избранным углом зрения, а не хронологическому – времени создания произведений, в которых они встречаются. Наше обращение к экфрасису – чисто ин-струментальное, оно направлено не на рассмотрение функций в составе нарративного целого, а только на структуру референции. При этом надо учитывать то, что внешний референт экфрасисов Платонова предельно редуцирован (проза писателя организована по типу поэтического текста и поэтому – автореферентна pat excellentе), в то время как внутренний – предельно расширен.

Экфрасис № 1 в рассказе «Мусорный ветер» дает пример совпадения негативной топикки у Платонова и в живописи конца 1920-х годов.

На лице памятника были жадные губы, любящие еду и поцелуй, щеки его потогтегли от всемирной славы, а на обыкновенный житейский лоб оплеченный художник положил резкую моршину, дабы видна была мучительная сосредоточенность этого полугтега над орта-низапией судьбы человечества и всен был его напярженный дух озабоченности. Грудь фигуры выдавалась вперед, точно полтяиваясь к груди женщины, опухшие уста лежали в нежной улыбке, готовые к страсти и государственной речи, – если приглядеть памятник нижнюю половину тела, этот человек голится бы в любовники левушке, при одном же верхнем полугтеге он мог быть только национальным вож-лем.

Данный фрагмент представляет собой образец редкого в творчестве писателя портретно-психологического описания персонажа, пусть персонажем в данном случае является не человек, а прижизненный памятник вождю. Имеет место характерная для Платонова анимация вещного (*на лице памятника* и др.). В мотиве речевого вызова-обращения к монументу основного персонажа рассказа Лихтенштейна, служащего завязкой сюжета, очевидна интертекстуальная связь с пушкинской трагедией «Каменный гость». К этому тексту отсылает и конструкция описания скульптуры, где начальная монументальность облика отрицается последующим его развенчиванием. Пушкинская схема антагонизма пронизывает рассматриваемый экфрасис «Мусорного ветра». Так, в описании памятника обращает на себя внимание парадоксальная инверсия относительно внешних реалий художественной жизни 1930-х годов: по стилю монумент ближе не к Арно Брекеру, автору многочисленных портретов фюрера, решенных в сочных майолевских или живописных роденовских формах, а к Эрнсту Барлаху, политическому противнику Брекера, для стиля и иконографии которого характерна графичная экспрессия с обращением к неоготике. Готическая тема в рассказе Платонова очень значима и намечена через динамическую оппозицию *вверх/вниз*. В ряду соответствующих тем – мотив молитвы *через готическую мучительную вершину храма в неясное небо*, поднимающийся мусор, мотив телесного низа, описанный через локус героя на помойке, а также значимое отсутствие низа у бюста вождя, мотив отсечения собственной плоти, восходящий к традиционному сказочному мотиву путешествия-полета героя из нижнего мира наверх, в мир живых. Готический принцип редуцированной телесности проявляется и в мотиве сексуальной ущербности феминизированных фашистов (сравнение груди памятника с женской грудью, способность офицеров только на «французскую любовь»).

Такого рода инверсивность отсылает к негативной топике советского искусства 20-х годов, как известно, весьма близко соприкасавшегося с немецким искусством:⁴ на уровне сюжетов сходство проявляется в частотности темы смерти, покалеченного тела, физического страдания и апокалипсической иконографии. Среди советских художников, отдавших дань топике телесного страдания, следует в первую очередь упомянуть мастеров, тяготевших к экспрессии формы и мотивов – Б. Голополосова (экстатическая телесность революционеров в картине «Борьба за знамя» 1927), Ф. Богородского (усеченная телесность в картине «Инвалиды» 1930) позднего К. Малевича (тревожная атмосфера беды в картине «Крестьянин, бегущий на фоне креста» 1929-1932 гг. ГРМ), П. Филонова конца 20-х годов (тема разложения плоти в картине «Голова III» 1929). Корпус мотивов

⁴ См., например, *Выставка Москва – Берлин. 1990-1950. Каталог*, М. 1996.

рассказа «Мусорный ветер» дает почву и для размышлений о судьбах за-рождавшегося, однако так не состоявшегося сюрреализма в искусстве конца 1920-х годов. Несмотря на то, что все предпосылки для сложения принципов сюрреализма были, последние нашли лишь частичное выражение в советской живописи (об этом ниже). Параллельность исканий в живописи экспрессивной сюрреалистичности «Мусорного ветра» очевидны, и вместе с принципом инверсии они составляют целое негативной топики.

Экфрасис № 2 из романа *Счастливая Москва* (картина в комнате Комягина) дает образец формально-типологических параллелей с живописью неопримитивизма и возвратом к началам символизма в 1920-е годы.

На картине был представлен мужик или купец, небедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял большой дом безродного вида, в котором хранились наверно банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна. Пожилая баба сидела в застекленной надворной пристройке – видна была только одна голова ее – и с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе. Мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить – не случилось ли чего особенного, – но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправится на покой – спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти.

Представленная картина, несмотря на обилие описанных глагольными предикатами действий, представляет собой статическую мотивную конструкцию. Двор – модель космоса, он неизменен в своей целостности, и при этом в своем полусонном состоянии обнаруживает изолированность от координат внешнего мира, находясь вне времени и пространства. В характеристике этого безместного места, на грани реальности и нереальности, в зоне своего рода *порога* бытия, что обозначено усиленным корнем *порож-* (*порожнее место*, где можно *опорожниться*), доминирует негативная топика: антиповедению мужика и общему состоянию *не то/не то* соответствует многократность отрицательной частицы *не* (*небедный, нечистый, нелюдимый, не случилось, не милых, не видеть*) и ее варианта в форме частицы и предлога *без* (*безродного, без памяти*).⁵ Если в поисках изобразительного контекста идти по линии описательно-стилистической, нахо-

⁵ Более подробно о мотиве двора у Платонова см.: Н.В. Злыднева, *Мотивика прозы Андрея Платонова*, М. 2006, Институт славяноведения РАН.

дим соответствие в поэтике примитива (бытовой нарратив с перечислением равнозначных, деиерархизированных частей статичной композиции). Вспомним мечтательную топику Шагала витебского периода, а также полные иронии жанровые сцены С. Адливанкина (например, «Трамвай Б» 1922), весело-трагические «лубки» Г. Рублева («Письмо из Киева» 1931) или наивные изображения производственных подвигов у М. Мухи («Ударная бригада получила знамя» 1931). В значительно более усложненной форме примитив как сочетание архаизации стиля с анимацией неодушевленного встречается в живописи конца 1920-х годов Павла Филонова (например, картина «Звери» 1925-26). В плане параллелей экфрасиса Платонова с живописью неопримитивистов 20-х годов показательное мерцание смыслов в омонимической диспозиции слова *опроститься*, где производное значение, определяемое непосредственным контекстом (справить естественную нужду), расширяется благодаря основному значению, опирающемуся на корень *прост-* как *стать проще, ближе к природе, народу* и т.п. Аналогичным образом задана игра смыслов *порожного* (места) как *порогового*, стоящего на грани сна и яви, жизни и смерти. Примитив в живописи, как явление маргинальное, так же обладает граничной поэтикой (внестилевой и внешкольной, лежаще при этом вне поля фольклора). Нарастающий голос внутреннего нарратора в рассматриваемом экфрасисе (*чтобы уж скорее..., хранились наверно банки*) соответствует внутренней точке зрения в иконе,⁶ которой примитив в известной мере следует. Очевидно, популярность примитива в 20-е годы может объясняться тем, что он возник в качестве противофазы исторического авангарда в момент его закатной стадии как нарратив эго-текста – отсюда обилие бытовых сюжетов как своего рода дневниковых записей в живописи, образовав тем самым рамочную конструкцию авангарда, которому, если вспомним Ларионова и Гончарову, он также предшествовал. Проза Платонова зрелого периода встроена в антиномичную поэтику авангарда «на излете», и картина в комнате Комягина тому подтверждение.

Однако не только стилистика поставангардного примитива примечательна в приведенном экфрасисе. Если учесть доминанту негативной топики и ключевую синтагму «порожнее место», развернутую в состояние значимой пространственно-временной неопределенности, своего рода складки бытия, (мужик или купец, не то вставало, не то садилось, не случилось ли чего – сон без сна, жизнь без памяти, дрящущая экзистенция, прерванная бесконечность, вечный сон, эвфемистически означающий смерть), возникает нейтрализация оппозиций: *и/и* вместо *или/или*. Такого рода бинарная конструкция соответствует «наивному» искусству (или его стилизации), не знающему избирательности, однако она в той же мере

⁶ Б.А. Успенский, *Поэтика композиции*, СПб. 2000, Азбука.

отсылает и к символизму, имплицитно мотив смерти, фюнеральный код, распространившийся в литературе и искусстве конца 20-х годов и приведший к переворачиваниям (следуя логике мифологических противопоставлений мира живых и мертвых) жанров и смыслов. Так возникло взаимное наложение гротеска и эпичности в дискурсе этой эпохи. Гротескность живописи Г. Рублева яснее читается на фоне скрытой погребальной символики полотен К. Петрова-Водкина 30-х годов (например, его картина 1936 года с символическим – в рамках ритуальной традиции – названием «Новоселье» и соответствующей семантикой изображения) или откровенных *vanitas* В. Малагиса («На смерть Клары Цеткин» 1933). Возник и собственно натюрморт *vanitas* со всей его традиционной атрибутикой – часами, зеркалами, черепом (натюрморты И. Машкова «Зеркало и череп» 1919 года и А. Осмеркина «Натюрморт с черепом» 1921 года). В романе А. Платонова персонажи картины в комнате Комягина реализуют модель смерти при жизни, погружаясь в сон как аннигиляцию существования – мотив, берущий истоки в русском символизме. Сочетание элементов гротескного примитива и символизма соответствует важным свойствам поэтики Платонова. Таким образом, описываемая картина на стилистическом уровне обнаруживает совпадения с планом выражения живописи примитива, а также символизма, в то время как глубинным образом отсылает к мотивно-концептуальному строю прозы писателя начала 30-х годов.

Экфрасис № 3 из повести «Джан»: динамическая конструкция, дионисийско-аполлинический синтез.

Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо – близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же человек, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, – голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли.

В сюжетном развитии повести данный экфрасис представляет собой визуальную модель идеальных проектов и предчувствия их краха главным персонажем. Эта композиция – диптих, причем пространственно-именные принципы двумерного изображения, заменены темпорально-предикативными, которые соответствуют природе вербального текста: картина повествует о двух последовательных действиях и их результатах. В соответст-

вии с утопическо-дистопической мотивикой повести в целом здесь имеет место противопоставление двух частей, объединенных рамочной конструкцией: в начале – *земля считалась плоской*, в конце – *плоское место земли*. Экфразистический пассаж Платонова формирует мотивную фигуру, где части находятся по отношению друг к другу в зеркальном отражении по типу палиндрома: $a+b+c+d \leftrightarrow d+c+b+a$.

В первой части диптиха – утопической – выстроена система абстрактных категорий, которым придан статус визуальной реальности: *картина описывала мечту, высунулся ... в бесконечность, глядел в пространство*. Отсылкой к темпоральной составляющей мечты, а также характеристики последней (*когда земля считалась плоской, а небо – близким*), актуализируется время, неопределенно удаленное от точки повествования прошлого, то есть возникает время мифологическое. Это поддержано и способом именованья главного персонажа – *некий большой человек*, который совершает действие, соответствующее своему мифо-героическому статусу: он пробил головой отверстие в небесном куполе и оказался в особом сакральном пространстве по ту сторону неба, а именно – того неба, которое выше обычного неба. Движение вверх сопряжено с повышением персонажа в его духовном статусе, и потому *про свое ... тело он забыл*.

Вторая часть диптиха – дистопическая – зеркально противоположна первой, и сакральное подвергается снижению. Если в первой половине картина изображала *мечту*, то теперь изображается реальность, человек: *тело стало туловищем*, героический порыв *вверх* сменился бесславным движением *вниз* (голова скатилась), а *небесный купол* превратился (посредством сравнения) в *жестяной таз*. Последняя трансформация особенно показательна: храмовое пространство вытесняется пространством повседневья, как духовное – телесным, а жизнь – смертью. Дегероизации события сопутствует и описание гибели героя с исчезновением субъекта, превращением его почти в безличный предмет – *туловище, которое истомилось, похудело и, наверно, умерло*. Наречие *наверно* указывает на переключение точки зрения повествования с позиции внешнего нарратора на позицию зрителя-персонажа (как и в предыдущем фрагменте). Впрочем, переключения точки зрения возникают неоднократно и в других частях экфрасиса, существуя в своего рода мерцающем режиме. Так, *бесконечность*, в которую высунулся *некий большой человек*, охарактеризована как *странная* – с точки зрения ее внутренней перцепции, то есть самого человека, ощутившего чуждость неизвестного пространства своему телу и поплатившегося за это его расчленением (*голова скатилась*), причем, поплатился он именно той верховной частью своего тела, которая больше всего ответственна за *мечту*. Заключительная часть пассажа (*голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на*

скудное, плоское место земли) благодаря наречию действительно характеризуется сверхличностностью повествователя. Это уже не нейтральный нарратор первой части диптиха, а тот, кому дано взирать на происходящее с позиции абсолютной доминантности и кому принадлежит власть именованья (отсюда – назывной синтаксис). Голова, которая изнутри пробила небесный купол, скатилась на тот свет по наружной поверхности неба, и тем самым значимое противопоставление оппозицией *вверх/вниз* и *свое/чужое* дополнено вектором-противопоставлением *изнутри/наружу*. Взгляд на небо как на то, что расположено *внизу* и *снаружи* может принадлежать лишь высшему началу: оно дает финальное определение *чуждого* пространства *того света*, куда скатилась отсохшая голова, а также *бесконечности* (и *странной*, и *новой*), на поиски которой направлены усилия *большого человека*. Определение *бесконечности* вначале звучит тавтологически, балансируя на грани сакрального текста и трюизма (бесконечность – это то, где ... нет конца), а потом и с позиции «сверхвысотности» нарратора, характеризующего землю как место *скудное и плоское, куда нет возвращения*. Таким образом, предикат *плоская* из нейтрального определения в начальной части экфрасиса вследствие введения оценочного определения *скудное* становится негативно маркированным. Дистопическая составляющая второй части диптиха подготовлена целой серией предшествующих негаций: *странной бесконечностью* и *неизвестным пространством*, кульминируя в тройное отрицание финальной констатации: *в новой бесконечности нет конца, нет возвращения*. Это – скорее история, чем картина, близкая к мифологической истории Икара и рассказанная с позиций владыки горного мира.

В платоноведении предпринимались попытки нахождения реальных прототипов этого экфрасиса в истории искусства, в частности, барочной графике. Круг ассоциаций следует, на наш взгляд, увеличить. Сближенность здесь общего и частного, сакрального и профанного заставляет направить поиски возможного референта опять же в область живописи примитива, для которого типично совмещение отвлеченного пейзажа с бытовым натюрмортом, а также соседство идеального с тривиальным, а удаленного – с близким. Последнее – удел и поэтики позднего авангарда: вспомним, например, полотна А. Лабаса конца 20-х годов (например, «Дирижабль»), где крупный план совпадает с задним и репрезентирует «мечту» (воздушный корабль), в то время как передний план заполнен маленькими фигурками людей – «реальности». Возникает инверсия традиционных значений композиционных планов: то, что близко (крупный план) артикулировано как утопическая даль, а удаленное – тривиально, то есть семиотически дальше на полотне приближено к зрителю, а семиотически близкое (мелкий масштаб, традиционно считываемый как удален-

ное) отдаляется (тривиальный быт/труд). Та же семантика имеет место и в противопоставленности первого и заднего планов на полотнах К. Малевича 1929 – 1932 годов.

Двучастная структура композиции описываемой в повести картины заставлял вспомнить графику низового (народного) барокко, отсюда она переключалась в позднюю народную икону и затем – в лубок, в частности, в рукописный старообрядческий лубок. Его парафразы возникли и в агитационных плакатах 1914 года работы К. Малевича (например, «Подошел лабазник к Лодзи»), и позднее в советском лубке на темы гражданской войны («Рано пташечка запела...» 1919 года). Диптих экфрасиса имеет отношение к излюбленному мотиву двоичности в прозе Платонова, к значимости числа *два*.⁷ Здесь опять же возникает след символизма: не случайно двоичность Платонова находит соответствие в живописи К. Петрова-Водкина, в значительной степени ориентировавшегося на канон символизма (картины «Два мальчика» 1911, «Две девушки» 1917).

Дистопический лейтмотив экфрасиса из «Джана» с его темой прорыва земного бытия и выхода в неизведанное пространство обусловлена и «оптимальной проекцией» самого авангардного искусства,⁸ в частности, имплицитно представляет прорыв в невидимое в теории М. Матюшина о расширенном зрении, выход в инопланетарность в супрематизме Малевича, в «Летатлине» В. Татлина. С авангардной поэтикой, во многом основанной на фигуре негации, платоновский фрагмент роднит и обилие негативных конструкций, как и в предыдущем фрагменте из романа *Счастливая Москва*. Несмотря на множественность точек зрения, обнаруживаемых здесь, прямой отсылки к авангарду, вместе с тем, не обнаруживается – слишком сильна предметно-фигуративная составляющая «картины». Поиски референта приводят к фигурации конца 1920-х – к сюрреалистическим фантазиям А. Тышлера, утопической мечтательности А. Лабаса, мистическим откровениям В. Чекрыгина (с последним Платонова, как известно, объединяет увлеченность учением Н. Федорова).

Мотивы фантастики возникают в символизме, авангарде, однако сюрреализм в его европейском изводе обошел Россию стороной. Фантастика в широком смысле претворилась в утопическом проекте исторического авангарда с его планетарным катастрофическим мышлением. Мифотворческая космология авангарда претворилась наиболее полно в супрематизме К. Малевича. Собственно фантастика в узком смысле развилась позже, в авангарде на излете – в начале 1920-х годов, подпитываясь от символизма и авангарда эпохи 1910-х. В лице таких своих представителей, как Шагал,

⁷ О принципе двоичности у Платонова см.: Н.В. Злыднева, *Мотивика прозы...*

⁸ Оптимальная проекция – термин А. Флакера. См.: А. Флакер, *Живописная литература и литературная живопись*, М. 2008, Три квадрата.

Лабас, Тышлер она соединила в себе две линии – мифопоэтическую и сциентистскую. Между ними много общего. В русском искусстве оказалась особенно органичной мифопоэтическая линия фантастики, воплотившаяся в теме полета и гибридных тел, в частности, у А. Тышлера. Не случайно данный экфрасис Платонова вызывает ассоциации именно с театрализованными фантазиями этого художника, породившими конгломераты человеческого тела, дома и планеты в целом. Причудливые головные уборы героев Тышлера напоминают пробитый небесный свод, а его полотна 1926 – 1929 годов могли бы служить иллюстрациями к *Чевенгуру*.

Между тем, глубинные смыслы описанной картины раскрываются лишь в контексте общей мотивики Платонова. В экфрасисе описывается акт созерцания, осуществляющий пересечение грани, которая разделяет два противостоящие друг другу части вселенной, то есть речь прежде всего идет о зрении в загробном мире, и тем самым о запрете для живых посещения царства мертвых. Мифологический мотив противостояния мира мертвых и мира живых, невидимых друг для друга или несимметрично видимых, соответствует устойчивому преобладанию в прозе Платонова конца 20-х – начала 30-х годов мотивов *невидимого зримого над видимым незримым*, определяющему невозможность героя возвращения в прежний мир. Однако известно, что для поэтики Платонова характерна реализация всего пучка омонимических значений слово-формы. Так, *свет* в значении *мир* часто контаминируется со *светом* в значении *свечения*, источника *освещенности*, то есть *солнца*, реализуя и внутреннюю форму тождественности *свет=свят*.⁹ Очевидно, главным «преступлением» героя в отношении сакральных устоев явилось дерзновение взглянуть на верховный свет, то есть идентифицировать себя с верховным светилом, которое в системе мифологических представлений эквивалентно *глазу*.

Концепт *глаза* у Платонова чрезвычайно значим, на что указывает его частотность и образуемая им валентность по отношению к центральным для поэтики мастера мотивным парам *жизнь/смерть*, *пространство/время*, *небо/земля*, *далекое/близкое*. В соответствии с (дис)утопической доминантой творчества писателя конца 20-х годов, аналогично тому, как это происходило в живописи, яснее зрится *удаленное* и *высокое*, к тому же *даль* заметно превалирует над *близью*. Особо выделяется в связи с *глазом* мотивная пара *свет/тьма*. Причем, внутренний императив, владеющий персонажами Платонова, отдает предпочтение негативному модусу этой эквивалентности: все они пребывают на грани существования, где предпочтительнее *не видеть явное* или *видеть неявное*, то есть, актуализируется зона экзистенциального пограничья. *Глаз* образует валентность и по отношению к разного рода пограничьям и оказывается соположенным с

⁹ Об этом см.: Н.В. Злыднева, *Мотивика прозы...*

лексемами, описывающими границу – то есть с *межой*, *краем*, что в рассматриваемом фрагменте выразилось в локализации *по ту сторону*, а также преобладании плоскости-границы над трехмерностью мира: *плоская земля, поверхность неба*. В мотивике Платонова *глаз* не только составляет часть тела, но часто и противопоставляется телу как локус светоносности – внутреннему, темному и утробному пространству. В данном экфрасисе живое остальное тело первой части диптиха противопоставлено туловищу, которое похудело и умерло, как видящее видимому, как субъект и объект зрительного акта, то есть как *глаз – солнцу*. Речь идет о внутреннем зрении, в котором проявляется типичная для Платонова инверсия – зрение наоборот, и потому свет несет в себе смерть, а открытыми глазами зрится тьма или в данном случае – бесконечность, которая концептуализируется как пустота. Дистопическое маркировано у Платонова посредством негативно отмеченного пространства, и потому его бесконечность соразмерна его безнадежности.

Глаза у Платонова обретают автономное существование, реализуя созерцающее сознание, которое превышает возможности обыкновенной способности видеть внешний мир (вспомним знаменитый пассаж из «Чевенгура», о том, что в каждом человеке живет маленький зритель). Это одновременно про-зрение вдаль и вглубь времени и пространства, взгляд одновременно изнутри материнской утробы и из загробного мира. Фигура инверсии зрения соответствует инверсивной негации завершающей части фрагмента, описывающей увиденный мир как тот, откуда нет возвращения. *Тот свет* формулируется омонимически – как – *свет*, позволяющий видеть незримое. Прочитанный в контексте поэтики автора данный экфрасис не только выступает как квинтэссенция смысла повести, становясь своего рода экзистенциальным фокусом повествования, но и высвечивает всю систему концептов мастера.

Система референциальных связей имеет мощную надстройку в виде мифопоэтического комплекса, опирающегося на глубинную семантику платоновского повествования. Эллиптическая геометрия мотивной схемы, о которой мы говорили в начале разбора экфрасиса из повести «Джан», замыкает референты друг на друге, и они взаимно аннигилируются. Вместе с тем, принцип зрения незримого, не отсылая непосредственно к тексту живописи как таковому, соответствует глубинной сущности авангардной поэтики, в частности, основам беспредметности супрематизма, а также его продолжению в трехмерных абстрактных конструкциях, над которыми Малевич работал в 20-е годы.

Таким образом, у Платонова внешний референт фиктивен (экфрасис не обращен к реально существующей картине); внутренний референт – реальное живописное произведение или их группа, построенные на близком

литературному фрагменту поэтическом принципе, обращен к комплексу экспрессивно-нарративной семантики советского искусства конца 1920-х годов в сегменте негативной топике. Негативная топика явилась трансформацией радикализма формы, разработанного в проекте авангарда. Внутренне опираясь на беспредметный авангард, нарратив 20-х развивает тенденцию к созерцательно-катарсическому *terror antiquus*, образуя аполлиническую противофазу десятилетия авангарда и реализуя поворот к традициям символизма, которые проявились в эпоху «Между Троцким и Сталиным». Таким образом, дионисийское начало исторического авангарда, преломившееся в мотивике катастрофы в 1920-е годы, и аполлинические тенденции новой фигурации, слившись воедино, определили визуальный контекст поэтики Платонова, а последняя, в свою очередь, стала вербальным эквивалентом визуального «текста» переломного времени.