

Diesseits und jenseits der Utopien

Andrej Platonov –
ein Autor zwischen allen Stühlen

Konferenz (9.10.-11.10.2008)
Institut für Slavische Philologie, LMU München

Veranstalter:
Hans Günther / Aage A. Hansen-Löve

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

56

HERAUSGABE UND REDAKTION DIESES BANDES

Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Dmitrij Kraft, Ilja Kujuk, Anke Niederbudde

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

TITELGRAPHIK

Pavel Filonov, Ohne Titel, 1924

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180-2373, Fax +49/89/2180-6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel. +43/1/310 70 08

VERLAG

Kubon & Sagner GmbH München – Berlin
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

«**Verlag Otto Sagner**» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819 ISBN 978-3-86688-097-9



Die Veranstalter bedanken sich bei der DFG für
die finanzielle Förderung der Tagung

Inhalt

А.В. Кеба (Каменец-Подольский), «Нечаянное» в творчестве Андрея Платонова и философско-эстетическая мысль первой половины XX века	7
H. Günther (Bielefeld), Мир глазами «нищих духом»	23
R. Grübel (Oldenburg), В котловане прозы Платонов. Розанов и Достоевский на фоне религии искусства	39
O. Меерсон (Washington, D.C.), <i>Котлован</i> Платонова. Библейские и литургические подтексты как мотивировка поведения героев и тона рассказчика	71
R. Hodel (Hamburg), Обобществление общности (Вебер, Тённис, Платонов)	85
K. Ичин (Belgrad), Отцовское «бремя»: <i>Голос отца</i> А. Платонова	107
K. Баршт (С. Петербург), Космологический диегесис Платонова. Теории эфира, времени и пространства в произведениях писателя и современной ему естественно-научной мысли	121
A. Niederbudde (München), Революция и математика – Некоторые замечания к теме «наука и мировоззрение» в раннем Советском Союзе на примере творчества А. Платонова и П. Флоренского	151
A.A. Hansen-Löve (München), «Антисексус» Платонова и антигенеративная утопия	167
E. Hoffmann (München), Мотив коллективного тела в романе Андрея Платонова <i>Счастливая Москва</i>	191
И. Кукуй (München), Одна абсолютно счастливая Москва: Городской текст А. Платонова и Б. Вахтина	227
E. Добренко (Sheffield), Лингвистический экзистенциализм Платонова	243
E. А. Яблоков (Москва), Платонов и литература	251
H. Полтавцева (Москва), Андрей Платонов и соцреализм (предложения к размышлению). Интродукция	265

Ben W. Dhooge (Los Angeles), Прием языковой деформации. Платонов, Хармс, Хлебников	283
Н. Корниенко (Москва), Эпистолярный и текст Платонова: опыт реально-биографического и историко-литературного комментария	327
Н. Злыднева (Москва), Изобразительный контекст прозы А.Платонов: дискурс 1920-х годов	357
Н. Григорьева (Tübingen), Действие в условиях отсрочки: Платонов, Гелен, Батай	371
Alfred Gall, <i>Performativer Humanismus: Die Auseinandersetzung mit Philosophie in der literarischen Praxis von Witold Gombrowicz</i> , Dresden Thelem / w.e.b. 2007 (R. Fieguth)	393

Александр В. Кеба

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

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

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

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

война – это несерьезное, нарочное дело;

Главное, не надо этим делом (речь идет о любви. – А.К.) нарочно заниматься – это самая обманчивая вещь: нет ничего, а что-то тебя как будто куда-то тянет, чего-то хочется... У всякого человека в нижнем месте целый империализм сидит...; но само солнце отпускает людям на жизнь вполне достаточные нормальные пайки, и всякое их увеличение – за счет нарочной людской работы – идет в костер классовой войны, ибо создаются лишние вредные предметы. (Платонов 1991б, 67; 77; 217)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Л и т е р а т у р а

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

Hans Günther

МИР ГЛАЗАМИ «НИЩИХ ДУХОМ»

1. Мотивы детскости у Платонова

В особом складе мысли «нищих духом», которых Платонов нередко предпочитает своим «умным» персонажам, следует различать по меньшей мере три аспекта «духовной нищеты» – детскость, невежество и юродство. Детский взгляд на мир противоположен взрослому, невежество и неграмотность представляют собой оппозицию «уму» и культуре письма, а юродство оказывается противопоставлено официальной ортодоксальности. Согласно Нагорной проповеди, «нищие духом» блаженны, «ибо их есть Царство Небесное», причем греческое слово „πτωχός“ обычно интерпретируется как детское, смиренное отношение к Богу.¹ В другом месте Евангелия по Матфею (11, 25) Иисус благодарит Бога за то, что он «утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам», причем слово «νήπιος», употребляемое в греческом тексте, можно перевести как «детский, несовершеннолетний, беспомощный, глупый, неразумный».

Культурно-эстетическая категория детскости обладает длинной историей. «Открывателем» детства считается Руссо, первый определивший ребенка как «незнакомое», самостоятельное существо. Ребенок в понимании Руссо – альтернатива состоянию цивилизованного человека, внутренне разорванного и отчужденного от самого себя. Как воплощение природного начала ребенок противопоставляется всему искусственному, ложному и в то же самое время считается предвосхищением утопической идеи усовершенствования человечества. Для И.Г. Гердера, мечтавшего вслед за Руссо о Золотом веке человечества, детство репрезентирует дорациональный образ жизни (см. Ewers 1989, 59-96). Ф. Шиллер в своем трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» также видит в ребенке «воплощение идеала» и «священный предмет».

В романтизме, углубившем разрыв между детством как репрезентацией архаического состояния человечества и современной цивилизацией, культ детства достигает своего апогея. Отчуждение детства от модерна подчер-

¹ См.: Карасев 2002, 12. Григорьева 2007, 269 указывает в связи с «нищими духом» на средневековую мистику Майстера Экхарта.

квивается тем, что ребенок наделяется мистическими божественными качествами. Гельдерлин, например, считает ребенка целостным, внутренне еще не разорванным существом (см. Richter 1987, 256-257); для Новалиса детство является мистическим состоянием, поскольку ребенок обладает спонтанной гениальностью. Автор-романтик стремится ко второму «Золотому веку», «второму высшему детству» человечества. Людвиг Тик в своей метафизике детства исходит из превосходства детского духа над просвещенной рациональностью. Все романтики прославляют детскую мудрость и ее способность распознавать суть реальности под внешней оболочкой. Ребенок становится шифром свободного воображения. В оценке детства, правда, присутствует известная амбивалентность, поскольку оно символизирует с одной стороны утопию прошлого, связанную с природностью, дикостью, анархичностью и дорациональностью, а с другой утопию будущего, т.е. надежду на синтез примитивности и цивилизации (см. Richter 1987, 254).

Идея остроящего детского взгляда на современный мир подхватывается в другом ракурсе в художественной мысли начала XX века (см. Nilsson 1985, Бенчич 1987). О «новом зрении» Хлебникова Ю. Тынянов пишет так: «Детская призма, инфантилизм поэтического слова, сказывались в его поэзии не ‚психологией‘ – это было в самых элементах, в самых небольших фразовых и словесных отрезках. Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые ‚нормы‘ метра и слова» (Тынянов 1929, 587). Широкую известность получили мысли В. Кандинского о детских рисунках, послуживших ему стимулом для художественного творчества из-за отказа их авторов от практических целей. Обобщая, можно сказать, что в примитивизме и футуризме романтический культ ребенка переносится из сферы мистической и метафизической в сферу обновления восприятия. Детский взгляд на мир выдвигается в качестве протеста против прагматизации жизни и автоматизированных художественных форм. Несмотря на отличие от романтической оценки этого явления, здесь сохраняется константа чуждости детского взгляда утилитаризму современной цивилизации и стремление к обновлению мироощущения посредством докультурного, архаического начала.

В условиях советской культуры детскость приобретает дополнительные функции. Подобный сдвиг лишний раз подтверждает, что эта категория всегда находится в диалектической связи с миром взрослых и включает в себя сильный критический импульс по отношению к современной ей культуре (см. Assmann 1978, 121-122). Проницательной интерпретацией роли детскости в советском обществе мы обязаны А. Воронскому – по его мнению, детский взгляд, благодаря своей непосредственности, обладает способностью раздирать кору, скрывающую от нас мир. В статье «Искус-

ство видеть мир» Воронский пишет: «Для того чтобы дать волю художественным потенциям, надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок» (Воронский 1982, 421). Автор называет почти те же формы непосредственности, о которых шла речь выше – детскость, невежественность и безумие. Нетрудно догадаться, какой смысл имел этот призыв к «невежественной» точке зрения в 1928 году. Намекая на искажение общественной психики, Воронский констатирует: «Мы более похожи на больных, чем на нормальных людей» (там же, 415). Поэтому искусство должно превращать «умного человека в безумца, зрелого человека в ребенка» (там же, 421).

О том, что детский мир близок Платонову, свидетельствуют его многочисленные рассказы для детей и о детях; эти рассказы, однако, при ближайшем рассмотрении оказываются предназначенными и для взрослых. Один из мотивов, связанных с детским пониманием мира у Платонова, – близость к миру животных. В этом отношении представляет интерес рассказ «Волчок» (1920), в котором собака предстает чуть ли не в человеческом виде. Мальчик ее «за собаку не считал», и ему казалось, что Волчок думает, «как и все люди» (Платонов 2004, кн. 1, 150-151). Мальчика и собаку соединяет одна существенная деталь: Волчок не знает, что он кобель, и не гонится за сукой Чайкой. Подобным же образом мальчик отказывается от девушки Мани, в которую он влюблен. В финале рассказа звучит известная идея Платонова о том, что благо не в удовлетворении тела, а в знании и истине. Через перспективу мальчика здесь выражаются мысли, далеко выходящие за детский горизонт.²

Подобным образом в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923) провозглашается полудетская, полуутопическая идея равноправия всей живой твари: «Зверь, брат, тоже большевик, но молчит, потому что человек не велит. Придет время вскоре, заговорят и звери, остепенятся и образуются...» (там же, 260). Поэтому в будущем большевистском доме скот должен жить на равных правах с людьми. Такие мысли, кстати, встречаются не только у Платонова, но и у других писателей и художников того времени, например, у Хлебникова, в «Горжестве земледелия» Заболоцкого или в творчестве Филонова. Гумилевский указывает в своих воспоминаниях на то, что Платонов «любил животных и верил в их человечность» (Платонов 1994, 65).³

² Мотив целомудрия в устах мальчика напоминает христианский аскетический идеал «puer senex», который соединяет в себе молодость с бесчувственностью старого человека.

³ Может быть, эта идея пришла к Платонову из сектантской среды. Духоборцы, например, не эксплуатировали рабочую силу животных и не пили коровье молоко, потому что верили, что в животном перевоплощается человеческая душа.

Другой признак мироощущения ребенка – детский анимизм (см. Piaget, 157) пятилетний мальчик сталкивается с разными пугающими призрачными существами. Под воздействием вернувшегося с фронта отца анимистический взгляд преобразовывается характерным образом. Так, герою рассказа гвоздь, в отличие от страшного пня-головы, представляется добрым человеком. Отец объясняет ему, что это происходит потому, что он сам сработал гвоздь своим трудом. В этом можно увидеть шаг в сторону детского артифициализма т. е. осознания, что вещи являются результатом человеческой деятельности (там же, 227). Не случайно эта перемена в мироощущении мальчика связана с фигурой отца, который, согласно Платонову, первым вводит ребенка в тайны мира.

Дальнейшая характерная черта детского взгляда – деление реальности на свой «маленький» и на чужой «большой» мир взрослых. С. Бочаров обращает внимание на то, что Платонов часто использует детское слово «большой» (Бочаров 1994, 45). В начале рассказа «Июльская гроза» (1938) мы читаем, например: «[...] дорога была длиною лишь четыре километра, но велик мир в детстве» (Платонов 1978, 134). Герой рассказа «Железная старуха» (1941) малолетний Егор вступает в диалог с разными жуками и червями, как будто они люди. Апофеоз малой твари связан с одним из героев рассказа «Тютень, Витютень и Протегален» (1922), возвещающем о победе кроткой силы в мире.⁴ Проповедь Витютня, не лишенная иронического преувеличения, обращена к детям: «Вы еще ребята, вы малые среди людей, и вы возьмете себе человеческое царство. Так и там, малые мира возьмут себе мир. Самый малый, самый гонимый, никому не ведомый, молчаливый, нерожденный, тот для кого и песчинка – бог –, тот истинный царь земли [...]» (Платонов 2004, кн. 1, 219-220). В этом контексте цитируются слова «Блаженны нищие духом» из Нагорной проповеди.

Не случайно именно невзрачный воробей является любимой птицей Платонова (см. Корниенко 2000, 6). В этой связи необходимо отметить один аспект всех маленьких существ у Платонова – их незащищенность. На этот факт указывает Т. Зейфрид в своем анализе детской интонации в поздних рассказах Платонова (см. Seifrid 1992). В них прославляется не только малость и незначительность детских героев, но и их невинность и слабость, уязвимость и «виктимизация», т. е. тот факт, что они нередко становятся жертвами насилия. Незащищенность человека в мире, в особенности детей, подчеркивается устойчивым мотивом сиротства, который является как бы экзистенциалом платоновского мира. Но несмотря на свою слабость и незащищенность, ребенок у Платонова обладает недетской мудростью и даже гениальностью. Нередко он фигурирует как аллегорическое воплощение будущего: «Некому, кроме ребенка, передавать человеку свои

⁴ Вьюгин (2004, 66-69) предполагает сектантскую подоплеку у Витютня.

мечты и стремления; некому отдать для конечного завершения свою обрывающуюся великую жизнь» (Платонов 2004, кн. 2, 47). По словам Платонова, образ ребенка-спасителя восходит к христианскому представлению о том, что Сын совершит «искупление вселенной» (там же, 49), подготовленное страданием матери. Высокое звание ребенка как «владыки человечества» и его незащищенность непременно составляют единое целое. Вместе взятые, они выражают сложную платоновскую идею утопического проекта и одновременно его крайнюю уязвимость. Достаточно вспомнить о значении смерти ребенка в *Чевенгуре* и девушки Насти в «Котловане».

Мотивы детскости встречаются не только у детских героев Платонова, но и у взрослых. В *Чевенгуре*, например, они играют важную роль. Кирей видит во сне «греющий свет детства» (Платонов 1988а, 278), а у Чепурного тревожная чевенгурская ночь вызывает воспоминание о подобных тоскливых ночах в детстве (там же, 261). Нередко упоминается тоска Дванова по отцу или Копенкина по матери. В детских взрослых или взрослых детях *Чевенгура* сопрягается тоска по прошлому (см. Карасев 2002, 14) с наивной верой в будущее. Для Копенкина Роза – «продолжение его детства и матери» (Платонов 1988а, 174), а у Дванова нетерпение к будущему вызывает детскую «радость вбивать гвозди в стены, делать из стульев корабли и разбирать будильники, чтобы посмотреть, что там есть» (там же, 161). Персонажи романа не только скучают по детству, они отличаются и детским поведением – они плачут, рассуждают и мыслят по-детски.

Подводя итоги, можно сказать, что «детские» мотивы, о которых шла речь – близость к животным и очеловечивание животных, оппозиция малого и большого, незащищенность ребенка и фигура ребенка-спасителя, тоска взрослых по детству или их инфантильное поведение – органически связаны с платоновской философией. Они окрашивают убеждения автора, придавая им «наивную», но тем не менее серьезную окраску.

2. Культура «невежества» и культура «ума»

Персонажи романа *Чевенгур* зачастую представляются читателю, согласно М. Горькому, не столько революционерами, сколько «чудаками» и «полоумными» (см. Яблоков 2001, 29). В литературе о Платонове не раз было написано об инфантильных и безумных «полуинтеллигентах», о «святой простоте» странствующих «философов из народа» и «дураков». Социальный горизонт «дураков» из народа контрастирует у Платонова с мировоззрением «умных», грамотных людей. В то время как культура невежества показана изнутри как «свой» мир, элементы культуры письма и науки изображаются как вкрапления из другого, «чужого» мира. Для

первого мира характерен запас элементарных экзистенциалов, устойчивых мотивов семейной и рабочей жизни и циклическая ритмизация жизни. Язык простой культуры служит мерилем культуры «ума» и зеркалом, в котором отражаются осколки высокой культуры. Нередко, однако, это зеркало оказывается кривым, производящим комические или сатирические эффекты.

Происходит постоянное столкновение этих двух сфер, причем часто встречаются переводы понятий одного языка на другой. Основная тенденция этих переводов – редукция сложности до простых осязаемых фактов. В культуре невежества отсутствуют такие понятия, как социализм, революция, организация, идеология, директива и т.д., поэтому они подлежат постоянной интерпретации. В *Чевенгуре*, например, даются различные истолкования коммунизма: по мнению одних, он похож на солнце и восходит летом, для других он существует лишь на одном острове в море или является движением в даль земли. Осуществление коммунизма сравнивается с тем парадоксальным фактом, что аэропланы летают несмотря на то, что «они, проклятые, тяжелее воздуха» (Платонов 1988а, 243). Социализм определяется как «конец всему», а революция – как «остатки тела Розы». Общественные и исторические категории редуцируются на отношения между единицами. Так, Захару Павловичу кажется, что война нарочно выдумывается властью, и он приходит к выводу: «Послали бы меня к Германцу, когда ссора только началась, я бы враз с ним уговорился, и вышло бы дешевле войны» (там же, 66-67). Во всех случаях преобладает принцип конкретизации, овеществления и отелеснения абстрактных понятий и, в особенности, перевода их на пространственные категории.⁵

Противопоставление «глупости» и «ума» как константа платоновского творчества обостряется к концу 1920-х гг. В романе *Чевенгур* представителем «ума», без сомнения, является Прокофий Дванов. Его «давно увлекала внушительная темная сложность губернских бумаг, и он с улыбкой сладострастия перелагал их слог для уездного масштаба» (Платонов 1988а, 235). Когда Прокофий в финале романа делает список своего будущего имущества, Копенкин ругает его: «У людей тяжесть, а ты бумагу держишь» (403). «Ум» в *Чевенгуре* рождает бюрократизм и связанное с ним «умнейшее дело» (335) – организацию. В дискуссии с Чепурным Прокофий утверждает: «Чувство же, товарищ Чепурный, – это массовая стихия, а мысль – организация. Сам товарищ Ленин говорил, что организация нам

⁵ См.: Dooghe 2008, 453-567. Тенденция к пространственности – один из главных признаков языкового моделирования мира Платонова. Представляется, что и у «избыточных» пространственных выражений типа «думать в голову» и «ум в голове» присутствует детский призыв. К примату пространственности у Платонова см. тоже: Rister 1981, 65-82. На детскую «избыточность» указывает Михеев 2003, 301.

выше всего [...]» (219). Прокофию надлежит выражать то, что Чепурный инстинктивно чувствует, и он всегда старается сформулировать свои резолюции в строгом соответствии с сочинениями Маркса, которые знает наизусть. «Ты, Прокофий, не думай – думать буду я, а ты формулируй!» (217), – обращается к нему Чепурный.

На противоположном полюсе находятся такие «глупые» герои, как Саша Дванов, Копенкин, Чепурный и многие другие, которые в поисках истины социализма руководствуются не умом, а «чувством» и «сердцем». ⁶ Они наполнены детской верой в возможность привести всех страдальцев мира в состояние товарищеской общности, нищеты и согласия с природой. Сам председатель чевенгурских коммунистов не разбирается в циркулярах, таблицах и постановлениях и чувствует себя освобожденным «от мучительства ума» (Платонов 1988а, 302). Для таких людей «ум» и вытекающие из него последствия – бюрократизм, организация и догматизм – основаны на грамоте, именно она маркирует четкую границу между официальной сферой письменности и устной культурой народа. Роман *Чевенгур* может служить классической иллюстрацией тезиса о том, что письму присуща тенденция к созданию автономного, бесконтекстного, отрешенного от действительности дискурса (см. Ong 1987, 81, 132).

Недаром чевенгурские «дураки» – сторонники устного слова. К письму они относятся с недоверием. Об этом говорит сцена, в которой Саша Дванов и Захар Павлович хотят записаться в партию: «Человек дал им по пачке мелких книжек и и по одному, вполонину напечатанному, листу. Программа, устав, резолюция, анкета, – сказал он. – Пишите и давайте двух поручителей на каждого. Захар Павлович похолодел от предчувствия обмана. – А устно нельзя? – Нет, на память я регистрировать не могу, а партия вас забудет» (Платонов 1988а, 74). Копенкин также смотрит на грамотность с большим подозрением: «Пишут всегда для страха и угнетения масс [...]. Письменные знаки тоже выдуманы для усложнения жизни. Грамотный умом колдует, а неграмотный на него рукой работает» (150). ⁷ Подобным же образом Чепурный отвергает выдвинутый Прокофием проект введения науки и просвещения в Чевенгуре, подозревая, «что ум такое же имущество, как и дом, а стало быть, он будет угнетать ненаучных и ослабелых...» (221). Саша Дванов «любил неведение больше культуры» (148) и мечтал о том, чтобы большинство неграмотных когда-нибудь постановило «отучить грамотных от букв – для всеобщего равенства» (150).

⁶ На оппозицию «сердца» и «ума» в повести «Сокровенный человек», где «природный дурак» Пухов противопоставляется «умным, научным» коммунистам, указывает Лангерак 1995, 166.

⁷ О том, что с точки зрения оральности письмо часто подозревается в тайном знании и колдовстве, см.: Ong 1987, 95.

Поскольку чевенгурский идеал непосредственной товарищеской и задушевной коммуникации прочно связан с устностью, культура письма рассматривается как «усложнение» и инструмент угнетения народа.⁸

На контрасте деревенского дурака Макара Ганушкина и его начальника, государственного умника Льва Чумового (Вознесенская 1995, 296) построен рассказ «Усомнившийся Макар» (1929). «Выдающийся товарищ» Чумовой был «наиболее умнейшим на селе и, благодаря уму, руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу» (Платонов 1988б, 93). У него «умная голова, только руки пустые», а у Макара как раз наоборот: «Думать он не мог, имея порожнюю голову над умными руками, но зато он мог сразу догадываться» (там же). В то время как «организационный гос-ум» (там же, 107) Чумовой заботится о хлебе, Макар, занимаясь «незаконными зрелищами», задумал народную карусель, гонимую ветром.

Характерно, что город Москву мы видим в остраненном виде глазами странника-дурака Макара – он ходит «под золотыми головами храмов и вождей» в поисках центра власти, вечного дома пролетариата. Центральное место в рассказе занимает сон Макара: ему, горящему частному человеку, является лицо «научного», «ученейшего» человека, который «в одну даль глядит» (там же, 104) и не видит около себя отдельного человека, мучающегося без помощи. В страшных мертвых глазах научного человека отражается живая жизнь миллионов людей. В конце сна громадное мертвое тело обваливается на Макара, который по «любопытной глупости» долез до «образованнейшего». Сон Макара раскрывает истинный смысл таких понятий, как «ум» или «наука». Мертвому «умному» взгляду безразлична индивидуальная судьба, блаженный же Макар глубоко сочувствует людям, всей твари и даже машинам. Попав в «институт психопатов», он по невежеству отвечает на вопросы врача как сумасшедший и вместе с другими «больными душой» занимается чтением Ленина. Наконец Макар находит себе рабочее место в учреждении, чувствуя тоску «по людям и по низовому действительному уму» (там же, 106).

Неудивительно, что рапповская критика встретила «юродивую» перспективу рассказа крайне отрицательно. В еще большей мере это относится к «бедняцкой хронике» «Впрок» (1931). Ее герой, «безвольный созерцатель» и «душевный бедняк, измученный заботой за всеобщую действительность» (там же, 198), обходит коллективизированную деревню. Важным свойством путника было то, что он «не мог солгать» и относился «бережно и целомудрено» к окружающей его действительности. Рассказ в свое время вызвал яростные отклики в первую очередь потому, что колхоз-

⁸ Лазаренко 2004 противопоставляет чевенгурский проект как явление «жизни» коммунистическому «тексту», причем в этой интерпретации «текст» стремится к экспансии в сферу жизни.

ная деревня изображалась не глазами «гос-ума», а «целомудренным» взглядом «душевного бедняка».

В каких взаимоотношениях находятся представители «ума» и «глупости» в творчестве Платонова? Примечательно, что во всех случаях персонажи, олицетворяющие противоположные точки зрения, являются парными образами.⁹ Близость власть имеющего и юродивого, царя и шута – хорошо известное явление. В случае Ивана Грозного мы даже знаем о карнавальной перемене мест, поскольку царь иногда сам брал на себя роль юродивого под литературным псевдонимом Парфений Уродливый (см. Лихачов/Панченко 1976, 34). Еще в раннем рассказе Платонова поражает комическое сходство фамилий Тютень и Витютень. Комическую парность персонажей подчеркивают и многие другие штрихи – Тютень ростом с кочережку, Витютень с черпак; Тютень считает себя богом, а голого пророка Витютня – сатаной; первый пугает птиц свистом, для другого птицы являются любимой тварью.

В романе *Чевенгур* парный контраст переносится в идеологический план. Александр и Прокофий Дванов – полубратья, зеркальная противоположность которых подчеркивается множеством деталей. Благодаря своему уму Прокофий занимает место первого идеолога и организатора в Чевенгуре, в то время как для странствующего правдоискателя Александра характерно «слабое чувство ума» (Платонов 1988а, 193). Отношения Прокофия и Александра Дванова можно, пожалуй, рассматривать на фоне мифологического представления о враждебных братьях, но с той разницей, что положительный «умный» герой и его отрицательный «глупый» брат меняются местами (см. Мелетинский 1994, 37-39). В рассказе об усомнившемся Макаре мы уже отмечали контрастирующую параллелизацию героев. «Нормальному» члену государства с пустой головой противопоставляется «умнейший». Фамилия Льва Чумового имеет зловещий призвук, а имя душевного бедняка Макара, происходящее от греческого слова «μακάριος», т. е. блаженный, составляет противоположность более видному имени «Лев».

В платоновских парных образах «умного» и «глупого» можно увидеть персонификации двух идейных направлений, имеющих свои корни в традиционной русской дихотомии стихийности и государственности. Платонов явно симпатизирует «стихийной» народной мысли, которая, возможно, перекликается с позицией анархизма (см. Вьюгин 1995). Подобно тому как религиозное юродство представляет «анархическую» позицию внутри церкви, идеологическое «невежество» платоновских героев предлагает стихийный корректив советской государственности.

⁹ Гениальным мастером этого приема, как известно, был Н. Гоголь.

Статья «Пушкин – наш товарищ» (1937) может в какой-то мере способствовать пониманию соотношения этих противоположных полюсов в творчестве Платонова. В ней дается интерпретация конфликта между Петром Первым и «бедным безумцем» Евгением из «Медного всадника». Согласно Платонову, оба лица воплощают равноценные принципы – в сфере любви к другому человеку Евгений такой же «строитель чудотворный», как сверхчеловек Петр. Любопытно, что Платонов говорит о разветвлении одного пушкинского начала на два основных образа и поэтому называет Евгения и Петра «незнакомыми братьями» (Платонов 1980, 14). Государственность и стихийность оказываются противоборствующими и трагически конфликтными, но тем не менее соотношенными принципами.

Статья о Пушкине задним числом бросает свет на сон усомнившегося Макара, поскольку громадное тело «научного человека», падающее на Макара, напоминает конфронтацию Евгения и Петра в «Медном всаднике» (см. Seifrid 1992, 136-137; Livers 2004, 65-69). Подобно Пушкину, Платонов решает конфликт между «гос-умом» и стихийным «невежеством» народа «не логическим, сюжетным способом, а способом второго ‚смысла‘» (Платонов 1980, 16). В отношении Платонова к власти Пушкин служит писателю образцом: с одной стороны, Пушкин высмеивал комические черты самодержавия, но вместе с тем чувствовал, «что зверскую, атакующую, регрессивную силу нельзя победить враз и в лоб, как нельзя победить землетрясение, если просто не переждать его» (там же, 10).

Несмотря на то, что официальная культура у Платонова часто фигурирует в критическом освещении, оппозиция *невежество/ум* не оценивается им однозначно. Обе сферы находятся в напряженном диалоге, причем «глупость» часто служит необходимым коррективом абсурдности ума.

3. Юродство

Юродство, глубоко укорененное в русской православной культуре, означает, как известно, не природное безумие, а форму религиозного подвижничества. Из-за несогласия с общественными нормами юродивые нередко подвергались насмешкам, поруганиям и телесным страданиям, которые они переносили терпеливо и со смирением духа. Юродство – это общественное служение, которое с одной стороны, состоит в сострадании ближним и милосердии, а с другой – в поругании мира, обличении сильных, в протесте против насилия и безнравственности власти. «Простой народ питал к юродивым особенное доверие: ибо они, вышедши большею частью из среды его, нередко были единственными обличителями нечестивых, утешителями и защитниками несчастных, без вины страдавших» (Ковалевский 1992, 143). Не удивительно, что значение юродства возраста-

ло во времена угнетений и тяжелых общественных бедствий. Юродивый преследует дидактические цели, скрытые под карнавальной, смеховой оболочкой (Лихачев/Панченко 1976, 109), поэтому можно говорить о своеобразном «анти-поведении» с дидактическим содержанием (Успенский 1994, 326-327). Устанавливается двусмысленный, парадоксальный баланс на рубеже комического и трагического, причем мнимый безумец скрывает «под личиной глупости святость и мудрость» (Лихачев/Панченко 1976, 150).

Можно было бы возразить, что в случае Платонова мы имеем перед собой автора советской эпохи, но, невзирая на это, в его творчестве существуют явные соответствия с историческим юродством. У Платонова «юродивая» точка зрения усиливается на основе внутреннего кризиса автора, вызванного развитием общества в 1920–30-е гг. По мере того, как советское государство, представляющее собой «обратную теократию» (Бердяев 1955, 116-117), т. е. своего рода ортодоксальную церковь, изменяет высоким идеалам социальной религии Платонова, писатель, безоговорочно «верующий» в социализм, попадает в трагическое, безвыходное положение. Об этом, например, свидетельствует его письмо, адресованное Горькому в связи с кампанией против повести «Впрок» в 1931 г., в котором он признается: «Я хочу сказать Вам, что я не классовый враг и сколько бы я ни выстрадал в результате своих ошибок, вроде «Впрока», я классовым врагом стать не могу и довести меня до этого состояния нельзя, потому что рабочий класс – это моя родина. [...] Это правда еще и потому, что быть отвергнутым своим классом и быть внутренне все же с ним – это гораздо более мучительно, чем сознать себя чуждым всему [...]» (Платонов 1994, 279).

Нам кажется, что Платонов во многих произведениях и в литературной полемике занимает точку зрения «юродивого» как наиболее адекватную форму решения этой дилеммы. Еще в письме Горькому Платонов уверяет своего адресата, что он выражает такие мысли «не ради замозащиты, не ради маскировки» (там же). В маскировке нередко подозревали юродивых, и отсутствие самозащиты – известный топос их поведенческого кода.

Рапповская критика конца 1920-х начала 1930-х гг. не раз упрекала Платонова в классово-враждебной позиции под маской юродства (см. Chlupáčková/Zdražilová 2005). В статье А. Фадеева «Об одной кулацкой хронике» (1931) слова «юродство», «юродивый» и т.п. встречаются более десяти раз. Враги колхозного строительства, по словам Фадеева, принуждены прикинуться «безобидными чудачками, юродивыми, которые режут правду-матку»; они надевают «маску душевного бедняка», облекая свою враждебную критику «в стилистическую одежку простячества и юродивости» (Платонов 1994, 273). Напрашиваются исторические параллели к

таким временам, когда на основе рационалистического мировоззрения нередко были обвинения в лжеюродстве. Так, например, со второй половины XVI века русская церковь уже не признает юродивых, называя их обманщиками. Ревнитель просвещения Петр I объявил юродивых «притворно беснующимися» (Лихачев/Панченко 1976, 181) и принимал против них строгие меры. Поэтому естественно, что в свете «научного» учения марксизма-ленинизма «юродивая» позиция могла интерпретироваться лишь как хитрая маска врага.

В юродстве обвиняет Платонова и А. Гурвич в статье 1937 г., посвященной рассказу «Бессмертие». В отличие от Фадеева, Гурвич не считает юродство идеологической маской автора. Герой рассказа, начальник железнодорожной станции Эммануил Левин, характеризуется им как скорбящий блаженный великомученик, схимник и аскет, который «ищет новую религию, новую опору для самоотречения, новую христианскую апологию нищенства» (Платонов 1994, 393). Как полагает критик, Левин утверждает своей судьбой *«религиозное христианское представление о большевизме»* (там же, 381; курсив автора) другого платоновского персонажа – Захара Павловича из «Происхождения мастера». Примечательно, что Платонов в своем ответе сознается в своих ошибках и пользуется правом «возражения без самозащиты» (там же, 414). Гурвич же бросает еще один камень в беззащитного автора, давая ему понять, что «столкновение между критиком и писателем есть идеологическая борьба, а не школьный урок» (там же, 417). Несмотря на то, что эта полемика могла сыграть для Платонова фатальную роль в напряженной ситуации 1937 г., надо отметить, что в самой аргументации Гурвича немало здравого: она обращает внимание на тот факт, что «юродство» представляет суть, а не просто маску платоновских героев.

Расположение автора к юродивым из народа проявляется еще до идеологически насыщенных текстов второй половины 1920-х гг. Например, в уже отмечавшемся выше раннем рассказе 1922 г. герой Витютень соединяет в себе легко узнаваемые признаки блаженного. Он принадлежит к персонажам Платонова, страдающим не только людям, но и «всякой трепещущей, дышащей твари» (Платонов 2004, кн. 1, 219). Ходит он почти голый, одетый лишь в рогожу, с распущенными волосами, проповедует детям о вечном царстве нищих и забытых, и поэтому его считают «пророком всякой последней, гонимой, ненавидимой всеми и пожираемой твари – червей, мошек, рыбок, травы и тающих облаков» (там же). В его больших глазах горит «неутомимая безумная любовь ко всем последним и растоптанным» (там же). Витютню противопоставляется спокойный, довольный Тютень, который считает себя богом. «Уму» больших тем самым противопоставит «разум» малых, принимающий внешние формы безумия. Юродивое

«безумие» как ответ «малых» на «ум» господствующих – это устойчивая семантическая ось многих платоновских текстов.

Очень показателен для позиции Платонова второй половины 1930-х гг. рассказ «Юшка» (1937), в котором, по словам Н. Корниенко, «по-своему запечатлелся и диалог Платонова с советским критиком Гурвичем» (Платонов 1995, 664), поскольку в образе Юшки отражается платоновский мотив «возражения без защиты». Герой рассказа, «блажный» и «юрод негодный» Юшка работает помощником кузнеца, и только раз в год летом он может откровенно отдаться своей любви ко всем живым существам, странствуя по безлюдной природе. Дети смеются над ним и мучают его,¹⁰ но Юшка уверен, «что он нужен им, только они не умеют любить человека и не знают, что делать для любви, и поэтому терзают его» (там же, 476). Кротость Юшки раздражает и взрослых, которые обижают и бьют его, забывая в этом на время свое горе. Но оказывается, что после смерти Юшки людям стало еще хуже: «Теперь вся злоба и глумление оставались среди людей и тратились меж ними, потому что не было Юшки, безответно терпевшего всякое чужое зло, ожесточение, насмешку и недоброжелательство» (там же, 480).

4. Примитивизм Платонова

Детскость, невежество и юродивость – близкие сердцу Платонова явления, однако в анализе текстов их следует рассматривать в качестве элементов сознательной литературной конструкции. «На языковую „неграмотность“, – пишет Юрий Левин, – накладывается „неграмотность“ литературная, „незнание“ конвенций прозаического повествования» (Левин 1990, 128). Еще Шиллер в своем трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» указал на то, что наивность в современной литературе инсценирована: «Наивное – есть младенчество там, где мы ее более не ожидаем, и не может быть приписано действительному детству» (см. Шиллер 1902, 371). Платонов примыкает к литературе модерна, в своем отказе от всезнающего автора стремящейся к неинтеллигентному устному повествованию и соответствующей репрезентации реальности. Мир изображается «снизу», с точки зрения неавторитетной и не подлежащей повседневной рациональности логики.

«Знак примитива, – пишет Тынянов в 1921 г., – стоит над европейским искусством» (1977, 131). У примитивизма советского периода есть своя специфика. Как замечает Воронский, «современный советский человек чаще всего вдохновляется или старается вдохновить себя готовыми формулами, лозунгами» (Воронский 1982, 432). Поэтому становится ясно, поче-

¹⁰ Такое отношение детей к юродивым является постоянным мотивом.

му многие авторы прибегают в своем творчестве к детской, невежественной точке зрения. Однако примитив Платонова не похож ни на Добычина,¹¹ острающего мир через призму непонимающего детского взгляда, ни на сказ полуинтеллигентных мещан Зошенко. Местами он перекликается с абсурдом и критикой рационализма у Хармса и других обэриутов (см. Grob 1994; Смирнов 1994), с примитивизмом Заболоцкого (см. Роднянская 1994; Лошманова 2004) или с биомонизмом Филонова, растительный и животный мир которого находится во взаимодействии с человеческим миром и урбанистической цивилизацией (см. Гаврилова 1990; Димеши 1999; Krieger 2006).

Но все эти параллели в конечном счете лишь подчеркивают уникальность Платонова. За его картиной мира стоит близкое автору целостное коллективное начало народной культуры. В случае Платонова мы можем говорить именно о реконструкции (см. Эткинд 1998, 68) примитива, поскольку она четко отличается от разных видов стилизаций и идеализаций, свойственных «идушей в народ» интеллигенции Серебряного века или тем художникам неопримитивистского авангарда, для которого формы народного искусства скорее всего рассчитаны на эстетическую деканонизацию. Платонов воплощает мотивы народной культуры изнутри, причем совсем не «фольклористически».

На Западе идея примитива возникла как критика цивилизации и ее стремления к абстракции (см. Diamond 1974). В России обстановка была иная, поскольку большинство населения находилось еще лишь на пороге современной цивилизации. Платонов изображает столкновение между старым и современным мирами, стараясь отдать должное как социальной революции, так и «правде народной». В такой ситуации у Платонова рождается фигура мудрого «нищего духом», а за ней скрывается совсем непростой и неоднозначный смысл. Примитив проявляется у Платонова в разных формах – в детском дискурсе как остранение и корректив рационалистического мировоззрения взрослых; в культуре «невежества», вступающей в диалог и нередко конфликтующей с книжным «умом» и в юродстве, обозначающем маргинальную позицию истинно «верующего» по отношению к господствующей ортодоксальности.

¹¹ См.: Эйдинова 2003; Schramm 1999, 222-242, которая связывает «глупость» у Добычина с критикой идеологии.

Л и т е р а т у р а

- Бенчич, Ж. 1987. «Инфантилизм», *Russian Literature*, 1 (21), 11-24.
- Бердяев, Н. 1955. *Истоки и смысл русского коммунизма*, Париж.
- Бочаров, С. 1994. «Вещество существования», *Андрей Платонов. Мир творчества*, М., 10-46.
- Вознесенская, М. 1995. «Об особенностях повествования в рассказе „Усомнившийся Макар“», «Страна философов» *Андрея Платонова: Проблемы творчества*, Вып. 2, М., 292-297.
- Воронский, А. 1982. *Избранные статьи о литературе*, М.
- Вьюгин, В. 1995. «Платонов и анархизм (К постановке проблемы)», «Страна философов» *Андрея Платонова: проблемы творчества*, Вып. 2, М., 101-113.
- 2004. *Андрей Платонов. Поэтика загадки*, СПб.
- Гаврилова, Е.Н. 1990. «Андрей Платонов и Павел Филонов», *Литературная учеба*, 1, 164-173.
- Григорьева, Н. 2007. «Маршруты существования у Мартина Хайдеггера и Андрея Платонова», *Die Welt der Slaven*, 2 (52), 261-280.
- Димеши, Ж. 1999. «Некоторые аспекты к сопоставлению творчества Андрея Платонова и Павла Филонова», *Русская литература между Востоком и Западом*, Будапешт, 138-154.
- Карасев, Л.В. 2002. *Движение по склону. О сочинениях А. Платонова*, М.
- Ковалевский, И. 1992. *Юродство о Христе и Христа ради*, М. [1902].
- Корниенко, Н.В. 2000. «„Добрые люди“ в рассказах А. Платонова конца 30-х – 40-х годов», *Творчество Андрея Платонова*, СПб., 3-24.
- Лазаренко, О. В. 2004. «Письменный феномен коммунизма в романе Андрея Платонова „Чевенгур“», *Роман А. Платонова «Чевенгур»: Авторская позиция и контексты восприятия*, Воронеж, 104-114.
- Лангерак, Т. 1995. *А. Платонов. Материалы для биографии 1899-1929*, Амстердам.
- Левин, Ю.И. 1998. «От синтаксиса к смыслу и далее („Котлован“ А. Платонова)», *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, М., 115-148.
- Лихачев, Д.С. / Панченко, А.М. 1976. *Смеховой мир Древней Руси*, Л.
- Лошманова, К. 2005. «„Детское видение“ в поэтике Н. Заболоцкого и А. Платонова», *Николай Заболоцкий. Проблемы творчества*, М., 207-218.
- Мелетинский, Е. М. 1994. *О литературных архетипах*, М.
- Михеев, М. 2003. *В мир Платонова через его язык*, М.
- Платонов, А. 1978. *Избранные произведения*, Т. 2, М.
- 1980. *Размышления читателя*, М.
- 1988а. *Чевенгур*, М.
- 1988б. *Государственный житель*, М.
- 1994. *Воспоминания современников. Материалы к биографии*, М.
- 1995. *Взыскание погибших*, М.
- 2004. *Сочинения. Научное издание*, Кн. 1-2, М.
- Роднянская, И. 1994. «Сердечная озадаченность», *Андрей Платонов. Мир творчества*, М., 330-354.

- Смирнов, И.П. 1994. «О глупости», *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, М., 294-304.
- Тынянов, Ю. 1929. *Архаисты и новаторы*, Л.
- 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*, М.
- Успенский, Б. А. 1994. *Избранные труды*, Т. 1, М.
- Шиллер, Ф. 1902. «Наивная и сентиментальная поэзия», *Собр. соч. Шиллера в переводах русских писателей*, Перевод М.М. Достоевского. Под ред. С.А. Венгерова, Т. 4, СПб.
- Эйдинова, В.А. 2003. «Платонов и Л. Добычин: Стилевые схождения и отталкивания», «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества, Вып. 5, М., 211-219.
- Эткинд, А. 1998. *Хлыст. Секты, литература и революция*, М.
- Яблоков, Е.А. 2001. *На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур»*, СПб.
- Assmann, A. 1978. „Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee“, *Antike und Abendland*, Bd. 24, 98-124.
- Chlupáčková, K. / Zdražilová, M. 2005. „Variace na tému sovětských kritiků a ruských jurodivých“, *Texty a kontexty Andreje Platonova*, Praha, 2005, 92-105.
- Diamond, S. 1974. *In Search of the Primitive. A Critique of Civilization*, New Brunswick / New Jersey.
- Dooghe, B. 2008. *Творческое преобразование языка и концептуализация мира у А. Платонова*, Диссертация, Universiteit Gent.
- Ewers, H.-H. 1989. *Kindheit als poetische Daseinsform*, München.
- Krieger, V. 2006. *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit*, Köln/Weimar/Wien.
- Livers, K. A. 2004. *Constructing the Stalinist Body*, Lanham etc.
- Nilsson, N.Å. 1985. „«Первобытность» – «Примитивизм»“, *Russian Literature* (17) №. 1, 39-44.
- Ong, W. 1987. *Oralität und Literalität*, Opladen.
- Piaget, J. 1994. *Das Weltbild des Kindes*, 4. Aufl., München, 1994.
- Richter, D. 1987. *Das fremde Kind*, Frankfurt a. M.
- Rister, V. 1981. „Pohvala ludosti“, *Dometi [Rijeka]*, 6 (14), 65-82.
- Schramm, C. 1999. *Minimalismus. Leonid Dobycins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik*, Frankfurt a. M. / Berlin.
- Seifrid, T. 1992a. „Literature for the Masochist: ‚Childish‘ Intonation in Platonov’s Later Works“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 31, 463-480.
- 1992b. *Andrei Platonov. Uncertainties of spirit*, Cambridge, 1992.

Rainer Grübel

В КОТЛОВАНЕ ПРОЗЫ. ПЛАТОНОВ, РОЗАНОВ И ДОСТОЕВСКИЙ НА ФОНЕ РЕЛИГИИ ИСКУССТВА

Искусство должно умереть [...]

Андрей Платонов, Из записных книжек¹

Отдалившись несколько, Вошев тихим шагом скрылся в поле и там прилеж полежать, не видимый никем, довольный, что он больше не участник безумных обстоятельств.²

Платонов, *Котлован*

Платонов нам только-только предстает. Он нам еще предстоит [...]

Андрей Битов, *Литературная газета*, № 39, 23.09.1987

1. Проблемы исследования эстетики и нарратологии Платонова

Андрей Платонович ПЛАТОНОВ автор «Котлована», а не котлована.
Неизвестный автор из русского интернета (ник: *blinclinton*)³

Повесть *Котлован* – один из сложнейших и наиболее загадочных текстов русской литературы, что показывают различные, нередко друг друга исключающие анализы, изложения и толкования этого текста. Хотя в настоящее время повесть является уже одним из немногих канонических произведений, изучаемых в российских школах,⁴ кажется, что в наше время критики, литературоведы и учителя его до сих пор до конца не исчерпали. Одна из причин этого лежит в слишком традиционном, часто еще сплошь миметическом отношении интерпретаторов к искусству и в применении не подходящей к творчеству Платонова классической эстетики. Его сочинения нередко читают или как традиционную прозу XIX века, или как позднереалистические рассказы горьковского типа.

¹ Платонов, «„Труд есть совесть“. Из записных книжек разных лет», Платонов 1988, 580.

² Платонов 2000, 62. (В дальнейшем *Котлован* цитируется по этому, на наш взгляд наилучшему изданию с указанием страниц в скобках.)

³ <Электр. ресурс: www.imho.ws/showthread.php?t=34167&page=2063 – Просм. 4.8.2008>

⁴ В 1987-1999 гг в Советском Союзе / России вышли 34 издания повести *Котлован*. В серии «Школьная программа» *Котлован* в 2007 году был опубликован 7-м изданием.

Так, например, не принимая во внимание то обстоятельство, что тезис о соответствии формы и содержания принадлежит к аксиологии классической, домодернистской эстетики, филолог Юрий Левин в плодотворной работе «От синтаксиса к смыслу и далее» пишет о своем изумлении перед

поразительным *единством* ее [т. е. повести «Котлован»] «*формы*» (языка и стиля) и «*содержания*», единством, необычным для прозы и, как представляется, достижимым только в поэзии – в ее вершинных проявлениях. Единство это столь велико, что, кажется, потянешь за любую ниточку (начать ли с эпитетов, или с каких-либо синтаксических особенностей, или, напротив, с какого-либо мотива или семантического поля) – и вытянешь все. (Левин 1991, 170; курсив мой, Р.Г.)

Однако, после тезиса о единстве «формы», т. е. языка и стиля с одной стороны и «содержания» текста с другой, сам Левин говорит не только о высокой мере поэтизации (и о низком уровне прозаизации?) повести, но и указывает на множество примеров «ненормативного использования» Платоновым русского языка. Но как в художественном тексте ненормативное употребление языка может образовать совершенное единство с его содержанием?

В введении в очень полезное научное петербургское издание повести *Котлован* В.Ю. Вьюгин приводит опасную, уже «хрестоматийную» фразу Платонова 1926 года («Мои идеалы однообразны и постоянны»), чтобы безоговорочно согласиться с ней и применительно к более поздней прозе; эта фраза, как пишет литературовед, «полностью [!] подтвердилась художественной практикой». ⁵ Мы постараемся показать, что константой в повествовательной манере Платонова является именно *текучесть* точки зрения рассказчика, текучесть, которой соответствует и подвижность идеологической, прежде всего философской и религиозной позиции автора.

Сергей Бочаров (1994, 25) в важной в нашем контексте статье «Вещество существования» обратил внимание на проблему выражения в прозе:

⁵ Вьюгин, Повесть «Котлован» в контексте творчества Андрея Платонова, Платонов 2000, 6. Редко цитируется необходимое продолжение цитаты: «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 моего Мозга, их бы не стали печатать [...] Смешивать меня с моими сочинениями – явное помешательство. Истинного себя я еще никогда и никому не показывал и едва ли когда покажу. Этому есть много серьезных причин...» (Платонов, 1988, 555). Вполне правильно Баршт (2000, 48) указывает на принципиальную разницу между публицистически-научными и художественными текстами Платонова. Только на абстрактном уровне его религии искусства они совместимы.

«Выражение – внутренняя проблема одновременно платоновской жизни и платоновской прозы». Но и он выбирает как основу анализа эстетику, которая не совсем совпадает с моделью художественного мира и с эстетической практикой Платонова. Это – философский, романтический стереотип *органического*.⁶

И для Платонова органично к характеристике, строящейся в этом плане сокровенного вещества, присоединяется, завершая ее, философская концовка о мире, «данном задаром». (Бочаров 1994, 41)

Хотя, без сомнения, Платонов в споре романтиков и просветителей стоит ближе к первым, чем к последним, он, как и Бахтин, искал выход из их противостояния. При этом он использовал сознание как противостоящее природе явление, а природу – как противостоящий человеку феномен. Готового языка в русской культуре для выполнения этой задачи Платонов не нашел и должен был сотворить его художественно, то есть искусственно, как *lingua artificialis*. Для достижения этой цели речь платоновской прозы скрещивает принципы поэтического языка с традиционным дискурсом прозы его времени.

Мы на основе аналитических результатов исследований Левина, Бочарова и др. предлагаем рассмотреть *Котлован* как текст, в котором язык и стиль *не* совпадают с «содержанием», т. е. ни с созданным (рассказанным) миром, ни с его смысловым истолкованием. А именно это *несовпадение* или даже *невозможность* совпадения слова с мышлением и мышления с миром, вследствие этого и *несовпадение* слова с миром является важным, если не самым главным (философским) «сообщением» повести. Кроме того, совмещение прозаичности повести с высокой поэтичностью придает *Котловану* гибридный характер. И только гибрид мог решить ту задачу, которую автор задал самому себе: сотворить текст, позволявший взглянуть на соотношение материи и духа в контексте философского дискурса и общественной ситуации XX века и на примере русской культуры конца 1920-х годов дававший представление о возможном или невозможном смысле современного мира.⁷ При этом я не вполне согласен ни с мнением

⁶ Идея органического в искусстве ведет свое начало от Шеллинга. Философ назвал искусство «единственным настоящим вечным органом [Organon]» (Schelling 1856, 349, 627).

⁷ Не случайно Бахтин именно в то время (в тридцатые годы) придумал концепцию гибридности романного дискурса. Термин «гибридных литературных форм» Бахтин (1975, 428) вводит в докладе, прочитанном 14 октября 1940 года в Институте мировой литературы Академии наук СССР, и в эссе «Слово в романе» (Бахтин 1975, 118). В последнем тексте мы и встречаем понятие «смысловой гибрид» (Бахтин 1975, 172). Ср. Паньков 2007.

Бродского, что в *Котловане* Платонов говорил «на языке данной утопии, на языке его эпохи» (Платонов 2006, 108), ни с тезисом Сейфрида, что «языковой произвол [который он, очевидно, находит в *Котловане*] является скорее врожденной чертой советской фразеологии» (Платонов 2006, 110).

Конечно, положение о том, что в текстах Платонова ищется выход из грубого противопоставления материализма и идеализма, никак не ново. Однако мысли о том, что не созданный (рассказанный) в них мир и не высказывания рассказчиков и героев, но сами тексты Платонова являются этим новым зрением, до сих пор не встречалось в работах платоноведов. Художественная речь платоновской прозы – не копия общественного дискурса его времени (как подсказывает пресловутая миметическая эстетика) и не произвол, но реализация и показ коммуникативной свободы, которая и препятствует совпадению соответственной эстетической практики с неоклассицизмом социалистического реализма и становлению Платонова как (прото-)соцреалиста.⁸

Мы не должны забывать о том, что Платонов дружил с Виктором Шкловским, представителем русского формализма. Здесь не предлагается формалистический анализ текста *Котлована*, хотя и это было бы небезынтересно. Здесь лишь выдвигается тезис о том, что те теоретики и философы, которые были известны русским формалистам, были знакомы и автору *Котлована*. Одним из них является французский философ Анри Бергсон.⁹ Не только книга Николая Лосского «Интуитивная философия Бергсона», вышедшая в первый раз в 1914 году в Москве, а затем в 1922 году в Петрограде, но и многие переводы сочинений Бергсона познакомили русского читателя с творчеством французского представителя философии жизни. Кстати, другим очень внимательным реципиентом бергсоновских концепций был не кто иной, как Михаил Бахтин.¹⁰

Недавно Константин Баршт установил связь между повестью *Котлован* и философскими концепциями Бергсона. Как он убедительно показал, именно книги „Matière et mémoire“ и „L'Évolution créatrice“ играли решающую роль в идейном становлении русского писателя. Этим он дополнил взгляд Светланы Семенович (1979, 2001) и Михаила Геллера (1982, 30-54) на творчество Платонова как определенное в основном мышлением Николая Федорова, комплементарный показ Елены Толстой-Сегал (1994, 53-56) влияния А. Богданова, а также указание В. Вьюгина на рецепцию В. Вернадского (146). Однако, опять-таки к сожалению, ученый иногда следует

⁸ О Платонове как прото-соцреалисте ср. Seifried (1994).

⁹ О бергсонизме русских формалистов ср. Hansen-Löve (2001).

¹⁰ Бахтин критиковал идеализм Бергсона, его тенденцию перевести всю действительность в надстройку (Бахтин 2003а, 338-339; Bergson 1889).

упрощенной версии эстетики и упускает из виду принципиальную *вне*находимость (Бахтин) автора, т. е. Платонова, по отношению к процессу повествования, как к своим героям, так и к рассказанным событиям и их толкованию в тексте устами рассказчика. Баршт же отождествляет конкретного автора, т. е. Платонова, и его философское мышление не только с рассказчиком и его идеологией, но и с отдельными героями повести и их мыслями и высказываниями. Аналогичное упрощение мы наблюдаем порой в отношении философии Бергсона. Статья Баршта производит впечатление, будто Платонов нарисовал конкретную иллюстрацию к абстрактным идеям Бергсона о «веществе существования»¹¹ и к определению «разделения телесного и духовного» (Баршт 2006, 146). В самом деле, бергсоновское разделение *восприятия*, направленного на *вещество*, и *воспоминания*, связанного с *духом*, помогает понять мир *Котлована* и мысли его героев. Концепт Бергсона „elan vital“, т. е. «жизненного порыва»,¹² даже преодолевает финализм и детерминизм модели мира Гегеля и Маркса и в этом смысле совпадает с идеей неопровержимой свободы, которую Великий инквизитор в притче Ивана Карамазова у Достоевского ставит в вину Иисусу Христу. Бергсон требует от человека преодолеть застой логического разума и при помощи интуиции слиться с целым миром, чтобы найти дорогу назад от обозначенного пунктиром физического времени (*temps*) к непрерывному космическому времени (*durée*) природы. В этом отношении Бергсон – противник Просвещения.

Бергсон (2004, 147) различает три вида связи человека с миром: чистое воспоминание (*souvenir pur*), образное воспоминание (*souvenir-image*) и восприятие (*perception*) как предпосылку воспоминания. Высказывание рассказчика в *Котловане* о том, что профуполномоченный «не мог останавливаться и иметь созерцающее сознание» (Платонов 2005, 522), которое немецкий переводчик Кемпфе ложно понял как «самоанализ» (*Selbstanalyse*; Platonow 1989, 20), на самом деле соответствует понятию «восприятие» (*perception*) в философии жизни Бергсона. Кстати, то обстоятельство, что название третьей главы книги французского философа в оригинале гласит „La signification de la vie“, а в русском переводе «О смысле жизни. Порядок в природе и форма сознания», наводит на мысль, что Платонов читал не оригинал, а русский перевод.

К сожалению, Баршт не обратил должного внимания на то обстоятельство, что у Бергсона еще звучит пафос позитивизма:

¹¹ Баршт 2006, 145. Ср. Бочаров 1994.

¹² Ср. и высказывание на оборотном листе рукописи «Машиниста» «[...] а в основе мира лежит не стойкое вещество, а стремительное движение» (362).

Fabriquer consiste à informer la matière, à l'assouplir et à la plier, à la convertir en instrument afin de s'en rendre maître. C'est cette *maîtrise* qui profite à l'humanité, bien plus encore que le résultat matériel de l'invention même. (Bergson 2007, 184)

(Производить – значит давать материи форму по собственному усмотрению, превращать ее в орудие, чтобы стать ее господином / мастером. Именно это *господство / мастерство* и составляет преимущество человека в гораздо большей степени, чем материальный результат изобретения.) (курсив в оригинале; перевод мой, Р.Г.)

Такого оптимизма производства в *Котловане* уже нет: как заметил Иосиф Бродский (1973), повесть вызывает у читателя подавленное состояние.

Баршт также упустил из виду, что не только копание котлована (со строчной буквы) представляет собой творческий акт, но и само сочинение повести *Котлован* (с прописной буквы) есть „act creatrice“ Платонова в смысле Бергсона.¹³ Идея Прушевского (и рассказчика) о «вечно строящемся и недостроенном мире» (59) принадлежит именно Бергсону, а не Федорову, так как последний требовал *завершения* (т. е. и окончания) строительства мира. А отождествление самого „*élan vital*“, т. е. жизненного порыва, с Богом в концепции Бергсона дает основание понимать и повесть *Котлован* как творчество религии искусства. Религия искусства („*Kunstreligion*“) является результатом секуляризации, т. е. перевода фигур мышления, структур языка и приемов эстетической организации из области религии в сферу искусства. На этой основе мы можем сравнить *Котлован* с притчей «Великий инквизитор» в романе Достоевского, на которую, по нашему мнению, Платонов и дает современный ответ. Именно на этой основе имеет смысл сравнение мотива (Вавилонской) башни в текстах Платонова и Достоевского, о котором так содержательно написал Ханс Гюнтер.¹⁴

¹³ Здесь нет возможности в деталях проанализировать тезис Баршта (2007, 47-75) о «Штайнеровском слое в повести *Котлован*». Такой слой не очень легко совместим с тезисом о влиянии Бергсона на мировоззрение Платонова. Бергсон – теоретик модернизма, а Штайнер – огненный проповедник антимодернизма. Антропософ Штайнер стремится спасти домодернистский целостный взгляд на мир, который объединяет природу и культуру, тогда как Бергсон принимает разницу между природой и культурой (напр., неединство времени в форме *temps vs. durée*). Так как показ влияния Штайнера на Платонова опосредованный, условный, возникает опасность, что общие топосы времени принимаются как специфические взгляды эклектика Штайнера.

¹⁴ Günther 1993, Гюнтер 1995. Гюнтер указывает на материале мотива Вавилонской башни на возвращение Платонова через тексты Гастева и Луначарского (и против их) к антиутопическим мотивам Достоевского.

2. Постройка котлована как а-тектология, как «строй в ничто», как «у-ничто-жение»

Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen. Von außen ist nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit *nirgends* hin [...]

Franz Kafka (1970, 359), „Der Bau“.

Я устроил нору/(по-)стройку/ и она кажется удачной. Снаружи собственно видна только большая дыра, но она на самом деле *никуда* не ведет [...].

Франц Кафка, «Строй/(По-)Стройка/Нора» (перевод и курсив мой, Р.Г.)

Вошев: «Дом человек построит, а сам расстроится.» (26)

Так могилы роют, а не дома. (30)

Платонов, *Котлован* (курсив мой, Р.Г.)

Было бы недоразумением считать, что повесть *Котлован* рассказывает только о неудаче построения социализма в СССР. Будучи философским писателем, Платонов, конечно, имеет в виду не только постройку советского общества путем коллективизации и раскулачивания и советской промышленности путем централизации и индустриализации, но и проблему человеческой строительной деятельности как таковой.

Под вопросом, так сказать, находится и любая человеческая архи-тектура. Очень показательно, что в *тек-сте*, который обстоятельно повествует о постройке большого дома, слова «архитектор», «архитектура» и «архитектурный» нигде не встречаются. Отсутствует в этом тексте также и корень «*тект*», то есть сердцевина той знаменитой и пресловутой «Тектологии» А. Богданова (1913-1922), которая играла такую важную роль в умственной жизни молодого Платонова.¹⁵ Вместо этого читатель очень часто наталкивается на слово «*строй*» и на морфологически производимые от этого корня слова. Причиной этого является не языковой пуризм автора, рассказчика или героев Платонова, но философско-поэтическое обыгрывание слова и морфемы «*строй*» и концепции строительства. Оба они появляются в предложении, в котором о Вошове и окружающем его мире сказано: «Только теперь он увидел середину города и *стро*ящиеся устройства его. Вечернее электричество уже было зажжено на *постро*енных лесах [...]» (26).¹⁶ Риторическая фигура тавтологии «*стро*ящиеся устройства [...] на *постро*енных лесах» сама *постро*ена тем же параномазийным поэтическим приемом, при помощи которого футурист Велимир Хлебников *постро*ил свою поэзию. В повести корень «*строй*» встречается 78 раз с четкой тенденцией к убыванию: начальный оптимизм строительства в

¹⁵ Латинский эквивалент старогреческого корня «*тект*» в тексте встречается только в административном слове «инструктор».

¹⁶ Ср. параномазию «[постороннее пространство]» (Платонов 2000а, 42).

течение рассказа резко падает.¹⁷ Весьма показательно, что Платонов вычеркнул оптимистические высказывания первой редакции *Котлована по поводу строительства*: «Я [...] вспомню полностью то место, откуда стал весь свет и все люди? [...] вспомню смысл всего мира, – произнес Вошев с надеждой [...] – Я *устрою* человека» (Баршт 2000, 294; курсив мой, Р.Г.).

Весь пафос технического и эстетического конструктивизма, т. е. первого направления в мировом искусстве, которому именно русская культура дала имя, таким образом, подлежит деконструкции (*расстройству*). Все-таки в платоновском мире звучит музыкальный конструктивизм «марша строителей» (Платонов 2005, 522). Однако, в отличие от оптимизма всеобщего культурного конструктивизма, по тексту не только человеческие концепции, но и сам человек подвергается деконструкции (*расстройству*): «Дом человек *построит*, а сам *расстроится*» (курсив мой, Р.Г.). Слово «конструктивизм» в тексте также мало употребляется как корень «структ» (и это отсутствие является еще одним случаем применения поэтико-риторической фигуры литоты). В этом случае отсутствие действует как мифопоэтический акт умолчания: в рассказанном мире он разрушает *несказанное*. Имя «Вошев», которое я понимаю не только как поэтическое сгущение наречий «вообще»¹⁸ и «вотще», но и имени существительного «вещество», противопоставляется выражению «вещь» и идеологии «вещизма» конструктивистов Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга.¹⁹

Архитектор, конструктор и буржуазный специалист Прушевский понимает, что в отличие от *живущего* вещества природы в руках строителя находится только *мертвое* вещество, вещь, и, что еще хуже с точки зрения философии, строители работают без размышления о том, что они делают: «Вдалеке светилась электричеством ночная постройка завода, но Прушевский знал, что там нет ничего, кроме мертвого строительного материала и усталых, недумаящих людей» (32). При этом глагол «знал» сигнализирует совпадение точек зрения персонажа и рассказчика.

Хотя зодчий в состоянии «предвидеть, какое произведение статической механики в смысле искусства и целесообразности следует поместить в центре мира», он *не* умеет «предчувствовать *устройства* души поселенцев общего дома среди этой равнины и тем более вообразить жителей будущей башни посреди всемирной земли» (курсив мой, Р.Г.). Неудача его воображения (говоря термином Бергсона, его интуиции) есть знак неосуществи-

¹⁷ В этой связи показательно, что Платонов первоначальное название романа «Строители страны» заменил титулом «Чевенгур».

¹⁸ Харитонов 1995, Крючков 1998.

¹⁹ Ср. пассаж из речи В. Шкловского на Первом Всесоюзном съезде советских писателей: «[...] мы, будучи конструктивистами, создали такую конструкцию, которая оказалась неконструктивной» (Шкловский 1934, 155).

мости его плана, а метонимическим образом – и пятилетнего плана вождя.²⁰

Показательно, что вместо корня «тек», который фонетически и графически содержится в пресловутом сталинском бранном слове «самотек», в повести часто встречается его эквивалент по внутренней флексии «ток»:

[...] Вошеву ничего не досталось, кроме мученья ума, кроме бессознательности в несущемся потоке существования и покорности слепого элемента [...] (110)

Корень «ток» является инверсией первого слога заглавия «Котлован». Кстати, этимология этого слова, хотя она очевидно связана со словом «Котел», до сих пор не совсем ясна.²¹

Рассказчик устанавливает разоблачающую связь между ленью ума и готовностью строительством разрушить изначальный порядок природы: «Инженер рассмотрел грунт и долго, по инерции самодействующего разума, свободного от надежды и желания удовлетворения, рассчитывал тот грунт на сжатие и деформацию» (37). Де-форм-ации подвергается не только почва.²² Рассказчик связывает активность немыслящего строителя с разрушением человеческой души:

Прушевский хотел это знать уже теперь, чтобы не напрасно строились стены его зодчества; дом должен быть населен людьми, а люди наполнены той излишней теплотой жизни, которая названа однажды душой. Он боялся воздвигать пустые здания – те, в каких люди живут лишь из-за непогоды. (33)

Главный конструктор подсознательно стремится к тому, чтобы разрушенная почва, лишенная своей формы страна соответствовала его собственной, деформированной октябрьской революцией и большевизмом био-

²⁰ Ср. О де(кон)струкции плана в *Отчаянии* Набокова Grübel 2000.

²¹ «Котлован. Собственно русское. <...> Впервые отмечается в Энциклопедическом словаре Брокгауза-Ефрона 1894 г. Как антропоним (Котлован, крестьянин из Новгорода) встречается в 1545 г. <...> В знач. <заключенное в шпунтовой (пазовой) свайной бойке место в воде для зачатки и кладки в нем мостового быка, устья и пр.> слово встречается в Словаре Даля 1880 г. (II, 178). Представляет собой суффиксальное образование от *котловый* <...>, являющегося производным с помощью суф. *-ов-* от *котел*. <...>» (Шанский 1982, 359. «Котел» в этом же словаре возводится к праславянскому *котьль, заимствованному из готского яз., в котором *katilus (ср. др.-в.-нем. kezzil, нем. Kessel) восходит к лат. *catinus* (или *catillus*) «блюдо, миска». (Там же, 358). М. Vasmer (1953, 645): „*Котлован*. 'Pfählzahn für den Brückenpfeiler'. Dunkel.“ («Часток для опоры моста/мостового быка. Неясный.») Ср. в рассказе «Впрок» последние слова Пашки: «[...] все мы кипим в одном классовом котле, и сок твоей жизни дойдет до меня» (Платонов 1988, 250; курсив мой, Р.Г.).

²² Ср. о котловане как символе «углубляющейся Могилы» Павловский 1991, 38.

графии: «[...] он [Прушевский] бы хотел, не сознавая, чтобы вечно строящийся и недостроенный мир был похож на его разрушенную жизнь» (33). Таким образом мастер, *τέκτων*, *homo faber*, а именно *τέκτωνικός*, зодчий, строитель становится разрушителем, а *στροφή* – деструкцией, разрушением.

В согласии с отрицанием гегелевской и марксистской исторической необходимости у Бергсона, рассказчик разоблачает и концепцию человеческого строя большевистского активиста, а именно тем, что у того имеется и буржуазная жажда собственности, и религиозное стремление к вечности:

Активист наклонился к своим бумагам, прощупывая тщательными глазами все точные тезисы и задания; он с жадностью собственности, без памяти о домашнем счастье строил необходимое будущее, готовя для себя в нем вечность, и – потому он сейчас запустел, опух от забот и оброс редкими волосами [...] (67)

Тезис о необходимом будущем активист, как и Маркс, позаимствовал у идеалиста Гегеля. Так как он исключает творческий акт человека, ни Бергсон, ни Платонов никогда не могли бы согласиться с ним. Строй фундамента дома неудачен, потому что здание строится именно по необходимости.

Сомнительный мотив строя формирует и «организационное строительство» (68), и внешнее поведение советских людей – «Утром колхозные босые пешеходы *выстроились* в ряд на Оргдворе» (76; курсив мой, Р.Г.) – и даже «конский *строй*» лошадей – «Напившись в норму» (77; курсив мой, Р.Г.). Во всем этом мы видим больше гротеска в смысле Гоголя и абсурдизма в манере Хармса, чем юмора в стиле Зощенко. У Платонова разрушение природы, которое необходимо связано с построением культуры и с культурой построения, мешает человеку понять порядок природы: «Управляя старинное природное устройство, Чиклин не мог его понять» (29).

В повести *Котлован* устанавливается ряд возрастающей абсурдности:

Строение/стройка	настроение/настройка	надстроение/надстройка
Физ(иолог)ическая	психическая	идеологическая

Как значительно позднее в радикальном феминизме, в «строительской» последовательности даже нет ментальных границ между женщинами и мужчинами:

Активист желал бы еще, чтобы район объявил его в своем постановлении самым идеологичным во всей районной *надстройке*, но это желание утихло в нем без последствий, потому что он вспомнил, как после хлебозаготовок ему пришлось заявить о себе, что он умнейший

человек на данном этапе села, и, услышав его, один мужик объявил себя бабой. (84, курсив мой, Р.Г.)

Настроение отрицается как бы само по себе: «Люди не желали быть внутри изб – там на них нападали думы и настроения, – они ходили по всем открытым местам деревни и старались постоянно видеть друг друга [...]» (74). На место настроения вступает расстройство.

Если Прушевский спрашивает самого себя: «Изо всякой ли базы образуется надстройка?» (33), то у убивающего по собственному произволу Чиклина, фамилия которого близка к глаголу «чикать» (расстреливать) и к названию «Чека», обнаруживается отрицательное влияние нового строя даже на память людей:²³

Чиклин долго глядел в ликующую гущу народа и чувствовал покой добра в своей груди; с высоты крыльца он видел лунную чистоту далекого масштаба, печальность замершего света и покорный сон всего мира, на устройство которого пошло столько труда и мученья, что всеми забыто, чтобы не знать страха жить дальше. (97-98, курсив мой, Р.Г.)

В конце концов главный строитель сам связывает раскопки котлована с разрушением. «Далекий масштаб», конечно, отвечает на критику Платонова раповцем Авербахом (1929) «О целостных масштабах и частных Макарах».

В строе рассказа семантическое отрицание проявляется в форме языкового отрицания и в предлоге, и префиксе «без». В среднем отрицательная частица «не» на каждой странице употребляется не меньше шести раз, «без» мы встречаем на каждой, а характерное для восточнославянских языков двойное отрицание в форме «нет ничего» почти на каждой странице. Эти отрицания придают и самому тексту основной оттенок отрицательности. Отрицается не только любовь (она показывается только в виде нарциссизма инвалида или почти как у Заратустры Ницше (Nietzsche 1980, 68) в форме любви к дальнему, как у Прушевского: «я всегда не узнавал своих любимых, а вдалеке томился о них» (Платонов 2000а, 56).

Особый вид отрицательного отношения к историческому миру двадцатых годов в *Котловане* «присутствует» в форме «гласного отсутствия», т. е. явным умолчанием. Так как по наблюдению Вьюгина²⁴ во всех длинных прозаических текстах Платонова звучат колокола, отсутствие их звука в

²³ В этой связи особенно интересно, что Чиклин в первом варианте носил имя автора (Климента). Ср. заметка «[Чиклин – Клим<ентов>]» (Платонов 2000а, 44). Ср. о фамилии Чиклина: Харитонов 1995, 155.

²⁴ Ср. Баршт 2000, 153.

Котловане, в тексте, повествующем о времени, когда по политическим соображениям коммунистической партии множество колоколов было разрушено,²⁵ особенно «кричит».

Неудивительно, что и постройка самого котлована кончается ничем. Чиклин говорит: «мы все живем на пустом свете». Дело не столько в том, что сам котлован, пустое место рождения, становится местом смерти, сколько в том, что эта яма никогда не наполняется и никогда не будет наполнена. Она – не только физический фундамент без надстройки но и идеологическая надстройка без базы. Именно важная роль ничего,²⁶ пустота²⁷ пространства и отсутствие присутствия отличают притчу *Котлован* от философии Бергсона. Эпштейн (2006) показал, как восприятие «ничто» у Платонова осуществляется и параллельно с мышлением Хайдеггера, и независимо от него. Но мне кажется, что Платонов шел дальше немецкого философа, потому что у него народный философ Вошев испытывает ничто не только как опыт боязни (Angst), как у Хайдеггера, но и как исходный пункт жизни:

До самого вечера молча ходил Вошев по городу, словно в ожидании, когда мир станет общеизвестен. Однако ему по-прежнему было неясно на свете, и он ощущал в темноте своего тела тихое место, где *ничего* не было, но *ничто ничему* не препятствовало начинаться. Как заочно живущий, Вошев гулял мимо людей, чувствуя нарастающую силу горящего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали. (26; курсив мой, Р.Г.)

У Бергсона тематизация «ничего» связана с отрицанием концепта *creatio ex nihilo*, творчества из ничего. Если мышление Федорова и молодого Платонова стремилось к преодолению смерти, к ее удалению из жизни, во имя сотворения вечной человеческой жизни, то *Котлован* же, как и экзистенциалистическая философия Хайдеггера идейно снова влечет смерть в жизнь людей.²⁸ В котловане как фундаменте стройки в конечном счете

²⁵ Михаил Пришвин (412) записал в свой дневник: «1929. 22 ноября. В [Троицкой] Лавре снимают колокола, и тот в 4000 пудов, единственный в мире, тоже пойдет в переливку. Чистое злодейство, и заступиться нельзя никому и как-то неприлично: слишком много жизней губят ежедневно, чтобы можно было отстаивать колокол...» «28. Января [1930]. Падение <Годунова> (1600-1930) в 11 утра» (Пришвин 1990, 418).

²⁶ Подорога (2003) говорит об «исчезновении»: «Платоновский землекоп – фигура *исчезновения*, он готов лишь истощать свои живые силы ради другой жизни, которая придет после смерти всех тех, кто испытал это великое перенапряжение».

²⁷ Ср., однако, его афоризм: «Искусство не терпит пустоты, – оно должно быть заполнено жизнью и людьми, как поле травой», Андрей Платонов, «Труд есть совесть». Из записных книжек разных лет, Платонов 1988, 587.

²⁸ Ср. о близости Платонова к Хайдеггеру: Золотоносов 1994, 246-247.

смерть убивает жизнь. И в этом суть отказа Платонова от утопии в этой повести.

3. Смесь дискурсов (времени, рассказчика, персонажей, вещей), смесь стилей и смесь аксиологий

Und so kann ich diese Zeit hier ganz auskosten und sorglos verbringen, vielmehr, ich könnte es und kann es doch nicht. Zuviel beschäftigt mich der Bau.

Franz Kafka, „Der Bau“ (1970, 367)

И так я могу испить до дна это время и провести его без забот, скорее, я мог бы и все-таки не могу. Слишком занимает меня строй/(по)стройка/нора.

Франц Кафка, «Строй/(По)Стройка/Нора»²⁹

Писать надо не талантом, а «человечностью» – прямым чувством жизни.

Андрей Платонов, «Труд есть совесть» (1988, 580)

Хотя литературоведы и критики много писали о том, что в текстах Платонова мы находим многоязычие или даже «углоссию», то есть несуществующий до сотворения текста язык, исследователи до сих пор упускали из виду то обстоятельство, что в Ветхом Завете за построением Вавилонской башни как наказание от Бога последовало именно смешение языков. Таким образом, согласно концепции иудео-христианской религии разрушение правильной, удачной коммуникации является следствием того, что людям хочется стать богами. Не случайно переоценка своих сил и высокомерие людей и у Платонова в общем, и в *Котловане* в особенности, связаны со смешением языков. Однако, у Платонова не каждый герой говорит своим языком, и в его текстах имеет место не языковая характеристика «couleur locale», но гибридное смешение языков и дискурсов эпохи.

Так в сочетаниях «пятилетний план» и «промфинплан» слово «план» в тексте выступает как элемент дискурса советской администрации. В словах инженера Чиклина же «За тою дверью находилось забытое или не внесенное в план помещение без окон, и там горела на полу керосиновая лампа» звучит отголосок современной, хотя и дефектной, архитектурной техники. И в изречении Вощева «О плане жизни» мы в свою очередь встречаем точный отклик на философский дискурс Бергсона, в котором речь идет о «плане жизненной организации» (plan d'organisation vitale, Bergson 2007, 25). Кстати, и язык рассказчика, повествующего о Вощеве – «и только собирал в выходные дни всякую несчастную мелочь природы как документы *беспланового* создания мира, как факты меланхолии любого живущего дыхания» (49; курсив мой, Р.Г.) – отсылает к размышлениям

²⁹ Перевод мой, Р.Г. Рассказ, написанный в 1923-1924 годах, является последним произведением Кафки (впервые опубликован в 1931 году).

Бергсона о том, что мир сам по себе построен без плана и что только живущее вещество придает космосу строй.

В употребляемом «счастливой девушкой» слове «архилевый» (79) слышится отзвук полемического изречения Ленина (1970, 295) 1914 года о писателе Винниченко: «архискверное подражание архискверному Достоевскому».³⁰ О вполне иной оценке прозы Достоевского у Платонова еще пойдет речь. С точки зрения же истории культуры и производства текста повесть *Котлован* находится в бездне, и эта бездна лежит между дискурсами Сталина «Год великого перелома. К XII годовщине Октября» 7 ноября 1929 г.³¹ и «Головокружение от успехов. К вопросам колхозного движения», 2 марта 1930 г.³² На этом пустом уровне текст Платонова является рискованным памфлетом, показывающим, что именно дискурс Сталина – его самостилизация (и самосталинизация) как Мессия строя – предпринятым переломом и породил то сумасшедшее утопическое мышление, которое сам вождь спустя четыре месяца подверг критике как «Головокружение от успехов». Как и поэт Анна Ахматова, прозаик Платонов определяет свою жизненную позицию путем противопоставления себя политическому лидеру, который эту оппозицию вполне осознавал.

Начальное предложение первой «статьи» Сталина устанавливает тему «строя»: «Истекший год был годом великого перелома на всех фронтах социалистического *строительства*». В то время как имя существительное «строительство» содержит в своей корневой части слово «строй», корнем имени существительного «перелом» является слово «лом». Этот, связанный с разрушением, корень заглавия цитируется и переакцентируется в повествовании рассказчика о Чиклине, чья связь со словом «лом» в повести последовательно развивается.

Но Чиклин его опередил – он давно оставил лопату и взял *лом*, чтобы крошить нижние сжатые породы. Упраздня старинное природное устройство, Чиклин не мог его понять.

От чуждости глины и сознания малочисленности своей артели Чиклин спешно *ломал* вековой грунт, обращая всю жизнь своего тела в удары по мертвым местам. (29, курсив мой, Р.Г.)³³

³⁰ Выражение Ленина употребляет и Валентин Катаев в прозе «Алмазный мой Венец». Ср. и выражение «левые» фразеры» в первой из указанных ниже статьей Сталина.

³¹ Сталин, 1929. Харитонов (1993) предлагает дополнительную современную политическую конфигурацию к полемике вокруг первых пятилетий.

³² Сталин, 1930. Ср. о соотношенности повести с политическим дискурсом времени, Харитонов 1993, Золотоносов 1994, 272-283, особенно диалог со Сталиным (Золотоносов 1994, 274, Платонов 2000, 140-162 и Дужина 2008). Ср. и письмо Платонова Сталину, Хлебников (ред.) 1999.

³³ Ср и: «Чиклин, *не* видя ни птиц, ни неба, *не* чувствуя мысли, грузно разрушал землю *ломом*, и его плоть истощалась в глинистой выемке, но он *не* тосковал от усталости, зная, что в ночном сне его тело наполнится вновь» (31). «Чиклин без спуску и проме-

Уже второе предложение текста Сталина вводит тему успеха, от которого же в последующем официальном сообщении вождь сам был вынужден отречься: «[...] дало нам ряд решающих успехов в основных областях социалистической перестройки [...] народного хозяйства» (*Правда*, 259, 7 ноября 1929). Может показаться иронией истории тот факт, что советский вождь годом позже на полях страниц рассказа «Впрок» (Платопнов 1982) назвал автора, т. е. своего литературного противника, именно тем именем, которым калека Жачев позже назовет Козлова: «сволочь» (45). В своем изречении калека вначале определяет план котлована как «чушь»: «— Я по тебе соскучился, — сообщил Жачев, — меня нахождение сволочи мучает, и я хочу спросить у тебя, когда вы состроите свою чушь, чтоб город сжечь!» (41) Бранное слово «сволочь» встречается между прочим в *Котловане* не меньше двенадцати раз!

Михаил Геллер (1982, 272-282) обратил внимание на тот факт, что язык *Котлована* разрушает границу между письменной и устной речью. Однако, это явление только часть того более общего феномена, заключающегося в том, что в повести нет границ между личным и официальным дискурсом. Будучи лишеными личной речи, люди лишаются и своей личности.

В повести *Котлован* мы наталкиваемся не только на смешение дискурсов и языков, но и на смесь стилей и манер рассказа. Если у Достоевского в романе *Братья Карамазовы*, наполненный оценками стиль жития в текстах Алеши, еще ясно отличается от безоценочного аналитического стиля Ивана, то в повести Платонова жанр жития совмещается почти скандальным образом со стилем неоченивающего, дистанцированного, холодного наблюдателя. О холоде часто идет речь в повести, причем не только в физическом и физиологическом смысле, но и в переносном, психическом и идеологическом: «Прушевский с удивлением привыкшего к печали человека наблюдал точную нежность и охлажденную, сомкнутую силу отдаленных монументов» (59).

Чувства, точнее, выражения чувств, которые мы не встречаем у рассказчика, проявляются странным образом через саму жизнь и живую природу. Кстати, такой несентиментальный или даже противосентиментальный рассказчик как в *Котловане* присущ и немецкому стилю Новой вещественности того времени. Валерий Подорога (1989) назвал этого безучастного к описываемым событиям рассказчика «Чевенгура» «евнухом

жутка громил ломом плиту самородного камня, не останавливаясь для мысли или настроения, он не знал, для чего ему жить иначе — еще вором станешь или тронешь революцию» (35). «[...] Чиклину захотелось рыть землю, он взломал замок с забытого чулана, где хранился запасной инвентарь [...]» (114). «Чиклин взял лом и новую лопату и медленно ушел на дальний край котлована» (115, курсив везде мой, Р.Г.).

души». А ближе Платонова к Новой вещественности в русской литературе стоит по моему мнению только проза Замятина.

Смешение повествовательных манер, а именно авторской и персонажной, придает следующим предложениям гибридный и текучий характер:

Воцев взял на квартире вещи в мешок и вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге – в природе было такое положение. (21)

В то время как в первом предложении цитаты рассказчик не проявляет никакого сочувствия к Воцеву, человеку, который только что лишился места работы (хотя тремя годами раньше сам автор был уволен с работы советскими начальниками), то в следующем предложении союз «но» принадлежащий устам рассказчика, передает разочарование персонажа, а во второй его части обстоятельством «бережно» рассказчик противопоставляет антропоморфизированные отношения, наблюдаемые им в природе, в данном случае это деревья, безчувствию людей. И пустота воздуха уже предвещает о пустоте котлована, о пустоте фундамента и тщетности ментальной человеческой стройки.³⁴

Сам Платонов занимает позицию *вне* персонажа и рассказчика, когда он пишет в своей записной книжке: «Воцев не заметил, как прожил без смысла жизни» (Платонов 2000а, 43). Абстрактный же автор (по русской терминологии: «образ автора»), как инстанция, ответственная в том числе и за поведение рассказчика, движется свободно, приближаясь к персонажу или удаляясь от него. Упорная работа автора над текстом показывает, что эти сдвиги в отношении персонажей не произвольные движения, но сознательные и контролируемые творческие акты.

В синтагме речи рассказчика «Из неизвестного места подул ветер, чтобы люди не задохнулись» (22) интенциональность, присущая людским отношениям, проецируется на природу. Вопрос, является ли эта проекция творческим актом Воцева или рассказчика, не может быть решен однозначно. А так как она, по аналогии с фигурой мышления Бергсона – «*élan vital*» как божественная энергия, приписывает природе заботливость христианского Бога, то эта *нерешаемость* играет в идейном мире *Котлована* решающую роль.

Гибридная зона точек зрения проявляется и в области ценностей. Выражение «ненужный труд» Воцева в предложении «Ему снова предстояло жить и питаться, поэтому он пошел в завком – защищать свой *ненужный труд*» (22) не только цитата чужой речи администрации «небольшого механического завода» и «завкома» с точки зрения главного персонажа пове-

³⁴ Ср. о речи рассказчика и о речи персонажа: Ходель 1998.

сти, но и элемент идеологии рассказчика. Таким образом, уже в начале повести возникает горизонт, в котором труд человека *может быть* не нужен или на самом деле *уже* не нужен. В отношении идеологии марксизма, согласно которой место человека в обществе определяется именно его работой, такая констатация, конечно, разрушительна – но она разрушает (как, в другом контексте, философия Малевича) и марксистскую идеологию работы.

Большей частью безоценочное повествование рассказчика³⁵ – и чеканка рассказа отрицаниями и направлением в «ничто» дают все основания говорить о том, что Платонов в повести *Котлован* не только творит рассказчика, который повествует о котловане, но создает и своего рода котлован рассказа.

Сомнение и скепсис авторской мысли в отношении материального строительства в повести *Котлован* не совместим со строительным оптимизмом в написанном в то же время рассказе «Государственный житель» (Платонов 1988, 312-319). Ни либретто «Машинист» (309-322), ни псевдо-репортаж «В поисках будущего» (364-371) не обнаруживают того критического отношения к идеям устройства и конструирования, что присутствует в повести *Котлован*. Таким образом автор Платонов испробывает разные возможности нарративного габитуса в отношении насущных вопросов своего времени.

Этой работой в котловане рассказа достигается свобода не только рассказчика, но и абстрактного автора. Таким образом, я согласен с Ольгой Меерсон (2001, 5-7) в том, что (творческая) свобода является центральной идеологемой повести. Но я не убежден в том, что она производится тем приемом неостранения, о котором она пишет. И фамиляризация уже может быть остранением, когда дистанцированное сообщение о предмете принадлежит коммуникативной конвенции. Примером этого у Шкловского (1969, 24-26) служит эротическая тематика, которая в *Котловане* сильно подавлена. В том случае, когда, вопреки традиционному ожиданию, необычное и новое становится «обыкновенным» (именно так Меерсон определяет неостранение), на наш взгляд можно говорить об остранении второй степени. В поисках неотчужденной речи Платонов прибегает к двойному остранению: ожидаемое становится неожиданным.

Заметки в записных книжках Платонова (2000а, 44) «*Юлия, угроблю!*»³⁶ и «*Ни тинь-ти –лю-лю*» (Платонов 2000а, 318) показывают поэтический, непричинно-логический тип мышления без установки на точку зрения: «*Любовь*» противопоставляется «*гробу*». Бергсон говорил бы об интуиции. Нельзя с уверенностью сказать: приводит «*Юл*» к «*лю*» или «*лю*» к «*Юл*»,

³⁵ Бахтин (2003, 125, 800) упрекал философа Бергсона в том, что тот избегал оценки.

³⁶ Зачеркнуто в оригинале. В *Котловане*: «*Эй, Юлия, угроблю!*» (55).

но инверсия показывает и неуместность смерти Юлии. Другой пример инверсивной паронимии «гроб»-«орг»-«двор», которая дискредитирует и корень «орг» и концепцию органического, определяющую частичное, индивидуальное, маленькое в зависимости от целого, собранного, большого.³⁷ Однако, с философской точки зрения, надо сказать, что Платонову не вполне удалось и вероятно и не могло удасться конечное решение проблемы <частичного и целого> или <человека и космоса>. Или говоря с точки зрения его религии искусства: каждый его литературный текст есть новый своеобразный эксперимент в поисках такого решения.

В прекрасной статье «„Чевенгур“ и „Котлован“» Валерий Вьюгин (2000, 615) указал на близость художественной техники Платонова к концепции сновидения Фрейда и подробно продемонстрировал употребление приема сгущения. Оге Ханзен-Леве (Hansen-Löve 1982) в своей работе о поэтическом языке (который я считаю собственным «медиумом» литературы наряду с медиумами прозы и драмы, Grübel 2008a) развертывал и фрейдовские приемы сдвига и символизации как основные приемы поэтического языка. Языковые аномалии в прозе Платонова в их большинстве – поэтические сдвиги. А тяга избежать понятия, которую так наглядно показал Вьюгин на примере вычеркивания слова «истины» в окончательной версии текста, вполне совпадает с тенденцией к символизации, т. е. к показу абстрактных явлений на примере конкретных вещей. Эта работа «овеществления» ментальных концепций приближает поэтизированную прозу Платонова к Новой вещественности и преднамеренно отодвигает эту прозу от философской литературы в узком смысле.

В *Котловане* тенденция к овеществлению,³⁸ т. е. к господству вещества, корреспондирующая со стилем Новой вещественности,³⁹ пересекается с тягой к преодолению зависимости от материи, т. е. с господством памяти и воображения, которая, в свою очередь, корреспондирует со стилем сюрреализма.⁴⁰

В повести *Котлован* имеет место и смешение ценностей. Как уже показал Михаил Геллер (1999), здесь малое оказывается великим и великое малым. Неслучайно Делез (1966) и Гуаттари (Делез и Гуаттари 1991) указали на особенность философии Бергсона – отсутствие разницы между малым и большим. Бергсон продолжил творчество новой аксиологии Ницше, аксиологии эквивалентности. Очень последовательное применение аксиологии эквивалентности мы обнаруживаем в прозе Платонова конца двадцатых и начала тридцатых годов.

³⁷ Именно замену различия большого и маленького их безразличием назвал французский философ Делез (1966) заслугой Бергсона.

³⁸ Турбин (1965) говорит о доаналитическом характере слов у Платонова.

³⁹ Ср. о близости «Чевенгура» к Новой вещественности: Grübel 2004.

⁴⁰ О сюрреализме Платонова написал впервые Бродский (1973); подробно о «сюрреалисте» Платонове писала на примере «14 красных избушек» Любушкина (1995).

Основа «равн-» встречается в среднем на каждой странице, а оборот „все равно», прежде всего в середине текста (30-105), на каждой второй странице. При этом оборот «все равно», как противительная частица обозначающий противопоставление, один раз употребляется таким образом, что он получает свое первоначальное, уравнивающее значение; именно в данном случае он разделяет жизнь и смерть: «– Тебе же все равно где жить, – сказал Чиклин, – лишь бы не умереть» (75). Адресат этой речи рабочий-старик с кафельного завода.

Хотя платоновское производство всех этих гибридов и этих смесей – огромный творческий акт в смысле Бергсона, он, в отличие от дискурса французского философа, включает «ничто», пустоту и молчание, а именно – большое ничто смерти в поле человеческой коммуникации. А так как и это ничто, и эта смерть связаны с миром в целом, с концом искусства и с концом истории, с „*èlan vital*“ в своей совокупности, они входят как основополагающие части и в его религию искусства.

4. Котлован как творчество религии искусства на фоне аналогичных проектов Достоевского и Розанова

Душа мира – удивление.

Платонов, [Чтобы стать гением будущего] (2003, 28)

Смысл из пустоты.

Платонов (2000а, 30)

Как хороша жизнь, когда счастье недостижимо [...]

Платонов, Дневник 1930 года (2000а, 42)

Все возможно – и удастся все, но главное – сеять души в людях.

Платонов, «Труд есть совесть» (1988, 587)

Валерий Подорога рассматривает платоновского строителя не как исторического человека, а как существо идеальное: «Платоновский землекоп приговорен к смерти (истощению от непосильного труда), ибо он существо идеального, а не актуального». Это точка зрения философа на текст литературы. На самом деле вопрос смерти и воскресения в повести *Котлован* не решен. Есть Смерть, но есть и надежда на Бессмертие или даже ожидание Воскресения: «Отчего ж тогда Ленин в Москве целым лежит? Он науку ждет – воскреснуть хочет» (100). Но такие надежды и ожидания выходят за рамки философии надежды типа Эрнста Блоха (Bloch 1954-1959) или науки воскресения: они лежат в поле религии, в этом случае в поле религии искусства.

Сам Платонов определил религию и науку, как «попытки слияния мысли с миром».⁴¹ Будучи в раннем возрасте убежденным, что со временем наука заменит религию, он однако предостерегал своих современников от убеждения, что наука их времени уже готова к такой задаче. И сама повесть *Котлован* – конечно не научный текст, но блестящий творческий акт религии искусства. В ноябре 1921 года Платонов написал «Новое евангелие»,⁴² в котором он говорит о космической катастрофе засухи. Она требует «первой заповеди техники»: «уничтожить природу такую, какая есть и из ее хаоса создать иную – свою, человеческую [...]» (Платонов 2004, 192). И еще в ранней версии *Котлована* космос пассивен: «Пассивное небо давно уже покрывалось звездами, точно происходило их безысходное заседание [...]» (Платонов 2004, 264).

В своем дневнике 1930 года Платонов записал (и вычеркнул): «Социализм пришел серо и скучно / (коллективизация) / как Христое.» Это сравнение социализма с Иисусом, которое в самой повести разворачивается⁴³ никак не случайно. Образ серого и скучного пришествия Иисуса Христа Платонов мог позаимствовать у Василия Розанова. В его текстах он мог и повстречать ту «религию жизни», которая помогла ему творить свою собственную религию искусства.

Как Розанов, так и Платонов не разворачивал свою религию искусства в соответствии с официальным православием, но с восточнославянской ересью или с так называемым «народным верованием».⁴⁴ Об этом писалось ранее. Платоновская художественная религия зиждется на соотносительности человека с космосом и, таким образом, стоит в традиции русского космизма. Но *Котлован* Платонова отличается от традиционного космизма уже тем, что, опять-таки, словесные корни «косм-» и «вселен-» в повести нигде не встречаются. Встречаются же конкретные случаи соотносительности отдельного человека с небом или с солнцем: «Вопрошающее небо светило над Вошевым мучительной силой звезд [...]» (22).⁴⁵

⁴¹ Платонов, «О Любви», Платонов 1988, 539-542, здесь 541.

⁴² Ср. в смысле дополнения аналогичный, но в смысле цели в то же время отличающийся план «Третьего завета» Мережковского и Гиппиус.

⁴³ Платонов 2000а, 41. Ср.: «Вошец приблизился к Чиклину с обыкновенным недоумением об окружающей жизни.

– Смотри, Чиклин, как колхоз идет на свете – скучно и босой.

– Они потому и идут, что босые, – сказал Чиклин. – А радоваться им нечего: колхоз ведь житейское дело.

– Неуже Христос тоже, наверно, ходил скучно, и в природе был ничтожный дождь.

– В тебе ум – бедняк, – ответил Чиклин. – Христос ходил один неизвестно из-за чего, а тут двигаются целые кучи ради существования» (76).

⁴⁴ Вьюгин 2004, Чекоданова 1991, Кубо 1997, Günther 1998.

⁴⁵ Ср.: «неотлучное солнце безрасчетно расточало свое тело на каждую мелочь здешней, низкой жизни, и оно же, посредством теплых ливней, вырыло в старину овраг, но туда еще не помещено никакой пролетарской пользы» (36).

Как в религии искусства Розанова, так и в художественной религии Платонова солнце и для человека, и для земли является центром вселенной. В отличие от солнца мифотворца Розанова, который в традиции египетской культуры передает его метафорически, как око, у Платонова⁴⁶ эта звезда может и не интересоваться нашей планетой и даже не смотреть на нее: «[...] солнце, как слепота, находилось равнодушно над низовой бедностью земли [...]». Эта слепота и равнодушие солнца в отношении земли являются самой острой критикой строительства котлована: Природа не занимается историей.

Острота этой критики обусловлена тем, что религия искусства Платонова переводит сострадание человека ко всему существу, развитое в религии искусства Достоевского (а именно в учении Зосимы и в мировоззрении Алеши), в сострадание всего сущего ко всему существу. В мироощущении зрелого Платонова это сострадание заступило на место (классовой) ненависти. Если у Розанова такая ответственность сосредотачивается на семейном круге и распространяется только в родовом смысле и на (русскую) нацию, то у Платонова эта ответственность распространяется на все человечество. Оно не исключает ни классового врага, ни расового или полового другого.

В философии религии Платонова центральная категория, управляющая соотношением между явлениями и вещами это – *возможность*. А вещественная возможность – коррелят человеческой свободы. После книги «О понимании» Розанову хотелось написать книгу о возможности. Для Платонова жизнь – невыбранная возможность. Открытую возможность Розанов показал как выбор политических точек зрения в журналистике. Платонов расширил эту свободу и на позицию образа автора и рассказчика. Текущая позиция рассказчика внутри прозаического текста и позиции абстрактного автора между разными текстами открывает новые возможности прозы. Отказ получает и Великий инквизитор в ответ на предложение раз и навсегда выбрать позицию слабого человека, который не может самостоятельно решить главные вопросы, и большевики в ответ на свое предложение, раз и навсегда выбрать одну сторону в классовой борьбе: *Tertium datur*. *Котлован* показывает страшные расходы коммунистического переворота, коллективизации и индустриализации страны.

В отличие от религии жизни Розанова религию Платонова условно можно назвать религией смерти. На оборотном листе рукописи «Машиниста» он начертает свою религию жертвы:

Через смерть природа открыла дверь для жизни и для ее дивного венца – человеческой мысли. Не будь смерти, первый же изначальный гад заселил бы всю землю, а затем подход бы от собственной тесноты

⁴⁶ Ср.: Золотоносов 1994.

и недостатка пищи. Тогда бы наша планета никогда не родила человека... (362)

Согласно Платонову только смерть открывает возможность бессмертия, которое он представляет как «короткое, как миг, но равное вечности» (361).

В *Котловане* палиндроматическая паронимазия «жертв» – «врежд» придает центральному мотиву жертвы положительную оценку. Отрицательному повреждению –

Чиклин внимательно всмотрелся в ребенка – не поврежден ли он в чем со вчерашнего дня, цело ли полностью его тело; но ребенок был весь исправен, только лицо его горело от внутренних младенческих сил. (106; курсив мой, Р.Г.)

– противопоставляется положительная *жертва*:

Вощеву дали лопату, он сжал ее руками, точно хотел добыть истину из земного праха; обездоленный, Вощев согласен был и не иметь смысла существования, но желал хотя бы наблюдать его в веществе тела другого, ближнего человека, – и чтобы находиться вблизи того человека, мог пожертвовать на труд все свое слабое тело, истомленное мыслью и бессмысленностью. (28; курсив мой, Р.Г.)

В отличие от экономической категории инвестиции, жертва – религиозное понятие. Жертвы приносят богам / Богу. В старые времена и евреи замуровывали младенцев как жертв в новостройку. Когда Ахиил Вефилянин построил Иерихон, тогда «на первенце своем Авираме он положил основание его, и на младшем своем сыне Сегубе поставил ворота его, по слову Господа, которое Он изрек чрез Иисуса, сына Навина» (3 Царств 16:34).⁴⁷

Дионисийский культ жертвы противостоит аполлонскому и аполлиническому культу дара. Идеология *Котлована* тяготеет к культуре жертвы.⁴⁸ Если – как в религии – жертва может спасти человечество, то дар в фигуре полиндромической паронимазии *дар – рад* может дать лишь *радость*: «Желая обрадовать Настю, медведь посмотрел вокруг – чего бы это схватить или выломать ей для подарка?» (91; курсив мой, Р.Г.).

Религия искусства Платонова исходит от положения Ницше о смерти Бога и о становления человекобога:

⁴⁷ Ср. Иисус Навин 6:25. Ср. и упомянутую в романе Томаса Манна *Иосиф и его братья* (1933) жертву первого сына Лабана и Адины в глиняном кувшине, в фундаменте их дома (Mann 1991, 231).

⁴⁸ Об оппозиции культуры жертвы и дара в русском модернизме ср. Grübel 2004.

«Бог умер, теперь хотим мы, – чтобы жил сверхчеловек» Ницше, т. е. Бог умер [зачеркнуто А. Платоновым] приблизился ко мне, стань мною, но самым лучшим, самым высшим мною – сверхмною, сверхчеловеком. Это просто «реализация Бога» как и все учение о сверхчеловеке.⁴⁹

В этом смысле его художественно-религиозная таблица отличается от религии искусства Достоевского. У Платонова этимологический ряд «крестьянин» «Крестинин» «христианин» говорит о том, что бывший семинарист Сталин под флагом раскулачивания вместе с крестьянством истребляет и христианство.⁵⁰

Как *Великий инквизитор* Ивана Карамазова так и притча *Котлован* содержит отказ от ложного спасения постройкой: «[...] все бедные и средние мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована».⁵¹ Строй останавливает время, и от останавливаемого времени и от холода умирает Настя,⁵² т. е. надежда на спасение, на воскресение. (Имя «Анастасия» обозначает «воскресшую».) Как в этике Ивана смерть ребенка снова является доказательством неосуществимости «Большой стройки».⁵³

Если в религии искусства Платонова как в философии Бергсона творческий акт производит новое, то память (*mémoire*) сохраняет прошлое в современном и современное в будущем. И у Платонова память служит точкой пересечения вещества и сознания. Здесь пространство (вещество) и время (сознание) встречаются. Однако, по Делезу Бергсон отрицает традиционное мышление о движении истины вспять, о том, что бытие, порядок и существующее как бы предшествуют самим себе или же предшествуют предопределяющему их творческому акту, проецируя образ самих себя назад в возможность, в беспорядок и в небытие, считающиеся изначальными.

Кроме религиозного воскресения в христианском смысле, которое Платонов отвергает, в его текстах имеет место и биологическое и спиритуальное воскресение. Биологическое воскресение выступает только в записной книжке, а не в тексте *Котлована*: «Мертвецы в котловане – это семя будущего в отверстии земли» (Платонов 2000а, 43). Зато сама повесть *Котлован* работает как машина памяти – Настя, т. е. воскресшая, сама воскресает в творческом акте рассказа притчи и ее прочтения читателем. Об этом

⁴⁹ Свительский 1993, 92.

⁵⁰ Ср. Золотоносов 1994, 278.

⁵¹ Платонов 2000, 115. Ср. Малыгина 1998.

⁵² Ср. Баршт 2000, 154.

⁵³ Если в романе Достоевского постройка Нового общества (модель Великого инквизитора в притче Ивана Карамазова) отделена от постройки вавилонской башни и сам читатель должен их соединить, то в притче Платонова они обе совпадают.

говорит и послесловие к притче, в котором абстрактный автор дает облик самому себе. При этом он вполне ясно высказывает свою аксиологию эквивалентности – одно любимое дитя стоит целого космоса прошлого и будущего:

Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна не только всего прошлого, но и будущего. (116)

Повесть *Котлован* с наибольшей в искусстве определенностью излагает саму себя. Но, как в притче Кафки о законе, логика повествования абсурдна. Чем больше тревоги за любимое, потеря которого равна лишению памяти, то есть и жизни, тем хуже для социалистического поколения! Будущее не искупляется жертвенной смертью ни одного ребенка. А искусство, как и девочка рассказанного мира, переживает именно свою смерть. Притча *Котлован* есть притча о повествовании котлована и о котловане повествования. И *Котлован* наиболее совершенная повесть Платонова о безгласном слове:

Искусство должно умереть – в том смысле, что его должно заменить нечто обыкновенно человеческое; человек может хорошо петь и без голоса, если в нем есть особый сущий энтузиазм жизни. (Платонов 1988, 580)

А этот «энтузиазм жизни» – точный перевод бергсоновского „élan vital“ в русскую религию искусства Платонова. Притча *Котлован* есть повесть о преодолении текста. Парадокс в том, что в религии искусства Платонова текст преодолевается именно текстом.

Л и т е р а т у р а

- Авербах, Л. 1929. «О целостных масштабах и частных Макарах», *На литературном посту*, 21/22 и Октябрь, 1929, 11.
- Александров, А. [А. Киселев] 1970. «О повести «Котлован» А. Платонова», *Грани*, 77, 134-143.
1993. *Андрей Платонов Исследования и материалы: Сборник трудов*, Под ред. Т.А. Никоновой, Воронеж.
- 2001-2002. *Andrei Platonov: Special Issue*, Ed. by Angela Livingstone. Vol. 1-2. Keele University, (*Essays in Poetics. The journal of the British-Formalist circle*, vol. 26-27).
- Баршт, К.А. *Поэтика прозы Платонова*, Санкт-Петербург.
- 2005. *Поэтика прозы Платонова*, ² Санкт-Петербург.
- 2007. «Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в „Котловане“ Андрея Платонова», *Вопросы философии*, 4, 144-157.
- Бахтин, М. 2003. «Автор и герой в эстетической деятельности», *Собрание сочинений*, Т. 1, Москва, 69-263.
- 2003а. Лекции и выступления М.М. Бахтина 1924-1925 в записях Л.В. Пумпянского, *Собрание сочинений*, Т. 1, Москва, 326-342.
- Бобрин, М. 1995. «Заметки о языке Андрея Платонова», *Wiener Slawistischer Almanach*, 32, 165-191.
- Богданов А. А. 1913-1922. *Всеобщая организационная наука (тектология)*, (Ч. I-III) Москва.
- Бочаров, С. 1994. «Вещество существования (Выражение в прозе)», Н.В. Корниенко, Е.Д. Шубина (ред.), *Андрей Платонов. Мир творчества*, Москва, 10-46.
- Бродский, И. 1973. «Предисловие», Андрей Платонов, *Котлован*, Ann Arbor, 5-7.
- Булыгин, А.К., Гушин А.Г. 1997. *Плач об умершем боге. Повесть-притча Андрея Платонова «Котлован»*, Санкт-Петербург.
- Верин, В. 1989. «От веры – к прозрению», *Литературная газета*, 35, 30 авг., 6.
- Вьюгин, В.Ю. 1995. «Платонов и анархизм (К постановке проблемы)», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*, Вып. 2, Москва, 101-113.
- 2000. «„Чевенгур“ и „Котлован“: Становление стиля Платонова в свете текстологии», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*, Вып. 4, Москва, 605-624.
- 2004. *Андрей Платонов: поэтика загадки. Очерк становления и эволюции стиля*, Санкт-Петербург.
- Геллер, М. 1982. *Андрей Платонов в поисках счастья*, Париж.
- 1999. *Андрей Платонов в поисках счастья*, Москва.
- Гюнтер, Х. 1995. «Котлован и Вавилонская башня», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *проблемы творчества*, Вып. 2, Москва, 145-151.
- 2004. «Аллегорические структуры в „Котловане“ А. Платонова», *Russian Literature*, 107-119.
- Достоевский, Ф. 1973. «Преступление и наказание», *Полное собрание сочинений*, Т. 6.

- Дубинская, Т., Джамелов, Т. (ред.) 1999. «Грех перед нечистым: Неизвестное письмо А. Платонова Сталину», *Новая газета в Воронеже*, 1-7 марта, 14.
- Дужина, Н. 2008. «Вымысел, основанный на реальности. Приметы сталинского быта в повести А. Платонова „Котлован“», *Вопросы литературы*, 2, 79-114.
- Золотаносов, М. 1994. «„Ложное солнце“: „Чевенгур“ и „Котлован“ в контексте советской культуры 1920-х годов», *Андрей Платонов. Мир творчества*, Москва, 246-283.
- Исупов, К.Г. 1992. «А. Платонов: философия исторического творчества», *Русская эстетика истории*, Санкт-Петербург, 98-118.
- Казарина, Т.В. 1992. «Универсально-космическое и личное в романе А. Платонова „Чевенгур“», *Воронежский край и зарубежье. А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века*, Воронеж, 35-39.
- Калениченко, О. 2000. «Мифологема строительной жертвы в повести „Котлован“», *«Страна философов» А.Платонова: проблемы творчества*, Вып. 4, Москва, 600-605.
- Карасев, Л. 1995. «Вверх и вниз. (Достоевский и Платонов)», *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*, Вып. 2, Москва, 168-184.
- Касаткина, Е. 1995. «Прекращение вечности времени», или Страшный Суд в котловане (Апокалиптическая тема в повести „Котлован“)», *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*, Вып. 2, Москва, 181-190.
- Коваленко, В. 1995. «Язык свободы у Достоевского и Платонова», *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*, Вып. 2, Москва, 201-208.
- Колесова, Д.В. 1994. «Актуализация фольклорных фигур речи в тексте Платонова (на материале повести «Котлован»)», *Судьбы отечественной словесности XI-XX веков*, Санкт Петербург, 41-42.
- Крючков, В.П. 1998. «Вошев и его поиски вещества существования. О символике имени главного героя повести А. Платонова „Котлован“», *Литература в школе*, 7, 63-66.
- Кубо, Х. 1997. «Сектантские мотивы в „Чевенгуре“ Андрея Платонова», *Acta Slavica Iaponica*, 71-79.
- Лангерак, Т. 1995. *Андрей Платонов: Материалы для биографии 1899-1929 гг.*, Amsterdam.
- Левин, Ю.И. 1991. «От синтаксиса к смыслу и далее (о „Котловане“ А. Платонова)», *Вопросы языкознания*, 1, 170-173.
- Ленин, В. 1970. «Секретарю редакции Энциклопедического словаря», *Полное собрание сочинений*, Т. 48, Москва, 295.
- Лосский, Н.О. 1922. *Интуитивная философия Бергсона*, Петроград, (1-ое издание Санкт-Петербург 1914).
- Любушкина, М.А. 1995. «Платонов-сюрреалист („14 красных избушек“)», *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*. Вып. 2, Москва, 114-125.

- Любушкина, Ш. 1988. «Идея бессмертия у раннего Платонова», *Russian Literature*, XXIII, 397-424.
- Мальгина Н.М. 1992. *Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920-1930 годов*. Автореф. Дисс. д-ра фил. Наук Моск. пед. ун-т., Москва.
- 1993. «„Котлован“ в общественно-литературной ситуации на рубеже 20-30-х годов», *Андрей Платонов. Исследования и материалы*, Воронеж, 55-60.
- 1998. «... спастись навеки в пропасти котлована», *Русская словесность*, 4, 36-41.
- 1995. «Диалог Платонова с Достоевским», «*Страна философов*» Андрея Платонова: проблемы творчества, Вып. 2, Москва, 185-200.
- Меерсон, О. 2001. «Свободная вещь». *Поэтика неостранения у Андрея Платонова*, Berkeley 1997, Новосибирск.
- Маркштайн, Э. 1994. «Дом и котлован, или Мнимая реализация утопии», *Андрей Платонов в 2 кн.*, Москва, Кн. 2, 284-302.
- Митина, О.А. 1992. «Миф и символ в жанровой структуре антиутопии А. Платонова „Котлован“», *Размышления о жанре*, Москва, 56-66.
- Михеев, М.Ю. 2003. *В мир А. Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки*, Москва.
- Мякшева, О.В. 2000. «Языковые средства, формирующие пространство, их роль в художественной организации текста: Повесть А. Платонова „Котлован“», А.И. Ванюков (ред.), *Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов*, Саратов, 67-77.
- Николенко, О.Н. 1992. *Художественная модель мира и человека в трилогии А.П. Платонова «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море»*, Полтав. гос. пед. ин-т им. В.Г. Королева, Полтава.
- Нонака, С. 2004. «О силлеспесе в „Котловане“ Платонова», *Творчество Андрея Платонова*, Вып. 3, Санкт-Петербург.
- Павловский, А.И. 1991. «Яма. О художественно-философской концепции повести Андрея Платонова „Котлован“», *Русская литература*, 1, 3-20.
- Паньков, Н. 2007. «М.М. Бахтин и теория романа», *Вопросы литературы*, 3, 252-315.
- Пастушенко, Ю. 1995. «Поэтика смерти в повести „Котлован“», «*Страна философов*» Андрея Платонова: проблемы творчества, Вып. 2, Москва, 191-197.
- Платонов, А. 1973. *Котлован*, App Arbor.
- 1982. *Впрок*, Нью Йорк.
- 1988. *Государственный житель*, Москва.
- 1988а. *Заметки. Бог человека*, Подгот. текста и комм. Ш. Любушкиной. *Russian Literature*, XXIII, IV, 432.
- 1994. «Дар жизни», *Домовой*, 4, 41.
- 2000. *Котлован. Текст, материалы творческой истории*, Санкт-Петербург.
- 2000а. *Записные книжки. Материалы к биографии*, Публ. М.А. Платоновой. Сост. Н.В. Корниенко, Москва.

- 2003. [Чтобы стать гением будущего], *Собрание рассказов*, Т. 5, Würzburg, 28.
(<http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=284>) (6.8.2008).
- 2005. *Котлован*, Санкт-Петербург.
- 2006. *Котлован. Анализ текста. Основное содержание. Сочинения*, (7-мое издание), Москва.
- Пускунова, В., С. Пускунов, 1998. «Сокровенный Платонов. К выходу на свет романа „Чевенгур“, повестей „Котлован“ и „Ювенильное море“», *Литературное обозрение*, 1, 17-29.
- Подорога, В. 1989. «Евнух души. Позиции чтения и мир Платонова», *Вопросы философии*, 3, 21-26.
- 2003. «Врата и двери. Две архитектуры», *Отечественные записки*, 2 (10) Тема номера: Правосудие в России:
www.strana-oz.ru/?article=492&numid=11. (7.9.2008)
- Полтавцева, Н.Г. 1981. *Философская проза Андрея Платонова*, Ростов на Дону.
- Попов, К. 1991. «Идейно-художественная значимость слова (о слове *тишина* в произведениях А. Платонова „Котлован“, „Ювенильное море“, „Чевенгур“)», *Русский язык в СССР*, 3, 29-33.
- Пришвин, М. 1990. «„Когда били колокола ...“ (Из дневников 1926-1932 годов)», *Прометей. Историко-биографический альманах*, Москва, Т. 16, 411-422
- Проскурина, Е.Н. 2001. *Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х—30-х годов (на материале повести «Котлован»)*, Новосибирск.
- 2003. «Вещество – вещь – предмет в поэтике Платонова („Котлован“ и „Счастливая Москва“)», *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*, Вып. 5, Москва.
- Ристер, В. 1988. «Имя персонажа у Платонова», *Russian Literature*, 2, 133-146.
- Свительский, В.А. 1988. «Восполненное слово. Вернуться на дорогу, ведущую в храм. (О повести А. Платонова „Котлован“)», *Подъем*, 5, 136-140.
- 1993. «Факты и домысли: О проблемах освоения Платоновского наследия», *Андрей Платонов. Исследования и материалы: Сборник трудов*, Под ред. Т.А. Никоновой, Воронеж, 80-102.
- Сейфрид, Т. 1994. «Писать против материи: о языке „Котлована“ А. Платонова [1989]», *Андрей Платонов. Мир творчества*, Москва, , 303-319.
- 1993. «Платонов как прото-соцреалист», *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*, [Вып. I] Москва, 145-154.
- 1994. «Писать против материи: о языке „Котлована“ Андрея Платонова», *Андрей Платонов. Мир творчества*, Москва, 303-319.
- Семенова, С. 1979. «„В усилиях к будущему времени...“: Философия Андрея Платонова», *Литературная Грузия*, 11, 104-121.

- 2001. «Философский абрис творчества Платонова», *Русская поэзия и проза 1920-1930-х гг. Поэтика – Видение мира – Философия*, Москва, 471-506.
- Скобелев, В.П. 1992. «„Романное мышление“ в рассказах и повестях Андрея Платонова 20-х годов», *Russian Literature*, XXXII, 6-12.
- 1993. «Поэтика пародирования в повести А. Платонова „Котлован“», *Андрей Платонов. Исследования и материалы*, 6, Воронеж, 61-71.
- Сталин, И. 1929. «Год великого перелома. К XII годовщине Октября», *Правда*, 7 ноября 1929 г.
- 1930. «Головокружение от успехов. К вопросам колхозного движения», *Правда*, 2 марта 1930.
- Толстая-Сегал, Е. 1979. «Натурфилософские темы в творчестве А. Платонова 20-х - 30-х годов», *Slavica Hierosolymitana*, V-IV, 223-254.
- 1980. «Литературный материал в прозе А. Платонова», *Возьми на радость. To Honour Jeanne van der Eng-Lidmeier*, Amsterdam, 193-264.
- 1994. «Идеологические контексты Платонова», *Платонов. Мир творчества*, Москва, 47-83.
- Турбин, В. 1965. «Мистерия Андрея Платонова», *Молодая гвардия*, 7, 193-307.
- Федякин, С. 1995. «„Воображаемая логика“ Николая Васильева в повестях „Эфирный тракт“ и „Котлован“, «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества, Вып. 2, Москва, 207-214.
- Ханзен-Леве, О. 2001. *Русский формализм*, Москва.
- Харитонов, А.А. 1993. *Способы выражения авторской позиции в повести Андрея Платонова „Котлован“*, Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург.
- 1995. «Архитектоника повести А. Платонова „Котлован“», *Творчество Андрея Платонова*, Санкт-Петербург, 70-90.
- 1995а. «Система имен персонажей в поэтике повести „Котлован“», «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества, Вып. 2, Москва, 152-172.
- Ходель, Р. 1998. «Угlossия – косноязычие, объективное повествование – сказ (К началу романа „Чевенгур“», R. Hodel und J.P. Locher (Hrg.), *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*, Bern, 149-160.
- Чалмаев, В. 1989. *Андрей Платонов (К сокровенному человеку)*, Москва.
- 1998. «Андрей Платонов как языковая личность. Динамика монолога в «стратегических фрагментах его повествований (Чевенгур)», *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*, Bern, 55-74.
- Чекоданова, К.К. 1991. «Образ сферической Вселенной у Андрея Платонова», *Реконструкция древних верований: Источники, метод, цель*, СПб., 211-218.
- Шанский, Н.М. (ред.) 1982. *Этимологический словарь русского языка*, Том II, Вып. 8. Москва.
- Шиленко, А. 1994/1995. «„Котлован“ А. Платонова: опыт синтаксической реконструкции семантики», *Slavonica*, т. 22, Nr. 1, 10-28.
- Шима-Рейфер, Я. (Szymak-Reiferowa, J.) 1994. «В поисках источников платоновской прозы. Заметки переводчика», *Новое литературное обозрение*, 9, 269-275.

- 1995. «О иконографических и литературных источниках прозы Андрея Платонова», *Slavia Orientalis*, T. XLIV, Nr. 1, 89-101.
- Шкловский, В. [Речь на Первом всесоюзном съезде советских писателей], *Первый всесоюзный съезд советских писателей*, Москва 1934, 154-155.
- 1969. «Искусство как прием», *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München, 24-26.
- Шубин, Л. 1987. *Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет*, Москва.
- Эпштейн, М. 2006. «Язык бытия у Андрея Платонова», *Вопросы литературы*, 2, 146-165.
- Bergson, H. 1889. *Essai sur les Données immédiates de la Consicence*, Paris, (русский перевод 1911).
- 2004. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris.
- 2007. *L'évolution créatrice*, Paris.
- Bloch, E. 1954-1959. *Das Prinzip Hoffnung*, 3 Bde., Frankfurt a.M.
- Bobach, R. 2004. „Zur Geschichte der Grundsteinlegung“, *Acta Ethnographica Hungarica*, V. 49, Nrs. 1-2, 59-99.
- Catteau, J. 1984. „De la Métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andrej Platonov“, *Revue des Études Slaves*, V. 56, Nr. 1, 39-50.
- Debüser, L. 1989. „Platonows Romanwelt“, A. Platonow, *Die Baugrube. Das Juvenilmeer. Dshan. Romane*, Berlin, 407-459.
- Deleuze, G. 1966. *Le bergsonisme*, Paris.
- Deleuze, G., F. Guattari, 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris.
- Dhooge, B. 2007. „Andrej Platonov's «Deviating Language»: Towards a Text-immanent Approach“, D.S. Danaher, K. Van Heuckelom (Hg.), *Perspectives on Slavic Literatures*, Amsterdam, 161-161.
- Drubek-Meyer, N. 1994. „Das Motiv der Höhle in Platonovs Werken (1929-1934): маточное место“, *Die Welt der Slaven*, N. F XVIII, 2, 251-276.
- Erlich, V. 1994. „Utopia as Apocalypse: The Anguished Quest of Andrej Platonov“, *Modernism and Revolution. Russian Literature in Transition*, Cambridge, 178-197.
- Grübel, R. 2000. „Der sublimale Schein planender und geplanter Wirklichkeit und die Realität der Täuschung in Nabokovs Roman «Die Verzweiflung» (Otčajanje): zur Wahrheit der Lüge im ästhetischen Sinne“, I. Smirnov (Hg.), *Hypertext Otčajanje, sverchtekst Despair* (=Die Welt der Slaven, Sb. 9), München, 71-102.
- 2004. „Der heiße Tod der Revolution und das kalte Ende der sowjetischen Kommune. Mythopoetik und Neue Sachlichkeit in Andrej Platonovs negativer Utopie «Čevengur»“, M. Baßler, E. Knaap (Hg.), *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg, 41-59.
- 2006. „Gabe und Opfer. Axiologische Perspektiven in der russischen Kultur der Moderne“, R. Grübel, G.-B. Kohler (Hg.), *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne* (Slavica Oldenburgensia, 13), Oldenburg, 1-81.

- 2008. „Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus Aleksej Čičerins“, Anke Henning/Georg Witte (Hg.), *Das dementierte Ding* = Wiener Slawistischer Almanach, Sb. 71, Wien, 197-247.
- 2008a. „Performanzkunst, Erzählkunst und Wortkunst: die drei Medien der Literatur“, R. Grübel/W. Schmid (Hg.), *Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve*, München, S. 38-54.
- Günther, H. 1993. „Das Goldene Zeitalter aus dem Bauch. Die Utopieproblematik bei Dostoevskij und Platonov“, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 53, 157-168.
- 1998. «Юродство и ум как противоположные точки зрения у А. Платонова», R. Hodel und J P. Locher (Hg.), *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*, Bern, Berlin, Frankfurt u.a., 117-131.
- Hansen-Löve, A. 1982. „Zur Poetik der ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 197-252.
- Hansen-Löve, K. 1994. *The structure of space in Platonov's "Kotlovan", The evolution of space in Russian Literature. A spatial reading of 19-th and 20-th century narrative literature*, Amsterdam, 129-154.
- Hodel, R. 1996. „Zum historischen Autor A. Platonov (Christus- und Vatermotiv in den Voronežer Jahren)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sb. 41, 355-380.
- 2001. „Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Von ‚V zvezdnoj pustyne‘ bis ‚Čevengur‘“, *Slavische Literaturen*. Bd. 23, Frankfurt a.M.
- Kafka, F. 1970. „Der Bau“, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M.
- Livingstone, A. 2002. „Danger and Deliverance: Reading Andrei Platonov“, *The Slavonic and East European Review*, Volume 80, Number 3, 401-416.
- Mann, Th. 1991. *Joseph und seine Brüder. Der erste Roman. Die Geschichte Jaakobs*, Frankfurt a.M.
- Markstein, E. 1978. „Der Stil des ‚Unstils‘: Andrej Platonov“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 2, 115-144.
- Meerson, O.S. 1991. *Dostoevsky and Platonov: The importance of the omitted*, (Ph. dissertation, Columbia University.)
- Mørch, A.J. 1997. *The Novelistic Approach to the Utopian Question: Platonov's „Čevengur“ in the Light of Dostoevskij's Anti-Utopian Legacy*, Oslo.
- Nietzsche, F. 1980. „Also sprach Zarathustra“, *Sämtliche Werke. Studienausgabe*, Bd. 15, Berlin.
- Platonov, A. 1989. „Die Baugrube. Übersetzt von Werner Kämpfe“, *Die Baugrube. Das Juvenilmeer. Dshan. Romane*, Berlin, 5-166.
- Podoroga, V. 1991. „The Eunuch of the Soul: Positions of Reading and the World of Platonov“, *The South Atlantic Quarterly*, 90, 2, 357-408.
- Schelling, F.W.J. 1856. „System des transzendentalen Idealismus (1800)“, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 3, Stuttgart.
- Seifried, Th. 1984. *Linguistic devices in the prose of Andrei Platonov*, Ann Arbor.
- Vasmer, M. 1953. *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 3, Heidelberg.

Ольга Меерсон

**КОТЛОВАН ПЛАТОНОВА.
БИБЛЕЙСКИЕ И ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ПОДТЕКСТЫ КАК
МОТИВИРОВКА ПОВЕДЕНИЯ ГЕРОЕВ И ТОНА РАССКАЗЧИКА**

– Прушевский! Сумеют или нет успехи
высшей науки воскресить назад сопревших
людей?

– Нет, – сказал Прушевский.

В этой работе мне хотелось бы показать, как мотивировка *Котлована* действует в скрытых аллюзиях и цитатах, очевидных для героев или данного говорящего героя, но на первый взгляд не понятых читателем или кажущихся ему произвольными или необязательными. Речь пойдет о библейских и литургических цитатах, но на этот раз – у писателя с совсем не однозначным отношением к вере. В данном случае сам субъектный момент – позволяющий нам, возможно, реконструировать сознание героев – поможет, через это сознание (а само оно – конструкт автора Платонова), понять хотя бы кое-что в его собственном отношении к вере.

При работе над переводом *Котлована* Роберт Чандлер, переводчик, с которым я работаю над Платоновым уже несколько лет, обратил мое внимание на выражение «клен дубравный», которое показалось ему абсурдным. Вот контекст. Два мужика, которые ждут «раскулачки», обсуждают, куда им деться за отсутствием гроба для одного из них. Одного зовут Елисей, а другой безымян. Именно безымянный и произносит слова «клен дубравный»:

Давно живущий на котловане мужик с желтыми глазами вошел тут, поспешая, в контору.

– Елисей, – сказал он полуголему. – Я *их* тесемками в один обоз связал, пойдем волоком тащить, пока сушь стоит!

– Не устерег двух гробов, – высказался Елисей. – Во что теперь сам ляжешь?

– А я, Елисей Саввич, под кленом дубравным у себя на дворе, под могучее дерево лягу. Я уж там и ямку под корнем себе уготовил, – умру, пойдет моя кровь соком по стволу, высоко взойдет! Иль, скажешь, моя кровь жидка стала, дереву не вкусна? (Платонов 2000, 61, выделено у автора)

Второй «неустереженный» гроб, по-видимому, предназначался для самого говорящего эти слова. Здесь он безымянен. Действительно, выражение это кажется смешным и немотивированным оксюмороном – мол, уж или клен, или дубравный, но тогда – дуб. Как в дубраве могут расти какие-то другие деревья, кроме дубов? Однако в библейском употреблении по-русски и по-славянски слово «дубрава» используется расширительно, вместо «роща» (по-видимому, в силу российского пейзажа и семантического сужения самого слова «роща»: роща обычно березовая).

Здесь выражение объяснимо только подтекстом из Третьей Книги Царств (3 Царств, 18: 19). По-русски в этом месте Библии сказано, что Илия боролся не с пророками роц,¹ а с пророками дубравными, то есть *дубрава* по-русски в этом контексте имела расширительное значение. На этот библейский подтекст особенно ясно указывает пост-позиция прилагательного: *клен дубравный*, а не **дубравный клен*, как и *пророки дубравные*, а не **дубравные пророки* в Библии. Выражение довольно редкое и по-русски, вне учета библейского контекста, действительно бессмысленное. Тут Чандлер – как и всегда, в силу удивительного слуха на неродной ему русский язык, – оказался совершенно прав, когда растерялся и не проигнорировал бессмыслицы. Но именно в силу своей редкости и маркированности это выражение и указывает настоятельно на возможный ассоциативный прецедент, и, похоже, единственным возможным оказывается 3-я Книга Царств.²

Но чем больше *подобия* между библейскими эпизодами, повествующими о борьбе двух пророков с лжепророками и идолами, и мотивами в *Котловане*, повествующими, в тех же терминах, о революционной борьбе, – тем яснее *различия* между Богом и Революцией. Мужики-то в Бога, наверное, верят (ниже мы увидим этому и дальнейшее подтверждение), а в

¹ По другой нумерации эта, Третья Книга Царств – Первая: смотря как считать. Если по Масоретской нумерации, то это Первая Книга, а перед этим – две книги Пророка Самуила. И в древнееврейском тексте, и в переводах речь идет о рощах, а не о дубравах. «Дубравы» возникают только по-славянски и по-русски.

² Моя лингво-культурная «консультация» Роберту Чандлеру по этому вопросу вылилась в целый раздел наших совместных примечаний к нашему же английскому переводу *Котлована*: Платонов 2009, 160-162. Особенно интересные материалы, прослеженные Чандлером, которые связаны с историей крещения сына Платонова Тоши. Платонов находил, что крещение сына 7-го ноября, в день Революции, знаменательно. По всей видимости, это был ближайший после сорокового дня день, в который священник смог крестить ребенка, не слишком привлекая внимание к этому тогда нелегальному делу (а Платонов не хотел крестить его раньше потому, что хотел, чтобы мать присутствовала, что до 40-го дня невозможно). Но если такая дата выпала в результате совпадения, а не планов самого Платонова, то само это совпадение должно было показаться ему более, а не менее знаменательным. См. Ласунский 1999, а также, более подробно и близко к данному примечанию, наше с Чандлером послесловие в: Платонов 2009, 162, (сноска 12).

«новый контекст» Революции, важный для Платонова, скорее всего – нет. Зачем же тогда **Платонову** здесь **и** это подобие, **и** это различие? Вот тут-то и оказывается, что его собственное отношение к теме никак невозможно понять, не поняв, как он распределил субъектные роли в аспекте дифференциации героев между Богом и Революцией и их соответственным пониманием того, что есть истина.

Внимательное рассмотрение точек зрения героев на произносимые ими слова, в случае с Платоновым – единственный критерий для реконструкции его собственных взглядов. Как и Достоевский, Платонов до предела полифоничен и неавторитарен как повествователь, но не как архитектор своих произведений: здесь, как и Достоевский, он хозяин, и мы можем только читать, чтобы толковать его намерения. А повествовательная полифоничность прежде всего предполагает не релятивизм (и не авторитарность), а то, что для каждого произносящего определенные слова эти слова могут значить разное, в зависимости от прагматики высказывания, то есть от того, какое за этими словами стоит субъектное, личное отношение говорящего к миру, адресату и сказанному. (Именно этот разный фон и позволяет интерпретировать «двуголосость слова» у Бахтина: иначе бы слово и его смысл были однозначны и извлекаемы только из словарного смысла и самоочевидного, поверхностного контекста произнесения).

Итак, у Платонова для одних, библейская аллюзия – средство полемики с ее изначальным, библейским же, контекстом, а для других – средство полемики же с самой попыткой Революции этот контекст апроприировать, или даже экспроприировать. Однако уже сам этот факт неоднозначного применения пародии и аллюзий представляет герменевтическую проблему. С одной стороны, эта возможная двунаправленность пародии усложняет методы интерпретации, но с другой позволяет нам подумать, что они аналогичны общим, описанным Бахтиным,³ методам интерпретации высказывания в полифоническом произведении. То есть нам необходимо понять философскую подоплеку, ценностную «подкладку» как *исходную*⁴ позицию того или иного героя, произносящего данные слова.

³ См.: Бахтин 1996-2004, 56-88.

⁴ Именно это, по-видимому, Хайдеггер называл *онтологическим условием / основанием*. Похоже, что в силу как раз такого понимания Хайдеггером *самого понимания* он и повлиял, отчасти, на Гадамера, которого можно назвать отцом современной герменевтики (см.: Хайдеггер 1997). В применении хайдеггеровского понимания онтологического основания к интересующим меня темам важен прежде всего язык. См. об этом фундаментальный труд В.В. Библихина (2007). Интересно, что наиболее грубо и прямолинейно эту мысль выразил... герой Достоевского (Ставрогин, цитируемый Шатовым с возмущением, но заворожено): «чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога». Это сказано *о вере!* («Бесь»). См. также следующую сноску.

Библейская аллюзия здесь носит характер политического комментария, но с религиозной окраской. Если две почти во всем аналогичные эсхатологические, экстремальные ситуации – а по этим признакам библейский контекст борьбы Илии с ваалами и Революция как раз очень похожи, обе эсхатологичны и экстремальны! – различаются *только* по тому признаку, присутствует ли в них непосредственно Господь Бог или отсутствует, то *это-то различие и будет принципиально для автора*. *Котлован* – это книга о российских катаклизмах послереволюционного времени, то есть, типологически, о междуцарствии. Тема библейская и характерная именно для периода Илии пророка. Власть и там, и там безбожная. Но в Революции для ее вершителей Бога просто нет, а в книге Царств у Ахава и Иезевели есть противление Ему. То есть сознание Его присутствия, в частности, и как ценностного критерия и последнего Арбитра есть в каком-то виде даже у идолопоклонников и изменников Ахава и Иезевели.⁵

Но теперь о различии. В повести есть все необходимые компоненты марксистской идеологической полемики. Участники конфликта убеждены, что их личная правота полностью определяется никак не Господом Богом, но их собственной классовой принадлежностью, и правота эта касается прежде всего их права на существование, – не совместимого притом с правом на существование их классовых врагов. Масштаб и этой несовместимости тоже поистине библейский, но критерий «правоты» – активно антибиблейский. То есть само пародийно-библейское выражение ставится на службу изображению этой полемики между библейским и антибиблейским сознанием. Такое употребление в полемике орудия оппонента как трофея или своего рода троянского коня – не редкость, но однако оно здесь не однозначно служит компрометации изначального, библейского контекста, а может компрометировать и новый контекст – старым. То есть эта библейская аллюзия и стилизация служит самому портрету полемики со стороны автора, а вовсе не служит критерием занимаемой им самим позиции – постольку, поскольку автор полифоничен.⁶

Но при таком понимании полифонизма нам, следовательно, еще предстоит выяснить отношение к сторонам в полемике самого Платонова – иначе полифонизм может оказаться синонимом релятивизма, как часто и происходило в неумеренных и дилетантски-энтузиастских толкованиях и Бахтина о Достоевском, и даже самого Достоевского. Тут-то и важно понять, между кем и кем происходит полемика: истина для Революции сама меняется, хотя требует в каждом своем обличии фанатичного служения и исповедания. Для Библии же истина неизменна. В Библии, в отличие

⁵ См.: «И бесы веруют и трепещут» (Иак. 2, 19).

⁶ См. на эту тему мою статью «Библейские интертексты у Достоевского: кощунство или богословие любви?» (Меерсон 1999, 40-53).

от мира *Котлована*, существует всего один, неизменный критерий правоты или неправоты – верность истинному Богу и Его пророкам, в противоположность всяческим ваалам и их пророкам. Поэтому-то в *Котловане* ситуация так и похожа на миссию, унаследованную из Третьей книги Царств – в Четвертой, Елисеем – от Илии пророка – миссию борьбы с ложью и ее пророками / идеологами. Но в том-то и дело, что стороны при этом в мире Платонова могут меняться местами, т.к. у каждого своя правда, а единой в его мире нет, в силу отсутствия Господа Бога.

Однако сам «расклад» того, «кто против кого», по дискурсу и его критериям, действительно похож на библейский. Герой по имени Елисей в *Котловане* порожден ассоциациями с библейским Елисеем. Это становится особенно ясно, если принять во внимание, что его *безымянный* собеседник похож на Илию-пророка, и именно он употребляет выражение «клен дубравный».

С одной стороны, в Третьей и Четвертой Книгах Царств повествуется, соответственно, об Илие пророке и о Елисее и о деле противостояния Илие злому правителю Ахаву, продолженном Елисеем по пророческому духу. С другой стороны, в *Котловане* речь идет об аналогичном противостоянии Елисея и его собеседника, безымянного персонажа, в их отношениях выполняющего роль Илии. У Платонова понять, кто прав, кто виноват, труднее, чем в Библии, и не только потому, что у каждой стороны – революции ли или у этих двух мужиков, Елисея и его собеседника *лично*, а не по тому, что они могут оказаться верующими, – есть своя правда, – но и потому, что, как мы отметили, правая и виноватая сторона в мире Платонова – а точнее в мире, который он нам являет – легко меняются местами. Однако само *структурное, внеценностное* противостояние «Елисей и собеседник – безбожная власть / Сталин и революция» вполне параллельно библейскому противостоянию между Илией и Елисеем с одной стороны и Ахавом и его режимом с другой. Весь процесс коллективизации напоминает культ и жертвоприношения Иезевели. Иезевель через своего мужа Ахав навязывает израильтянам жертвоприношения ваалам. Эти жертвоприношения – человеческие, а чаще всего – именно дети. Так же и в фундамент *Котлована* у Платонова ложится девочка Настя, Анастасия (=воскресшая, но к этому мы еще вернемся). Цель этих жертвоприношений – сохранение и умножение *скота и жатвы*.⁷ От этой цели крестьяне в *Котловане* отказались – по-видимому, как следует из этой параллели, для того, чтобы не осквернять себя жертвоприношениями, навязанными враждебными, языческими правителями.

⁷ См., например, статью „Baal“, написанную Аланом Гэфнером (Hefner 1997).

Крайне важно, что приносили в жертву ваалам именно детей. Коллективизаторы отождествляются с ханаанеями, с теми, кто такие человеческие жертвы приносит своим идольским ваалам. Однако в сюжете *Котлована*, так же как и в реальной истории коллективизации и сталинизма, дети это не их, а кулацкие – правда, лишь до поры до времени. Единственные неприкосновенные дети – это сироты, в подавляющем большинстве – девочки-пионерки на грани полового созревания. При такой закономерности становится понятным, почему Настя, одна из них, отрекается от своей матери – чтобы быть сиротой, а не «дочерью буржуйки». Однако в конце концов Настя остается одна (что заставляет, хотя бы апофатически, задуматься о возможном близком присутствии ваала Молоха). Имя ее связано с воскресением (Анастасия значит по-гречески «воскресшая»), но воскресения не случается. В конце концов ее действительно приносят в жертву новым ваалам, захоронив на дне котлована дома для будущей жизни. В Библии Елисей дышит на ребенка и тем его воскрешает (ср. 2-я книга Царств, 4: 8-37). В *Котловане* Елисей всю ночь дышит на ребенка, имя которому – «воскресшая», но ребенок умирает.

Поскольку все остальные компоненты сюжетов совпадают, то полемическое «соревнование» между библейским сюжетом и революционным у Платонова – «честное». Но и само оно напоминает соревнования с огнем и водой, которые Илия устраивал с пророками вааловыми в Третьей книге Царств. Таким образом, сама параллель и интертекстуальная аллюзия на эпизоды с Илией и Елисеем свидетельствует у Платонова о «проигрыше» пророков революции пророкам Или и Елисею в Библии.

Но, как мы уже говорили, с точки зрения субъектных убеждений, кто с кем борется в Библии, всегда ясно, а в мире *Котлована* антагонисты могут меняться местами, что и происходит в сюжете, например, с Настей или Елисеем. В отличие от Библии, правота героев в *Котловане* зависит от их классовой принадлежности, и потому-то и позволяет им часто оказываться *лично* взаимозаменяемыми. Кто сегодня бедняк – завтра середняк или кулак, кто сегодня раскулачивает – завтра раскулачиваем. Кто сегодня прав – завтра виноват. Наоборот бывает редко, так как никто до этого витка не доживает. Таким образом, подобие между *Котлованом* и Библией в том, что война идет между ложью и истиной, а различие в том, что в Библии ложь и истина – понятия постоянные, а в мире Платонова – не только меняющиеся, но подчас и взаимозаменяемые – что делает всю библейскую ярость борьбы между этими началами трагически-абсурдной. Единственная константа, причастная этой внеотносительной истине у Платонова – это человек в его наготе, вне претензий на какую-то *идеологическую* истину. Отсутствие в мире Платонова Бога, единой и незаблемой истины, становится на таком фоне аллюзий красноречивым, апофати-

чески постулируя важность и необходимость Его *присутствия* для истины *не*-относительной. Где в Библии Бог, там у Платонова революция (или, того хуже, Сталин), и только человек так же наг и беззащитен.

Если эта незаменимость Бога никакой идеологической типологией важна, если без Него истина *неизбежно* становится зыбкой и ведет к взаимному уничтожению, то понятно, как и почему уже самому Платонову, стоящему над полемикой своих героев и их голосов, может быть важен мотив отсутствия Бога, как апофатическое положение необходимости Его присутствия. Ведь иначе, значит, либо истины нет совсем (а Платонов страстно искал ее всю жизнь, как и главный герой *Котлована* Вошев), либо, по выражению платоновского героя, «из истины не существует выхода» – и тогда, значит, она сама обесценивается: зачем она, такая, нужна? Религиозный апофатизм в отношении творчества Платонова в целом вероятен, но требует кропотливых доказательств от текста. Теоретически, искажения библейских мотивов могут быть направлены не только и не столько на христианскую эсхатологию, сколько на антихристианскую, что часто исследователи Платонова и утверждают.

Здесь интересны критерии того, что остается от изначального контекста, а что меняется в новом. Важны, например, подобию и возникающие на их фоне контрасты между таким подтекстом и новым контекстом, как строительство Церкви в Пастыре Ерма и строительство здания для пролетариата в *Котловане*, – по наблюдению Натальи Дужиной.⁸ Чем ярче подобие между таким созиданием Церкви и рытьем Котлована для дома пролетариата, тем заметнее и контраст между этими стройками. В *Котловане* никакого всеобщего здания не получается, а выходит лишь общая могила. Впрочем, если когда-нибудь такое здание и получится, то в фундаменте его будет замурована жертва – девочка по имени Анастасия, что значит «воскресшая». Конечно, и в основании Церкви лежит Воскресший, и ее созидание тоже невидимо никому, кроме мистиков вроде Ерма. Верно и то, что в основании любого христианского храма лежат мощи – кости того или иного мученика-свидетеля воскресения Воскресшего, и девочку по имени Воскресшая вполне можно счесть за свидетельницу-мученицу новой церкви – единого дома пролетариата. Но свидетельницу чего, если уже более не искупительной жертвы Христа? Его-то отсутствие и зияет прорехой во всех этих множественных и подробных параллелях. По ходу чтения «Котлована» все время возникает вопрос: ради чего *эта-то* жертва? Стоит ли она того? В христианстве жертва *личная*, и это – Сам Христос. В «Котловане» она эсхатологическая, но *безличная*.

Единственное приближение к более четким положительным, *катафатическим*, намекам на христианскую эсхатологию и направленность биб-

⁸ Диссертационная работа: Дужина 2004, 313.

лейской символики *Котлована* в целом – это сцена распределения крестьян – кого на плоты, кого в колхоз. Тут важно, что участники включаются в какой-то ритуал и действуют по нему безропотно, но и неукоснительно. Такое может происходить в том случае, когда героям, как субъектам видения, очевидно нечто, что читателю неочевидно, или неочевидно до определенного момента – когда скорее «не догоняем» мы, а не герои.⁹ Эта сцена целиком моделирует традиционный чин прощения после вечерни на Прощеное воскресенье в начале Великого поста. Сам этот момент в литургическом цикле символизирует нашу смерть со Христом ради воскресения с Ним. Начало Поста – это начало пути к Смерти и Воскресению Христовым, а потому этот момент эсхатологичен по самому своему литургическому контексту. Перед Прощеным воскресеньем в литургическом цикле мы находим мясоед и масленицу (ср. эквиваленты в *Котловане* – «говядину в тот год ели как Причастие», «Котлован», 93, а потом — «блинки», одним из которых раскулачиваемый мужик пытается угостить раскулачивающего медведя). Вот чин Прощеного воскресенья после вечерни, по Платонову. Выделены слова, обозначающие действия, которые полностью, ритуалистически совпадают с действиями и словами просящих прощения в этом чине (это не обряд, но обычай, продолжающий «литургическо-каноническую» часть вечерни прямо в храме). Сначала слова Чиклина обыгрывают этимологическую и актуальную в народном сознании связь между прощанием и прощением:

Подожди, – сказал Чиклин активисту. – Пусть они попрощаются до будущей жизни. (86)

Затем становится ясным, что не только Чиклин, но и все участники сцены понимают прощание и прощение как синонимы:

Мужики было приготовились к чему-то, но один из них произнес в тишине:

– Дай нам еще одно мгновенье времени!

И сказав последние слова, мужик обнял соседа, поцеловал его трижды и попрощался с ним.

– *Прощай*, Егор Семеныч!

– Не в чем, Никанор Петрович: ты меня *тоже прости*. (86-87, курсив О.М.)

Здесь уже даже читателю становится понятно, что «прощай» и «тоже прости» – синонимы. Такой диалог между Никанором Ивановичем и Его-

⁹ Именно это и есть тот главный принцип табуирования в дискурсе и личных воззрениях героев у Достоевского, который я описываю в своей книге на эту тему. См.: Meerson 1998.

ром Семеновичем, да еще и сопровождаемый троекратным, «церковным» целованием, тут же воспринимается остальными крестьянами как сигнал к началу определенного, как сценарий, ритуала, в котором все начинают участвовать сразу и не сговариваясь. Не понять смысла и истоков этого ритуала может разве что читатель, но никак не его участники:

Каждый начал целоваться со всею очередью людей, обнимая чужое доселе тело, и все уста грустно и дружелюбно целовали каждого.

– Прощай, тетка Дарья; не обижайся, что я твою ригу сжег.

– Бог простит, Алеша, – теперь рига все одно не моя. (87)

Похоже всё это на чин прощения на Прощеное воскресенье еще и тем, что в обычной жизни участникам этого действия не приходит в голову мысль о том, что они друг другу не чужие и что они должны прощать друг друга всегда, а не только в момент такого значительного ритуала. То есть до того, как они начали просить друг у друга прощения, они даже не подозревали, что могут быть друг перед другом виноваты и могут быть друг другу не чужими. Именно в церкви во время чина прощения и открывается участникам его смысл, в этом воспитательное значение этого чина:

Многие, прикоснувшись взаимными губами, стояли в таком чувстве некоторое время, чтобы навсегда запомнить *новую родню*, потому что *до этой поры они жили без памяти друг о друге и без жалости*. (87, курсив О.М.)

Главное отличие этого эпизода от церковного чина прощения в том, что в *Котловане* эсхатологизм, заложенный в церковном чине литургически и символически, дан буквально: на этот раз чин прощения совершается *перед смертью*:

– Ну, давай, Степан, побратаемся.

– *Прощай, Егор, – жили мы лютю, а кончаемся по совести*. (87)

Но и это отличие предполагает связь между чином прощения и событиями жизни (и смерти) героев в их собственном сознании. Именно поэтому гонители (коллективизаторы) не вызывают у героев-крестьян озлобления: не злятся же на гром и молнию, землетрясения и другие возможные признаки конца света!

После целованья люди поклонились в землю – каждый всем – и встали на ноги, свободные и пустые сердцем.

– Теперь мы, товарищ актив, *готовы...* (87)

Это последнее слово «готовы»¹⁰ и дает, задним числом, эсхатологическую окраску отношению участников к импровизированно, но слаженно проведенному ими самими чину прощения. К чему «готовы»? А ко всему – к чему бы то ни было, включая и мученическую кончину. Очевидно, что только при таком, эсхатологическом отношении к событиям собственной смерти («дай нам еще одно мгновенье времени!») – и это решит всё, так как мгновение прощания – это мгновение и прощания – а потому оно ключевое) крестьяне и могут проявлять видимое равнодушие, нарративно означенное рассказчиком неостранением¹¹ – как будто ничего особенного не происходит. Восприятие крестьянами кошмарных событий коллективизации как конца света, казалось бы, должно вызывать истерическую реакцию или панику. Но именно это восприятие как раз и объясняет, почему те, кто мужиков «коллективизирует», не вызывают в них особых отрицательных чувств: они подобны стихии и работают на провидение.¹²

Здесь мы касаемся важности самоочевидного, неоговоренного. Мы понимаем это самоочевидное для героев позже их потому, что исходная точка для поэтики Платонова – это их, субъективный взгляд, а не наш, просвещенно-покровительственный. Этот взгляд при такой поэтике не оговаривают эксплицитно, да и не упоминают, *именно потому*, что он очевиден для субъектов событий, а субъекты эти – не мы, а герои! Именно это – то важное и при этом неоговоренное, само-собой-разумеющееся и «неостранено», то есть воспринимается как должное, даже будучи по-человечески чудовищным. Прощаясь друг с другом, крестьяне ни разу не говорят о чине Прощеного воскресенья, которому следуют неукоснительно и педантично. Но для того, чтобы понять, что движет героями, чем мотивировано их поведение «как по нотам», нам надо прежде всего признать, что мы понимаем в их ситуации меньше, чем они сами. То есть для того, чтобы увидеть субъектность героев, читателю необходимо немного «потениться» в смысле собственной субъектности.

Всё это, как мы видели, даже для не просвещенного в православной литургике читателя сигнализируется старинным, этимологически-верным употреблением глагола *прощаться* – в значении *просить прощения*, но без отмены и своего буквального на сегодня смысла: значение прощения и

¹⁰ Ср.: «Готово сердце мое, Боже, готово сердце мое, воспою и пою во славе моей» (Пс. 56/57: 8). Понимание славы «моей» здесь однозначно – приятие мученического венца.

¹¹ Термин, введенный мною в литературоведческий обиход в книге о Платонове (Беркли 1997, Новосибирск 2001) в противопоставление остранению у Шкловского. Остранение – видение обыденной реальности как будто в первый раз, по-новому. Неостранение – видение вопиющих событий или крайне неординарной реальности так, как будто она совершенно обыденна.

¹² Тут – неожиданное подобие у крестьян реакции аварцев на русских в «Хаджи-Мурате».

прощания совпадают. Прощение и есть прощание. Прощения просят перед концом, и личным, и всеобщим. Семантическое совпадение значений прощения и прощания и задает некую самоочевидность поведению героев. Этимология здесь – сценарий. Если прощение и прощание одно и то же, то осуществление чина прощения перед концом и при прощании – вещь самоочевидная и никакой рефлексии не требующая.

Но эта связь прощения и прощания задает и особый, «русский» тон эсхатологизму всей сцены. И в церкви, и в жизни чин прощения эсхатологичен. У крестьян, готовящихся к смерти, как, например, раньше старообрядцы-самосожженцы, *эсхатология – это быт*. О ней не говорят, а по ней живут. У них просто не возникает вопроса о том, как еще можно вести себя при таких обстоятельствах – конечно же, самая подходящая реакция – просить друг у друга прощения навсегда, как в церкви перед началом Великого поста.

Яркий и пронзительный пример такого жутко-спокойного отношения к гонителям – вполне дружеское прощание друг с другом классовых врагов, – на тот момент – Жачева и кулаков на плоту, «ликвидированных» Жачевым же (!) «вдаль»: ¹³

Кулачество глядело с плота в одну сторону – на Жачева; люди хотели навсегда заметить свою родину и последнего, счастливого человека на ней.

Вот уже кулацкий речной эшелон начал заходить на повороте за береговой кустарник, и Жачев начал терять видимость классового врага.

– Эй, паразиты, прощай! – закричал Жачев по реке.

– Про-ща-ай! – отозвались уплывающие в море кулаки. (94)

Что вкладывается в это слово «прощай»? Только ли прощание или прощение тоже? Жачев прекрасно понимает, что вскоре ему самому придется заступить на роль классового врага: «...и ему делалось скучно, печально в груди. Ведь слой грустных уродов не нужен социализму, и его вскоре так же ликвидируют в далекую тишину» (94). Однако прощается Жачев с кулаками искренне и сердечно не поэтому, а потому, что в его отношении к ним и к классовой борьбе *нет ничего личного*. По этой же причине и

¹³ О возможных зловещих коннотациях переосмысления Платоновым любимого символистского словечка «даль» или наречия «вдаль» или «в даль», см. Меерсон 2001, 99–100. Ср. также в «Московской скрипке» (вариант, ранее не публиковавшийся, но близкий к опубликованному, только с заменой Сталина – Лениным: «Улыбающийся, скромный (Ленин) Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, социалистического мира, – жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются») (курсив мой. О.М.).

они не держат на него зла, однако для них такой детерминизм классовой борьбы – момент эсхатологический.

Но если при параллелях так важны трансформации, то надо показать, какие приемы в языке трансформируют библейские мотивы в антибиблейские и идеологизированные. Вот пример. Бюрократ Пашкин верит «в тот близкий день, когда весь пролетариат примет *образ авангарда своего*: это и будет социализм» (64). «Образ авангарда своего» – явно предполагает замену образа и подобия Творца в творении. Прототип библейский, а суть заменена на противоположную.

Не только крестьяне и Жачев, но и новые коммунистические идеологи соревнуются за наследие Библии и ее символики, однако берут они из этого наследия разное и опускают разное. Новые идеологи изымают из этого наследия Господа Бога, зато берут себе весь антураж религии. Крестьяне Бога тоже не упоминают, но по противоположной причине: для них Его присутствие и роль во всем происходящем так же *самоочевидны*, как самоочевидно и понимание ими эсхатологичности коллективизации. Активист – лишь орудие в Божьей руке, а потому и обижаться на него нечего, да и бояться не стоит. Так же и с Чиклиным, и с медведем. Крестьяне не удивляются тому, что кулаков идет выявлять медведь, а не человек. Для них активист и Чиклин не в большей степени осознают свою собственную роль в эсхатологии происходящего, чем медведь – потому, что и активист, и медведь оба *менее субъектны*, чем раскулачиваемые крестьяне. События приобретают другой – и более интенсивный – смысл, когда мы пробуем посмотреть на них с точки зрения крестьян, чем когда мы пробуем увидеть их глазами активиста или медведя (случай с Чиклиным, как и с Вошевым, сложнее). Крестьяне понимают и воспринимают активиста и Чиклина по аналогии с медведем как бессловестной тварью, явлением более очевидным и простым в качестве орудия в руках Бога, – а вовсе не медведя – по аналогии с Чиклиным и активистом.

Рассказчик оставляет нам возможность увидеть субъекта повествования и в коллективизаторах и в раскулачиваемых, хотя сами их точки зрения и несовместимы, поскольку друг другу они кровные враги. Такая субъектная организация¹⁴ характерна, например, и для «Хаджи-Мурата» Толстого.

¹⁴ Термин Б.О. Кормана (Корман 1973, 209-222). Корман понимал самого автора как субъектную организацию произведения, то есть структуру пересечения и столкновения субъектных видений разных героев, рассказчиков или даже вариантов предполагаемого автора (в терминологии Уэйна Бута = [Wayne C. Booth]). Но для меня субъектная организация – важнейший симптом авторского намерения, подчас, как в данном случае, более важный, чем нарративная структура. Это обусловлено тем, что рассказчик у Платонова стоит ближе к героям, чем к реальному автору. Поэтому самое важное в авторе как творце собственного произведения в данном случае то, как он структурирует призмы видения героев, а не то, насколько его собственная призма близка к тону и призме видения *его* рассказчика или удалена от него.

Неожиданно открытая субъектность – лучшее преодоление предрассудочной вражды к Другому.

Л и т е р а т у р а

Примечание: библейские цитаты даны по стиху и главе в соответствующей книге Библии, независимо от издания.

- Бахтин, М.М. 1996-2004. «Проблемы поэтики Достоевского. Гл. 2: Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского», *Собр. соч. в 7 т.*, Т. 1, 2, 4-6, Т. 6, М., 56-88.
- Бибихин, В.В. 2007. *Язык философии*, (3-е изд. М.).
- Дужина, Н.И. 2004. *Творчество Андрея Платонова в политическом и культурном контексте (Повесть «Котлован»; и пьеса «Шарманка»)», Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01: РГБ ОД, 61:04-10/879, Москва, 313.*
- Корман, Б.О. 1973. «Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения», *Известия академии Наук СССР, Серия литературы и языка*, Том XXXII, вып. 3, Москва, 209-222.
- Ласунский, О. 1999. «Житель родного города», Воронеж, ИВГУ.
- Меерсон, О.А. 1999. «Библейские интертексты у Достоевского: кошунство или богословие любви?», *Достоевский и мировая культура*, Альманах, 12, Ред.-составитель К.А. Степанян, М., 40-53.
- 1997. «Свободная вещь». *Поэтика неостранения у Андрея Платонова*, Беркли (2-е изд. Новосибирск, Наука, 2001).
- Платонов, А.П. 2000. *Котлован: Текст; Материалы творческой истории*, Авт. примеч. В.Ю. Выюгин, при участии Т.М. Вахитовой и В.А. Прокофьева, СПб.
- 1999. *Неопубликованное: Земля. Инженер (Повесть). Течение времени (Рассказ). Черноногая девчонка (Рассказ). Московская скрипка (Рассказ)*, Публикация Елены Колесниковой, «Звезда», 8. *К 100-летию АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА*
- Флоренский, П.А. <свящ.> 1990. *Сочинения в 2 т.*, М.: Правда, Т. 1: *Столп и утверждение истины: <Репринт. изд.: М.: Путь, 1914>*. (Прил. к журн. *Вопр. философии*).
- Хайдеггер, М. 1997. *Бытие и время*, Пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Ad Marginem,
- Hefner, A.G. 1997. „Baal“, Источник на интернете:
<http://www.pantheon.org/articles/b/baal.html> Encyclopedia Mythica
- Booth, W. 1961. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago.
- Platonov, A. 2009. *The Foundation Pit*, afterword by Robert Chandler and Olga Meerson, New York Review Books, New York, 160-162.
- Meerson, O. 1998. *Dostoevsky's Taboos*, Dresden University Press/ Harriman Institute Series, Columbia University.

Robert Hodel

ОБОБЩЕСТВЛЕНИЕ ОБЩНОСТИ (ВЕБЕР, ТЁННИС, ПЛАТОНОВ)

В своей книге *Новая неясность (Die neue Unübersichtlichkeit)* немецкий философ и социолог, представитель «франкфуртской школы» Юрген Хабермас (1985, 188-189) пишет: «Сегодня императивы экономики и управления с помощью средств массовой информации, денег и власти внедряются в такие сферы жизни, которые, будучи оторванными от самоориентирующего (коммуникативного) действия и будучи подвергнутыми информационному манипулированию, переживают нечто вроде травмы». Основой коммуникативного действия, по убеждению Хабермаса, является «жизненный мир» (Lebenswelt), который, все больше вытесняется «системой».

Примером «колониализации жизненного мира» (Habermas 1995, II, 471) по Хабермасу может служить то, что происходит сегодня с таким институтом, как брак. И в этой связи достаточно вспомнить хотя бы обсуждение в принципе не лишённого основания вопроса о том, как можно в случае развода компенсировать финансовый ущерб супруге, которая ради детей пожертвовала своей карьерой. То что подразумевалось как нечто само собой разумеющееся, т.е. ответственность семьи за всех ее членов, становится в этом случае предметом закона и объектом «системы».

Тот, кто знаком с революционным семейным законодательством в России, наверняка вспомнит в этой связи и Александру Коллонтай с ее альтернативным предложением урегулирования алиментов. Она, в частности, требовала, чтобы общий страховой фонд взносов всех трудящихся обеспечивал женщинам полную независимость от отцов их детей (Eschenbach/Reichling 1988, 233). Это предложение следует понимать в контексте более общих идеологических установок того времени, как например, стремления к преодолению «буржуазного» семейного образа жизни или «теории стакана воды» (согласно которой заняться сексом просто, как выпить стакан воды), которая была распространена в первые годы советской власти и которую Коллонтай отразила в своем романе *Свободная любовь*.¹

¹ Главная героиня романа Вася долго мучится из-за неверности ее возлюбленного, и наконец преодолевает чувства ревности: «Поняла Вася, что она [любовница мужа-

Отметим, что обе темы – коллективное воспитание детей и свободная любовь – полемически обсуждаются в пьесе Платонова/Пильняка² *Дураки на периферии*. В пьесе цитируется и Коллонтай в форме шуточной пионерской песни.

В дальнейшем, в рамках данного исследования, будет рассмотрена тема рационализации и бюрократизации общества в трех произведениях: в рассказе А. Платонова *Город Градов* (1927), в пьесе *Дураки на периферии* (1928) и в романе Ф. Кафки *Замок* (1922). При этом мы будем опираться на работы двух немецких социологов, которые широко обсуждались в первые десятилетия XX века, а именно на *Хозяйство и общество* (*Wirtschaft und Gesellschaft*) Макса Вебера (1922) и на *Общность и общество* (*Gemeinschaft und Gesellschaft*) Фердинанда Тённиса (1887, 3-е издание, 1920). Обращаясь к авторам, которые Платонову вряд ли были знакомы,³ мы хотим уделить особое внимание тому, что по-немецки обозначается понятием *Zeitgeist* (дословно: дух времени), т.е. общему интеллектуальному контексту европейской культуры той эпохи. Существенной ее чертой является на наш взгляд осмысление рационализированного общества.⁴ Подобно тому как Кафка, отчасти используя свой опыт юриста и сотрудника «рабочего страхового ведомства от несчастных случаев королевства Богемии», изображает в *Замке* не только неприятие бюрократического аппарата главным

товарища] в самом деле для Володи все равно, что „стакан водки – выпьешь и забудешь“» (Kollontaj 1925, 34).

² По поводу авторства Н. Корниенко и Е. Антонова пишут: «И на этих выступлениях [публичное чтение пьесы в Доме Герцена и на собрании *Литературного звена*], и в печатных отзывах пьеса представлялась как результат совместного творчества А. Платонова и Б. Пильняка, однако ее стилистический анализ свидетельствует скорее в пользу единоличного авторства Андрея Платонова» (Платонов 2006, 426). Это убеждение разделяют также и платоноведы Е. Яблоков, Н. Полтавцева и К. Баршт. Поэтому мы в дальнейшем говорим в связи с авторством пьесы лишь в единственном числе.

³ Несколько по-другому обстоит дело с Кафкой и М. Вебером. Брат Макса Вебера, Альфред, который был специалистом по политической экономии, был назначен «попечителем» (референтом) докторского экзамена Кафки. Его эссе «Чиновник» (*Der Beamte*) оказало существенное влияние на рассказ Кафки «В исправительной колонии» (ср. Lange-Kirchheim 1977, 202-221). Поскольку оба брата Вебера тесно сотрудничали, можно исходить из того, что Кафка был хорошо знаком и с работами Макса Вебера.

⁴ Альфред Вебер в упомянутом эссе «Чиновник» отзываясь о государственной бюрократии резко отрицательно: «Это был один единый чудовищный процесс, который перестроил всю жизнь по тому образцу большого предприятия, который мы теперь – в царстве господства техники, в царстве господства машин и производственных мощностей – называем „капиталистическим обществом“. Он вырвал людей наших низших слоев из их прежнего существования и беспощадно засосал их в качестве чистой рабочей силы в те серые или подобные им строения, которые теперь покрывают собой наше жизненное пространство» (Вебер 1910, 1323, перевод – мой, Р.Х.).

В следующей фазе «также средние и высшие слои общества оказываются лишенными их свободного существования и оказываются втянутыми в огромный рациональный механизм в качестве рабочей силы» (Вебер 1910, 1324).

героем, но и стремление этого героя к карьере внутри этого аппарата, так и Платонов в *Городе Градове* и в *Дураках на периферии* выражает сомнение как по поводу бюрократизации страны, так и по поводу собственных преокупаций. Достаточно уже вспомнить ранние воронежские статьи писателя как, например, «Нормализованный работник» или «Ремонт земли».

Следовательно, как конкретный исторический фон произведений Платонова, так и официальные советские критические документы на тему бюрократии (напр. «Государство и революция» Ленина, 1918, или «Государство, бюрократия и абсолютизм в истории России» М. Ольминского, 1925) будут интересовать нас лишь во вторую очередь.⁵

1. *Город Градов* – рационализация или бюрократизация?

Подобно «строителям коммунизма» в других произведениях Платонова, герой *Города Градова* Шмаков приезжает в город городов как посторонний человек. Несмотря на сатирические намеки на тамбовские условия и на постановление XV партконференции (Корниенко 1995, 640), в котором бюрократия осуждается как препятствие на пути к социалистическому строю, рассказ напоминает такие произведения Платонова как *Епифанские иллюзы*, *Родина электричества* или *Чевенгур*. Подобно техническому работнику в *Родине электричества*, который противопоставляет насос для поливки высохших полей отчаянному молебну жителей Деревни о ниспослании дождя, Шмаков видит свою задачу, говоря словами Вебера, в рационализации и бюрократизации общества.

Шмаков вводится в текст следующими словами: «В Градов Иван Федорович Шмаков ехал с четким заданием – врать в губернские дела их здравым смыслом». Он славился, как можно узнать в дальнейшем, «совестливостью перед законом и административным инстинктом» (Платонов 1995, 73).⁶ Для легалиста Шмакова бюрократ как таковой является «зодчим грядущего членораздельного социалистического общества» (90).

Положительное начало образа Шмакова вырисовывается в первую очередь в сопоставлении его с бюрократом Бормотовым, а также в некоторых автобиографических деталях: как и молодой Платонов, Шмаков видит в природе враждебную стихию, которая вышла из-под контроля человека. При этом он борется не столько против внешней, сколько против внутренней природы: всепожирающую засуху Шмаков хочет побороть тем, что направляет всю воду земли «в подземные недра», откуда можно будет

⁵ Основополагающей для предстоящих размышлений является статья Е.А. Яблокова «Разбойники, или Отцы без детей (Проблемы и герои пьесы „Дураки на периферии“» (Яблоков 2008, 157-167).

⁶ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте лишь с указанием страниц.

повсеместно орошать поля: «... облака исчезнут, а в небе станет вечно гореть солнце, как видимый административный центр» (78). Внутреннюю природу Шмаков, кажется, уже преодолел: не имея ни семьи, ни друзей, он не знает других «отношений к людям, кроме служебных» (85). Даже его собственная воля отступает перед долгом: «Воли в себе он не знал, ощущая лишь повинование – радостное, как сладострастие» (85).

Служение социалистическому отечеству становится его новой религией. Оно склеивает «расползавшиеся части народа», пронизывает «их волей к порядку» и приучает «к однообразному пониманию обычных вещей» (77). Мир Шмакова построен не на основе доверия, которое он приравняет к «хищничеству», «ахинее» и «поэзии», а на основе документального, общего порядка (78), сформулированного в «терминах государственного точного языка» (81). Шмаков уверен, что лишь «бумага приучает людей к социальной нравственности, ибо ничто не может быть скрыто от канцелярии» (78). Только строгое следование закону, издание которого подлежит четкой иерархии,⁷ приводит к той привычке, которую Шмаков приравняет к нравственности (79).

Этой строгой законности противопоставляются старая религия, суеверие (80), произвол и коррупция. Именно с ними связан в рассказе образ заведующего административно-финансовым отделом земельного управления Степана Ермиловича Бормотова. Правда, и Бормотов видит в коммунизме новую религию, но её он понимает в старом смысле: «секретарь – это архирей», и «губком – епархия». А себя самого он склонен видеть как царя «на всемирной территории» (88). Бормотов убежден, что Советская власть уцелела только благодаря «деловой родственности от старого времени», которую он сам и воплощает (88). Неслучайно рассказ начинается с генеалогии столбового градовского дворянства, которое согласно летописям произошло «от татарских князей и мурз» (70).

О коррупции Бормотова говорит в тексте то обстоятельство, что он узнает машинистку Соню «по запаху и иным косвенным признакам» (82). Сексуальные намеки содержатся также в указании на его желание не только «заведовать охраной материнства и младенчества *своих* машинисток» (88, курсив – наш, Р.Х.). (Которое, кстати, многозначно перекликается с ролью Охматмлада в пьесе *Дураки на периферии.*)

В то время как Бормотов использует службу для удовлетворения собственных потребностей, Шмаков, наоборот, распространяет свою государственную деятельность на частную жизнь. Так в тексте читаем: «...даже на

⁷ Отношение Шмакова к начальству проявляется в следующем поступке: «Шмаков исчитал все дело и нашел, что это дело можно решить тройко, о чем и написал особую докладную записку начальнику учреждения, не предвешая вопроса, а ставя его на усмотрение вышестоящих инстанций» (80).

частной квартире, вдали от начальства, они чувствовали себя служащими государства» (84).

Последний «большой социально-философский труд» Шмакова носит заглавие «Принципы обезличения человека, с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг бытия». (99)

А одна из его главных идей состоит в том, что по мере того, как жизнь подвергается постоянному просмотру и контролю, государство становится душой:

Не в первый раз и не во второй, а более многократный констатировал Шмаков то знаменательное явление, что времени у человека для так называемой личной жизни не остается – она заменилась государственной и общепольной деятельностью. Государство стало душой. А то и надобно, в том и сокрыто благородство и величие нашей переходной эпохи! (93)

В скобках отметим, что Шмаков говорит о переходной эпохе. А что последует за ней?

Позиция Шмакова во многом напоминает концепцию бюрократии Макса Вебера, которая была первоначально сформулирована в 1900-е годы. В своем программном произведении *Хозяйство и общество*, опубликованном после его смерти (1922), Вебер рассматривает бюрократию как «рациональную» форму «легального господства». При легальном господстве люди подчиняются законно установленному безличному объективному порядку только в силу его формальной законности (Вебер 2005, 159), а распоряжения *начальника*, установленного этим порядком, легализируются на основе его компетенции, которую он приобретает в результате разграничения должностных обязанностей.

Кроме легального господства Вебер различает еще два «чистых типа легитимного господства» (там же, 159): традиционное и харизматическое.

– *Традиционное* господство основывается на «вере в святость традиций и легитимность авторитета, основанного на этих традициях» (там же, 159). Господствующий – это не «начальник», а *господин*, то есть персона, (там же, 167), чья традиционная власть гарантирована, прежде всего, личным почитанием и ограничена установившейся традицией.

– *Харизматическое* господство основывается на харизме *вождя*, т.е. на «незаурядных проявлениях святости или геройской силы, или образцовости личности и созданном этими проявлениями порядке» (там же, 159).

В свете концепции Вебера становится более понятным смысл противопоставления в *Городе Градове* рационального *начальника* Шмакова традиционному *господину* и харизматическому *вождю* Бормотову, которое

является одной из важных тем рассказа. Понятнее становится и замечание Молотова на полях последней страницы рукописи рассказа с требованием посадить Бормотова («этого гения бюрократии навыворот», как его называет Корниенко 1995, 643) в тюрьму.

С помощью концепции Вебера (2005, 16-41) можно во многом объяснить также и поведение Шмакова. Немецкий социолог различает четыре мотива «социального действия». Если применить их схему к Шмакову, то можно заметить следующее:

1. Шмаков не действует *целерационально* (*zweckrational*), т.е. его поведение не ориентировано «на цель, средства и побочные результаты его действий» (там же, 18), он не рассчитывает на лояльность партнера и не обдумывает соотношение средств и цели.

2. Шмаков не действует *аффективно*. Если он воспринимает свое повиновение как «радостное, как сладострастие» (85), то речь не идет о мотивировке его поведения, а скорее, так сказать, о побочном результате. Следуя строго Веберу, перед нами даже не социальное поведение, а сублимация такого поведения, напоминающая Акакия Акакиевича из *Шинели* Гоголя. Ведь эмоции Шмакова направлены не на другого, а на само повиновение.

3. Шмаков, в отличие от Бормотова, не действует *традиционно*, по привычке (Вебер 2005, 17), т.е. на основе подражания тем или иным образцам поведения, сложившимся в культуре и одобряемым ею. Однако, Шмаков убежден, что новая нравственность, как он называет свое легальное поведение, должна стать привычкой. Это может быть достигнуто в результате неустанного контроля «бумаги и отношения» (79).

4. Шмаков действует исключительно *ценностно-рационально* (*wertrational*), т.е. его поступки основываются на вере в безусловную, самодовлеющую ценность действия. «Невзирая на возможные последствия», он «следует своим убеждениям о долге...», подчиняясь указам и требованиям (Вебер 2005, 18).

Итак, рационализатор Шмаков в Градове выглядит как единственная альтернатива коррупции и произволу. Но, не смотря на это, автор вряд ли возлагает на своего героя какие-то надежды. При этом, как это ни парадоксально, можно заметить близость Шмакова к автору, которая, среди прочего, проявляется в сомнениях Шмакова по поводу бюрократизации общества. Сомнения эти амбивалентны.

Во-первых, сам язык Шмакова чреват силлогизмами, которые ведут к неизбежной апории: Иерархическое управление предполагает последнего подателя, которого уже никто не может принять, «прежде чем он подаст

заявление о себе» (95).⁸ Таким образом бюрократическая система как таковая ставится под вопрос.

Во-вторых, Шмакова мучит «преступная мысль», что настоящая жизнь не охватывается рационализированным аппаратом:

Не есть ли сам закон или другое присутственное установление – нарушение живого тела Вселенной, трепещущей в своих противоречиях и так достигающей всецелой гармонии? (95)

В подобном смысле следует истолковывать и намек на то, что тело Шмакова неподвластно ему во сне: «...у спящего Шмакова рычала и резко трескалась сухая жирная пища в животе» (80).

Шмаков, таким образом, начинает не доверять тому, что Вебер (2005, 29) называет «обобществлением» (*Vergesellschaftung*) социального поведения. При этом сомнения Шмакова находят аналогию не только в «эпифании» в башенной тюрьме, в которой Перри восхищается звездами, горевшими «в своей высоте и беззаконии» (Платонов 1995, 68), но также и в ранних произведениях Платонова, как, например, в сборнике *Голубая глубина*, в котором сталкиваются два различных начала: идеологически-аппелятивное и лирически-созерцательное.

Теперь мы хотим сопоставить эти оппозиции, которые широко обсуждались в посвященной Платонову критической литературе, с социологической концепцией Тённиса. Такое сопоставление мотивировано уже тем, что понятия Вебера (2005, 29) «общинизация, объединение в общности» (*Vergemeinschaftung*) и «обобществление» (*Vergesellschaftung*) восходят к положениям монографии Тённиса *Общность и общество*. (Это касается, кстати, и понятий Хабермаса «жизненный мир» и «система».)

Как и последователи традиции Аристотеля, согласно которой различаются домашнее и промышленное хозяйства, Тённис исходит из наличия двух конкурирующих между собой общественных форм, следующих друг за другом: *общности* и *общества* (Tönnies 1935, 251 / Тённис 2002, 378).⁹ Под *общностью* (*Gemeinschaft*, иногда этот термин надо переводить как *сообщество*) Тённис подразумевает, в первую очередь, семейную и деревенскую общину, которой он противопоставляет *общество* (*Gesellschaft*), которое реализовано в крупном современном городе и отличительной чер-

⁸ Та же самая мысль занимает бюрократов в *Дураках*...: «Да ведь заявление подается подателем сего, а кто удостоверит самого подателя, прежде чем он подаст о себе заявление?» (Платонов 2006, 52) В пьесе повторяется также выше упомянутый мотив солнца как административного центра (78): «Солнце, например, оно тоже видимый административный центр» (Платонов 2006, 33).

⁹ Далее ссылки на эти издания приводятся в тексте лишь с указанием страниц, Р. Х.

той которого являются денежная торговля и международный обмен товаров и услуг.

Социальный порядок *общности* покоится на «единодушии» (Eintracht) и обеспечивается и облагораживается «обычаем» (Sitte) и «религией» (241 / 363). Тённис характеризует этот порядок как «устойчивая», «реальная» и «подлинная совместная жизнь» (Zusammenleben), как «живой организм» (5 / 11-12), корни которого лежат «во взаимосвязи растительной жизни через рождение» и определяются такими категориями, как род и пол. Первичная форма этого порядка – семья, единение и взаимное утверждение которой непосредственно опираются на три вида отношений: 1) мать-ребенок, 2) супруг-супруга, 3) братья и сестры. Таким образом, понятие семьи включает в себя все три основополагающих принципа общности, а именно: родство (общность крови), соседство (общность места) и дружба (общность духа).

Понятия «единодушие» и «взаимопонимание» (consensus, 20 / 33) подразумевают взаимно-связывающую настроенность, некоторую собственную волю общины и особую социальную силу взаимной симпатии, которая сплачивает людей в качестве членов одного целого. В этом смысле каждая община (семья, деревня, город, народ, церковь) является высшим и общим «я». Она *от природы* обладает своей волей и жизненной силой и, следовательно, правом по отношению к воле ее членов (179 / 199, ср., например, отношение родителей к несовершеннолетним детям). Семейное и имущественно-правовое господство есть, по сути, господство целого над частью. Поэтому руководство (и послушание) являются естественным правом, основанным на обычаях и нравах, которые подтверждаются религиозными установками.

Социальная воля в *обществе*, напротив, характеризуется Тённисом такими выражениями, как «конвенция», «политика» и «публичное мнение» (251 / 379). Общество является «механическим агрегатом и артефактом» и лишь «преходящей и иллюзорной» совместной жизнью (5 / 12). В обществе люди в принципе отделены друг от друга и в нем нет места для деятельности, которая была бы возможна на основе априорно существующего единства. Первичной мотивацией каждого действия или поступка являются его самоотдача или, иными словами, расчет. Обмен, цель которого есть материальное благосостояние, – главное содержание социальной воли. Право определяется не обоснованными традицией, возрастом, физическим превосходством или религией категориями «добра» и «зла», а тем, что свободные лица конвенционально признают «правом» (Obligationenrecht, право обязательств, 184 / 279). Общество – это воплощение «всех рациональных правовых отношений» и «всех рациональных социальных отношений» (Тённис 1979, XXXIII). При этом Тённис оценивает формиро-

вание, систематизацию и универсализацию права явно отрицательно, поскольку оно непосредственно связано с «распадом жизни и обычаев» (211 / 318). При контрактных отношениях, которые развиваются от статуса к контракту, проявляется тенденция не проводить различий между собственным и чужим. «Рациональное, научное, свободное право» предусматривает «эманципацию индивидуумов от всех семейных, территориальных и городских уз, от предрассудков и верований, от унаследованных традиционных форм, привычек и обязанностей» (212 / 319). Роль религии и церкви как хранителей морали переняли ученые, направляющие теперь публичное мнение.

В свете идей Тённиса развитие Платонова в двадцатые годы можно охарактеризовать следующим образом. В первой, воронежской, фазе публицист и писатель Платонов выступает, в первую очередь, как выразитель общественного мнения. Он пропагандирует разум и науку, которые он противопоставляет природе с ее приматом пола, выступает за коммунизм и против религии и частной собственности, и видит в международном пролетариате положительный противовес нации, этносу и семье.

К середине 20-х годов это полярное видение мира писатель все чаще ставит под вопрос. Особенно ярко выражены эти его сомнения в таких произведениях как *О любви*, *Епифанские шлюзы* или *Город Градов*.

Дальнейший этап развития мировоззрения Платонова – роман *Чевенгур*. В нем писатель приводит оба полюса своей прежней бинарной идеологии к некоему синтезу. В свое время мы определили этот синтез как попытку писателя создать «общество как общность» (Hodel 2001, 426). Кстати, и сам Тённис, в конечном счете не был ни сторонником культурного пессимизма, ни немецкого почвенничества, а напротив, питал надежду на обновление общности в социализме (Тённис 1979, 158-159).

Общество как общность реализуется в платоновском романе во «втором Чевенгуре», то есть после появления в городе Александра Дванова. В «первом Чевенгуре», которому исторически соответствует военный коммунизм, проводится сплошное обобществление жизни сверху: вражеские классы ликвидируются, имущество и сексуальные отношения коллективизируются, семейные корни уничтожаются (безотцовщина), так что даже этническое происхождение человека становится несущественным и неопределенным. Однако во «втором Чевенгуре» общество снова приобретает черты общности. Важным признаком нового порядка становится работа. «Так мы ж работаем не для пользы, а друг для друга», говорит Чепурный Сербинову (Платонов 1988, 526). Все действуют добровольно и самостоятельно, т.е. без управления и вне иерархии. Таким образом город превращается в «братское семейство» без отцов (там же, 473), или, по терминологии Вебера (2005, 29), в «обобществленное» общество.

Имеется ли в виду нечто вроде этого «второго Чевенгура» и в рассказе *Город Градов*, когда в нем говорится о «переходной эпохе»?¹⁰

Однако, не только «второй Чевенгур» просуществует лишь недолго, но и сам автор, кажется, уже через год перестанет возлагать надежду на общество как общность.

Об этом его разочаровании и свидетельствует четырехактная пьеса *Дураки на периферии*.

2. Дураки на периферии – обобществление общности

По сравнению с *Городом Градовым* в этой пьесе существенно меняются акценты в оценке «обобществления», что проявляется уже на уровне сюжета.

В уездном городе Переучетске работает комиссия Охматмлада (ОММ: Охрана материнства и младенчества), состоящая из трех членов Евтюшкина, Ащеулова и Лютьина. Она принимает решение, согласно которому беременной Башмаковой не разрешается сделать аборт, поскольку ее муж в состоянии материально обеспечить существование ребенка. Башмаков идет в суд и добивается того, что отцом ребенка объявляют комиссию ОММ, в результате чего эта комиссия должна платить алименты. Такое коллективное правовое отцовство, которое в процессе производства обрачивается потенциальным биологическим отцовством, приводит жён Евтюшкина и Лютьина к тому, что они подают на развод. Разведённые отцы коллективным образом воспитывают младенца в помещении комиссии. Он будет воспитываться в новой семье, станет новым «госмужем» (Платонов 2006, 46).¹¹ Этот семейный эксперимент привлекает внимание посетителей из других частей страны. Но письмоводитель милиции Рудин, который тоже является возможным отцом ребёнка, хочет жениться на Башмаковой и воспитывать ребёнка в обычной семье, хотя «обильная женщина» (14) Башмакова, не испытывает к Рудину ничего, кроме презрения. Когда в конце пьесы появляется старший рационализатор из губгорода и по просьбе Евтюшкиной и Лютьиной аннулирует все разводы, Башмакова пытается убедить Ащеулова спрятаться втроем в лесу. Но, когда она подходит к колыбели с младенцем, оказывается, что ребенок умер от голода, не получив достаточного питания.

¹⁰ В своей книге «Государство и революция» и сам Ленин говорит о «первой фазе» коммунистического общества: «Учет и контроль – вот главное, что требуется для „налажения“, для правильного функционирования первой фазы коммунистического общества» (В.И. Ленин 1974, 101). Яблоков относит эту цитату к каламбурному сочетанию «заниматься учетом контроля» в пьесе «Дураки на периферии» (Платонов 2006, 19).

¹¹ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте лишь с указанием страниц, Р.Х.

Здесь следует особо остановиться на двух аспектах обобществления, нашедших свое отражение в пьесе.

Во-первых, это исчезновение сферы личного:

Уже в первых ремарках пьесы бросаются в глаза такие выражения как «письменный и обеденный столы» и «полумилиционная одежда» (14), которые предполагают смешение личного и общественного. В конце произведения взаимное пересечение общественного и частного пространства радикально обозначено в описании бюро ОММ: «наиболее рационально использованная жилплощадь: помесь учреждений, детского приюта и жилья» (44).

Вмешательство государства в личную сферу определяет в *Дураках...* жизнь человека с самого его зачатия. Так комиссия ОММ решает не только вопрос о праве на аборт, но также и вопрос о том, при каких условиях дети приносят пользу государству.¹² При этом комиссия не только становится биологическим отцом ребенка, но и должна воспитывать его: с младенческого возраста и до превращения в «госмужа».

В прямом смысле государство сует нос в самые интимные уголки жизни, как это происходит при обыске квартиры, во время которого досконально просматривается даже нижнее белье.

В картину исчезающей личной сферы органично вписывается также образ кормящей милиционерши. Несмотря на то, что эта, своего рода, советская мадонна, которая самоотверженно совмещает материнство и трудовую деятельность, и в конце горько оплакивает мертвого ребенка, в её характере преобладают черты сатиры и гротеска. Проиллюстрировать это можно следующей сценой, происходящей в суде: «Милиционерша левой рукой держит ребенка, а правой – суду под козырек» (35).

Обобществление жизни охватывает не только целый город, но и его окружение. Об этом свидетельствует эпизод с двумя крестьянами, которые хотят развестись со своими «дореволюционными женами» (30) и приносят в суд куст крыжовника с корнями (34) для того, чтобы их освободили от «сельского налога».

Второй важный для нас аспект пьесы можно обозначить введенным Вебером понятием целерациональности:

Мы уже видели, что Шмаков в *Городе Градове* воплощает ценностно-рациональное действие, напоминая тем самым героев-«строителей страны», в то время как Бормотов действует целерационально и одновременно

¹² Председатель ОММ Евтюшкин сообщает: «Врачебная комиссия, освидетельствовав вашу супругу, нашла ее состояние здоровья в полном блестящем положении, и даже констатировала, что даже полезны дети от таких блестящих густых матерей» (20). «Я принципиально стою на точке зрения, что родить надо неминуемо для пользы народонаселения» (24).

коррупцированно. В *Дураках...* ценностно-рациональное действие полностью исчезает. Тому есть разные причины:

Во-первых, члены Охматмлада больше не отождествляют самих себя со своей должностью, они скорее видят в себе жертв своей собственной организации. Ведь, если бы они, например, предоставили решать вопрос об аборте самим заинтересованным лицам, они – с точки зрения системы – пренебрегли бы своими обязанностями и поставили бы себя под угрозу – , что «комиссию реорганизовать могут» (25).

Несколько раз Ащеулов спрашивает: «А нас не сократят, на периферию не отправят?» (31, ср. также 32, 38, 54).

Подобные настроения свойственны и крючкотвору Башмакову («Я уже родил свою норму», 17). Он вызывает ОММ лишь по той причине, чтобы избежать того, что его «со службы тихо выкинут» (17). Перед обыском квартиры он «учиняет в доме малый погром» (15) и листает бумаги «для вида» (18). А когда они с Рудиным требуют пересмотра судебного дела, он снова оправдывает свой поступок прагматически: «благодаря состоянию моей законности, – иначе меня сократят» (48).

Во-вторых, на ОММ падает подозрение, что ее члены злоупотребляют своим положением для личных целей и что комиссия (по словам Евтюшкиной) охраняет «своих младенцев от чужих матерей» (31). В результате ОММ становится символом государственного произвола и коррупции. Такое мнение, которое сами члены комиссии не разделяют, укрепляется и в городе:

Лутын: Я все припоминаю, с какого места беззаконие началось, – и не вижу... Кругом закон, а мы посередине мучаемся.

АЩЕУЛОВ: Закон законом, а в городе нас за разбойников почитают... (43)

Означает ли все это, что автор *Дураков...* призывает возвратиться к старой общности? Ведь очевидно, что Рудина тянет именно к той жизни, которую Тённис как раз и обозначает этим понятием. Это подтверждают такие его реплики, как:

Иван Павлович, да ведь это [аборт] же против естества...» (17);

...я лично против коллективного воспитания и хочу воспитывать моего сына по своему усмотрению и душевности совместно с любимой женщиной, на основании естественных и земных принципов... (49)

Несомненно, что автор отчасти солидарен с подобной критикой обобществления жизни. Но, несмотря на это, Рудина нельзя истолковать ни как положительного героя, ни как антипода Башмакову и членам ОММ. В

конечном итоге и Рудин представляет собой карикатурный персонаж. Ведь он, также как и члены ОММ, хотя бы отчасти становится представителем того особого типа сознания, которое построено на вездесущей в пьесе оппозиции «периферия – центр». Об этом говорит, например, эпизод, в котором Рудин хвастается перед Башмаковой тем, что собирается уехать на время в губгород (14). К тому же Рудин не способен правильно оценивать чувства Башмаковой. Он не замечает, что она интересуется не им самим, а его обещанием купить ей чулки, и предается иллюзии быть единственным возможным отцом ребенка.¹³

Если подробнее рассмотреть его объяснения Башмаковой в любви, то можно заметить также и то, что эти объяснения, будучи вставленными между указаниями к карточной игре «в козла», выдержаны в болтливом тоне и чаще всего носят двусмысленный оттенок:

[...] а на самом деле эти массы и есть отдельные люди вроде меня, и даже любящие... Козлом вы остались, Марья Ивановна. И, например, любовь. Вам сдавать [...] Хожу под вас с пикей, Марья Ивановна. (14)

Старший рационализатор, который появляется на сцене лишь в конце пьесы, также не может быть назван положительным персонажем. Он, так сказать, сверху восстанавливает все браки, но не учитывает при этом потребности и желания отдельных людей (ср. *Усомнившегося Макара*). Восстановление брака неприемлемо не только для Башмаковой и Рудина, но также и для Евтюшкина и Ащеулова, которые давно уже отказались от брачной жизни. И даже Лутын, который в финале пьесы признается жене в любви («... я всегда тебя любил, Лидочка», 56) восхищается коммунальной жизнью в ОММ, а может быть, и самой Башмаковой («Тихая жизнь... Никогда так планомерно не жил, – вот что значит безбабие...», 47).

Итак, в пьесе нет персонажа, который мог бы указать положительный путь. Автор не верит ни в коммунистическое общество в лице ОММ, ни в возможность повернуть колесо истории вспять – назад к старой общности. Обобществление жизни тотально, гибель общности неизбежна.

¹³ Здесь даже возникает мысль, что Марья Ивановна поддалась Рудину лишь благодаря обещанным чулкам (ср. ее реплики: «А когда ты мне чулки принесешь? – Вторую неделю обещаешь», 15; «Подождем – увидим. Нашелся тоже родитель по шестому разряду. Я у тебя две недели чулки просила. Вон какие фильдеперсовы поступили в эпо, а ты – принципы», 18; «Да я с ним всего две недели и была в отношениях», 50). Если, однако, отождествить начало половой связи с обещанием купить ей подарок, Рудин не входит в ряд потенциальных отцов. Но несмотря на это, в пьесе сохраняется возможность отцовства и для Рудина, ведь нельзя окончательно установить хронологию событий, тем более что потерянные страницы могли бы говорить о других временных отношениях.

3. Франц Кафка: *Замок*

Герой романа Кафки, К., по-видимому, приглашен в Замок в качестве землемера. По мере развития действия ему приходится осознать, что Замок – это не просто одна из реалий, а некий загадочный центр управления, центр таинственного и иррационального бюрократического аппарата, который подчиняет себе всю жизнь деревни. Герой стремится получить как можно больше информации об этом центре и одновременно попадает под власть бюрократической идеологии.

Этот незаконченный роман получил очень различные интерпретации, которые основаны на различных толкованиях символического образа Замка. В этих толкованиях Замок сравнивается с отцом, с Богом, с экзистенциальным Ничто, с религиозной общностью, с бюрократическим государственным аппаратом или с тоталитарной системой. Так, например, Макс Брод в послесловии к первому изданию 1926 года трактует тотальность и недостижимость Замка положительно – как «милость» и «божественное направление человеческой судьбы» (Kafka 1986, 349),¹⁴ а в постепенном приобщении К. к его идеологии видит залог позитивного развития: К. начинает входить в религиозную общность.

В дальнейшем мы выделим противоположную точку зрения в трактовке *Замка*, делая ударение на бюрократизацию и тотализацию общества, но, при этом, мы отнюдь не хотим поставить под вопрос многозначность произведения. Ведь как показывают новейшие исследования о писателе, например, работа «Кафка и женщины» (Mittau 2007), даже биографические проблемы его творчества далеко не исчерпаны.

Рассматривая понятие тотальности, которое стоит в центре данных исследований, мы исходим из тезиса о двух аспектах обобществления, упомянутых в первой части данной статьи, а именно о «потери приватности» и «целерациональности».

Потеря приватности

Уже в начале романа чувствуется угроза личной сфере, когда К. не находит себе комнаты в единственной таверне Деревни и вынужден ночевать в зале, в которой находятся еще несколько крестьян. Но и сон не дает ему защиты: как только он заснул, сразу же его будят для того, чтобы администрация Замка могла проверить его данные. На следующий день ему дают двух слуг, которые теперь как тени повсюду следуют за ним и даже в первую любовную ночь К. с буфетчицей Фридой на полу таверны в маленьких лужах пива не отходят ни на шаг от любовников. Неслучайно,

¹⁴ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте лишь с указанием страниц, Р.Х.

по поводу Фриды у К. возникает подозрение, что она всё еще находится в связи с важным начальником Кламмом или, что Кламм эту связь с Фридой сам и организовал.

Квартира, которую получили Фрида с К. после того как К. согласился занять пост школьного сторожа, не обладает атмосферой личного. Речь идет о двух школьных классах, которые служат жильем лишь тогда, когда нет школьных уроков. Здесь, как и у Платонова в образе ОММ, границы между общественным и личным пространством стерты, и К. прямо задумывается над этим обстоятельством:

Нигде еще К. не видел такого переплетения служебной и личной жизни, как тут, они до того переплетались, что иногда могло показаться, служба и личная жизнь поменялись местами. (59)

Это положение осознает и секретарь связи Бюргель. К. разыскивает его в четыре часа утра в бюро господского двора в Деревне. Единственная мебель в квартире Бюргеля – это большая кровать, в которой он решает все свои дела. «В этом отношении» – говорит Бюргель, «мы не делаем разницы между обычным и рабочим временем. Такое различие нам чуждо» (247).

Важным элементом ликвидации личной сферы являются протоколы, которые пишутся и в случае личного или полуличного общения. Так, например, учитель написал «полуофициальный протокол» (88) о более или менее спонтанном разговоре К. со старостой Деревни. Тот факт, что автор протокола при разговоре даже не присутствовал, еще сильнее подчеркивает полный произвол чиновнического аппарата.

Однако нельзя сказать, что отношение К. к вездесущей бюрократической системе чисто отрицательное. Скорее его можно назвать амбивалентным. С одной стороны, К. ясно, что решение о том, возьмут ли его в качестве землемера на работу или нет, может дойти по инстанциям до нужных (т. е. доступных ему) органов лишь через много лет. Этот медленный и неумолимый процесс он называет «дурацкой путаницей, от которой, при некоторых условиях, зависит жизнь человека» (64), и которая представляет собой настоящую «угрозу» (66). Но с другой стороны, К. привлекает возможность вхождения в бюрократический аппарат:

И снова у него появилось ощущение необыкновенной легкости общения с местной властью. Они буквально брали на себя все трудности, им можно было поручить что угодно, а самому остаться ни к чему не причастным и свободным. (59)

Чем больше личная сфера К. попадает под контроль аппарата Замка, тем скромнее становятся его требования и тем слабее становится его сопротивление этому контролю. Если в начале он ожидал высокую зарплату землемера, самоуверенно осадил сына кастеляна и считал, что может «настоять на своем и перед графом», 11), то в скором времени он начинает довольствоваться унижительным положением школьного сторожа, а в конце романа он уже даже согласен за питание и жилье быть помощником возчика Герстекера (356, фрагмент).

Насколько глубоко К. воспринял идеологию Деревни, видно из его разговора с Пепи, в котором К. объясняет ей, почему она, не вступив в связь с Кламмом, не может помириться со своей предшественницей Фридой:

Даже тот, кто ничего не знал бы об отношениях Фриды с Кламмом, должен был по ее облику догадаться, что этот облик сложился под влиянием кого-то, кто стоит выше тебя, и меня, и всех людей в Деревне [...] (291)

Итак, фигура К. становится (еще одним) примером того характера, о котором Альфред Вебер говорит в своём эссе «Чиновник» следующими словами:

[...] с ужасом они видят, как психика населения приспосабливается к этому «аппарату», как она вползает в его комнаты, полки и подполки, как выискивает для себя теплое домашнее местечко, как вскарабкивается по лестнице, ведущей от одного теплого местечка к другому [...] (Вебер 1910, 1322, перевод – мой, Р.Х.)

Целерациональность

Как и в романе *Процесс*, в котором в юридические книги вместо параграфов включена порнография, так и в романе *Замок* бюрократия непрозрачна, произвольна и коррумпирована. Из многочисленных ситуаций, иллюстрирующих это положение, мы назовем только некоторые, а именно:

- сани начальника Кламма, которого никто даже точно не знает в лицо, имеют мягкую обивку и снабжены теплыми одеялами, шубами и изысканным коньяком;
- сын кастеляна Шварцер становится школьным служителем для того, чтобы валяться в ногах учительницы;
- когда учительница в бешенстве разбивает единственную личную собственность Фриды (кофейник), Фрида даже не думает подавать жалобу;
- чиновники заставляют просителей ждать в холоде на снегу, в то время как сами могут проспать все приемное время;

- старые письма вынимаются совершенно случайно из ящика стола и разносятся как актуальные сообщения;
- чиновники так часто замещают друг друга, что никто не знает, за что каждый из них отвечает;
- постоянно упоминается закон, но никто не знает, в чем этот закон состоит.

В результате в Деревне образуется строгая иерархическая система, отличительными чертами которой являются страх и карьеризм. Система охватывает все слои общества и определяет жизнь отдельного человека досконально и тотально, что особенно ярко проявляется в сценах романа, связанных с темой любви. В отличие от известной литературной традиции (ср. такие произведения как *Маджнун и Лейла*, *Ромео и Юлия*, *Памела*, *Мы* и т.п.), которая в любви видит возвышенную и субверсивную силу, любовь в *Замке* полностью подчинена системе: Ольга ночует у слуг на господском дворе лишь для того, чтобы получить нужную информацию, которая может облегчить судьбу ее семьи. То, насколько легко и естественно (как нечто само собой разумеющееся) она при этом себя продает, выясняется из ее разговора с К., в которого она, между прочим, по словам ее сестры Амалии, влюблена. В этом разговоре она прямо признается, что он значит для нее «чуть ли не больше, чем служба Варнавы в Замке» (179). Учительница ценит своего любовника в основном за то, что он является сыном кастеляна. Фрида даже боится, что ей могут не поверить, что она имела честь быть любовницей Кламма. Кламм в свою очередь является не только «командиром» над женщинами (188), которых он может подчинить своей воле, его престиж настолько высок, что создается впечатление, будто женщины его действительно любят.

Таким образом любовные отношения в романе только подчеркивают, насколько вся жизнь в нем превратилась в стремление занять как можно более высокое место в бюрократической иерархии. Каждое действие, каждая мысль имеет целью хоть как-то приблизиться к Замку (целерациональность), и близкий человек становится лишь инструментом социального подъема. (В этом отношении в *Замке* представлен мир, противоположный «второму Чевенгуру», в котором жители работают только при условии, что их деятельность является услугой близкому человеку.)

О том, насколько герои Кафки при этом глубоко несчастны, говорит рассказ Пепи о ее недавней работе. Из слов бывшей горничной становится ясно, что собственный успех достигается за счет неудачи других. Это ведет к недоверию, к атмосфере постоянной угрозы и страха.

Но не только второстепенные персонажи представляют этот бюрократизированный мир Деревни. Главный герой в этом отношении едва ли отличается от них: как только он прибывает в Деревню, он сразу же вступает в

любовную связь с Фридой, предполагая в ней любовницу Кламма и пытаюсь через нее добыть информацию о Замке. При каждом разговоре он думает в первую очередь о том, в какой мере собеседник может оказаться полезным на его пути к Замку, и даже из разговора со школьником Хансом, который в свою очередь также целенаправленно, как Фрида и Ольга, преследует свои интересы, К. пытается извлечь выгоду благодаря возможному знакомству с его матерью. От жителей Деревни К. отличается в основном лишь тем, что он с трудом смиряется со своим (незначительным) положением в системе. (Как раз, это его качество к концу романа и ослабевает: К. принимает предложение Герстекера взяться за работу конюха, повисает на плече Гестекера и позволяет ему «провести себя через темень», 356).

Насколько тотальна и жестока власть аппарата, читатель узнает на примере семьи Варнавы. Амалия, сестра Варнавы и Ольги, отказалась от предложения важного чиновника, и деревня сразу же начинает беспокоиться о своей «незапятнанной репутации» (194) и избегать их дом. Доходы «порочной», хотя ранее и всеми уважаемой, семьи Варнавы постепенно падают, и ей в скором времени приходится переехать в маленькую землянку. Не пройдет и трех лет, как родители превратятся в калек, потому что они загубят свое здоровье во время просительных хождений по канцеляриям влиятельных чиновников.

4. Платонов – Кафка

Если сравнить *Замок* Кафки с произведениями Платонова *Город Градов*, *Дураки на периферии* и *Чевенгур* с учетом теории рационализации и бюрократизации Вебера, то можно выделить несколько общих для всех этих произведений черт:

1. Как Кафка, так и Платонов показывают мир, который тотально подчиняет себе отдельную личность. Общность полностью обобществлена, общество – обобществлено.

2. Оба автора воспринимаются в историческом контексте укоренения тоталитарных систем, природу которых они в известном смысле и показывают. Одновременно, тексты обоих писателей, хотя и в различной мере, трансцендируют этот исторический фон, позволяя иное, символически-аллегорическое прочтение.

3. Формальным указателем и существенной чертой выражения образа тотальности и тоталитарности у обоих писателей является язык. Поэтому и Платонова, и Кафку можно отнести к представителям *лингвистической прозы*. Для этой прозы характерно, что в том, как что-то сказано, можно распознать, что сказано. Мир не столько описывается языком, сколько им

расшифровывается, т.е. то, что проявляется в самом языке (в способе выражения), включает в себя существенную часть сообщения. Признаковость языка свидетельствует о признаковости повествуемого мира.

4. Признаковость языка, которую мы по отношению к роману *Чевенгур* обозначили «углоссией» (Hodel 1998, 150), состоит в том, что она с *внетекстовой* точки зрения находится на границе с неграмматичностью. Такое впечатление возникает по крайней мере на основе употребления гипертрофированного бумажного, чиновничьего стиля. (Несомненно, Платонов сильнее нарушает языковую норму, но момент неграмматичности присутствует и у Кафки.)

5. Факт, что бюрократический язык представляет собой существенную часть углоссии, указывает у обоих авторов на процесс обобществления (рационализации и бюрократизации), который в их время испытывал бурное развитие и соответственно вызывал резкую (как положительную так и отрицательную) реакцию.

6. *Внутри текста* тотальный характер углоссии проявляется в том, что признаковый (отклоняющийся от литературной нормы) стиль охватывает как речь повествователя, так и речь действующих лиц. Вездесущность углоссии в тексте отражает тотальность системы (коммунизма-сталинизма, фашизма).

7. Унифицированность речи героев и повествователя реализуется посредством резкой перспективизации и модализации языка нарратора. Едва ли есть такое место в тексте, в котором повествователь предоставляет самостоятельную, независимую от героя точку зрения. Везде сквозь его речь просвечивает восприятие действующих лиц, хотя в то же время нельзя сказать, что мы имеем дело с четко выраженной несобственно-прямой речью. Каждое высказывание как будто парит над названными нарративными инстанциями, не принадлежа ни к одной из них (ср. Ходель 2008, 48-61).¹⁵ Расплывчатость речевых инстанций указывает на (утопическую или антиутопическую) унифицированность мира.

Несмотря на общие черты, которые в высшей мере отражают дух времени (*Zeitgeist*) и в частности мысль о том, что тотальность мира является следствием процесса рационализации и бюрократизации, в указанных произведениях можно найти и существенные различия.

Так, в произведении Кафки бюрократический аппарат в меньшей степени связан с исторической реальностью, чем в произведениях Платонова.

¹⁵ В *Замке* такое впечатление создается и тем, что все действующие лица способны на очень тонкие стратегические соображения. Не только К., но и Ольга, Фрида и даже школьник Ханс почти инстинктивно размышляют о том, как они могут втянуть другого человека в орбиту своих интересов.

Кафка описывает в первую очередь внутренний мир человека как такового. *Замок* является аллегорией виноватой, искаженной души. А эта искаженность приводит к тому, что стираются различия между отдельными лицами (К., Фрида, Гестекер, Ольга и др.). Вина определяется не на основании конкретных действий (исправимых и измеряемых), а как всем присущая несостоятельность. Угол зрения обращен не столько на конкретное общество, сколько на сомнительные в моральном плане стороны человеческой природы вообще. Отсюда возникает и родственность Кафки с таким автором, как Киркегард.

Подход Платонова исторически конкретнее, поскольку он руководствуется не морально-психологическим, а философско-идеологическим интересом. При этом его образ человека ни в *Чевенгуре*, ни в *Дураках...* нельзя назвать отрицательным. Несмотря на то, что в *Чевенгуре* проект «общества как общности» заканчивается катастрофой, символом которой становится смерть ребенка, его участники самоотверженно борются за новый, справедливый социальный строй. Смерть же ребенка не является ни следствием ошибочных поступков (т. е. индивидуальной вины), ни коллективного «первородного греха». Умерший ребенок символизирует провал идеологии, всё еще сохраняющей свою привлекательность. Этот парадокс создает и основное – эгегическое – настроение *Чевенгура*, в то время как в *Замке* преобладает мрачное настроение безотчетного страха.

Можно также заметить, что автор пьесы *Дураки...* показывает членов ОММ в первую очередь не как коррумпированных чиновников, которые сознательно злоупотребляют своим положением и работают исключительно на собственную пользу. Они скорее оказываются пленниками той самой системы, которой они так ревностно, хотя порой и бессознательно, служат. Но в отличие от коммунистов в *Чевенгуре*, они полностью потеряли веру в светлое будущее. Поэтому эгегическая тональность, которая и в *Чевенгуре* сопутствует гротеску, в *Дураках...* превращается в гротескно-пораженческое настроение. Крах иллюзий при этом однако относится не к человеку как таковому, а к воплощенной в ОММ идее, которую автор сам когда-то (будучи молодым публицистом) разделял.

Если выразить разницу между двумя писателями в одной формуле, то можно сказать, что Кафка сосредотачивается на морально-психологической стороне тотального государственного аппарата, а Платонов выдвигает на первый план его философско-идеологическую сторону.

И все же вывод обоих писателей достаточно схож. Выражаясь словами Хабермаса, которые в свою очередь отсылают нас к идее дихотомии Тённиса об общности и обществе (ср. Habermas 1995, II, 334, как и Keulartz 1995) и теории о рационализации М. Вебера (ср. Habermas 1995, I, 225-366), его можно сформулировать так: «Колониализация жизненного мира»

оказалась ошибкой. Обновление жизненного мира внутри системы (которое Хабермас видит, например, в форме гражданских инициатив) невозможно. Как Кафка, так и Платонов показывают тотальность, которую нужно или тотально воспринять или тотально отвергнуть.

Заключение

Размышляя о произведениях Платонова *Город Градов* и *Дураки на периферии*, мы сознательно не говорили об их непосредственном историческом контексте и обратились к текстам таких отдаленных современников писателя, как Кафка, Вебер и Тённис, которые едва ли оказали на него влияние непосредственно. Мы сделали это намеренно и с целью подчеркнуть тот факт, что история России неотделима от общеевропейской и что вопросы, которые ставятся в Западной и Центральной Европе, не теряют своего значения для России и наоборот. При этом актуализируя подход Тённиса и Вебера с помощью терминологии Хабермаса, мы предполагаем, что актуальность тех аспектов произведений Кафки и Платонова, о которых шла речь, не исчерпана до сегодняшнего дня.

Литература

- Eschenbach, M., Reichling, H. 1988. „Nachwort“, *Kollontai*, 225-247.
- Habermas, J. 1985. „Die neue Unübersichtlichkeit“, *Kleine Politische Schriften*, V, Frankfurt a.M.
- 1995. *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a.M.
- Keulartz, J. 1995. *Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas*, Hamburg.
- Kollontai, A. 1988. *Wege der Liebe. Drei Erzählungen*, Frankfurt/M. (russische Originalausgabe: Berlin 1925).
- Kafka, F. 1986. *Das Schloss*, Frankfurt a.M.
- Lange-Kirchheim, A. 1977. „Franz Kafka «In der Strafkolonie» und Alfred Weber «Der Beamte»“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Neue Folge, 27, 202-221.
- Murray, N. 2007. *Kafka und die Frauen. Biographie*, Übersetzt von Angelika Beck, Zürich.
- Tönnies, F. 1935. *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig.
- 1979. *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt.
- Weber, A. 1910. „Der Beamte“, *Die neue Rundschau*, Berlin, 21. Jahrgang der freien Bühne, Bd. 4, 1321-1339.
- Weber, M. 2005. *Wirtschaft und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.
- Вебер, М. 2007. *Хозяйство и общество*, Пер. с нем. под научн. ред. Л.Г. Ионина, Москва.
- Кафка, Ф. 1989. *Избранное*, Перевод Р. Райт-Ковалевой, Москва.

- Корниенко, Н. 1995. «Город Градов» (Комментарии), *Платонов*, 640-645.
- Ленин, В.И. 1974. Государство и революция», *ПСС*, 5-е изд., т. 33, Москва.
- Ольминский М. 1925. *Государство, бюрократия и абсолютизм в истории России*, 3-е издание, Москва-Ленинград.
- Платонов, А. 1998. *Ювенильное море*, Москва.
- 1995. *Взыскание погибших*, Москва.
- 2006. *Ноев ковчег. Драматургия*, Москва.
- Тённис, Ф. 2002. *Общность и общество. Основные понятия чистой социологии*, Санкт-Петербург.
- Ходель, Р. 1998. «Углоссия – косноязычие, объективное повествование – сказ (к началу романа *Чевенгур*)», Hodel, R., Locher, J.P. *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*. (= *Slavica Helvetica*, 58), 149-159.
- 2008. «Платонов – Кафка – Вальзер: опыт подготовительного исследования», *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы*, Книга 4, Под ред. Е.И. Колесниковой, Санкт-Петербург, 48-61.
- Яблоков, Е.А. 2008. «Разбойники, или Отцы без детей (Проблемы и герои пьесы „Дураки на периферии“)\», *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы*, Книга 4, Санкт-Петербург, 157-167.

Корнелия Ичин

ОТЦОВСКОЕ «БРЕМЯ»: ГОЛОС ОТЦА А. ПЛАТОНОВА

любим мы то, что внутри
нас,
не одного человека,
не существо, что грядет,

но бурлящую ртуть
и не конкретно – дитя,
но отцов,
что латентно лежат
в наших глубинах,
словно развалы разрушенных гор,

Р.-М. Рильке, «Дуинские элегии: Третья элегия»

Вопрос отцов и детей в творчестве Платонова занимает центральное место. Этот вопрос, как уже не раз отмечалось исследователями творчества Платонова,¹ связан с идеей патрофикации и супраморализма (нравственного долга живущих сыновей и дочерей по отношению к умершим отцам), которую Николай Федоров в своей *Философии общего дела* сформулировал как главную задачу человечества, соединив ее с идеей космической регуляции природы и идеей бессмертия на пути к победе человека над его единственным врагом – смертью.² Пьеса *Голос отца*, датируемая между 1937 и

¹ См. хотя бы работы: Е. Толстая-Сегал, «Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х – 30-х гг.», *Slavica Hierosolymitana*, IV, 1979, 223-254; Е. Толстая-Сегал, «Идеологические контексты Платонова», *Russian Literature*, 1981, Vol. IX/III, 231-280 (см. также в: Е. Толстая-Сегал, *Мирнослепонца*, Москва 2002, 324-351, 289-323); А. Taskey, *Platonov and Fyodorov: the influence of Cristian philosophy on a Soviet writer*, Amsterdam 1982; М. Геллер, *Андрей Платонов в поисках счастья*, Париж 1982 (То же, Москва 1999, 28-53, 238-248); В. Вьюгин, «Общее дело А. Платонова: мотив воскрешения в рассказах 30 – 40-х годов», *Russian Literature*, 1999, Vol. XLVI/II, 263-287; С. Семенова, «Философский абрис творчества Платонова», *Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия*, Москва 2001, 471-506; В. Вьюгин, *Андрей Платонов: поэтика загадки (очерк становления и эволюции стиля)*, Санкт-Петербург 2004, 392-420.

² Соединение непримиримых начал в учении Федорова, с одной стороны, веры «в безграничную силу науки и знания, в чудеса техники, управляющей слепыми силами природы», с другой же, – веры «в Христа воскресшего, в святую Троицу как образец

военными годами,³ по-своему затрагивает проблематику отцовства (включая также «отца народов» Сталина), что привело к ее противоположным истолкованиям. Так, например, Э. Найман в *Голосе отца* усмотрел отказ Платонова от федоровского утопического проекта и принятие писателем сталинской утопии,⁴ тогда как Х. Гюнтер и А. Харитонов, наоборот, высказали мнение, что мысль об отцах остается основной на протяжении всего творчества Платонова, включая пьесу *Голос отца*.⁵

Федоровские темы, настроения и стремления звучат с самого начала этой одноактной пьесы: кладбище; могила отца Александра Спиридоновича Титова; разговор сына Якова с умершим отцом о главном – о жизни и смерти, о памяти и забвении, о природе и технике, об измене и идеале; защита кладбища от разрушения.⁶

родственной общественности», было отмечено Бердяевым уже в 1915 году (Н. Бердяев, «Религия воскрешения («Философия общего дела» Н.Ф. Федорова)», *Русская мысль*, 1915, № 7, 81; см. также Н. Бердяев, *Типы религиозной мысли в России*, Париж 1989, 251). Тем не менее именно это совмещение несовместимого, а на самом деле органическое соединение науки и религии делало федоровские идеи привлекательными на протяжении всего XX века (начиная с поэзии Маяковского и Хлебникова вплоть до режиссерских опытов Тарковского и Лопушанского).

³ Н. Корниенко датирует пьесу 1936, Э. Найман 1939, А. Харитонов концом 1937 – началом 1938, тогда как З. Войтинская относит пьесу к военным годам (см. об этом более подробно в: А. Харитонов, «Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста – история замысла», *Из творческого наследия русских писателей XX века*. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов, Санкт-Петербург 1995, 393-398). – У самого Платонова упоминание о пьесе встречаем в записной книжке за 1939 год: «Пьеса об отце и сыне» (А. Платонов, *Записные книжки. Материалы к биографии*, Москва 2006, 212).

⁴ Э. Найман считает, что «пьеса служит знаком того, что воскресение умерших родителей уже не нужно», что «биологические отцы могут спокойно остаться в могиле, потому что у Якова и других советских сыновей теперь есть общий, более важный отец», т.е. задача воскрешения предков отменяется «утверждением покорности подданного живому Вождю» (Э. Найман, «„Из истины не существует выхода“: Андрей Платонов между двух утопий», *Новое литературное обозрение*, 9, 1994, 248, 250).

⁵ Х. Гюнтер отмечает, что «именно оппозиция Отец – Сын сохраняет свое заявленное еще в «Чевенгуре» утопически-критическое измерение памяти», однако акцент в творчестве Платонова «смещается с революционно-утопической критики безотцовщины и ложного братства к критике мифа «Большого Отца» в 30-х годах» (Х. Гюнтер, *От «безотцовщины» к «отцу народов», Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век*, Воронеж 2001, 58, 59). А. Харитонов, в свою очередь, утверждает, что Платонову удастся «вести полемику на «закрытую» тему», критикуя официальную идеологию через «травестирование ее внешне принимаемых постулатов»; в кратком молчании, последовавшем за словами сына о спасительной роли учения Сталина, автор текста обнаруживает «обет безмолвия в час, когда невозможно исповедать истину и окрест славословят ложь» и приходит к выводу, что Поатовно «ставит идеологию «отца народов» как веру рядом с другой верой – в Отца Небесного – и предоставляет читателю (и Якову) судить о них на основе сказанного» (А. Харитонов, *Указ. соч.*, 401).

⁶ Вряд ли можно согласиться с В. Вьюгиным, что «федоровский контекст» выступает в качестве «фона для полемических заявлений, направленных против главной цели

И в данной пьесе, как и в более ранних произведениях, Платонов развивает мотивы сиротства и стремления детей к умершим родителям (Саша Дванов в *Чевенгуре*, Настя в *Котловане*). Посещение отцовской могилы сыном Яковом и его готовность умереть («Что тут страшного – умереть? Посмотри – сколько лежит вас, мертвых, здесь! Вы ведь все вытерпели смерть») ⁷ напоминают посещение Сашей Двановым могилы отца-рыбака в *Чевенгуре* и его обещание: «Папа, меня прогнали побираться, я теперь скоро умру к тебе – тебе там ведь скучно одному, и мне скучно». ⁸ Однако, в отличие от Саши, который в конце романа уходит к отцу в озеро Мутево «в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец» и «в чувстве стыда жизни перед слабым, забытым телом, остатки которого истомились в могиле» (ибо Александр был «одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца»), ⁹ подтверждая этим преемственную связь с отцом, Яков предпочитает жить ради всех мертвых, но жизнь в советской реальности 30-х приводит к его отказу от «слабого тепла», которым отец хотел остаться в сыне, чтобы оберегать его от бедствий жизни (211). ¹⁰ Противоположная развязка в сюжете двух героев, опирающихся на федоровский проект сохранения кладбищ-музеев памяти, восстановления родственных связей между людьми и воскрешения отцов общими знаниями и трудом, говорит о переосмыслении федоровского учения Платоновым в исторических условиях второй половины 30-х годов.

Тем не менее, федоровская тема в *Голосе отца*, как и во многих других сочинениях Платонова, остается ведущей; уже сам факт кладбища, как места действия пьесы, в данном контексте представляется весьма знаменательным. Для понимания роли кладбищенского пространства в пьесе необходимо вспомнить отношение Федорова к кладбищу. По его мнению, кладбища должны стать музеями, поскольку только они являются памятниками для всех без исключения и только кладбищенские храмы «суть истинные храмы», ¹¹ они являются истинными местами «для молитвы, так как сама

Проекта», которыми утверждается, что жизнь после смерти «всего лишь жизнь в памяти потомков» (В. Вьюгин, *Андрей Платонов: поэтика загадки*, 413).

⁷ А. Платонов, «Голос отца», *Ноев ковчег. Драматургия*, Москва 2006, 214. – Далее все цитаты из *Голоса отца* приводятся по этому изданию с указанием лишь страницы в тексте.

⁸ А. Платонов, «Чевенгур», *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, Москва 1998, 20.

⁹ Там же, 306.

¹⁰ Понятие о «тепле» в творчестве Платонова К. Баршт связывает с штайнеровским понятием о тепле как жизненной силе и энергии мироздания, которое несут люди и которое «приобретает черты метафизической энергии бытийности (эктропии), творчески преобразующей пространство и наполняющей смыслом время». Тепло «можно и нужно отдавать и можно и необходимо получать извне» (К. Баршт, *Поэтика прозы Андрея Платонова*, Санкт-Петербург 2000, 57, 58 и сл.).

¹¹ Н. Федоров, «В чем состоит наша „Мессиада“?», *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, Москва 1995, 59. – Далее цитаты из Федорова даются по этому изданию

религия есть совокупная молитва всех живущих о всех умерших» (т. 3, 472); эта молитва должна перейти в воскрешение отцов, которое есть «проявление молитвы в труде» (т. 3, 406). В этом смысле он ссылается на древних, у которых чувство отчизны, любви к «родной земле, хранительнице праха предков», а также сохранение могил и почитание умерших, были решающими в полноправности гражданства, вследствие чего «античный мир сознательно жил на могилах предков», т.е. первоначальные кладбища (Акрополь, Каритолий) «были центром и святыней города-государства» (т. 2, 67); к тому же, наблюдение Федорова о том, что по представлениям древних умершие больше всего желали «возвращения на землю», завидовали «даже бедствующим на земле» (т. 2, 67), по сути взаимосвязывало античный мир с христианским в деле всеобщего воскрешения отцов. Оттуда и повышенный интерес Федорова к культу мертвых у древних египтян, которому он посвящает текст *Искусство, его смысл и значение*; в религиозных чувствах египтян он подчеркивает близкую его супраморализму «связь, соединяющую все поколения человеческого рода», «сознание единства», которое было «не мыслью только, но и чувством, определявшим строй жизни, ее задачу» (т. 2, 226, 227). Задача эта состояла в заботе живых родственников о мертвых, и не только чтобы наследники перенесли покойника в дом вечности со всеми почестями, но и «помнили о нем всегда, из поколения в поколение»; поэтому в заупокойных текстах вся надежда на сына, который «не даст умереть имени своего отца даже отцов его отца».¹² Иными словами, старший сын должен похоронить отца, ему принадлежит обязанность возобновить припасы в гробнице, а также принять участие в обряде отверзания уст (возвращающим усопшему его душу-Ба и Ах, которые вместе с Ка и Эб обеспечивали воскресение умершего), ибо он теперь «занимает должность, которую исполнял отец», что, по сути, являлось наивысшим желанием, которым дорожили египтяне.¹³

Платонов, по-видимому учитывая не только учение Федорова, но и религиозные верования древних, в разговоре Якова с умершим отцом на кладбище передает их настроения и надежды на сохранение любви к

(т. 1, Москва 1995; т. 2, Москва 1995; т. 3, Москва 1997; т. 4, Москва 1999; Дополнения. Комментарии к 4-му тому, Москва 2000) с указанием лишь тома и страницы в тексте.

¹² П. Монтэ, *Египет Рамсесов. Повседневная жизнь египтян во времена великих фараонов*, Москва 1989, 313. – В одном из заупокойных текстов читаем: «Я передал мои должности сыну, когда был еще жив. [...] Мой сын даст жизнь моему сердцу на этой стеле. Он сотворил для меня наследника в качестве доброго сына». Аналогично Хариджефай, правитель Смута, назначил своего сына заупокойным жрецом, который все, что он получит как жрец Ка, может передать лишь сыну, которого «назначит на свое место, чтобы он продолжал заботиться о гробнице своего деда и лично участвовал во всех церемониях, совершаемых в его честь» (Там же).

¹³ G. Posener, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris 1959, 110, 76, 57.

усопшим и памяти о них. Об этом говорит уже открывающая пьесу реплика Якова «Зачем ты лежишь здесь один в могиле? Все равно ведь я люблю тебя!» и последовавший после краткого молчания ответ отца, объясняющий почему «в могиле никого нет»: «Я в твоём сердце и в твоём воспоминании, – больше меня нигде нет. И ты – моя жизнь и надежда, а без тебя я ничтожней того праха, который лежит под этим могильным камнем, без тебя я мертв навсегда и не помню, что был живым» (210, 211). Правда, реплика Якова звучит как воззвание к умершему отцу встать и выйти из могилы (воскреснуть), чем и отсылает к новозаветной притче о воскрешении Лазаря;¹⁴ с другой стороны, слова отца, что могила «пуста», намекают на пустой гроб воскресшего Христа, вслед за которым Федоров призывал человечество выйти в иное, космическое пространство, и освободиться от природной необходимости (смерти). Этим иным, космическим пространством Платонову (в конце 30-х) представлялось сердце сына Якова, хранилище памяти живого о мертвом, что, опять-таки, возвращает нас к древнеегипетскому погребальному культу, в котором сердце¹⁵ играет решающую роль в воскресении, втором рождении умершего: сердце (Эб – душа-сердце), которое египетские посвященные считали средоточием человеческого сознания, взвешивалось на Загробном Суде и определяло участь умершего.¹⁶ Добавим к сказанному и то, что сердце (душа-сердце) удовлетворялось благочестивой памятью родственников, их заботой об умершем, отсутствием злого умысла; поэтому в пьесе Платонова отец сообщает Якову, часто забывающему его (отчего сердце сына также становится пустым,¹⁷ уподобляясь тем самым пустой могиле), что он тогда живет в его забвении и ожидает его воспоминания о нем, то есть воскресения в его памяти (211).

Долг живых перед умершими, долг памяти живых об умерших, объединение живых и мертвых, является одной из важнейших тем мировой литературы. В данном контексте весьма примечательным кажется память

¹⁴ В Евангелии от Иоанна сказано, что «Иисус же любил Марфу и сестру ее и Лазаря», что «сам воскорбел духом», спросил «где вы положили его?» (подчеркнуто мной – К.И.), подошел к гробу и взозвал громким голосом «Лазарь! иди вон» (гл. 11).

¹⁵ Процесс бальзамирования усопшего подразумевал очищение всей брюшной и грудной полости, кроме сердца, в которое нередко клали искусственное сердце в виде скарабея с вычертанными на нем заклинаниями, побуждающими Эб – душу-сердце не свидетельствовать против усопшего на Загробном Суде.

¹⁶ Вернее, определяло участь трех оболочек умершего: первой оболочки – Сах (вещественное тело, видимая часть человеческого существа), второй оболочки – Ка (жизненная энергия человека, эфирное тело, энергетический двойник человека, душа-двойник), третьей оболочки – Ба (сущность человека, жизненная сила, душа-проявление, оболочка полдсознания).

¹⁷ Ср. в Евангелии о Матфея о суде, который настигнет того, кто брату скажет «рака» (пустой человек), ибо это грех, нелюбовь и неправедность: «Кто же скажет брату своему: «рака», подлежит синедриону» (гл. 5, 22).

немецкого фольклорного персонажа Тиля Уленшпигеля о сожженном отце в литературной обработке Шарля де Костера; в романе де Костера Тиль Уленшпигель достает пепел съеденного пламенем сердца отца Клааса, который вечно носит на шее в мешочке и который отзывается у Тиля вечно живой памятью в лейтмотивных восклицаниях героя: «Пепел Клааса бьется о мою грудь!», «Пепел Клааса бьется о мое сердце!»,¹⁸ сопровождающих возмездия Уленшпигеля над душегубами и палачами отца. Соответствующим образом откликается и тень отца Гамлета в сыне, требующая мести за содеянное гнусное убийство и сохранения памяти о себе убитом («Прощай, прощай! И помни обо мне»): «Помнить о тебе? Да, бедный дух, пока гнездится память В несчастном этом шаре. О тебе? Ах, я с таблицы памяти своей Все суетные записи сотру, Все книжные слова, все отпечатки, Что молодость и опыт сберегли; И в книге мозга моего пребудет Лишь твой завет, не смешанный ни с чем, Что неизменнее; да, клянуся небом!»¹⁹ Платонов в данном отношении прибегает к иному решению: в клятву Якова, должную заверить отца в том, что он не изменит ему и сохранит память о нем во что бы то ни стало, вводится образ Сталина: «Если даже мне придется бороться со всем миром, – если люди устанут, озвереют, одичают и в злобе вопьются друг в друга, если они позабудут свой смысл жизни, – я один встану против них всех, я один буду защищать тебя, Сталина и самого себя!» (213-214). Готовность Якова отстоять и защитить умершего отца вопреки всему миру, умереть за умершего отца, сближает его, на первый взгляд парадоксально, с образом Антигоны, послушавшейся о приказ Креонта и похоронившей брата Полиника «своей рукою»;²⁰ чувство долга перед мертвыми, которое правит Антигоной («Не уличат меня в измене долгу»), делает прекрасной «в этом деле и смерть», ибо героиня осознает бремя долга: «Дороже мне подземным угодить, Чем здешним: не под властью ли подземных Всю вечность мне придется провести?»²¹ Право почитать брата и отца могилой, отстаивается, соответственно, и Антигоной и Яковым, с той, однако, разницей, что трагическое мироощущение Антигоны и ее гибель в ситуации Якова приобретают абсурдистские оттенки советского быта.²²

¹⁸ Начиная с главы 84 первой части Легенды эти слова звучат устами Уленшпигеля (Ш. де Костер, *Легенда о Тиле Уленшпигеле*, Москва 1983).

¹⁹ В. Шекспир, «Гамлет, принц датский», *Комедии. Хроники. Трагедии*, Москва 1988, 163.

²⁰ См. более подробно об этом мотиве в статье: N. Loraux, «La main d'Antigone», *Antigone*, Paris 1997, 105-143. – О сопротивлении Антигоны см.: *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles 2004.

²¹ Софокл, «Антигона», *Драмы*, Москва 1990, 125, 126.

²² Якову приходится бороться за могилу отца с бывшим служащим стройразбортреста, неожиданно явившимся вечером на пустом кладбище, который по поручению общест-венности, состоящих из двоих (из которых служащий «самый первый»), т.е. по

Настаивание отца на том, чтобы сын не изменил ему, а также клятва Якова, данная отцу, заслуживают более подробного рассмотрения. Помимо явно федоровского контекста, в платоновской пьесе подспудно обнаруживаются атмосфера и настроения 30-х годов, поощрявшие на фоне арестов и ссылок (особенно в 1937, в пик террора) предательство и доносы не только граждан, но и сыновей, в частности «сыновей врагов народа». Знаковым в данном отношении представляется случай четырнадцатилетнего Павлика Морозова, донесшего в 1932 году на отца, которого советская власть за этот «подвиг» провозгласила героем и образцовым пионером. Культ Павлика Морозова создавался с конца 1932 года, его имя звучало в газетах и с трибун съездов,²³ сам Горький в приветствии *Вперед и выше, комсомолец!* 1933 года, ставил в пример «подвиг пионера Павла Морозова, мальчика, который понял, что человек, – родной по крови, вполне может быть врагом по духу, и что такого человека – нельзя щадить»,²⁴ чем, на самом деле, первый пролетарский писатель и родоначальник социалистического реализма объявил идеалом Страны Советов – доносчика, предателя отца. Поэтому неудивительно, что имя Морозова прозвучало и на открытии Первого съезда советских писателей в 1934 году, когда пионеры «Базы курносых» в своем приветствии писателям потребовали от них книг о Павлике Морозове, а также памятника пионеру: «Жизнь у нас такая яркая, интересная, ни в одной стране ребята так не живут, как мы, никогда во всем мире так не заботятся о нас, как в Стране советов. Поэтому и ребята растут совсем другие. Вот хотя бы Павлик Морозов, который с кулаками боролся и которого они убили. Алексей Максимович совершенно

собственной инициативе подкапывает могильные плиты, чтобы превратить «камень и железо в утиль», сами могилы – «в ничто», и создать парк культуры, в котором будут «карусели, фруктовая вода» и «девки придут», где съедобные продукты сменяют могильные плиты (будут «квас по кружке отпускать», и будет «мороженое, компот в чашках», и «харчи, напитки, вафли, изюм, простокваша, блины» – 214, 215), в уже известной взаимозаменяемости составляющих державинской оппозиции «Где стол был яств, там гроб стоит; Где пиршество раздавались лики, Надгробные там воют клики» в элегии На смерть князя Мещерского.

²³ Ю. Дружников в своей книге приводит прозвучавшие в 1932 на пленуме ЦК комсомола слова В. Архипова: «Павлик должен быть ярким примером для всех детей Советского Союза», опубликованные в «Пионерской правде»; он также указывает на развернутую комсомолом пропаганду Морозова с целью воспитания «преданности так называемого третьего поколения партийному руководству» – декабрьский бюллетень ТАСС с приказом обеспечить сценарии, пьесы, книги и плакаты о пионере-герое Морозове; «Пионерская правда» в течение всего 1933 года с сообщениями о том, сколько денег собрано на самолет «Павлик Морозов» (Ю. Дружников, *Вознесение Павлика Морозова*, London 1988, 139, 140).

²⁴ М. Горький, «Вперед и выше, комсомолец!», *Правда*, 29 октября 1933, № 299. – Приветствие одновременно напечатано в *Комсомольской правде* и в *Известиях ЦИК СССР и ВЦИК*. См. также в: М. Горький, *Полное собрание сочинений в 30-и томах*, т. 27, Москва 1953, 115.

правильно сказал, что Павлику Морозову памятник нужно поставить. [...] Где еще в мире вы найдете, чтобы страна ставила памятники ребятам? [...] А наш памятник будет звать всех нас, ребят, к героизму».²⁵ Морозов стал эталоном советской эпохи, положительным героем, который соответствовал требованиям партии в деле построения социализма, образцом поведения для всех будущих поколений советских пионеров; о нем в 30-е годы в ключе поэтики социалистического реализма пишут стихи и книги (С. Михалков, П. Соломеин, А. Яковлев и др.), о нем Эйзенштейн с 1933-1937 создает *Бежин луг* по сценарию Бабеля.

В такой культурной обстановке Платонов берется за пьесу *Голос отца*,²⁶ отстаивая ею право сыновей на верность отцам и сохранение памяти о них. Одновременно он проводит испытание традиционной системы ценностей в духе Федорова советской моделью мира. Носителем позиции почитания предков является Яков, имя которого на древнееврейском означает человека, который следует за кем-либо;²⁷ предопределенность именем подтверждается в пьесе поисками отца персонажем, его желанием быть достойным наследником отца и обещанием стать идеалом отца. По справедливому замечанию А. Харитонов, не только имя героя обязано ветхозаветному праведнику, но и сам текст пьесы изобилует библейскими реминисценциями; однако помимо отмеченных исследователем реминисценций вроде поколений предков, которые живут в памяти и платоновского и библейского Якова (Иакова),²⁸ хотелось бы отметить также скрытые отсылки

²⁵ Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет, Москва 1990, 38.

²⁶ В ремарках к пьесе Платонов дает указания, которые, по-видимому, должны снять подозрения цензуры в мистицизме автора, а также соответствовать курсу установившегося в советской литературе соцреализма-совершенного реализма: «Играть на сцене «Голос отца» другому актеру не следует, потому что это будет грубой художественной ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической», однако тут же добавляет: «Впрочем, может быть, «Голос отца» как раз следует играть другому актеру» (210), подводя таким образом под сомнение и реальность и реализм.

²⁷ Свое имя ветхозаветный Иаков получил, потому что родился вслед за братом Исавом, держась за его пятку; имя его Исав толкует хитростью брата, которой он добивается сначала первородства у брата, а потом и благословения у отца Исаака: «Не потому ли дано ему имя Иаков, что он задул меня уже два раза? он взял первородство мое, и вот, теперь взял благословение мое» (Бытие, гл. 25, 26; гл. 27, 36). Однако библейскому Иакову Бог покровительствует, не покидает его, сохраняет в нем преемственность родства Авраам – Исаак – Иаков (Бог Авраама, Бог Исаака, Бог Иакова), наделяя его впоследствии именем Израиль. – Небезынтересным кажется и тот факт, что имя и фамилия платоновского персонажа совпадают с именем участкового инспектора милиции Якова Титова, проводившего следственное дело в случае Павла Морозова, о чем Платонов, возможно, знал по книге *В кулацком гнезде* Соломеина 1933 года. – Э. Найман имя героя связывает с именем старшего сына Сталина, толкуя это платоновским «обетом верности новому порядку» (Э. Найман, Указ. соч., 250).

²⁸ См. об этом в: А. Харитонов, Указ. соч., 399-400.

к Библии: голос отца и его желание сберечь сына «от горя, от ненужного отчаяния и от ранней гибели» (211) напоминают голос Господа, который явился Иакову во сне и дал обещание сохранить его везде, куда бы ни пошел, и не оставить его, доколе не исполнит, что сказал, почему тот и поставил камень памятником, который впоследствии станет домом Божиим (Бытие, гл. 28, 15); сцена схватки Якова с служащим стройразбортреста в защиту отцовской могилы, как испытание памяти об отце и верности отцу, отдаленно ассоциируется с испытанием Иакова – борьбой его с Богом (Бытие, гл. 32, 24-30).

Разговор Якова с отцом, инженером и «великим тружеником для облегчения участи людей» (210), представляет собой переоценку главных постулатов учения Федорова на примере его старших и младших последователей. Так, голос умершего отца, нуждающийся в сыне, без которого «мертв навсегда» и не помнит, что был живым, по сути, сообщает, что еще не наступил конец сиротству, поскольку в могиле – «земля, и что в нее входит – тоже становится землей» (210-211). В этих словах прочитываются мысли Федорова об энтропии и необходимости регуляции природы. Идея регуляции природы мыслилась Федорову новым сознательным этапом развития мира и всего космоса, осуществляемым внесением в природу разума и воли, ее одухотворением. Федоров верил в одухотворенные и целенаправленные научные знания, в которых примут участие все на благо всего человечества, главное назначение которого виделось ему в том, чтобы спасти вселенную от энтропии, хаоса и разрушения. Поэтому и освоение космического пространства неотделимо от главной задачи – воскрешения или психо-физиологического восстановления отцов, от высшей нравственности – супраморализма, то есть долга живущих воскресить умерших, которым мы обязаны жизнью. Если в федоровском понимании преодоление смерти – это закономерный виток эволюции, для исторического сознания возвращение (восстановление) к жизни преобразованных отцов является обратимостью времени. Иными словами, пока земля, «тьмы поколений поглотившая», остается кладбищем, пока не станет сыновней любовью и знанием движимая возвращать поглоченных, и пока сыны не перестанут прах предков в земле «обращать в пищу себе и потомкам», а, наоборот, начнут оживлять его знанием и общим трудом, ибо предки отдали, вверили нам свою жизнь, – до тех пор не будет всеобщего родства и истинной жизни (т. 2, 202). В этом ключе в пьесе Платонова следует понимать слова отца, обращенные к сыну с надеждой: «Посмотри вокруг себя. Здесь одни могилы. И в них люди. Все они [...] умерли, не узнав истинной жизни»; все они хотели создать мир «благородного человечества», верили в «прекрасную душу человека», в «лучшего человека» – «будущего человека», ради которого работали, страдали, выносили все муки, и теперь «эту

надежду» передают «своим детям», потому что больше некому ее передать (212). Оттуда и требование от потомков – не изменить умершим отцам: «А если и вы нам измените, тогда сравняйте наши могилы» (212).

Установка Платонова на трудовое начало в отце Якова, на его «техническое» преобразование природы (труженик, чья «работа по экономии топлива в машинах сберегла миллионы тонн мазута», утверждающий, что свойства природы нетрудно использовать «на добро для человека» – 212) должна нас заверить в его причастности федоровскому замыслу работой и сознанием «даровое» заменить «трудовым», ибо когда говорится о внесении разума в неразумную природу, Федоров требует, чтобы человек был «работником», а «не рабом и не господином», он – «управляющий, приказчик, воссозидатель, а не Творец и не Создатель, не повелитель или Вседержитель» (т. 2, 283). Федоровская концепция «общего дела» поддерживается также усиленным «мы» в репликах отца, которые трудились на благо будущих поколений («Мы спешили работать, мы воевали, мучились и болели, мы устали и умерли»; «мы сделали кое-что в жизни: мало, но сделали» – 212).

Оказывается, прижизненные взгляды отца в целом, с их устремленностью к будущему и утопическим идеализмом, соответствуют пролеткультовским воззрениям Платонова 20-х годов, опиравшимся на федоровскую регуляцию природы; наоборот, посмертная жизнь отца неразрывно связана с идеей патрофикации и супраморализма, которая в конце 30-х и подлежит переоценке. Показательны в данном отношении позиции отца и сына. Для отца преемственность Якова родовому началу, олицетворенному в отце и отце отца, представляется единственно верным путем сына: «Мой отец родил меня и велел быть только добрым и терпеливым. А я хотел, чтобы ты стал знающим и смелым. Но ты должен теперь стать мудрым и счастливым. Ты должен быть моим идеалом!» (213). Однако Яков разрывает родовую связь введением имени Сталина в триаду Яков – отец – Сталин, оповещая отца об учении Сталина, ученика Маркса и Ленина. Этим он, с одной стороны, субституирует отца отцов – учителем, сыновнее чувство долга – ученическим, с другой же стороны, родовую триаду сын – отец – отец отца, восходящую к ветхозаветным Аврааму – Исааку – Иакову (над которыми Бог отцов живых),²⁹ меняет на советскую триаду 30-х Маркса – Ленина – Сталина, олицетворяющих преемственность ученик – учитель – учитель учителя. Отмена родового начала в триаде Яков – отец – Сталин «оправдывается» введением «отца народов», претендующего на роль единственного отца (сверхотца, Бога отцов мертвых) в стране сове-

²⁹ Ср. у Федорова в тексте Горизонтальное положение и вертикальное, – смерть и жизнь: «„Во имя отца“ держались все сыны в общем духе. Не держится ли и теперь еврейское общество верою в Бога Авраама, Исаака и Иакова?» (т. 2, 255).

тов, в которой во время написания пьесы воцарились всеобщее сиротство и безотцовщина. Поэтому слова Якова, передающие учение Сталина («Сталин учит всех людей быть верными детьми своих отцов, он велит никогда не изменять тому, что было в отцах высшим и человеческим, он хочет сделать героическую душу человека законом всей земли» – 213), якобы соответствующее федоровским позициям отца, на самом деле подспудно, в глаголе прошедшего времени «было», раскрывают безотцовщину эпохи. К тому же, идеал «героической души» в сталинском учении противопоставляется отцовской вере в «прекрасную душу человека»; в плане Сталина сделать героическую душу человека законом всей земли прочитывается намерение возвести ударнический принцип, стахановское движение, героев и героинь труда в закон для всех.³⁰ Добавим к сказанному и то, что идеал «высшего прекрасного человека», тайну которого не могло постичь поколение отцов, достигнуто в Советском Союзе, где «самая лучшая техника – это высший человек», который раздавит всех врагов людей (213). Идеал высшего человека, очевидно, следует связать с образом Сталина, особенно на фоне уничтожения врагов людей, в сущности, завуалированных врагов народа. Нет сомнения, клятва Якова, данная отцу и Сталину, свидетельствует о столкновении в герое двух противоположных учений и начал, об испытании родства и долга живых к умершим, которое усугубляется появлением служащего стройразбортреста. Однако обещание Якова «Я буду жить один – ради всех вас, мертвых» (216), которое сопровождает молчание отца, звучит по-федоровски: «Жить нужно не для себя (эгоизм) и не для других (альтруизм), а со всеми и для всех; это и есть объединение живущих (сынов) для воскресения умерших (отцов)» (т. 1, 110). И тем не менее, разрыв родовой преемственности, наметивший

³⁰ В своей Речи на первом Всесоюзном совещании стахановцев, состоявшемся 17 ноября 1935 года, возникновение героев и героинь труда Сталин связывал с улучшением уровня жизни рабочих, воплощенным в крылатой фразе «жить стало лучше, жить стало веселей», а также с новой техникой и новыми людьми, которые возглавили эту технику; утановив причины возникновения стахановского движения, Сталин пришел к выводу о необходимости «развернуть дальше стахановское движение и распространить его вширь и вглубь на все области и районы СССР», «распространить всю стахановское движение по всему лицу нашей страны» (В. Сталин, *Сочинения*, т. 14, Москва 1949). – Начиная с 1935 года установка на героев, ударников и стахановцев особенно заметна в общественной жизни Сталина, о чем свидетельствуют его речи и выступления (ср.: Речь на первом Всесоюзном съезде колхозников-ударников – 19 февраля 1933; Из речи в комиссии 2-го Всесоюзного съезда колхозников-ударников – 15 февраля 1935; Речь на совещании передовых колхозников и колхозниц Таджикистана и Туркменистана – 1 декабря 1935; Речь на совещании передовых комбайнеров и комбайнеров – 1 декабря 1935; Речь на приеме колхозниц-ударниц свекловичных полей – 10 ноября 1935; Приветственное выступление на приеме героев Советского Союза товарищей Чкалова, Байдукова, Белякова – 14 августа 1936; Речь на приеме руководящих работников и стахановцев – 29 октября 1937).

дальнейшее развитие сюжета в духе измены и предательства, оставил отпечаток на диалоге отца и сына, из которого навсегда исчезает тема воскрешения предков, хотя надежда отца на верность сына сохраняется: «Уходи с моей могилы и живи, я буду теперь навегда мертвым спокойным. Ты не изменишь мне никогда, и в этом будет моя вечная жизнь»; «Спи, отец, вечно в земле. Прощай» (214).³¹

Появление служащего стройразбортреста представляет собой перипетию в сюжете пьесы. Он, безымянный и беспамятный, олицетворяющий прогресс и утилитаризм, изменивший отцам, является антиподом Якову.³² Конфликт Якова с служащим и его борьба за могилу отца суть противостояние памяти – беспамятству, прошлого – прогрессу, идеализма – утилитаризму, аскетизма – гедонизму, бескорыстности – корыстолюбию, духовного – плотскому. Замысел служащего «могилы сровнять в ничто» (превратить в реальность опасения отца Якова) и на месте кладбища создать парк культуры, искусства и отдыха, в котором будут веселиться, выпивать, прикусывать и в трубу «на звезды смотреть: где, что и как там, отчего все произошло и куда потом денется» (214, 215),³³ соответствует федоровскому восприятию новой истории (прогресса), которая начинается «депатриацией, т.е. отчуждением от отцов, и кончается контр-патриацией, т.е. восстанием сынов против отцов, что заключается в сущности прогресса» (т. 3, 467). К тому же, прогресс для Федорова не что иное, как «производство мертвых вещей, сопровождаемое вытеснением живых людей»; противоположность прогрессу – музей, как «собрание под видом старых вещей (ветоши) душ отошедших, умерших», музей как последний остаток культа предков, выше которого только «самых прах, самые останки умерших», только «могила» (т. 2, 371). Поэтому для Федорова высший императив заключается в защите могил отцов, в защите «отечества, земли как праха отцов» (т. 2, 288), и эту точку зрения в платоновской пьесе разделяет Яков. Обращенность взгляда служащего к звездам в поисках ответа на вопросы бытия глубоко чуждо философскому учению Федорова; этому прогрессистскому принципу Федоров противопоставляет сыновнее чувство в чело-

³¹ Новое обращение сына к отцу (после схватки с служащим) остается без ответа; попросившись с сыном, голос отца замолкает навсегда. Отец вечно спит в земле. Инициация Якова жизнью уже состоялась – в конфликте с служащим. Новая инициация ждет его. Ниспосланный отцом народов представитель власти милиционер посвящает Якова в товарищи, делает его сыном советской эпохи.

³² Об этом см. более подробно в: А. Харитонов, Указ. соч., 398-399.

³³ В мотиве «трубы», которую посетители парка в поисках ответа о собственном бытии направят к звездам, пародийным образом передаются как «космическое» учение Федорова, так и извечные философские вопросы (Кто мы? Откуда пришли? Куда направляемся?). Одновременно, своим рассказом о «трубе» служащий противопоставляет свой взгляд (вверх, к звездам) взгляду Якова (вниз, к могиле) в разрешении загадки человеческого бытия.

веке, «искание отцов», которое сравнивает с исканием причины для учебного (т. 2, 387).

Развязка пьесы, которую озаменовал приход милиционера, разрешает конфликт двух начал, воплощенных в Якове и служащем стройразбортреста. Поддержка представителя власти устремлениям Якова во что бы то ни стало сохранить могилу отца должна нас заверить в правдивости слов Якова о Сталине, учащем всех людей «быть верными детьми своих отцов». В этом смысле назидательно звучат слова милиционера служащему о немедленном восстановлении могил: «Завтра вы посадите живые цветы на этих могилах своими силами и за свой счет. А сейчас – подымите все памятники, которые вы повалили, и оправьте могилы, которые вы топтали» (218).³⁴ Однако с точки зрения федоровского учения дело обстоит намного сложнее. В статье *Музей, его значение и смысл* Федоров определяет город совокупностью «небратских состояний, удерживаемых небратскими узами», иными словами, число и дифференциация небратских и противобратских отношений постоянно увеличивается, и интеграция этих состояний осуществляется усилением надзора, то есть полицией (т. 2, 388). Поэтому Федоров приходит к выводу, что «город есть гражданско-полицейский организм, а не союз лиц, понимаемых, как братья»; преодоление этого состояния видится ему в изменении «мыслящего города в активное село», которое переведет «от юридико-экономического городского раздора к сельскому, нравственно-родственному согласию» (т. 2, 388, 397). Платонов в финале *Голоса отца* показывает как раз городской гражданско-полицейский организм, построенный на небратских, то есть товарищеских отношениях, и, вместе с тем, на разрыве с родовым, отцовским началом. Нуждаясь в «союзе» с милиционером в деле защиты отцовской могилы Яков, по сути, отказывается от своего отца в пользу отца народов, то есть сыновнее чувство долга воскрешения умерших отцов меняет на ученическое преклонение перед учителем и его учением. Таким образом опасения умершего отца о возможной («самой страшной» для него – 211) измене сына (сынов) реализовались сначала в «безотцовщине» служащего, разру-

³⁴ Весьма любопытным представляется отношение служащего стройразбортреста и Якова к представителю официальной идеологии. Поведение и того и другого меняется, что позволяет провести параллель как с гоголевскими персонажами и ситуациями, так и с героями пьес Булгакова и Эрдмана, однако эта проблематика остается за рамками данной работы. Отметим только снисходительное и льстивое поведение служащего («Я вижу по вашим способностям, что вы не простой милиционер»; «Сейчас же все будет сделано в самые сокращенные сроки»), сопровождаемое официальной формой обращения и к милиционеру («товарищ начальник», «товарищ милиционер»), и к Якову («товарищ родственник покойного»), а также доносительское поведение Якова в финале пьесы, который под покровительством представителя власти с легкостью распоряжается чужой жизнью: «Отправьте его куда-нибудь на пустошь навсегда»; «Ну, в тюрьму!» (217, 218).

шающего могилы и собирающего кладбищенский «инвентарь», а потом уж и в отступничестве Якова от заветов предков. Не случайно заключительные слова в пьесе произносит милиционер; именно ему дано провозгласить Якова сыном новой эпохи, «товарищем» из триады граждан – человек – товарищ.

Отказ от федоровского проекта воскрешения отцов, нравственного долга живых к умершим в *Голосе отца*, несомненно, свидетельствовал о крушении утопии, которая в 30-е годы была заменена утопией сотворения культа личности отца народов.³⁵ Об этом говорит и подмена родового отца – отцом народов, спровоцировавшая в сюжете пьесы ряд других подмен: сыновнее чувство подменяется ученическим чувством, братские отношения – товарищескими, кладбищенское пространство – пространством парка культуры, которым, пожалуй, сопутствовали аналогичные подмены в советском обществе 30-х (героизм – доносом Павлика Морозова, дом – детдомом, Храм Христа Спасителя – Дворцом Советов, литература – соц-реализмом). Исходя из обстановки 30-х годов в стране советов, Платонов в пьесе *Голос отца* пытался дать критику пройденного пути в рамках диалога между сыном Яковом и голосом умершего отца. Идеалы отца 20-х годов, высказанные в ключе федоровского учения о регуляции природы, патрификации и бессмертия, в 30-е годы не выдерживают испытания, ибо сын Яков, разрушая родовое начало, становится не сыном отца, а сыном эпохи.

³⁵ Ср. в записной книжке Платонова за 1935 год описание Сталина-отца советского человека: «Истина в том, что в СССР создается семья, родня, один детский милый двор, и Сталин – отец или старший брат всех, Сталин – родитель свежего ясного человечества, другой природы, другого сердца» (А. Платонов, *Записные книжки*, 157).

Константин Баршт

**КОСМОЛОГИЧЕСКИЙ ДИЕГЕСИС ПЛАТОНОВА.
ТЕОРИИ ЭФИРА, ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЯ И СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ
ЕСТЕСТВЕННО-НАУЧНОЙ МЫСЛИ**

Принято считать, что творчество писателя всегда находится в русле традиции, образованной предшествующими литературными произведениями, в то время как деятельность ученого-естественника, большей частью, основана на предшествующих научных достижениях его коллег. Но в ряде случаев не менее серьезное влияние на творческую работу писателя может оказывать современное ему естествознание. Особенно в случаях, если писатель сам имел образование физика и электротехника и/или развивал в своих произведениях темы, связанные с актуальными вопросами современной ему науки. Пример такого рода мы видим в творческой судьбе Андрея Платонова. Некоторые соображения по этому поводу уже были высказаны нами ранее.¹ Данная статья – продолжение изучения этого вопроса.

Многим исследователям, и мне в том числе, приходилось говорить о том, что Платонов выработал оригинальную физико-онтологическую концепцию, в которой синтезировал все самое существенное, что он смог обнаружить в естествознании, философии и литературно-эстетической мысли. Чем больше я занимаюсь этим вопросом, тем более убеждаюсь в том, что, по степени важности, для формирования художественной реальности в произведениях писателя три ее главных основания располагаются в следующем порядке: на первом месте – открытия в области теоретической физики, геодезии и биологии, затем – онтологические гипотезы ряда философов, особенно здесь важны А. Богданов, Н. Лосский, А. Бергсон и Э. Мах, что же касается литературно-эстетических концепций, то они волновали писателя несколько меньше.

Особую роль в формировании этой картины мира сыграло интенсивное чтение Платоновым научной и научно-популярной литературы в студенческие годы (в конце 1910-х – начале 1920-х гг.). Среди книг, которые, на наш взгляд, оказали определенное влияние на формирование физико-онтологических концепций, встречающихся в произведениях писателя, осо-

¹ К. Баршт, *Поэтика прозы Андрея Платонова*, СПб. 2005.

бенно важны статьи А. Богданова, К. Тимирязева, З. Цейтлина, П. Юшкевича и М. Шлика (в переводе П. Юшкевича), опубликованные в сборниках «Теория относительности Эйнштейна и ее философское обоснование» (М., 1923) и *Теория относительности и материализм* (Л.-М. 1925). Эти тексты тесно связаны с кругом философских и естественно-научных интересов Андрей Платонова, и, на наш взгляд, оказали существенное воздействие на процесс формирования в его сознании картины мира, которая стала фабульной и событийной базой для строительства художественной реальности в его произведениях. Целый ряд теорем и концепций, которые обсуждались в этих изданиях, либо непосредственно упоминается в произведениях писателя, либо усматривается в цитатах, аллюзиях и реминисценциях.

С целью придания статье более компактного вида, ряд примеров и цитат я даю в ссылках на мою книгу *Поэтика прозы Андрея Платонова*.

1.0. Сборник статей *Теория относительности Эйнштейна и ее философское обоснование*

1.1. Электрология

Основной вопрос, которому посвящена статья П. Юшкевича «Теория относительности и ее значение для философии», создание универсальной науки, предметом которой является электричество. Известно, что этот вопрос занимал А. Платонова на протяжении всей жизни, войдя на уровне темы во многие его произведения, это, например, *Чевенгур*, «Котлован», «Первый Иван», «Родина электричества». Согласно мнению П. Юшкевича, Общая теория относительности, фактически, есть «электродинамика»,² построенная на новых, релятивистских физико-онтологических принципах. В концепции континуума А. Эйнштейна, по мнению философа,

энергия и масса перестают быть чем-то обособленным друг от друга, в котором энергия имеет тяжесть и существует не закон сохранения энергии, а комбинированный закон сохранения энергии-импульса, и в который, как только что видели, геометрия, механика и физика сочтаются в одну геометрие-механико-физику.³

Та же мысль о неизбежности возникновения универсальной электродинамики как непосредственном выводе из Теории относительности Эйнштейна

² П. Юшкевич, «Теория относительности и ее значение для философии», *Теория относительности Эйнштейна и ее философское обоснование*, М. 1923, 123.

³ Там же, 142.

на содержится в переводной статье австрийского физика М. Шлика,⁴ опубликованной в том же сборнике. Шлик считает главным направление будущей науки – объединение «электродинамики и теории тяготения одним общим законом», что приведет к созданию «одной единственной теории», которая будет управлять научно-техническим прогрессом человечества.⁵ Подобный взгляд высказывал и Г. Коген, который считал, что основная заслуга физики – это сведение всех видов материи к энергии, в частности, электричеству.⁶

1.2. Познание опытным путем

В конце XIX века целый ряд философов высказывал мысль о необходимости строительства познания опытным путем, игнорируя теоретические построения и умственные спекуляции (в частности, Э. Мах). Ту же мысль высказывал А. Бергсон.⁷ Одновременно, по общему мнению, к такому выводу подталкивает нас теория А. Эйнштейна, которая суть новый вариант феноменологии, то есть, фактически, описание картины мира, основанное на опыте.⁸ Эксперимент по обретению истины, добытой при непосредственном любовном и трудовом соприкосновении с земным «веществом существования», описан Платоновым в повести «Котлован».⁹

1.3. Отмена и утверждение эфира

Тема «эфира» звучит во многих произведениях Платонова, входит в название одного из них («Эфирный тракт»). Реальность «эфира» вырисовывалась для писателя как связанное законами геометрии Г. Минковского «пространство-время», заполненное энергетической субстанцией и пронизанное «электричеством»: «Пространство и время составляют все, что мы знаем о мире. Все, что мы знаем, есть комбинированные функции про-

⁴ В современных изданиях написание его имени – «Шликк». Мы будем пользоваться тем написанием, которое употребляется в данной публикации его труда.

⁵ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», Пер. с нем. П. Юшкевича, *Теория относительности Эйнштейна и ее философское обоснование*, М., 1923, 49.

⁶ З. Цейтлин, «Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм», *Теория относительности и материализм. Сборник статей*, Л., М., 1925.

⁷ Из доступных А. Платонову работ можно назвать: А. Бергсон, *Собр. Соч. в 5 тт.*, СПб., 1913-1914; *Творческая эволюция*, Пг. 1914; *Длительность и одновременность*, Пг. 1923; «Механизация духа», *Журнал журналов*, Пг. 1915, № 3, 3-4; *Время и свобода*, М. 1910; *Материя и память*, 1911. О влиянии Бергсона на А. Платонова см.: К. Баршт, «Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в „Котловане“ Андрея Платонова», *Вопросы философии*, 4, 2007, 144-157.

⁸ П. Юшкевич, «Теория относительности и ее значение для философии», 147.

⁹ К. Баршт, «Энергетический принцип Андрея Платонова», *«Страна философов» Андрея Платонова*, выпуск 4, М. 2000, 253-262.

странства и времени. Электричество же есть все, что мы знаем о, так сказать, «чистом» пространстве – эфире» (О, 178).

Вопрос о физической природе «эфира», заполняющего космическое пространство, затрагивается в нескольких статьях сборника. М. Шлик в своей работе писал:

Усилия физиков были всегда направлены лишь на субстрат, который «заполняет» пространство и время; физика была устремлена на все более точное изучение строения материи и на закономерность процессов в пустоте, или, как еще недавно выражались, «эфире».¹⁰

Субстанцию, наполняющую Вселенную, традиционно называли «эфиром» с давних пор. Особую актуальность этому вопросу об «эфире» («теплороде») придал И. Кант, так он называл вещество, заполняющее пустое пространство. Однако, и в условиях новой картины мира, сформированной А. Эйнштейном, как считали физики, без концепции эфира обойтись трудно. Согласно опытам Майклсона-Морли, свет распространяется со скоростью 300 000 км. в сек., представляя собой волнообразное изменение субстанции, заполняющей собой сплошь пустые пространства Мироздания. Героев произведений Платонова волнует вопрос о природе «эфира» как важнейшей составляющей животворного «вещества существования». С одной стороны, основным пунктом в научной революции начала XX века, как она виделась современникам, помимо замены трехмерного пространства и времени четырехмерным «континуумом», была замена «эфира» «пустым пространством, имеющим переменную кривизну».¹¹

Статья З. Цейтлина «Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм» посвящена защите эфира, который, по мнению автора, необходим картине мира А. Эйнштейна более, чем он был нужен ранее Ньютону, Канту, Лоренцу и Томсону с его «вихревой теорией». Ссылаясь на известные работы А. Эйнштейна, «Эфир и теория относительности», «Геометрия и опыт», З. Цейтлин утверждает, что он дал математическое обоснование концептуальному пространству «эфира», пропитанному «густыми туманами схоластического идеализма». По его мнению, примерно к 1920-му году А. Эйнштейн самым естественным образом пришел к утверждению необходимости «эфира», «то есть пространству как физическому телу».¹² Согласно описанию Цейтлина, которое полностью согласуется с тем, что мы видим в платоновском «Эфирном тракте», в

¹⁰ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 4.

¹¹ И. Орлов, «Задачи диалектического материализма в физике», *Теория относительности и материализм. Сборник статей*, Л.-М. 1925, 7.

¹² З. Цейтлин, *Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм*, 203.

картине мира Эйнштейна нет «объективного пространства», но присутствует нечто, что он называл «релятивизированным эфиром», веществом-пространством, способным искривляться; тем самым Эйнштейн признал заполненность Мироздания имманентной движущейся «весомой материей», или неким «модусом эфира». ¹³

1.4. Генеральная линия

Пресловутая «генеральная линия», именем которой был назван колхоз в повести «Котлован», вероятно, имеет два лексико-культурных корня: канцеляризм «новояза» («генеральная линия партии») и «мировая линия» как основная категория новой геометрии Г. Минковского, описывающей реальность четырехмерного континуума. Если о первом из пунктов написано достаточно много, то второй пока остается не до конца выясненным. Обратимся к разъяснениям М. Шлика, опубликованными в данном сборнике в статье «Время и пространство в современной физике».

Начать с того, что «линии, называемые нами «прямыми», – пишет М. Шлик, – в физическом отношении играют особенную роль, они, как выражается Пуанкаре, *важнее* других линий; поэтому связанная с этими линиями система координат дает наипростейшие формулы для выражения законов природы». ¹⁴ Однако, прямая линия есть умозрительная абстракция, не реализуемая в действительности. Взяв какую-либо точку, движущуюся по плоскости в произвольном направлении, мы получим кривую линию. Если мы прибавим к этой системе скорость и время движения, выйдет то, что у Г. Минковского называется «мировой линией» движения точки: «например, движение по кругу [...] будет представлено [...] в виде винтовой мировой линии». Заметим, что здесь популярная идея К. Маркса о винтовом векторе развития мировой экономической истории уживается с неевклидовой геометрией. «Если же движение точки происходит уже в трехмерном пространстве, – продолжает М. Шлик – то ее мировой линией будет некоторая кривая в четырехмерном многообразии [...] и на этой линии можно очень удобно изучать все свойства движения точки. Траектория точки в пространстве представляет проекцию мировой линии на многообразии $x_1x_2x_3$ ». ¹⁵ Исходя из этого, М. Шлик выделяет понятие «точки-события» (Punkt ereigniss), имея в виду «мировую точку А пространственно-временного континуума», координаты которой определяются в связи с временем, массой и энергией. Все виды движения в континууме контролируются этими параметрами, и потому, согласно выяс-

¹³ Там же, 261.

¹⁴ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 25.

¹⁵ Там же, 40.

ненному А. Эйнштейном закону, «мировая линия какой-нибудь материальной точки есть геодезическая линия в пространственно-временном континууме». ¹⁶

В произведениях Платонов немало мест, в той или иной форме цитирующих эту мысль о движении вдоль этой необходимо искривленной «мировой линии». Вдоль этой линии в *Чевенгуре* идет Прошка Дванов:

Прошка уходил все дальше, и все жалостней становилось его мелкое тело в окружении улегшейся огромной природы <...> Прошка пропал на закруглении линии – один, маленький и без всякой защиты. (Ч, 61)

1.5. Энергия и масса

С концепцией перехода энергии и массу и обратно связаны многие события в художественном мире А. Платонова. ¹⁷ Эта мысль, вне всякого сомнения, порождена осмыслением Общей теории относительности А. Эйнштейна, в которой закон сохранения энергии получил новую трактовку. Ранее, как пишет в своей статье М. Шлик, сохранение массы и сохранение энергии «рассматривались как два независимых закона природы», однако «теория относительности показывает, что второе положение несовместимо, в строгом смысле слова, с первым, и потому не может быть далее удержано». ¹⁸ Современная физика, «вместо прежних обоих теорем о сохранении массы и энергии, знает лишь вторую теорему», пишет Шлик, что означает коренной переворот в физической картине мира. На самом деле, увеличение энергии может быть сведено к увеличению массы, равно как и увеличение массы – к увеличению энергии, то есть

возникает смысл не только свести приращение массы к увеличению энергии, но свести и саму инертную массу m к некоторому количеству энергии..., и притом очень большому количеству. ¹⁹

1.6. Сокращение размеров движущихся тел

В статье «Принцип относительности с организационной точки зрения» А. Богданов аргументирует свою универсальную гипотезу о всеобщей организации, объясняющую и оправдывающую устройство Мироздания. В

¹⁶ Там же, 47.

¹⁷ См.: К. Баршт, «Энергетический принцип Андрея Платонова», *«Страна философов» Андрея Платонова*, 4, М. 2000, 253-262.

¹⁸ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 16.

¹⁹ Там же, 16-17.

основу концепции он кладет тезис о связи между «организации» вещества мироздания и его эволюцией, в то время как методологическим принципом становится отношение между бытийной точкой («комплексом» в его терминологии) и окружающей его «средой». По его мнению, исходная система «тело-среда» эволюционирует и развивается за счет деятельности сознания, которое, как и у А. Бергсона, играет у него ключевую роль. Продолжая свою мысль, Богданов приходит к идее расширения мировой субстанции («материи-энергии»), в которой происходит постоянный обмен энергиями между телами: «всякому изменению величины энергии среды по отношению к данному физическому комплексу соответствует равное и противоположное изменение энергии этого комплекса по отношению к ней; если она теряет некоторое количество энергии, то он ровно столько же приобретает и обратно».²⁰ Очевидно, что такого рода обмена должны приводить к изменению физических параметров тел, вещей и предметов. Физическая картина мира, по Богданову, управляется постоянными изменениями такого рода, которые происходят с «пластичным материалом» «материи-энергии», под влиянием внешней среды и в результате системы приспособлений, когда изменение энергетического статуса предмета приводит к увеличению или уменьшению его размеров или массы.²¹

В этом же сборнике опубликована статья П. Юшкевича «Теория относительности и ее значение для философии», где анализируется гипотеза Х. Лоренца о неизбежном сокращении размеров движущихся тел. Изучая выводы из Общей теории относительности Эйнштейна применительно к гипотезе Лоренца, Юшкевич приходит к выводу, что «от движения при переносе пружины часов» длина маятника должна «измениться по величине, влияя этим на ход часов».²² Мысль об изменении размеров и массы вещества в зависимости от его энергии и скорости, как один из выводов из Теории относительности, трактуется и в других статьях сборника.

Этот феномен изменения массы тела или размеров тела человека, как результат изменившегося энергетического статуса, описан в произведениях А. Платонова. Например, в *Чевенгуре*, в сцене встречи Шумилина со странниками:

Вы куда? – спросил тихо бредущих Шумилин. – Мы-то? – произнес один старик, начавший от безнадежности жизни уменьшаться в росте. – Мы куда попало идем, где нас окоротят. Поверни нас, мы назад

²⁰ По его мнению, Третий закон Ньютона фиксирует эквивалентность тела окружающей его среде, «то есть всей остальной Вселенной» (А. Богданов, «Принцип относительности с организационной точки зрения», *Теория относительности Эйнштейна и ее философское обоснование*, 1923, 101).

²¹ Там же, 103.

²² П. Юшкевич, «Теория относительности и ее значение для философии», 129.

пойдем. – Тогда идите лучше вперед, – сказал им Шумилин; в кабинете он вспомнил про одно чтение научной книги, что от скорости сила тяготения, вес тела и жизни уменьшается, стало быть, оттого люди в несчастьи стараются двигаться. (Ч, 93)

В данном случае, реплика нарратора содержит прямое указание на текст, излагающий Общую теорию относительности А. Эйнштейна, возможно, что имелся в виду сборник «Теория относительности Эйнштейна и ее философское обоснование».

1.7. Институт мер и весов

Герои *Счастливой Москвы* Сарториус и Божко служат в учреждении, имеющем название: «Республиканский трест весов, гирь и мер длины – „Мерило труда“» (СМ, 44). В этой организации, как подчеркивает повествователь, находящейся на грани ликвидации, изучаются возможности точного измерения соотношения размеров, масс и энергий различных тел, с целью более точного определения энергетического вклада каждого в общее дело. Правильно вычислить сочетание энергии и массы тела оказывается важно потому, что каждый из этих параметров по отдельности, в соответствии с Теорией относительности, не имеет правильного значения. Поскольку в Мироздании нет областей, свободных от действия тяготения, «метрические отношения какого-нибудь данного места» полностью зависят от «поля тяготения в нем». ²³ В мире действует «принцип эквивалентности» А. Эйнштейна, согласно которому тяжесть и инерция оказываются в тесной связи, а все явления зависят от «взаимного положения и движения тел», ²⁴ следовательно, не имеют места в системе координат. ²⁵ Уместно вспомнить об известном «парадоксе Пуанкаре», который воспроизводит и анализирует в своей статье М. Шлик. Смысл гипотезы: если бы ночью, пока я сплю, все предметы и я сам увеличились в 600 раз – я бы утром этого вовсе не заметил. Однако, поскольку абсолюта нет, такое изменение вообще невозможно, оно просто не существует: «увеличенная в 100 раз вселенная не отличима от первоначальной, но это попросту *та же самая* вселенная [...] абсолютная величина какого-нибудь тела не есть нечто „действительное“». ²⁶ Исследовательская и учетная организация, в которой будет произведен подсчет взаимного отношения массы, размеров и энергии тела, представляет собой институцию, фиксирующую перспективу

²³ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 37.

²⁴ Там же, 35.

²⁵ См. об этом: К. Баршт, «Грамматика поэмы», *Поэтика прозы Андрея Платонова*, СПб. 2005, 278–282.

²⁶ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 20.

практической социальной применимости Теорию относительности А. Эйнштейна.

1.8. Телесные контакты героев Платонова

Давно подмечена такая особенность поведения героев Платонова: они стремятся ложиться на землю как можно ближе, лицом друг к другу, соприкасаясь телами. Например, Вошев («Котлован»), чувствуя «холод усталости» ложится «для тепла среди двух тел спящих мастеровых», чувствуя необъяснимую радость соприкосновения с их телами (К, 130). Настя («Котлован») спит на животе у Чиклина (К, 30), так же располагаются на ночлег герои *Чевенгура*: «Пять человек легло в ряд на солому, и скоро лицо Дванова побледнело ото сна; он уткнулся головой в живот Копенкину и затих, а Копенкин, спавший с саблей и в полном обмундировании, положил на него руку для защиты» (Ч, 113). Герои Платонова ищут и ценят телесное соприкосновение друг с другом, прижимаются к теплым предметам и щедро делятся накопленной энергией. Стремление к телесной близости друг с другом сочетается с потерей у них с эротического чувства, или перерождением чувства «любви» в нечто весьма далекое от фрейдовского либидо.²⁷

Главная особенность гравитационного взаимодействия тел в Теории относительности, в отличие от картины мира Ньютона, заключается в следующем. У Ньютона существенность и важность элементов системы не связаны с расстоянием между ними. Напротив, в системе Эйнштейна «процессы в какой-нибудь пространственно-временной точке зависят непосредственно только от процессов в бесконечно близких точках», то есть, если «в ньютоновской формуле тяготение выступает как дальное действие» между элементами системы, то для Эйнштейна существенно важно близкое действие.²⁸ Это происходит потому, что каждый элемент мировой системы вступает в многообразные энергетические связи (магнитное поле, тяготение, и пр.) в первую очередь, с соседними элементами, который оказывают влияние тем большее, чем ближе к ним находятся.

В художественном мире Платонова, например, в «Котловане», формируется особое пространство, где на первый план выступают принципы

²⁷ Некоторые исследователи сводят эти детали к эротическим мотивам. Например, Б. Парамонов определяет «Чевенгур» как нечто вроде «гностической утопии на подкладке гомосексуальной психологии» (Б. Парамонов, «Чевенгур и его окрестности», *Континент*, 54, Париж 1987).

Похожей точки зрения придерживается Эрик Найман (Э. Найман, «В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова», *НЛО*, 32 1998; Naiman E., *Sex in Public*, 2000).

²⁸ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 49.

мироустройства по Эйнштейну-Минковскому-Риману, образуется «царство ближнего», где каждое движение человека служит целям новой организации пространства «вещества», за счет вложения в нее энергии, способной ее преобразовать, и в условиях новой этики, учитывающей достижения теоретической физики.

1.9. Одновременность

Мысль о том, что каждое тело, предмет и точка сознания обладает своим временем, причем, в Мироздании нет ничего одновременного, встречающаяся в рассуждениях героев А. Платонова, содержится в упомянутой статье философа П. Юшкевича «Теория относительности и ее значение для философии». Логика рассуждения Юшкевича следующая: если во Вселенной не существует нулевой скорости, и информация, идущая от одной точки к другой, всегда занимает какой-то промежуток времени, следовательно, в реальности нет одновременных событий. Ведь одновременность предполагает возможность сигнала, передающегося с нулевой скоростью, любая длительность сигнала из одной системы в другую нарушает этот принцип. Как итог, появляется множество самостоятельных «времен-пространств», сопутствующих каждой отдельной вещи или телу, наличная реальность

сводится к сумме бесчисленного множества маленьких, замкнутых в себе, изолированы мирков, у которых все свое, собственное, даже свое особенное время – эта, казалось, общая монета для всего сущего. Единственное, что связывает между собой эти самодовлеющие мирки – это различные «универсальные константы», вроде скорости света.²⁹

Таким образом, в парадигме эйнштейновской физики возникает вариант «монадологии», в еще более жестком варианте, чем это было у Лейбница или Демокрита. У обладающих своим временем и пространством «монад» Эйнштейна, пишет Юшкевич, «есть окна только на прошедшее всех других монад».³⁰ Другими словами, каждая из монад способна видеть только прошлое другой монады. Исходя из этого, Юшкевич выстраивает «полифонию» разных самодовлеющих фрагментов реальности, существующих каждая в своем времени и своем особом пространстве. О той же множественности говорит М. Шлик: мироздание состоит из бесконечного множества миров, вложенных друг в друга, при отсутствии «центра», который будет релевантным относительно любой точки отсчета.

²⁹ П. Юшкевич, «Теория относительности и ее значение для философии», 134.

³⁰ Там же.

Один из основных мотивов творчества А. Платонова – преодоление трагической разъединенности природных существ друг от друга и от Космоса в целом, из-за которой люди «бедные», «имеющие лишь произвольно выросшее тело», «живущие без всякого значения, без гордости и отдельно от приближающегося всемирного торжества» (Ч, 288). Функция человека в Космосе трактуется Платоновым как преодоление трагической фрактальности «мертвой природы». Повествователь *Чевенгура* замечает, что «и земля, и небо были до утомления несчастны: здесь люди жили отдельно и не действовали, как гаснут дрова, не сложенные в костер» (Ч, 162). Пафос преодоления разобщенных частей Мироздания в пространстве и времени, трагического распада «сокровенного вещества» на отдельные «монады», одушевляет участников чевенгурского эксперимента по преодолению всемирной беды человечества:

туловища живут отдельно – и беспомощно поражаются мучением, в том месте люди нисколько не соединены, поэтому-то и Копенкин и Гопнер не могли заметить коммунизма – он не стал еще промежуточным веществом между туловищами пролетариев. (Ч, 347)

В этом произведении описывается невозможность решения этой задачи исключительно за счет эксплуатации внешних по отношению к человеку источников энергии (солнечной энергии), насущно необходима специфическая энергия мысли-любви, которая может быть произведена только человеком.³¹

Александр Дванов, пытается решить эту задачу с помощью выработанного им этического механизма, согласно которому он

не мог поступить в чем-нибудь отдельно: сначала он искал подобие своему поступку, а затем уже поступал, но не по своей необходимости, а из сочувствия чему-нибудь или кому-нибудь. (Ч, 65)

Пытаясь жить одновременно в двух вещах и двух пространствах, он соединяет их этическим напряжением своего положительно-приемлющего отношения, за счет этого возникает эффект объединяющей жизни, согласно модели «и там, и обратно». Катастрофическое отсутствие одновременности в мире он замещает сочувственным вниманием к вещам и существам, встреченным им, надеясь, что именно здесь недостижимая в природе «нулевая скорость» может привести к установлению связи между фрагментами мира во времени:

³¹ К. Баршт, «О мотиве любви в творчестве Андрея Платонова», *Русская литература*, 2, 2003, 32-47.

«Я так же, как он», – часто говорил себе Саша. Глядя на давний забор, он думал задушевым голосом: стоит себе! – и тоже стоял где-нибудь без всякой нужды... (Ч, 65)

Та же, в сущности, идея «социализма» как способа преодоления трагической фрагментарности Мироздания одушевляет деятельность героя «Сокровенного человека»:

Теперь – необходимо понять все, потому что социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впитаться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком... (СМ, 59)

Этическое обоснование находило в этой концепции Платонова прямую связь с параметрами физической картины мира, обоснованной А. Эйнштейном. «Пролетарская культура, – писал Платонов в 1921 г., – это также день и место, когда и где отдельный человек найдет точку своего физического сближения с другим человеком и общество станет вещью, а не понятием или отношением» (ОКЗС, 192).

1.10. Деревянные часы для работы в условиях Апокалипсиса

В романе *Чевенгур* Захар Павлович пытается построить деревянные часы, которые будут идти после остановки времени. Возникают два вопроса: зачем нужно измерять время в условиях остановки времени, и почему в качестве материала герой Платонова выбирает дерево? К середине 1920-х гг. уже было ясно, что «всякое измерение сводится к констатированию совпадения двух подобных точек и одном и том же месте и в одно и то же время», «измерение всех физических величин сводится в наших аппаратах [...] к измерению длин», а отсчет изменения «сводится к наблюдению пространственно-временного совпадения двух или нескольких точек». Как указывает М. Шлик, «это относится и к инструментам, служащим для измерения времени и называемымся, как известно, *часами*».³² В часах любой конструкции необходимо отметить начало и окончание процесса, равномерность и одновременность существуют только относительно одной определенной точки отсчета/наблюдения. Так, рассматривая эксперимент с перемещением стержня с определенной скоростью, М. Шлик

³² М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 38-39.

обнаруживает, что длина стержня меняется в зависимости от точки отсчета величины его перемещения; «относительны также понятия «медленнее» и «быстрее», а не только «медленно» и «быстро».³³ Отсюда, для измерения двух процессов находящихся в разных местах и в разные времена необходимы двое часов, причем они должны быть синхронизированы, чтобы в равное количество времени давали бы равные результаты. Проведя сложные математические подсчеты, автор приходит к выводу, что: «два процесса, обладавшие в системе K' одинаковой длительностью, измеренные из K , представляют различные времена», следовательно, обе системы пользуются различными мерами времени, понятие продолжительности релятивировано, оно зависит от системы отсчета, в которой его измеряют [...] то же самое относится [...] к понятию одновременности: два события, которые, при рассмотрении из одной системы, представляются одновременными, происходят для наблюдателя в различные времена».³⁴ Научные измерения состоят в фиксации такого рода пространственно-временных совпадений, что нельзя свести к таким совпадениям, недоступно изучению и наблюдению, так как «не имеет физической предметности».³⁵ Ведь если пространство определяется вещами, которые его определенным образом структурируют, то сами вещи распределяются в силу их «полей тяготения». Автор делает вывод о том, что пространство организуется полями тяготения между предметами. Однако, в гравитационном поле нельзя измерять длины и время с помощью часов и систем измерения. Поэтому «апокалипсис», о котором думает Захар Павлович, в отличие от Библейского апокалипсиса, находится не в некоем гипотетическом будущем, но непосредственно рядом с ним, как физическая реальность: согласно Теории относительности, с помощью часов нельзя измерить время.

Это объясняет, почему, думая о конструкции Мироздания, герои Платонова такое внимание уделяют часам. Рассуждая о философских выводах из Теории относительности, М. Шлик пишет: «Для «измерения», то есть для количественного сравнения длин и времен, мы нуждаемся в масштабах и часах. В качестве масштабов нам служат твердые тела, относительно которых мы допускаем, что их величина не зависит от их места; под часами не следует непременно понимать механического инструмента всем известного вида; этим словом будет обозначаться всякое физическое образование, периодически повторяющее один и тот же процесс; так, например, колебания света могут служить часами».³⁶ Из этого рассуждения становится понятно, почему Захар Павлович пытается сделать именно «дере-

³³ Там же, 15.

³⁴ Там же, 14.

³⁵ Там же, 39.

³⁶ Там же, 12.

вянные» часы для измерения времени в условиях апокалипсиса. Дерево своей плотью непосредственно фиксирует ритм принятия Землей солнечной энергии, запечатлевая его в годовых кольцах, а поскольку в энергетическом апокалипсисе Платонова время разворачивается в обратную сторону, рисунок годовых колец сможет давать прогностические данные в будущих временах.³⁷ Другой измерительный инструмент – тело человека, оно меняется в том же ритме, что и вся остальная реальность. На этом фоне проясняется смысл эксперимента большевиков с железным контейнером, внутри которого находится поющая женщина, желающая «стать рыбкой» (*Чевенгур*). «Если Вселенная деформируется каким-нибудь образом, так что точки всех физических тел перемещаются [...] на новые места, то это не вносит [...] никаких доступных измерению «действительных» изменений», пишет М. Шлик, но это только в случае, если функции точек окажутся неизменными. Ведь «каждой точке первоначального мира соответствует *только одна* точка нового, и наоборот».³⁸

1.11. Круглый мир

Своим намерением «найти истину» главный герой «Котлована» порождает саркастический вопрос одного из строителей Котлована: «Скажите, товарищ, в каком виде вам желательно получить этот продукт – в круглом или жидком?» (К, 151). Некоторые соображения по поводу генезиса этого эпизода мною были высказаны ранее,³⁹ настоящее замечание содержит небольшое дополнение к уже сказанному.

Согласно одному из выводов из Теории относительности, Мироздание имеет округлую форму – шара или эллипса. Эту мысль подчеркивает в своей статье М. Шлик, утверждая, что картине мира по Эйнштейну присуща «импозантная простота и закругленность».⁴⁰ Заметим, что та же мысль обнаруживается ранее у Гемгольца: изнутри нашей точки сознания мы видим пространство как мнимое образование за выпуклым зеркалом с укороченным и стянутым задним фоном: или мы могли бы рассматривать какой-нибудь ограниченный шар нашего пространства, за границами которого мы ничего более не воспринимаем, как бесконечно «псевдо-сферическое пространство».⁴¹ Если предположить, что

мировая материя распределена с совершенно равномерной плотностью и что она покоится; тогда вычисление показывает, что про-

³⁷ Наблюдение принадлежит Д.В. Бекрениевой.

³⁸ Там же, 23.

³⁹ К. Баршт, «Истина в круглом и жидком виде», 146-150.

⁴⁰ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 32.

⁴¹ Там же, 26.

странство должно иметь *сферическую* структуру <...> мы должны признать пространство в действительности «квази-сферическим».⁴²

Причина образования такой конструкции в том, что пространство континуума искривлено, и «если я из какой-нибудь точки проведу во все стороны прямые линии, то, конечно, на первых порах они будут удаляться друг от друга, но затем снова сближаются, чтобы под конец опять встретиться в одной точке».⁴³ Своей саркастической репликой релятивист Сафонов пытается намекнуть Вошеву на сферическую форму пространственно-временного континуума, в котором нет абсолютной точки отсчета, как бы нам ее ни хотелось бы иметь.

1.12. Картина в комнате Веры

В повести «Джан» описана картина, где изображен человек, пробивший дыру в небесном своде и заглядывающий в бесконечность. Существует несколько объяснений этого изобразительного мотива, ставших уже классическими, например, идея Е. Толстой-Сегал о связи этого сюжета с гравюрой К. Фламмарiona из его книги *Атмосфера*, вышедшей на русском языке в 1910 году. Происхождение этого сюжета Платонова связано со стихотворением Дж. Бруно и темами монографии М. Шлика, одна из глав которой называется «Конечность мира и апокалипсис».⁴⁴ Говоря о новой картине Мироздания, которую создает Общая теория относительности, Шлик цитирует эти стихи Джордано Бруно, содержащие фабульный материал «картины в комнате Веры»:

Могу я смело раскрыть крылья,
Я не боюсь хрустального свода,
Когда я рассекаю голубой поток эфира
И мчусь вверх, к звездным мирам,
Оставив глубоко внизу этот земной шар,
И все царящий в нем низкий побуждения.⁴⁵

Комментируя этот текст, М. Шлик считает, что такого рода представление о строении Космоса господствовало веками и было лишь недавно преодолено с помощью Теории относительности. Согласно ньютоновской картине мира, конца Вселенной нет, и, оторвавшись от Земли, человек будет бесконечно двигаться навстречу новым и новым мирам, не находя

⁴² Там же, 55.

⁴³ Там же, 56.

⁴⁴ Так называется одна из глав монографии Мориса Шлика.

⁴⁵ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 51.

им ни конца, ни начала. Однако, пишет Шлик, по Ньютону, строго говоря, «мир не может быть устроен так, как это только что изображено [...] космос должен представлять собой конечный остров, окруженный бесконечным „пустым пространством“». С другой стороны, если бы мир выглядел именно так, как это описано у Ньютона, то, довольно быстро наступил бы энергетический коллапс – произошло бы неумолимое падение энергии этого замкнутого мира: «энергия вселенной непрерывно убывала бы, так как излучение терялось бы в бесконечности, материя тоже должна была бы рассеяться; через некоторое время мир бесславно умер бы».⁴⁶ Неизбежный энергетический апокалипсис ньютоновского Мироздания, уничтожаемого своей собственной «дурной бесконечностью», был побежден более логичной и непротиворечивой картиной мира А. Эйнштейна. В его системе пространство обладает «свойством замкнутости, то есть оно *безгранично*, но *конечно*». Если в ньютоновском Универсуме, пробивая небесный свод, взгляд человека упирается в бесперспективную бесконечность, то в эйнштейновском континууме движение «за пределы» приводит к конечному результату, так как линии времени и линии пространства взаимодействуют друг с другом. Комментируя текст Джордано Бруно, М. Шлик указывает, что «хрустальная сфера», которая ранее окружала человека, «существует для Эйнштейна так же мало, как для Джордано Бруно».⁴⁷

Аллегорическое значение рисунка, который так заинтересовал героя «Джана» – жертвенное преодоление человеческим разумом «хрустальной сферы», границы Мироздания. Фактически, на рисунке Веры изображен философ, прилагающий Общую теорию относительности к строению Космоса.

2.0. Теория относительности и материализм. Сборник статей

2.1. «Резонатор-трансформатор»

Описание «трансформатора-резонатора», предмета особенного интереса со стороны А. Платонова, встречается в Нобелевской лекции М. Планка, опубликованной в 1925 году в названном сборнике.⁴⁸ В основе опыта Планка, согласно описанию, лежало изучение взаимодействия между несколькими «резонаторами», которые, находясь в пустом пространстве, «поглощая и испуская электромагнитные волны, будут обмениваться друг с другом

⁴⁶ Там же, 53.

⁴⁷ Там же, 56.

⁴⁸ М. Планк, «Возникновение и постепенное развитие теории „квант“» (Нобелевская речь, прочитанная им 2 июня 1920 года в Шведской Академии наук), *Теория относительности и материализм. Сборник статей*, Л.-М. 1925, 15-23.

энергией».⁴⁹ В процессе эксперимента Планк вычислил некую константу, в виде общей зависимости «между энергией резонатора определенного периода и энергией излучения соответствующей спектральной области в окружающем поле при стационарном обмене энергией». Неожиданно выяснилось, что каждый из совершенно идентичных резонаторов обладает чем-то вроде индивидуальности: «резонатор реагировал только на те лучи, которые он сам испускал, и оказывался совершенно нечувствительным к соседним областям спектра».⁵⁰ Тем самым, фактически, Планк подтвердил «монадологию» А. Эйнштейна. Осталось сделать только один шаг, чтобы связать это с индивидуальностью живого существа, например, человека, и Платонов этот шаг делает.

Второе свойство «резонатора», выясненное М. Планком, заключалось в том, что он мог «производить одностороннее, следовательно, необратимое действие на энергию окружающего излучения».⁵¹ Правда, с огорчением пишет Планк, это вызвало возражения со стороны коллег. По всей видимости, этот вывод М. Планка о необратимых переходах энергии, который блокировал возможность «прямого и обратного действия», мог огорчить и А. Платонова, мечтавшего о возможности бытийного утверждения «человека двустороннего действия» живущего «и там и обратно».⁵²

2.2. Тепло

Описание категории тепла в Нобелевской речи М. Планка чрезвычайно близко к параметрам художественного знака «тепла», который мы находим в поэтическом языке А. Платонова, например, в повести «Котлован». Фактически, говоря о «тепле», Платонов имеет в виду не столько температурный разогрев вещи или тела, сколько термодинамическую и квантово-механическую характеристики. В своей лекции Планк говорит о попытке решить проблему тепла с «термодинамической» точки зрения, устанавливая важную связь между энергией резонатора и его энтропией. В результате ему удалось найти то, что ученый назвал универсальным законом природы или «вторую универсальную закона излучения», а именно, то, что мы сегодня называем «квантовой механикой». Проведя серию экспериментов, «отождествляя выражение энергии системы резонаторов с энергией твердого тела», Планк получил в итоге «формулу для теплоемкости твердого тела», которая, в свою очередь, смогла поддержать новое представ-

⁴⁹ Там же, 16.

⁵⁰ Там же, 17.

⁵¹ Там же.

⁵² К. Баршт, «Два пространства и два времени Александра Дванова», *Страна философов*, 6, М. 2005, 143-149.

ление о физике твердых тел, основанное на фундаментальном представлении о «кванта энергии» или «кванте действия».⁵³ Установление связи между «энергией» и «действием», по мнению самого физика, означало «преобразования самых основ нашего физического мышления», поскольку тепло оказалось не изолированным свойством предмета, но напрямую связанным с контактным взаимодействием тел и предметов нашего мира.⁵⁴

Платонов творчески использовал эту идею, заставляя своих героев активно обмениваться «теплом»,⁵⁵ недостаток которого приводит к смерти Насти, и в котором, разумеется, этический компонент был не менее важен, чем момент термодинамический, образуя с ним нерасторжимое единство.

2.3. Тучи, нависшие над колхозом

Свидетельством приближающегося энергетического коллапса в повести «Котлован» становится «густая туча», которая выходит непосредственно «из-под земли» (К, 182). Необычного вида туча, указывающая на некий катастрофический переворот в истории Мироздания, упоминается также в «Маркуне» (М, 28), *Чевенгуре* (Ч, 47), «Июльской грозе» (ИГ, 240), ряде других произведений Платонова.

Не исключено, что писатель, осознанно или безотчетно, использовал здесь метафору, принадлежащую английскому физика лорду Кельвину (У. Томсону). 17 апреля 1900 года им была прочитана в Лондонском Королевском институте лекция: «О тучах, появившихся в конце XIX столетия и нависших над динамической теорией тепла и света». Этот текст, в своих основных чертах, воспроизводит К. Тимирязев в своей статье «Теория «квант» и современная физика», опубликованной в сборнике.⁵⁶ Речь в докладе лорда Кельвина шла о двух противоречиях в теоретической физике, которые вскоре разрешились двумя научными открытиями: Теорией относительности А. Эйнштейна и квантовой механикой М. Планка. До известного момента, А. Платонов считал социалистическую революцию в России прямым продолжением и практической реализацией научной революции, осуществленной усилиями А. Эйнштейна, М. Планка, и других ученых. К середине 1920-х гг., разуверившись в том, что Октябрьская революция способна изменить отношение человека к Космосу, Платонов начал мечтал о «Новом Октябре», в котором будет осуществлена коренная

⁵³ М. Планк, «Возникновение и постепенное развитие теории «квант'», 22-23.

⁵⁴ Там же, 22.

⁵⁵ См.: К. Баршт, *Поэтика прозы Андрея Платонова*, СПб. 2005, 139-147.

⁵⁶ А. Тимирязев, «Теория «квант' и современная физика», *Теория относительности и материализм. Сборник статей*, Л.-М. 1925, 29.

реконструкция отношения человека к космосу, проповедуя принципы и возможности Теории относительности в своих произведениях.

2.4. Точки в блокноте Пашкина

«Профуполномоченный» Пашкин («Котлован») в своем блокноте рисует точки, фиксируя в них свое «внимание к массам», и сам мечтая стать «вечной точкой» (К, 176). Существенность этой детали подчеркнута Платоновым в записях в его «Книжке»: «Одни и те же рисунки до утра рисует он» (ЗК, 6, 68). Точки, которые рисует в блокноте Пашкин, заставляют вспомнить о полемике между декартовской (ньютоновской) картиной мира и эйнштейновской идеей о кривизне пространства, которая содержится в статье З. Цейтлина «Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм».

Здесь описано, как, для пояснения своей геометрии, Декарт приводит следующий пример: «пусть на бумаге детской рукой проведены несколько черточек, пытающихся изобразить человеческую фигуру [...] в нашем уме возникает образ человека», «точно так же в геометрии [...] реальный треугольник, у которого стороны совсем не прямые, и углы не образуют в сумме двух прямых, является толчком, возбуждающим в нас представление «идеального треугольника»». Значит, делает вывод Декарт, «геометрические представления», основанные на умозрительном проведении линий между точками, являются «врожденными идеями», то есть процессы нашего мозга, образовавшиеся в итоге длительного развития, таковы, что они в совершенстве отвечают основным свойствам пространства. Другими словами: «природа нашего пространства порождает мозг, всецело отвечающий этой природе».⁵⁷ Создание образа будущего увеличенного котлована с помощью одних только точек иллюстрирует пример Р. Декарта о свойствах «геометрического» мышления человека. Поскольку философия Декарта для героев Платонова и для их создателя была «дореволюционной» (доэйнштейновской), то, разумеется, не случайно такого рода мышление оказалось в «Котловане» присуще «профуполномоченному» Пашкину.⁵⁸

⁵⁷ З. Цейтлин, *Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм*, 193.

⁵⁸ Следует отметить, что спор вокруг Теории относительности, возникший в 1920-е годы, был сильно политизирован. Причем, к сторонникам А. Эйнштейна относили представителей лево-радикальных настроений, в то время как противники Теории относительности считались правыми и ретроградными. К 1930-му году этот спор затих под волной сталинских репрессий.

2.5. Первый и Второй Иван

Название рассказа «Первый Иван. Заметки о техническом творчестве трудящихся людей» переключается с полемикой вокруг «проницаемости» и «непроницаемости» двух видов материи, описанных в научной литературе начала XX века. Согласно мнению Декарта, «непроницаемость» есть абсолютное свойство «первой материи» (*prima materia*). Опираясь на концепцию «пространства-времени», выработанную физикой XX века, З. Цейтлин утверждает, что «только конкретная материя (*materia secunda*) – относительно непроницаема». Различие между этими двумя подходами заключается в том, что произошла революционная замена «механической картины мира» на «энергетическую». Основное отличие «первой материи» от «второй» Цейтлин видит в том, что «первая материя» есть абстракция, «философская категория», основанная на трехмерном пространстве плюс стрела времени. Однако, лишь в пределах четырехмерного континуума, «с помощью движения образуется конкретная материя», наполненная бытийным смыслом и онтологически бесспорная.⁵⁹ Существование живого существа, согласно этой мысли, определяет некая «воронка», через которую «четвертое измерение» втекает в наш трехмерный мир, то, что мы трактуем как «время», есть действие четвертого измерения относительно остальных трех. Воспроизводя эту концепцию Римана, Цейтлин подводит нас к мысли о том, что здесь явно присутствует перевод идеи А. Бергсона о «сознании, протекающем через материю», в жанр физической теории:

Каждая частица материи, это «источник» или «сток» четвертого измерения пространства <...> Материя есть по существу нечто «духовное»: вытекающая из области духа в трехмерное пространство, она становится «материальной» физически; стекая обратно в область духа, материя снова превращается в духовное начало.⁶⁰

Эта мысль была близка А. Платонову, многократно утверждавшего нелепость разделения «духовного» и «материального», по его мнению, слитых воедино в имманентно живом «веществе существования».

Здесь преодолевается антропошовинизм человека, который наделяет возможностью онтологической и моральной свободы только персоны класса Гомо Сапиенс, а также, в качестве исключения, некоторых представителей животного мира. Однако, такая же свобода, в соответствии с новым подходом к отношению «мертвого» и «живого», порожденного открытием А. Эйнштейна, свойственна любому фрагменту «вещества существа»

⁵⁹ З. Цейтлин, *Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм*, 203.

⁶⁰ Там же, 223.

ния», другим формам субстанции. Как говорит Чиклин в «Котловане», «мертвые тоже люди» (К, 167), а Воцев и Прушевский могут вступать в диалог с комочком земли. Отсюда, в каждом акте питания мясом у Платонова заключен оттенок каннибализма: поскольку и животные «тоже люди», Чагатаев в «Джане» чувствует, что «ему трудно питаться печальным животным; оно тоже казалось ему членом человечества» (Д, 475). С другой стороны, когда Лихтенберг рубит свою ногу, он имеет дело с телом животного, онтологически чуждым ему: «рубить было трудно <...> говядина не поддавалась» (МВ, 311). Впоследствии тот же самый знак Платонов использовал в «Глиняном доме в уездном саду», где один из героев рассказа свидетельствует о причинах своей худобы: «Ем только мало – на мне говядина не держится» (ГДУС, 125). Поскольку «вещество существования» оказывается одним на всех, герои Платонова ощущают смерть как простое прекращение протекания времени через определенную точку пространства: «не от болезни желал умереть Яков Титыч, а от потери терпения к самому себе: он начал чувствовать свое тело, как постороннего, второго человека» (Ч, 374). Вторая материя, вещество с определенным артиклем, есть порождение и конкретное наличное бытие первой – материи вообще. Яков Саввич, умирая, констатирует отделение «первой материи» от «второй»: «он умирал в полной мысли, сказав самому себе на прощание: «Вот я и отделался сам от себя, давно бы пора», – и сжал веки» (ГДУС, 127).

2.6. Вещество существования

Как студент-электротехник, А. Платонов не мог пройти мимо популярного, и, по мнению многих, лучшего учебника по электротехнике «Курс электричества и магнетизма», написанного известным немецким физиком Густавом Ми, и изданного на русском языке в 1912 году.⁶¹ Следует заметить, что Густав Адольф Феодор Вильгельм Людвиг Ми квалифицировал себя как «философа», подчеркивая, что его картина мира имеет универсальный, цельный и отчетливый смысл. Выделяя эту книгу как одну из лучших по электротехнике, З. Цейтлин указывает одну из главных ее тем – «мировую субстанцию», которая «образует основу всех процессов, не может не быть величайшей простоты, ясности и отчетливости для нашего познания».⁶² Таким образом, в своем первоначальном виде, идея имманентного и вечного «вещества жизни», которое, принимая самые различ-

⁶¹ Г. Ми, *Курс электричества и магнетизма. Экспериментальная физика мирового эфира для физиков, химиков и электротехников*, Часть первая. Электростатистика, Одесса 1912.

⁶² З. Цейтлин, *Теория относительности А.Эйнштейна и диалектический материализм*, 267.

ные формы, образует все многообразие живого и минерального мира, свойственная А. Платонову на протяжении всего его творческого пути, была им почерпнута из вузовского учебника по электротехнике Г. Ми. Будущий писатель глубоко воспринял мысль автора, что «природа, по-видимому, воспроизводит все богатство физического мира из небольшого числа простых процессов в одной мировой субстанции».⁶³

2.7. Константа

«Константа» скорости света, как одна из важнейших категорий поэтического тезауруса Платонова, сформировалась в его сознании в связи с потрясением, вызванное знакомством с гипотезой о переходе вещества в энергию, а пространства во время, как одним из выводов из общей теории относительности А. Эйнштейна.⁶⁴ Известно, что с этой концепцией Платонов познакомился по книгам Ш. Нордманна и Г. Минковского. Правда, Платонов дочитал книгу Нордманна (Эйнштейн и вселенная: луч света в царстве тайны, 1923) лишь до 85-й страницы, на что указывают неразрезанные страницы книги.⁶⁵ Причина охлаждения Платонова к этой книге, видимо, в том, что она оказалась для него менее информативной, чем другие, до этого уже прочтенные им тексты на ту же тему. Непосредственной реакцией писателя на знакомство с Теорией относительности стала статья «Слышные шаги» (1921).

Статья эта, опубликованная в одном из журналов еще до Октябрьской революции, замечательна тем, что в ней содержится подробное изложение Теории относительности Эйнштейна, написанное убедительно и эмоционально, в том числе, обоснование пресловутой «константы» скорости света (300 000 км. в сек.). Тимирязев весьма эмоционально описывает волнение, которое вызывает в нем эта концепция, в частности, что «скорость света не зависит от того, измеряем ли мы ее на движущихся системах или на неподвижных».⁶⁶ Основная причина для волнения Тимирязева, которое затем передалось и молодому писателю, заключается в общефилософском выводе: для каждого наблюдения существует своя система координат, субстанция свободна в выборе точки отсчета для определения собственного

⁶³ Там же.

⁶⁴ «Современное сокращенное его обозначение – $c = \text{const}$, а полная формулировка – „скорость света в вакууме не зависит от скорости источника, во всех инерциальных системах одинакова и равна $c = 3 \cdot 10^8$ м/сек, т.е. скорость света не зависит ни от движения источника, ни от движения наблюдателя (приемника)“ (Н.И. Карякин, К.Н. Быстров, П.С. Киреев, *Краткий справочник по физике*, М. 1962, 305).

⁶⁵ Н.В. Корниенко, «История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946)», *Здесь и теперь*, 1, М. 1993а, 22.

⁶⁶ А. Тимирязев, «Принцип относительности. О теории Эйнштейна», *Теория относительности и материализм. Сборник статей*, Л.-М. 1925, 64.

бытия. Время и пространство формируются в зависимости от точки отсчета, следовательно, никакого «объективного» и независящего от человека пространства и времени нет.

2.8. Носить воду решетом

В начале 1920-х гг., как известно, А. Платонов был воодушевлен идеей энергетически полноценного сообщества людей, живущих в «обручении» со всем остальным «веществом существования». Важнейшим средством для достижения этой цели он считал электричество как одно из наиболее полных выражений универсальной энергии Мироздания. По его мнению, «мир есть явление силы, сплошная полная бездонная энергия» (СИС, 150), от которой до сих пор отключен человек, отчего он и слаб, и смертен. В его сознании возникла идея создания нового типа знания, науки-практики, именуемой «электрологией». ⁶⁷ Одним из главных препятствий к строительству полноценного энергетически мирового сообщества он считал общепринятый способ передачи электроэнергии по металлическим проводам. Этот способ передачи энергии Платонов называет «чудовищным и жалким», «первобытным» способом, сравнимым с переноской воды решетом, хотя, конечно, альтернативы этому пока нет (СИС, 150).

Аналог и, возможно, предшественника этого «решета» мы встречаем в статье А. Тимирязева «Принцип относительности. О теории Эйнштейна», где он пишет о структуре вещества на атомарном уровне. Поскольку размеры ядра малы, а размеры орбиты атома огромны, «любое материальное тело можно уподобить решетке с очень большими отверстиями и очень тонкими переплетами». ⁶⁸ Пространство между этими «переплетами», согласно физической картине мира, свойственной Платонову, заполнено «эфиром», более или менее интенсивно насыщенным энергией («электричеством»). Следовательно, перенесение больших объемов этой энергии на далекие расстояния оказывается переноской через «решето с очень большими отверстиями». Эта ситуация заставляла Платонова искать альтернативный способ передачи энергии «вещества» на расстояния. Хорошо известно, какое значение он придавал такой возможности.

2.9. Вращающийся диск

Герои Платонова, как и современники писателя, не раз предпринимали попытку превысить или проверить на прочность константу скорости света,

⁶⁷ З. Цейтлин, *Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм*, 264.

⁶⁸ А. Тимирязев, *Принцип относительности. О теории Эйнштейна*, 57.

найденную А. Эйнштейном. В рассказе «Маркун» вещество перетекает в энергию со скоростью, превышающей «константу». В «Потомках Солнца» автор, вместе со своим героем Вогуловым, нашел не одну, а целых две константы (два «предела») во Вселенной. Другой пример – рассказ «Лунная бомба», во время испытания созданного там устройства достигается угловая скорость «946 000 оборотов в минуту», то есть 15 767 оборотов в секунду. Судя по размерам диска, скорость движения на кромке диска существенно превышала скорость света. Повествователь «Лунной бомбы» указывает, что именно на проверку «константы» был направлен эксперимент, прямо говоря о практическом «разломе природы» (ЛБ, 56).

Свою работу «Принцип относительности. (О теории Эйнштейна)» сын К.А. Тимирязева, А.К. Тимирязев положил в основу доклада, который был сделан 22 мая 1921 года на собрании Научной Ассоциации Коммунистического Университета имени Я.М. Свердлова. В качестве одного из доказательств своей правоты А.К. Тимирязев приводил данные эксперимента с «вращающимися дисками, с которыми производил свои опыты А.А. Эйхенвальд» в 1904 году в Москве, целью которого было выяснение возможности существования эфира.⁶⁹ Логика рассуждений следующая. «Рассмотрим второй пример, также в достаточной мере неосуществимый, который поможет разобраться в дальнейшем ходе мыслей Эйнштейна. Пусть мы имеем больших размеров диск, на котором находится наблюдатель, часы и всевозможные физические инструменты. Положим, что диск вращается вокруг оси, проходящей через его центр наподобие карусели». При этом наблюдатель, находящийся в центре диска, не будет испытывать никакой силы тяжести, у него будет ощущение, что он стоит на месте, но мир вокруг вращается, рождая все большее и большее тяготение, нарастающее «от центра диска к его краям».⁷⁰ При этом, часы, стоящие в центре диска, будут медленно поворачиваться, часы, стоящие на краю – быстро двигаться, поэтому «в центре часы будут идти быстрее, а часы на окружности отставать». Автор видит здесь противоречие, потому что, если наоборот, диск будет неподвижен, но мир будет вращаться вокруг него, часы в центре и на краю диска будут идти одинаково. С другой стороны, такой быстро вращающийся диск перестанет быть диском, точнее, по мере увеличения скорости будет сокращаться каждый элемент его окружности: «длина окружности, деленная на диаметр, не даст числа „пи“».⁷¹ Но это нельзя будет измерить, по Эйнштейну, здесь произойдет искривление пространства, которое не позволит нам приложить линейку.

⁶⁹ См.: А.А. Эйхенвальд. *О магнитном действии тел, движущихся в электростатическом поле*, М. 1904.

⁷⁰ А. Тимирязев, *Принцип относительности. О теории Эйнштейна*, 70.

⁷¹ Там же, 71.

Заметим, что возможность такого эксперимента описана и в статье Цейтлина, опубликованной в том же сборнике:

Эйнштейн формулирует тезис: ускорение вращающегося движения равносильно специальному (равномерно радиальному) полю силы тяжести. То есть центробежные силы вращения могут быть заменены радиальным полем тяготения.⁷²

Ранее, такого рода эксперименты целью которых было изучение «эфира», проводились не раз: Фарадей, 1838 г.; Роуланд, 1876 г.; Рентген, 1888 г.; Эйхенвальд, 1904 г.; Траутон и Набл, 1903 г., Томашек, 1925 г., Чейз, 1926 г.⁷³ Очевидно, что Платонов внимательно изучал результаты этих экспериментов, вначале как студент-электротехник, затем – как писатель и философ, которого волновал вопрос о существовании «эфира» и его роль в строении Мироздания.

2.10. Буржуйские меридианы

В повести «Котлован» Настя спрашивает Чиклина о назначении меридианов на географической карте: «Дядя, это что такое – загородки от буржуев?». Чиклин подозрительно легко соглашается с мыслью о том, что это действительно, «загородки... чтоб они к нам не перелезали». (К, 164). В статье «Принцип относительности. О теории Эйнштейна» А. Тимирязев указывает на меридианы, по которым проходят кратчайшие линии, соединяющие две точки на земной поверхности, в качестве иллюстрации того, что кривая линия может быть единственно возможной кратчайшей линией между двумя точками, проложенной «по поверхности шара».⁷⁴

Почему Чиклин считает, что изогнутая линия меридиана является «загородкой для буржуев» (под которыми понимались люди, сохраняющие ньютоновскую картину мира), почему Платонова так волновала проблема кратчайшей линии между двумя точками на сферической поверхности? Отрицая эвклидову геометрию плоскости, писатель утверждал в своей картине мира геометрию Лобачевского-Минковского, которая положена в основание Общей теории относительности. Это новую геометрию А. Тимирязев называет «геометрией шара»: «для шара роль прямой будет играть так называемая геодезическая линия ... пересечение поверхности шара с плоскостью, проходящей через центр и две данные точки... по этой линии

⁷² З. Цейтлин, *Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм*, 264.

⁷³ См. об этом: У.И. Франкфурт, *Специальная и общая теория относительности*, М. Наука, 1968.

⁷⁴ А. Тимирязев, *Принцип относительности. О теории Эйнштейна*, 73.

расположится растянутая резиновая полоска, приколотая к шару двумя булавками. Эти геодезические линии будут играть на шаре ту же роль, что и прямые на плоскости».⁷⁵ Меридиан, как новый вид кратчайшей линии, свойственный революционному сознанию Чиклина, идеологически и концептуально противостоит прямой линии и «точкам» в блокноте «товарища Пашкина», как олицетворению устаревшей, рутинной мировоззренческой доктрины, основанной на идее прямолинейности.

2.11. «Декарт дурак»

Эта реплика принадлежит Альберту Лихтенбергу, «физику космических пространств», герою рассказа «Мусорный ветер» (МВ, 303). Некоторые претензии героя Платонова к Декарту уже были описаны в одной из работ.⁷⁶ В статье З. Цейтлина находится еще один пункт, который, не отменяя предыдущие, добавляет важный материал в эту тему. Основой физики Декарта является механистический материализм, который связан «небольшим числом простых понятий».⁷⁷ Настрой З. Цейтлина, который находится под обаянием Теории относительности, приводит его к резкой критике картины мира, представленной Декартом. Особенно сильный сарказм З. Цейтлина вызывает попытка французского философа все свести к «механическому движению материи»: «дайте мне материю и движение – и я вам построю весь мир» – будто бы гордо заявлял Декарт».⁷⁸ Все физические процессы Декартом сводились к циклическому движению непрерывной материи.⁷⁹ Для Платонова этот взгляд был неприемлем, он был убежден в поступательном движении мировой истории.

2.12. Инфраполе

Концепт «инфраполя» как варианта «эфира», полноценного энергетически, развивался Платоновым на протяжении всего его творческого пути, получив детальное описание в целом ряде произведений – в *Чевенгуре*, «Потомках Солнца», «Лунной бомбе». По его мнению, «вещество существования» находится в энергетическом смысле в состоянии маятникообразного раскачивания, в условиях постоянного падения внутреннего сопро-

⁷⁵ Там же, 72.

⁷⁶ К. Баршт, «„Мусорный ветер“ А. Платонова: спор с Р. Декартом», *Вестник Томского государственного педагогического университета*, Серия: гуманитарные науки (филология), 6 (50), Томск 2005, 62-67.

⁷⁷ З. Цейтлин, *Теория относительности А. Эйнштейна и диалектический материализм*, 190.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же, 194.

тивления, «распространяясь в бесконечность», оно «имеет неодинаковое внутреннее сопротивление в себе – у начальных точек больше, у конечных – меньше», что и порождает все разнообразие предметов окружающего нас мира, включая и скорости распространения, которыми обладают разные виды энергии, условно чистого «вещества» и условно чистой «энергии». Если в первом случае мир взрывается и его масса переходит в энергию, то во втором – мир, теряя энергию, как бы «замерзает», отпадают пространственные координаты и замедляется, до полной остановки, время. Обе бесконечности – тотальное время и тотальное пространство, тотальная энергия и тотальное вещество – смыкаются, и вселенная «колеблется и стучится в каземате, который есть она же сама»: «...инфраполе необходимо возрастает до состояния света, а свет, стукнувшись о самого себя (речь идет о предельно допустимой скорости 300 000 км/с – К. Б.), снижается опять до своего полярного состояния...» (ПС, 37). Чуть ниже Платонов еще раз повторяет ту же мысль, почти дословно – настолько важной ему представляется открытое им правило: «Инфраполе через миг (неопределенный, неуловимый) уже превращается в свет, а свет в тот же миг дает в ответ инфраполе» (ПС,37). Вселенная подчиняется этому ритмическому раскачиванию:

Равномерного движения в природе нет – есть лишь ритмическое, ударное, волнообразное [...] Это происходит потому, что движущееся тело окружено другими телами, непричастными к его движению, т. е. сопротивлением внешнего мира. (ЗК, 1, 17)

Человеку нет места в этой борьбе двух крайностей в состоянии вещества-энергии Вселенной, он остается как бы между Сциллой и Харибдой, –наедине со смертью: «Получается даже не изменение, а мертвое состояние» (ПС, 37).

В «Ювенильном море» содержится описание открытия героем этого произведения инфраполя:

Он управился – уже на ходу – открыть первую причину землетрясений, вулканов и векового переустройства земного шара. Эта причина, благодаря сообразительности пешехода, заключалась в переменном астрономическом движении земного тела по опасному пространству космоса, а именно, как только, хотя бы на мгновенье, земля уравнивается среди разнообразия звездных влияний и приведет в гармонию все свое сложное колебательно-поступательное движение, так встречает незнакомое условие в кипящей вселенной, и тогда движение земли изменяется, а погашаемая инерция разогнанной планеты приводит земное тело в содрогание, в медленную переделку всей массы, начиная от центра и кончая, быть может, перистыми облаками. Такое размышление пешеход почел не чем иным, как

началом собственной космогонии, и нашел в том свое удовлетворение. (ЮМ, 538)

Главное, что усматривает М. Шлик в идее динамического «вещества существования», имеющего свой сложный путь в континууме – и что увидел сам Платонов – «теория относительности производит радикальную чистку традиционных понятий пространства и времени и изгоняет из физики «эфир» как субстанцию», так как «вера в некий субстанциональный эфир несовместима с теорией относительности». Вместо старой идеи неподвижного и стабильного эфира, как фона и базы для всего в мире происходящего, является теперь «электромагнитное поле, как нечто самостоятельное, не нуждающееся ни в каком «носителе»». Далее автор предлагает обозначать словом «эфир» только «пустоту с ее электромагнитным полем», противопоставляя это понятие «материи».⁸⁰ Описание сходной структуры мировой субстанции мы видим на страницах произведений А. Платонова.

Принятые в тексте сокращения:

- ГДУС – «Глиняный дом в уездном саду» (1936), А. Платонов, 1985. *Собрание сочинений в 3 т.*, т. 2, М.
- Д – «Джан» (1933-1934), А. Платонов, 1990. *Государственный житель*, Минск.
- ЗК – *Записные книжки. Материалы к биографии*, М., 2000 (номер после букв «ЗК» обозначает номер «Записной книжки» А. Платонова; ЗРЛ – записи разных лет).
- ИГ – «Июльская гроза» (1938), А. Платонов, 1985. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 2, М.
- К – «Котлован» (1930), А. Платонов, 1988. *Повести и рассказы 1928–1934*, М.
- ЛБ – «Лунная бомба» (1926), А. Платонов, 1985. *Собрание сочинений в 3 т.*, т. 1, М.
- М – «Маркун» (1921), А. Платонов, 1985. *Собрание сочинений в 3 т.*, т. 3, М.
- МВ – «Мусорный ветер» (1933-1934), А.П. Платонов, 1982. *Повести. Рассказы. Из писем*, Воронеж.
- О – «О любви» (1921), А. Платонов, 1990. *Чутье правды*, М.
- ОКЗС – «О культуре запряженного света и познанного электричества» (1922), А. Платонов, 1990. *Чутье правды*, М.
- ПС – «Потомки Солнца (Сатана мысли)» (1922), А. Платонов, 1985. *Собрание сочинений в 3 т.*, т. 3, М.
- СИС – «Свет и социализм» (1922), А. Платонов, 1990. *Чутье правды*, М.

⁸⁰ М. Шлик, «Время и пространство в современной физике», 17.

- СМ – «Счастливая Москва» (1933-1934), А. Платонов, 1999. *Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика*, М.
- Ч – *Чевенгур* (1927-1929), А. Платонов, 1988. *Чевенгур*, М.
- ЮМ – «Ювенильное море» (1931-1932), А. Платонов, 1989. *Чевенгур: Роман и повести*, М.

Anke Niederbudde

**РЕВОЛЮЦИЯ И МАТЕМАТИКА – НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ
К ТЕМЕ «НАУКА И МИРОВОЗЗРЕНИЕ» В РАННЕМ СОВЕТСКОМ
СОЮЗЕ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА
А. ПЛАТОНОВА И П. ФЛОРЕНСКОГО**

Высокая оценка науки в позитивистском мировоззрении раннего Советского Союза неоспорима. Модернизация страны (индустриализация, электрификация, машинизация) была центральной политической целью коммунистического правительства в 20-е годы, а для достижения этой цели необходима была поддержка наук. Система труда и экономики также должна была строиться в соответствии с точными научными критериями. В политической и культурной дискуссии этой эпохи неоднократно тематизируются взаимосвязь прогресса и науки.

Большая значимость науки находит широкое отражение в литературе того времени, в том числе и в творчестве А. Платонова. Центральную роль, которую ученые, инженеры, техники играют в большинстве его прозаических текстов, невозможно не заметить: можно вспомнить, например, о Захаре Павловиче и Саше Дванове в *Чевенгуре* или о Москве, Сарториусе и пр. в *Счастливой Москве*. Все они – совершенно в духе тогдашнего времени – интересуются новыми техническими достижениями науки, надеясь с их помощью создать новый мир. Как и у других авторов раннего XX века, научный прогресс и его техническое воплощение одновременно являются условием для строительства лучшего будущего и, тем самым, важная составная часть утопических моделей мышления.

В дальнейшем речь пойдет не о фиктивном творчестве Платонова, а о его публицистических работах – центральное место в них занимает его статья 1921 года под названием «Слышные шаги (революция и математика)».¹ Можно было бы обсудить, насколько мои размышления об этом тексте в отношении науки и мировоззрения могли бы оказаться полезными для лучшего понимания прозаических текстов Платонова.² Если говорить

¹ Платонов 2004, 147-148.

² Название «Слышные шаги» заимствовано из стихотворения А. Блока (Баршт 2000, 254). Баршт (2000, 254-256) исследует значение энергетического принципа у Плато-

точнее, речь в статье идет не о математике как таковой, а о теории относительности. Решающим для моих размышлений является отраженное в статье отношение физики и математики: революция, о которой идет речь в тексте, — это революция в физике, которая, однако, была предвосхищена в математике. Математика предоставила инструменты, с помощью которых могла возникнуть новая физическая картина мира.³ Я хочу рассмотреть рассуждения Платонова по этой теме вместе с отрывками из текста Флоренского, а именно из его известной книги *Мнимости в геометрии*;⁴ этот текст, опубликованный Флоренским в честь отмечавшейся в 1921 году 600-й годовщины смерти Данте Алигьери, вызвал при его публикации большое внимание по причине оригинальной связи *Божественной комедии* Данте и теории относительности Эйнштейна, особенно в кругах художников: такие писатели, как Михаил Булгаков и Евгений Замятин, испытали его влияние.⁵ Мне, однако, неизвестно, был ли Платонов знаком с работой Флоренского.⁶ Впрочем, этот вопрос не является особенно важным для совместного рассмотрения обоих текстов в этом докладе, так как я рассматриваю оба текста как типичное для этого времени столкновение с научно-мировоззренческими вопросами.⁷ При этом Платонов в научных познаниях несомненно сильно уступает Флоренскому, который, как известно, до своей богословской деятельности получил математическое образование. Несмотря на это, следует отметить, что именно в этот текст Флоренского вкралась одна из самых неправильных интерпретаций теории вероятности: он утверждает, что теория Эйнштейна представляет собой возвращение к средневековой космологии Птолемея (Земля покоится в центре Вселенной, окруженная Солнцем и другими светилами). Многие

нова (и.а.) и в этой статье — вопрос, который мною затрагивается лишь второстепенно; ср. также Баршт 2005, 78-85.

³ Подчеркивание основополагающего различия между математикой и физикой очень важно для меня. Математика часто служит вспомогательным средством для физики, однако, необходимо сознавать также специфику математики как самостоятельной науки (ср. Niederbudde 2006).

⁴ Флоренский [1922] 1985.

⁵ Супруга М. Булгакова, Е.С. Булгакова рассказывает о том, что писатель читал эту книгу Флоренского. Сохранившийся у нее экземпляр, принадлежавший Булгакову, снабжен многочисленными примечаниями и подчеркиваниями (Hagemester 1985, 20); Абрагам (1990, 97) рассматривает и двойное оформление пространства и времени в романе как целое (Иерусалим и Москва) как осуществление концепции Флоренского и/или Данте. Сохранились также заметки Замятина, в которых он экспериментирует с идеями Флоренского (опубликованы Силард, 1987).

⁶ «Мнимости» Флоренского были опубликованы в 1922 г., однако, небольшим тиражом (1000 экземпляров).

⁷ Во всяком случае очевидно, что Платонов интересовался научными темами, которыми интенсивно занимался и Флоренский. Помимо теории относительности здесь следует назвать также теорию множеств Георга Кантора (ср. ниже, примечание 11).

художники этого времени, однако, именно по причине этой неверной интерпретации находили вдохновение в тексте Флоренского.

По моему мнению, именно изложение Флоренского подходит в качестве исходного пункта для размышлений, насколько и целесообразно ли привлекать современные научные теории (как, например, теорию относительности) для интерпретации литературных трудов. Именно этот вопрос возникает и в отношении фиктивных прозаических текстов Платонова.

Коротко о теории относительности и ее рецепции в Советском Союзе: к важнейшим результатам специальной теории Эйнштейна относится вывод о том, что при относительных скоростях, которые не бесконечно малы в сравнении со скоростью света (300.000 километров в секунду), многочисленным физическим понятиям должны быть даны новые определения. Время теряет свое абсолютное значение и становится зависимым от системы отсчета. Масса тел уже не постоянная (константная) величина, противопоставляющая ускорению все большее сопротивление. Ведь из-за эквивалентности энергии и массы ($E=mc^2$) энергия, которой обладает объект по причине своего движения, должна быть добавлена к его массе. Поэтому для частицы массы при увеличивающейся скорости становится все труднее повысить свою скорость. Для достижения скорости света ей понадобилось бы бесконечно много энергии.

Широкий интерес как ученых, так и прочей публики уже вскоре после их публикации в 1908 году (специальная теория относительности) и в 1915 году (общая теория относительности) вызвали прежде всего две составные части теории относительности, так как они в значительной мере ставили под вопрос прежнее научное мировоззрение: это были, во-первых, привязанность времени к пространству, нашедшая общее распространение под ключевым понятием «время как четвертое измерение», и, во-вторых, неевклидовость пространства: пространство космоса есть – согласно тезису Эйнштейна – неограничено, но конечно, поскольку оно искривлено.

Платонов познакомился с теорией относительности в 1920 г.,⁸ и занятия ей оказали большое влияние на его мировоззрение.⁹ В сочинении «Слышные шаги (Революция и математика)» явственно выражено его понимание этой теории. В нем речь идет – как и во многих других сочинениях и работах этого времени – о грядущем вместе с революцией начале царства сознания, которое характеризуется как мир мысли и торжество науки.

⁸ К дискуссии о теории относительности в раннем СССР ср.: Grahem 1972, 112-122.

⁹ Платонов познакомился с теорией относительности через книги Г. Минковского и Ш. Нордмана (ср. Баршт 2005, 78). Минковский впервые ввел интерпретацию четвертого измерения как времени в 1908 г. Однако, действительно популярной эта теория стала после общей теории относительности Эйнштейна (1915 г.). В начале 20-х гг. теории Эйнштейна получили широкую известность и с тех пор встречаются и в работах по теории искусства.

Науку, формирующую новое сознание, нельзя сравнить с тогдашней наукой: «Это не будет теперешней наукой, тлеющей в университетах, лабораториях и библиотеках. Это будет бушующее пламя познания, охватившее все города, все улицы, все существа нашей планеты» (Платонов 2004, 147). Рассуждения Платонова о грядущем царстве нового сознания очевидно заимствованы из христианско-апокалиптического представления о третьем царстве Духа и были по праву связаны исследователями с идеями Федорова о спасении человечества.¹⁰ В этом сочинении Платонов, однако, в лучшем случае косвенно ссылается на Федорова и в качестве примера грядущего нового сознания приводит новые исследования из области физики: речь идет о связи пространства и времени в теории относительности – конкретно об исследованиях Минковского, заложивших математический фундамент для этой связи.

Был математик Минковский, который теперь умер, он нашел зависимость времени и пространства. Такую тесную связь, почти тождество, что время и пространство есть как бы две взаимно, одна другую производящие величины. Он раз написал такую формулу:

$$\sqrt{-1} = 300 \text{ тысячам километров.}$$

Т. е. величина времени, равная корню квадратному из отрицательной величины ($\sqrt{-1}$ секунд), равняется СКОРОСТИ 300 000 километров – скорости света. Значит, некоторая величина времени равна некоторой величине пространства. Они тождественны, они – одно. В одной формуле разумеются абсолютные величины, мировые постоянные. Т. е. свет может обладать такой скоростью при отсутствии всякого сопротивления на своем пути. Время – тоже, но для времени мы и не знаем сопротивления, в нашем мире оно не встречалось человеческому опыту. (Платонов 2004, 147)

О чем здесь идет речь? Минковский формализует в своих математических исследованиях знание о том, что четырехмерный континуум (четырёхмерная непрерывность) теории относительности в своих масштабных формальных свойствах обнаруживает значительное родство с трёхмерным континуумом (трёхмерной непрерывностью) евклидовского геометрического пространства.¹¹ Однако, чтобы показать это родство, вместо обычной

¹⁰ Идея нового сознания и нового человека в различных проявлениях встречается в философском и научном мышлении раннего СССР, в особенности в различных направлениях русского космизма, которым был близок Платонов. (ср. Полтавцева 2000, 275-276).

¹¹ Математический фундамент теории о времени как четвертом измерении – это n-мерная геометрия, которая была постепенно развита в XIX в. Она самым тесным образом связана с развитием линейной алгебры и возникновением понятия «вектор» (ср. Henderson, 1983, 6-10). Теория множеств Г. Кантора также привела к преодолению ограничения математики тремя измерениями. Платонов указывает на эту связь в конце

координаты времени t необходимо ввести пропорциональную ей мнимую величину. Но тогда удовлетворяющие теории относительности законы природы принимают математические формы, в которых координата времени равноправна с тремя пространственными координатами.

Собственный центр – и очарование – этой формализации, без сомнения, лежит в мнимом числе (корень из минус единицы), занимающем прочное место в математике, начиная с 16-го столетия, значение которого многим трудно постигнуть, – особенно, конечно, нематематикам. Как и утверждает Платонов в своем сочинении, с помощью этих величин можно считать, и результаты получаются точные. С математической точки зрения эти знаки ($\sqrt{-1}$) не представляют никакой сложности, с их помощью можно производить те же вычисления, как и с помощью других чисел. Проблемы возникают только тогда, когда мы пытаемся объяснить «значение» этих знаков в контексте натуральных чисел. Обычное представление о числах, согласно которому одно число больше другого, начинает колебаться, когда речь идет о мнимых числах – они, так сказать, числа более высокого измерения, для наглядности которых одномерную линию чисел необходимо дополнить вторым измерением. Вопрос об онтологическом «существовании» математических объектов также ставится в отношении мнимого числа совершенно по-новому. Оно не воплощает в себе количества и потому не может быть связано ни с каким предметом за пределами математического мира. Ведь в то время, как натуральные числа с онтологической точки зрения воплощают собой «бытие», мнимое число предстает в отношении к уже выдуманному числу (-1), которое меньше, чем ничто (0), как «небытие в квадрате» (Toth 1987, 116).¹²

В контексте теории относительности «значение» мнимого числа можно объяснить так: оно позволяет привязать время к трехмерному пространству и, таким образом, формально показывает, что время как четвертое измерение привязано к пространству. Время, как мнимая ось координат, равноправно с тремя пространственными осями координат.¹³ Независимость пространства и времени поставлены под вопрос.

Платонов лишь вскользь упоминает в своем сочинении о проблемах, с которыми сталкивались поколения математиков (от Ньютона и Лейбница

статьи, где он ссылается на исследования Георга Кантора. Существует также сочинение Платонова на эту тему (ср. Корниенко // Платонов 2004, 366). Теория трансфинитных множеств Кантора была также любимой темой Павла Флоренского (ср. Niederbudde 2006, 129-167).

¹² К истории мнимого числа $\sqrt{-1}$ ср. Pieper 1988.

¹³ В формуле Платонова $\sqrt{-1}$ секунд = 300 тысячам километров вводит в заблуждение знак равенства. Платонов хочет этим сказать, что время и пространство равноправны и что можно метрически привязать время к пространству как воображаемую (мнимую) ось координат. Однако, отождествление мнимой единицы времени с единицей пространства лишено смысла.

вплоть до 20-го века) при интерпретации этих чисел, однако указывает на то, что им словно присуще нечто религиозное (при этом он неверно ссылается на Пифагора,¹⁴ который «смешал математику с религией»).

Однако, трудности в понимании этих чисел – как и теории Минковского – Платонов объясняет несовершенством сознания на современном этапе истории:

Несовершенство нашего сознания в том, что я, например, не мог понять сразу эту формулу [Минковского], а сначала почувствовал ее; ее истина не открылась для меня, а всплынула.

После уже я перевел ее в сознание и закрепил там. Поэтому формулу Минковского трудно объяснить. Ее надо взять сразу, мгновенно охватить ее крайнюю сущность, и тогда поймешь. Тут тоже чувство предшествует мысли. (Платонов 2004, 148)

То, что именно математическая формула словно чувствуется («сначала почувствовал ее») и после этого открывается как истина, удивляет – но, очевидно, объясняется тем, что Платонов понимает математику в платоническо-пифагорейской традиции как метафизическую науку: в отличие от физики, здесь не используются эксперименты, а раскрывается заданное царство идей – и именно это царство идей соотносится с еще ожидаемым в это время Платоновым царством сознания, которое должно начаться вместе с коммунизмом. Таким образом, кажется, что в этой статье математика (в образе мнимого числа) отмечает порог, через который можно перейти из современного (физического) мира в новое царство сознания. При этом мы покидаем физическую действительность – ведь, как констатировал сам Эйнштейн, математика уже по причине своей непротиворечивости находится за пределами действительности. «Поскольку положения математики относятся к действительности, они не достоверны, и поскольку они достоверны, они не относятся к действительности» (Einstein [1921] 1991, 119f.).

¹⁴ В действительности, Пифагор еще не был знаком с мнимым числом. Платонов путает мнимое число с иррациональным числом ($\sqrt{2}$). Однако, верно, что оба рода чисел ($\sqrt{2}$ и $\sqrt{-1}$) выходят за пределы натуральных чисел (1, 2, 3) и, тем самым, противоречат пифагорову представлению о том, что все на свете можно выразить в отношениях целых чисел. Они находятся «по ту сторону» сферы рациональных чисел и означают, тем самым, расширение сферы чисел, которое, например, Флоренский интерпретирует как расширение сферы бытия. $\sqrt{2}$ и $\sqrt{-1}$ воплощают – каждый по-своему – бытие иного качества. Чем нормальные, натуральные числа: именно поэтому у Флоренского они особенно подходят для моделирования божественной сферы. Открытием иррациональных чисел пифагорейцами, согласно Флоренскому в *Столпе и утверждении истины*, «раз и навсегда нанесены непоправимые бреши всякому рационализму» (Флоренский [1914] 1970, 507).

То, что Платонов ссылается на математику и теорию относительности, типично для 20-х годов в СССР. Эти темы очень часто встречаются также у Велимира Хлебникова, Евгения Замятина и Андрея Белого. В дальнейшем я хочу рассмотреть интерпретацию теории относительности Павлом Флоренским в его работе *Мнимости в геометрии*. Флоренский так же ссылается на математическую формулу, а именно на коэффициент Лоренца $\sqrt{1-v^2/c^2}$ (разработанный голландским математиком Н. Лоренцем). С помощью этой формулы можно рассчитать, насколько медленнее идут двигающиеся со скоростью v часы по сравнению с неподвижными часами. Часы, находящиеся на борту быстрого космического корабля, идут в отношении $\sqrt{1-v^2/c^2} : 1$ раз медленнее, чем на Земле. Однако, не только «время» изменяется при увеличивающейся скорости (так называемая дилатация времени, замедление времени), при растущей скорости также увеличивается инерция тела (эквивалентность массы и энергии) и тело сокращается в направлении полета (так называемое сокращение длины). Эти величины также математически рассчитываются с помощью коэффициента Лоренца ($\sqrt{1-v^2/c^2}$).

Поскольку скорость света (c) постоянна (≈ 300.000 километров в секунду), то v (скорость движущегося тела) представляет собой единственную переменную величину формулы $\sqrt{1-v^2/c^2}$. Чисто математически очевидно, что у формулы есть «позитивный», т.е. реальный результат, пока v меньше, чем c ; если $v = c$, $\sqrt{1-v^2/c^2}$ будет равно 0 (нулю), а если v больше, чем c , то результатом формулы $\sqrt{1-v^2/c^2}$ является мнимое число.

Невозможность мнимого числа ($\sqrt{-1}$) как размерного числа (числовой меры) в физическом мире может рассматриваться как научное доказательство того, что ни одна частица массы не может двигаться со скоростью выше 300.000 километров в секунду. С точки зрения физики это легко объяснить: ведь инерция каждого тела так быстро возрастает при растущем приближении к скорости света (эквивалентность веса и энергии по формуле $E = mc^2$), что оно никогда не сможет достичь или даже превысить скорость света.

Интерпретация коэффициента Лоренца Флоренским не стремится поставить под вопрос эти физические положения. Напротив, для него важен даже не физический мир, а божественно-метафизическая сфера бытия, которую необходимо развить с помощью теории относительности (и прежде всего формулы Лоренца). Ограничение максимально возможной скорости на 300.000 км./сек. для Флоренского (в соответствии с теорией относительности) действительна для физического мира, оно указывает на ограниченность этого мира. Таким образом, скорость света отмечает границу миров, этого и потустороннего, при пересечении которой мы переходим в качественно новую сферу бытия:

Что собственно значит предельность величины $3 \cdot 10^{10}$ см./сек.? Это значит вовсе не невозможность скоростей равных и больших c , а – лишь пояснение вместе с ним вполне новых, пока нами наглядно непредставимых, если угодно – трансцендентных нашему земному, кантовскому опыту, условий жизни; но это вовсе не значит, чтобы таковые условия были немислимы, а может быть, с расширением области опыта, – и представимыми. Иначе говоря: при скоростях, равных c и тем более – больших c , мировая жизнь качественно отлична от того, что наблюдается при скоростях меньших c , и переход между областями этого качественного различия мыслим только прерывный. (Флоренский [1922] 1985, 50 f.)

В то время как в физической формуле мнимое число как размерное число (числовая мера) невозможно, в математике мнимое число ($\sqrt{-1}$) вполне обладает правом на существование. Таким образом, в то время как физик аргументирует, что скорости, высшей, чем скорость света, не может быть, *поскольку* мнимое число – это физически невозможная величина, то Флоренский аргументирует как раз наоборот: тот факт, что в математике существуют мнимые числа, для него является доказательством того, что воображаемая сфера обладает правом на существование наравне с физически-реальной сферой чисел. Предпосылки этой аргументации – это, во-первых, онтологически-метафизическая концепция чисел Флоренского (математическое существование знака числа – в этом случае $\sqrt{-1}$ – приравнивается к существованию сферы чисел как сферы бытия), во-вторых, тесная связь математики и религиозно-божественной сферы бытия (число как символ).

Поэтому Флоренский использует теорию относительности как аргумент в пользу правильности описанного Данте путешествия Виргилия в потусторонний мир. То, что Данте описывает в своей *Божественной комедии*, «научно» доказано в формуле $\sqrt{1-v^2/c^2}$. В *Мнимостях геометрии* Флоренский отмечает границу между нашим и потусторонним миром, между физически-реальным и божественно-потусторонним миром как мнимое число. При достижении скорости света «пространство распадается» и тела переходят в качественно иную реальность.

Работа Флоренского интерпретирует труд Данте как предварительный эскиз важных научных познаний относительно пространства и времени. Помимо уже упомянутой интерпретации мнимого числа, пространство в *Божественной комедии* также толкуется неевклидовски, в согласии с теорией относительности.

Научная аргументация Флоренского в духе новых теорий чрезвычайно спорна; *Мнимости* содержат несколько мест, которые совершенно однозначно неверно интерпретируют теорию относительности. Однако, по моему мнению, судить о его высказываниях – как и о высказываниях

писателей и художников того времени – на основании одних только научных критериев, в любом случае, неверно. Напротив, Флоренский выбирает математические и физические теории как наглядную модель для прояснения художественных и/или религиозных (безобразных) вопросов.¹⁵

Интерпретация общей теории относительности в *Мнимостях геометрии* Флоренского – это попытка представить существование Божественного как воображаемое (мнимое) пространство при помощи математических и физических теорий. При этом образцом объяснения ему служит литература, а именно оформление пространства в *Божественной комедии* Данте, которую он интерпретирует как неевклидову, хотя она глубоко укоренена в птолемеевой картине мира конца средневековья: сама Земля у Данте – шар, лишь половина которого с вершиной в Иерусалиме населена, а другая половина покрыта мировым океаном, из которого (как противоположный Иерусалиму полюс) выступает гора Чистилища. Земля окружена сферами небесных тел (девять небес: семь планет, небо неподвижных звезд, хрустальное небо). Сферы вращаются вокруг Земли со скоростью, возрастающей вверх. Над верхним небом поднимается Эмпирей, жилище Бога.

Флоренский полагает, что из движения фиктивного рассказчика в тексте можно сделать вывод о неевклидовой модели пространства: путь Данте (как фиктивной фигуры в *Divina Commedia*) начинается во Флоренции и ведет сначала по вертикали вниз, вовнутрь Земли (круги Ада). Первую важную для Флоренского границу Данте и сопровождающий его Вергилий проходят, достигнув пояса Люцифера и пройдя через Ад (песнь 23): в этот момент оба переворачиваются на 180° и, тем самым, оказываются практически поставленными с ног на голову («но увидел ноги, Стопами вверх поднятыми во льду»), – место, которое Флоренский комментирует следующим образом: «они внезапно переворачиваются, обращая ногами к поверхности Земли, откуда они вошли в подземное царство, а головою – в обратную сторону». (Флоренский [1922] 1985, 46). Данте и Вергилий находятся теперь во второй полусфере и поднимаются на гору Чистилища и далее вверх через небесные сферы, причем вертикальное направление пути остается неизменным: путь вниз посредством поворота на 180° превращается в путь вверх. В конце концов Данте (расставшийся с Вергилием в Эдемском саду) напрямик (т.е. без дальнейшего пути) возвраща-

¹⁵ Это в особенности касается толкования Флоренским эксперимента Майкельсона-Морли. Как известно, он экспериментально доказал ненужность предполагаемой до того времени гипотезы эфира в физическом пространстве. Однако, интерпретация этого эксперимента Флоренским движется в совершенно ином направлении. По его мнению, Майкельсон и Морли доказывают не ненужность гипотезы эфира, а то, что Земля – в соответствии с птолемеевой картиной мира – неподвижно покоится в космосе: «...утверждает, что никаким физическим опытом убедиться в предполагаемом движении Земли невозможно» (Флоренский [1922] 1985, 48f.).

ется обратно во Флоренцию («в итоге оказывается он, без особого возвращения назад, во Флоренции» Флоренский [1922] 1985, 47). Флоренский интерпретирует (не совсем однозначный) путь Данте таким образом, что он постоянно движется по прямой, т.е. выйдя из Флоренции, возвращается к своему исходному пункту (Флоренции), при этом лишь единожды переворачивается на 180° «с ног на голову», не поменяв при этом направления своего пути (прямой): «двигаясь все время вперед по прямой и перевернувшись раз на пути, поэт приходит на прежнее место в том же положении, в каком он уходил с него. Следовательно, если бы он по дороге не перевернулся, то прибыл по прямой на место своего отправления уже вверх ногами. Значит, поверхность, по которой движется Дант, такова, что прямая на ней, с одним перевертом направления, дает возврат к прежней точке в прямом положении; а прямолинейное движение без переверта – возвращает тело к прежней точке перевернутым» (Флоренский [1922] 1985, 47).

В теории относительности ракета, вертикально поднимающаяся в космос, (через много миллиардов лет) возвращается к пункту старта, хотя (или: потому что) она летела по прямой. Причиной этого является искривление пространства. Так же, как и ракета в теории относительности, движется, согласно Флоренскому, Данте в *Божественной комедии*. Он также после прямолинейного движения возвращается к исходному пункту.

«Непосредственное» возвращение Данте во Флоренцию – это центральный пункт в интерпретации Флоренским движения в пространстве в *Божественной комедии*. Однако, оно выражено в тексте не явно, а выводится Флоренским из позиции Данте как комментирующего рассказчика. Данте как рассказчик повествует о своем путешествии, из которого он будто только что вернулся, и поскольку о (обратной) дороге с небес во Флоренцию не рассказывается, кажется, что Данте сразу возвращается с «Неба» (Эмпирей как божественное пространство) во Флоренцию.

В представлении Флоренского, путь, о котором повествует *Divina Commedia*, соответствует геодезической линии на односторонней римановой плоскости. Пространство космоса безгранично, но конечно, поскольку искривлено:

Дантово пространство весьма похоже именно на пространство эллиптическое. Этим бросается неожиданный пучок света на средневековое представление о конечности мира. Но в принципе относительности эти обще-геометрические соображения получили недавно неожиданное конкретное истолкование, и с точки зрения современной физики мировое пространство должно быть мыслимо именно как пространство эллиптическое, и признается конечным, равно как и время, – конечное, замкнутое в себе. (Флоренский [1922] 1985, 48)

Точка соприкосновения, которую Флоренский находит в *Divina Commedia* Данте для своего утверждения неевклидовой организации пространства, очень неточна. Его подход можно рассматривать как игровую проверку возможностей представления неевклидовых пространств (т.е. собственно не-наглядной геометрии).¹⁶ Однако, таким образом ему удается установить связь с физической теорией относительности, не рассматривая подробно теорию искривленного пространства-времени Эйнштейна. Другие аспекты общей теории относительности, связанные с представлением об искривленном пространстве (например, взаимозависимость между распределением материи и пространством), у Флоренского не рассматриваются.

Divina Commedia создает поэтическую реальность, которая хотя и ориентируется на распространенную тогда картину мира (Птолемей), но не претендует на отражение физической реальности. Путешествие, предпринятое Данте (вместе с Вергилием и Беатриче), имеет символическую природу. Хотя Флоренский и рассматривает это путешествие как реальность («действительность»), однако, и он указывает (возможно, сомневающемуся) читателю на необходимость серьезно отнестись к пути Данте хотя бы как к поэтическому оформлению мыслимых пространств: «Путешествие его было действительностью; но если бы кто стал отрицать последнее, то во всяком случае оно должно быть признано поэтической действительностью, т. е. представимым и мыслимым, – значит, содержащим в себе данные для уяснения его геометрических предпосылок» (Флоренский [1922] 1985, 47). Таким образом, связь оформления пространства у Данте с неевклидовой геометрией является связью поэтического оформления пространства и математической концепцией пространства. И то, и другое – сферы мыслительного (не визуального) оформления пространства.¹⁷

¹⁶ Сам Флоренский упоминает, что в *Divina Commedia* есть другое место, указывающее на неевклидово мышление. В 13 песни царь Соломон задает вопрос, «можно-ль треугольник начертить в полукруге, без «прямого» при процессе черчения?». Здесь затронут вопрос о геометрии, в которой сумма углов треугольника не обязательно равна 180° , как это имеет место в неевклидовых геометриях (сумма углов в гиперболической геометрии Лобачевского меньше 180° , в эллиптической геометрии Риманна она больше 180°). Это место рассматривается и другими математиками как доказательство того, что Данте был знаком с неевклидовыми представлениями о пространстве. Флоренский в своей интерпретации *Divina Commedia* выходит за рамки этого места: он считает, все оформление пространства, весь космос Данте создан по масштабам геометрии Риманна.

¹⁷ Разумеется, можно спорить о смысле и цели таких интерпретаций. Вероятно, целесообразнее проанализировать ссылки на новые геометрии в творчестве художников начала XX в., знакомых с новыми геометриями. В современной литературе (от А. Белого и В. Хлебникова до Е. Замятина и А. Платонова) Флоренский нашел бы широкое поле деятельности. Характерно, что он ищет неевклидовы следы не в литературном творчестве современников, а у Данте, классика мировой литературы: ведь

Физическая космология как теория реального пространства у Флоренского включена промежуточно.¹⁸

Попытка найти новые геометрии для объяснения картин пространства в произведениях классической литературы, кстати, не представляет собой что-то необычное. Уже сам Флоренский упоминает других математиков, до него указывших на неевклидовы следы в произведении Данте.¹⁹ Существуют соответствующие размышления и по поводу других литературных текстов. Так, например, Radbruch предлагает интерпретировать знаменитую концовку новеллы Клейста *Über das Marionettentheater* («Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist») с помощью проективной геометрии: «Mit heutiger mathematischer Terminologie läßt sich dies auch in der Weise formulieren, daß nicht die affine Gerade, sondern deren projektiver Abschluß die Geschichte der Menschheit modelliert. Die Kreislinie ist nämlich vermöge der stereographischen Projektion zur projektiven Gerade gleichwertig» (Radbruch 1997, 93). То, что с точки зрения обычного читателя представляется просто картиной цикличного понимания времени, математик читает как «современную» геометрию. То, что такая интерпретация бесппроблемно возможна или вдохновляется литературой, не в последнюю очередь объясняется тем, что литература, как математика, создает воображаемые пространства. Так, мнимо «современные» предста-

его цель как раз доказать, что современные теории подтверждают старую (греческую и/или средневековую) картину мира.

¹⁸ Для Флоренского математический и поэтический (языковой) мир знака является собственно реальным, а физический, напротив, ложным. Он считает, что в теории относительности нашел физическую теорию, подтверждающую его картину мира в сфере космологии. Литературное пространство Данте представляет собой для Флоренского «реальное» (объективно-истинное) пространство прежде всего поэтому, поскольку *Divina Commedia* является выражением средневекового «реалистического» понимания жизни: «есть реальность, т. е. есть центры бытия, некоторые сгустки бытия, подлежащие своим законам, и поэтому имеющие каждый свою форму; поему, ничто существующее не может рассматриваться как безразличный и пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой эвклидово-кантовского пространства; и потому формы должны постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство – не одно только равномерное бесструктурное место, не прострая графа, а самосвоеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» (Флоренский 1996, 56).

¹⁹ Флоренский [1922] 1985, 45; В.В. Иванов (1995, 222) указывает на схожие размышления на тему теории относительности у Данте у Andreas Speiser (*Klassische Stücke der Mathematik*) и связанные с ними рассуждения американского математика Callahan (Callahan, J.J., 1976, *The Curvature of Space in a Finite Universe, Scientific American* 235/2, 90-100).

вления о времени и пространстве можно найти и в сказках, что, однако, не означает, что неевклидова картина мира встречается уже у примитивных народов. Напротив, здесь проявляется общая связь между потенциальностью языковых (дискурсивных) и математически созданных пространств-миров. Поскольку пространства новых геометрий не являются наглядными, литературные оформления пространства могут быть прочитаны как наглядные модели математических пространств.

Это действительно и для произведений Платонова. Как констатирует Баршт (2000), встречающиеся в ранней публицистике Платонова (и в особенности в «Слышных шагах») размышления оказали большое влияние на формирование структуры его более поздних прозаических произведений (как, например, *Чевенгур* и *Котлован*). В связи (для Платонова равенстве) пространства и времени он видит тайну бытия, открывающую возможности посредством изменений параметров пространства изменить и время.²⁰ Согласно Мущенко, географическое пространство мыслится в художественном мире Платонова как пространство воображения, оно находится на грани перехода к чистой абстракции и превращения «в мифологическую субстанцию» (Мущенко 2005, 235).²¹ В своих произведениях Платонов не столько изображает путешествие в пространстве само по себе, сколько тягу к такому путешествию, стремление героя к преодолению пространства как качество его души. Теория относительности интересует как узел связи пространства и времени, поскольку человечество, согласно Платонову (*Симфония разума*, 1923), живет не в пространстве и времени, а в некой третьей форме, в некоем пункте между ними: «человечество живет не в пространстве-природе и не в истории-времени-будущем, а в той точке между ними, на которой время трансформируется в пространство, из истории делается природа. Человеческой сокровенности одинаково чужды... и время, и пространство, и оно живет в звене между ними, в третьей форме...»²² Метрическая связь пространства и времени в математико-физической формуле интерпретируется Платоновым как пункт

²⁰ В качестве другого важного пункта, перенятого Платоновым в свои произведения из теории относительности, Баршт приводит символ вещества-энергии. Вещество мира и энергия взаимно перетекают друг в друга (Баршт 2000, 83).

²¹ Мущенко указывает на связь Платонова с теорией четвертого измерения мистика П. Успенского. Его труды посвящены вопросу возможности восприятия четырех и более-мерных пространств. Успенский считал, что в связи с возникновением высшего психологического сознания также возможно и развитие высшего чувства пространства и, тем самым, восприятие высших измерений. Труды Успенского относятся к центральному пункту связи авангарда искусства в России (ср. Henderson 1983). В своих лекциях в Московской Духовной Академии, опубликованных в 1915 г. под названием «Смысл идеализма», Флоренский кратко обращается к этой интерпретации четвертого измерения.

²² Цит. по Мущенко 1999, 146.

трансформации, как воображаемое (мнимое) место, которое вмещает в себя линейное пространство; одно без другого невозможно и немислимы. Движение героев Платонова к «новому» человеку²³ – это приближение к новому сознанию, которое в «Слышных шагах» связано с мнимым числом в теории относительности. Мнимое число делает возможным привязку пространства ко времени, оно – конкретная вещь-знак, но как таковое оно – абстрактный символ как для новой ступени знания, так и для преодоления смерти.

Интерес Платонова (так же, как и Флоренского) к теориям современной физики не ограничивался научным представлением о пространстве и времени, но заключался в фундаментальной связи между наукой и мировоззрением. В обоих случаях эта связь исходит из математической формулы: для Платонова она – предвестница возникновения нового сознания, для Флоренского, в конечном счете, – доказательство правильности традиционного религиозного мышления. Но для них обоих она – исходная точка для возможного перехода границ традиционного мышления.

²³ Занятие новыми научными теориями вообще и теорией относительности в частности соприкасается у Платонова с созданием нового человека. Как известно, в раннем СССР существовало стремление создать «нового человека» на научной (и/или псевдонаучной) основе. Для достижения этой цели привлекались самые различные науки. Связь между новыми научными теориями и созданием нового человека могла бы служить темой для отдельной статьи.

Л и т е р а т у р а

- Абрагам, П. 1990. «Павел Флоренский и Михаил Булгаков», *Философские науки*, 7, 95-100.
- Баршт, К.А. 2000. «Энергетический принцип Андрея Платонова. Публицистика 1920-х гг. и повесть „Котлован“», «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 4. Юбилейный, Москва, 253-261.
- 2005. *Поэтика прозы Андрея Платонова*, Санкт-Петербург.
- Иванов, В.В. 1995. «П.А. Флоренский и проблема языка», Hagemester, M., Kauchtschischwili, N. (Hg.) *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, Marburg, 207-252.
- Мущенко, Е. 1999. «Поиски „Четвертого Измерения“», «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 3, М., 142-152.
- Платонов, А. 2004. *Сочинения. Том первый 1918-1927. Книга вторая. Статьи*, (гл. редактор Н. В. Корниенко), Москва.
- Полтавцева, Н. 2000. «Тема „Обыденного сознания“ и его интерпретация в творчестве Платонова», «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 4. Юбилейный, Москва, 271-281.
- Силард, Л. 1987. «Андрей Белый и П.А. Флоренский», *Studia Slavica Hungarica*, 33, 227-238.
- Флоренский, П. 1914. *Столп и утверждение истины*, Москва (Reprint: Москва 1970).
- 1922. *Мнимости в геометрии*, Москва, (Reprint München 1985).
- 1996. «Обратная перспектива», *Избранные труды по искусству*, Москва, 7-72.
- Einstein, A. 1991. „Geometrie und Erfahrung (1921)“, *Mein Weltbild*, Frankfurt, Berlin, 119-127.
- Graham, L.R. 1967. *The Soviet Academy of Sciences and the Communist party, 1927-1932*, Princeton.
- Hagemester, M. 1985. „P.A. Florenskij und seine Schrift ‚Mnimosti v geometrii (1922)‘“, Florenskij, P.A., *Mnimosti v Geometrii*, München, 1-60.
- Henderson, L.D. 1983. *The Fourth dimension and Non-Euclidean geometry in modern art*, Princeton.
- Niederbudde, A. *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München 2006.
- Pieper, H. 1988. *Die komplexen Zahlen. Theorie – Praxis – Geschichte*, Frankfurt/Main.
- Radbruch, K. 1989. *Mathematische Spuren in der Literatur*, Darmstadt.
- Toth, I. 1987. „Wissenschaft und Wissenschaftler im postmodernen Zeitalter: Wahrheit, Wert, Freiheit in Kunst und Mathematik“, H. Bungert (Hg.), *Wie sieht und erfährt der Mensch seine Welt?*, Regensburg, 85-154.

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. Желаю 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. Hagemeyer 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: десексуализация 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 десексуализации, 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 demenzierte 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.

Elena Hoffmann

МОТИВ КОЛЛЕКТИВНОГО ТЕЛА В РОМАНЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА *СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА*

1.

Трудности, неизменно возникающие при попытке реконструкции и однозначного определения идеологической позиции автора в текстах Андрея Платонова конца 20-х – середины 30-х годов, заставляют в очередной раз вернуться к вопросу об «амбивалентности», как одной из характернейших черт прозы Платонова этого периода. Под таковой в данной работе подразумевается заложенная на структурном уровне текста, принципиальная, т.е. интендируемая автором, неоднозначность, дающая возможность прочтения платоновской прозы 1928-1935 гг. как в утопическом, так и в дистопическом ключе.

Не ставя перед собой задачи подобной реконструкции, целесообразность которой представляется нам в данном контексте не лишённой проблематичности, данная работа затрагивает, тем не менее, непосредственно связанную с ней проблему корреляции текстов Платонова этого периода и их философско-идеологических претекстов.

Важную роль играют при этом – наряду с характерными для текстов этого периода языковыми преобразованиями, так называемыми «платоновизмами», – и особенности нарративной структуры, некоторые аспекты которых освещаются в данной статье. Рассмотрена будет, в частности, роль и функции мотива и мотивной организации в процессе рефлексирования автором сложного комплекса философских и идеологических концепций, связанных с идеей возможности коренного изменения человеческой природы/создания «нового человека», включающего в себя такие, на первый взгляд, разнонаправленные явления, как супраморализм Фёдорова с его радикальным требованием воскрешения умерших поколений, идею марксистских ревизионистов-богостроителей о необходимости «растворения» индивидуума в коллективном теле объединённого человечества и сталинский проект создания нового советского человека.

Сперва, однако, несколько замечаний об особенностях механизма смыслообразования, отвечающего за характерный для прозы Платонова

эффект неоднозначности, или же, «мерцания, осцилляции многих смыслов» в одной фразе,¹ а также о некоторых параллелях между принципом действия этого механизма и приёмами, активно используемыми автором при организации общего нарративного плана текста.

Важную роль в возникновении эффекта «осциллирующих смыслов» в прозе Платонова, как нам представляется, играет привлечение так называемого «фона», т. е. постоянное присутствие некоего контекста, на который проецируется языковая ткань собственно платоновского текста. Таким «фоном» является – если речь идёт о дискурсивном уровне текста – языковой узус или языковая и литературная норма. Девиации различного рода, систематически используемые Платоновым, как, например, – на синтаксическом уровне – сдвиги традиционной сочетаемости, обычно воспринимаются реципиентом – при этом читатель должен быть носителем русского языка – как «неправильности».² Такое восприятие провоцирует читателя на «автоматическую корректировку» (Меерсон) прочитанного в процессе рецепции текста, т.е. на постоянное и, при этом, зачастую бессознательное, сопоставление прочитанной платоновской фразы с нормативным, так сказать, «правильным» её вариантом в процессе прочтения текста.³ Важно отметить, что, как подчёркивает Меерсон, привлечение такого контекста и сам процесс «коррекции» зачастую являются абсолютно необходимым условием для сохранения смысловой когерентности платоновского текста.⁴

В качестве примера, иллюстрирующего это явление, – фраза из опубликованного в 1929 г. рассказа «Усомнившийся Макар». Пациенты психиатрической больницы – в заключительной части рассказа они внимают произведениям Ленина, читаемым вслух одним из героев в «читальной комнате» клиники – обозначаются здесь как «больные душой и рабочие и крестьяне».⁵ В данном случае у читателя есть выбор между игнорированием союза и – откорректированный вариант выглядит в таком случае как «больные душой рабочие и крестьяне» (фраза, в свою очередь, весьма и весьма неоднозначная в общем контексте рассказа, если принять во

¹ См. Михеев, *В мир А. Платонова – через его язык: предположения, факты, интерпретация, догадки*, 390.

² См. Меерсон, «Свободная вещь». *Поэтика неостранения у Андрея Платонова*, 14-17.

³ Там же, 15, 33-35.

⁴ «[...] автоматическая коррекция русскоязычным читателем платоновских «оговорок» не только возможна и вероятна при чтении его произведений [...], таковая коррекция и действительно необходима, неизбежна при чтении: иначе весь текст воспринимается как бессмыслица. Иначе говоря, Платонов не только создаёт возможность корректирующего чтения, но и задаёт его императив: корректировать приходится уже просто для того, чтобы не потерять сюжетную нить и помнить, о чём, собственно, речь», Меерсон, указ. соч., 35.

⁵ Платонов, «Усомнившийся Макар», *Государственный житель*, 106.

внимание возможность её преобразования в относительное придаточное предложение, включающее в себя идиому болеть душой со значением беспокоиться, переживать за что-либо/кого-либо, т. е. душевнобольные как рабочие и крестьяне, которые болеют душой) и буквальным прочтением фразы, т. е. «больные душой и рабочие и крестьяне», при котором, однако, читателю приходится искать ответ на вопрос, что, собственно, делают в «душевной больнице» здоровые (душой) – а именно такое значение suggeriert союз и в данной позиции – рабочие и крестьяне.

Задействованный «фон» может иметь как идеологически нейтральный характер – в случае конфронтации платоновской конструкции с общеязыковой нормой (т. е. контекстом платоновской фразы является узус: идиомы, фразеологические обороты, привычные сочетания, конвенциональные/стёртые метафоры и т. п., например, «сделал мужику удар в лицо» вместо привычной конструкции «ударил мужика в лицо», или же избыточные конструкции типа «Елисей не имел аппетита к питанию»⁶), так и являться идеологически окрашенным. Тогда в его качестве выступают элементы того или иного политического или идеологического дискурса: идиоматика, концептуальные и аргументативные метафоры, различного рода языковые клише, идеологемы (например, борьба пролетариата, светлое будущее, сознательность и т. п.).

При всём разнообразии конкретных синтаксических, стилистических и прагматических форм языковых преобразований у Платонова,⁷ обратим внимание на две центральные тенденции, которые уже неоднократно становились предметом пристального внимания многих исследований, посвящённых именно языку платоновской прозы. При этом необходимо отметить, что реализация этих тенденций наблюдается практически на всех уровнях организации текста.

Это, во-первых, тенденция к систематическому смешению абстрактного и конкретного планов, которая проявляется, с одной стороны, в опредмечивании абстрактных понятий, с другой – в абстрагировании конкретных.⁸ К приёмам, реализованным в рамках этой стратегии – в случае конкретизации абстрактного – можно отнести, в частности, такой излюбленный платоновский приём как буквализация метафор. Зачастую параллельно происходит и развёртывание этой же метафоры, нередко *ad absurdum*. Абстрагирование конкретных понятий, в свою очередь, создаёт эффект смещения перспективы из «обыденного» в онтологический, экзистенциальный план,

⁶ Платонов, Котлован, *Государственный житель*, 157-158.

⁷ Подробный анализ языковых преобразований в прозе Платонова см. Dhooze, *Творческое преобразование языка и концептуализация мира у А.П. Платонова*.

⁸ См. Dhooze, указ. соч., 69-293.

участвуя, таким образом, в создании мифопоэтического пласта платоновской прозы.

Вторую из упомянутых выше тенденций можно условно назвать тенденцией к контаминации.⁹ Что касается организации нарративной перспективы, то эта тенденция отчётливо видна в систематическом использовании интерференции текста рассказчика и текста персонажа (несобственно-прямая речь) у Платонова.¹⁰ Если же говорить о собственно «платоновизмах», то тут тоже существует более чем достаточно примеров, ярко иллюстрирующих эту тенденцию. Как один из самых характерных, упомянем здесь контаминацию фразеологизмов, при которой отдельные элементы двух устойчивых сочетаний/идиом составляют новую фразу. При этом на уровне синтаксиса происходит субституция (в контаминированной фразе смонтированы два элемента, взятые из двух различных устойчивых сочетаний). На уровне семантики, в свою очередь, как отмечает Бобрик, происходит взаимоналожение двух использованных в платоновской фразе фразеологических конструкций.¹¹

В качестве иллюстрации приведём пример, подробный семантико-синтаксический разбор которого представлен в монографии Михеева *В мир А. Платонова – через его язык*:¹² «Вокруг Чевенгура и внутри него бродили пролетарии и прочие, отыскивая пропитание в природе и в бывших усадьбах буржуев».¹³ Не повторяя здесь результаты проделанного Михеевым анализа этой фразы, отметим лишь следующее: в качестве «фона» здесь выступают как нейтральные устойчивые сочетания добывать пропитание и отыскивать еду, элементы которых смонтированы во фразе «отыскивая пропитание», так и идеологема пролетарий (оттенённая и усиленная в данном случае оппозиционной ей идеологемой буржуй), относящаяся к субъекту контаминированной фразы (у Платонова субъект – «пролетарии и прочие», т. е. члены чевенгурской коммуны). Таким образом происходит совмещение планов, совершенно различных с точки зрения их аксиологической модальности: пролетарий, добывающий себе пропитание и некто, кто бродит по округе, отыскивая еду/пищу.

Такая контаминация, инициирующая интерференцию текста и контекста, приводит к появлению совершенно новых коннотаций, в первую очередь, у слова пролетарий, к генерированию дополнительного, или же – цитируя самого Платонова – «запасного», смысла, наряду с «основным», а

⁹ См. Бобрик, «Заметки о языке Андрея Платонова», 166.

¹⁰ Ср. Hodel, *Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Von „V zvezdnoj pustyne“ bis „Čevengur“*, 268-270 и 296-300.

¹¹ К анаколуфическим структурам у Платонова см. Бобрик, указ. соч., 166-168.

¹² Михеев, указ. соч., 71-73.

¹³ Платонов, *Чевенгур*. Цит. по Михеев, указ. соч., 71.

значит, и к значительному расширению интерпретационных возможностей, предоставляемых текстом.

Схожие процессы, а именно, взаимоналожение и взаимодействие отдельных элементов, способствующее появлению новых смысловых полей, создание «фона» восприятия прочитанного и предпосылок для интерференции этого «фона» и платоновского текста, обнаруживается, как было уже упомянуто, и на других текстовых уровнях, в частности, на уровне нарративной организации. Основная роль здесь отведена, как нам представляется, мотиву, как структурному элементу нарративного уровня, точнее, не отдельно взятым мотивам, использованным в определённом тексте, а – если воспользоваться термином Б. Гаспарова – сети мотивов, вступающих в текст в сложное взаимодействие друг с другом и генерирующих, таким образом, дополнительные смысловые уровни, в первую очередь, за счёт создания разветвлённых интертекстуальных связей. Слово интертекстуальный понимается при этом довольно широко, т. е. не только в отношении текстов (художественных или нехудожественных), а и в смысле идей, мифо- и идеологем, философских, религиозных и политико-идеологических концепций, дискурсов различного рода и т. п..

Эти «претексты» играют роль того «фона», на который проецируются сюжеты платоновской прозы. Как именно функционирует сеть мотивов у Платонова, демонстрирует пример мотивной организации уже упомянутого выше в несколько другом контексте рассказа «Усомнившийся Макар».

Коротко напомним сюжет: главный герой рассказа, Макар Ганушкин, крестьянин и представитель «трудящихся масс», отправляется из своей родной деревни в путешествие в «главный город»,¹⁴ столицу государства Москву, с целью, которая в первой половине рассказа обозначена несколько размыто. С первых же строк рассказа заставляет обратить на себя внимание лейтмотив, представляющий собой дихотомную метафорическую конструкцию, в которой реализуется оппозиция умная голова – пустые руки, и наоборот, пустая (порожняя, безмолвная, стихийная и т. п.) голова – умные руки. Лейтмотив используется для характеристики двух персонажей рассказа – уже упомянутого Макара Ганушкина и товарища Чумового, деревенского «руководителя». Оба героя уже в первом предложении названы «членами государства». Следующая цитата содержит, наряду с лейтмотивной характеристикой героев, ещё один немаловажный элемент мотивной сетки рассказа:

Среди прочих трудящихся масс жили два члена государства: нормальный мужик Макар Ганушкин и более выдающийся – товарищ Лев Чумовой, который был более умнейшим на селе и, благодаря

¹⁴ Платонов, «Усомнившийся Макар», указ. соч., 96.

уму, руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу. Зато все население деревни говорило про Льва Чумового, когда он шел где-либо мимо:

- Вон наш вождь шагом куда-то пошел, – завтра жди какого-либо принятия мер... Умная голова, только руки пустые. Голым умом живет...

Макар же, как любой мужик, больше любил промыслы, чем пахоту, и заботился не о хлебе, а о зрелищах, потому что у него была, по заключению товарища Чумового, порожняя голова.¹⁵

Здесь обращает на себя внимание, казалось бы, совершенно немотивированное упоминание «хлеба и зрелищ». В данном пассаже, в самом начале текста это упоминание, однако, играет роль своего рода сигнала, подготавливающего пока ещё латентную, тем не менее, одну из центральных для мотивной структуры «Усомнившегося Макара» тему «пролетариев» и пролетариата.

Мотивация путешествия Макара, представленного этаким Иванушкой-дурачком, в «главный город» Москву поначалу довольно проста. Он едет в город в надежде заработать немного денег на подсобных работах, чтобы смочь заплатить штраф, которым обложил его деревенский руководитель Чумовой. Вместе с «главным городом» – советской столицей – в повествование вводится ещё один телесный мотив – мотив головы-главы. «Головной» мотив, кстати, метонимически перекликается с именами героев рассказа: одно из значений имени Макарий, как известно, блаженный – один из синонимов (эвфемизм) слова юродивый. Фамилия второго персонажа – Чумовой – представляет собой частичный синоним слова сумасшедший.¹⁶

Вернёмся к путешествию Макара Ганушкина. Приехав в столицу, Макар принимается за поиски центра государства, понимаемого им совершенно буквально. В процессе этих поисков герой попадает на стройку «вечного дома».¹⁷ В этой части рассказа широко представлены мотивы голода и пищи/питания, которые частично реализуются в образе «внутренностей» (так, например, шланг для прокачки бетона на стройке настойчиво

¹⁵ Там же, 93.

¹⁶ Говоря о лейтмотиве *голова-руки* в «Усомнившемся Макаре» нельзя не отметить интересную параллель к метафорическому употреблению слов *голова* и *руки* в статье Александра Богданова «Собирание человека» (1904), которая посвящена разработке идеи интегрального человечества как единого коллективного «тела». Как *отделение гововы от рук* описывает Богданов процесс первичного социального расслоения первобытного общества в виде разделения его членов на «организаторов» и «исполнителей», что, по мнению автора, и явилось началом появления «авторитарной формы жизни» и «авторитарного дробления человека», Богданов, «Собирание человека», указ. соч., 18-19.

¹⁷ Платонов, «Усомнившийся Макар», указ. соч., 98.

называется Макаром «кишкой»,¹⁸ несколько ранее – повторяясь потом в одной из следующих сцен – трубы для перегонки молока суггерируют образ «артерий»).

Неожиданно меняется и цель странствий героя по Москве: ею оказывается уже не что иное, как поиски «пролетариата». Отыскать пролетариат в огромном теле Москвы Макару всё-таки удаётся, герой находит «пролетариат» в одной из московских ночлежек, где «бедный класс» преклоняет голову в ночное время:

Макар шел по Москве к пролетариату и удивлялся силе города, бегущей в автобусах, трамваях и на живых ногах толпы. «Много харчей надо, чтобы питать такое телодвижение!» – рассуждал Макар в своей голове, умевшей думать, когда руки были не заняты.

Озабоченный и загоревавший Макар, наконец, достиг того дома, местоположение которого ему указал постовой. Дом тот оказался ночлежным приютом, где бедный класс в ночное время преклонял свою голову. Раньше, в дореволюционную бытность, бедный класс преклонял свою голову на простую землю, и над тою головою шли дожди, светил месяц, брели звезды, дули ветры, а голова та лежала, стыла и спала, потому что она была усталая. Нынче же голова бедного класса отдыхала на подушке под потолком и железным покровом крыши, а ночной ветер природы уже не беспокоил волос на голове бедняка, некогда лежавшего прямо на поверхности земного шара.¹⁹

В приведённой цитате можно наблюдать целый ряд описанных выше типичных для Платонова приёмов. Во-первых, происходит совершенно показательное смешение абстрактного и конкретного планов посредством антропоморфизации понятия пролетариат. Буквализируется и словосочетание «бедный класс» (одна из характерных платоновских «неправильностей»)-оговорок, «правильнее» было бы сказать «класс неимущих»). Пролетариат здесь не только «беден», он ещё и «бедный», т. е. актуализируется значение достойный сожаления. Красочное описание его лишений в «дореволюционную бытность», изображение беззащитности объекта наррации, вызывает у читателя сочувствие и жалость. «Фоновое» понятие пролетариат, класс-гегемон в категориях марксистско-ленинского учения, обогащается, таким образом, значительным количеством – с точки зрения этого же учения – довольно сомнительных коннотаций (таких, например, как беззащитность). Интересно тут и неожиданное для читателя переключение наррации из обыденной в «историческую» и глобальную перспективу, что несомненно является аллюзией на «историческую роль» класса-

¹⁸ Там же, 99.

¹⁹ Там же, 100.

гегемона. Подчеркнуть хотелось бы, прежде всего, глубоко субверсивный характер этих приёмов.

В ночлежке – месте пребывания «пролетариата» – Макар знакомится с пролетарием Петром. Эта часть текста буквально насыщена упоминаниями различных частей тела (она включает также сон главного героя о встрече с «учённейшим человеком», при ближайшем рассмотрении оказавшимся «колоссом на глиняных ногах»). В компании с Петром Макар отправляется дальше. На заключительном этапе своего странствия герои попадают в клинику для душевнобольных, откуда, после чтения работ Ленина перед обитателями больницы, вместе же идут в «высшую инстанцию» РКИ (Рабоче-крестьянскую инспекцию), чтобы взять власть в свои, рабоче-крестьянские, руки из рук начальника-бюрократа.

В систему мотивной организации рассказа входят, таким образом, следующие основные мотивы и мотивные группы: 1) мотив путешествия и поиска, 2) лейтмотив голова-руки; мотив частей и органов тела (ср. также обозначение героев как «классовых членов»); мотив пищи и голода и мотив недостатка (еды, денег и т. п.), представленный к тому же и на уровне мотивации действий героев рассказа), 3) мотив масс («массовая жизнь», «миллионы чужих жизней» и т. д.), 4) мотив сна и сумасшествия, связанный с оппозицией сознания и подсознания, 5) мотив иерархической организации/иерархического членения/структуры (маркирование верха и низа в лейтмотиве, акцентуирование верха и низа как противопоставление героев по типу принадлежности к власти, мотив строительства, поиск центра и т. д.).

Взаимодействие между отдельными мотивными группами вызывает у читателя образ «путешествия» героя по обширному телу государства. Метафорическое коллективное тело, моделируемое Платоновым на уровне мотивных связей, оказывается, в свою очередь, тем элементом, который соединяет безыскусный сюжет о странствующем Макаре с определённым количеством «претекстов» – самых различных политических, идеологических, философских и мифологических дискурсов, тематизирующих органо-логические модели общества (в которых какой-либо социальный энтитет рассматривается как «живой организм»). Как один из самых ярких примеров таких концепций, на которые проецируется сюжет рассказа – не будем забывать при этом, что тематическим центром «Усомнившегося Макара» является тема строительства советского государства и «трудностей роста», а также связанная с этим проблема (справедливого) распределения власти – может рассматриваться, например, *Левиафан* Томаса Гоббса. То, что таким образом идея строительства социалистического общества ставится, в каком-то определённом смысле, в один ряд с вышеобозначенными органо-логическими моделями и концепциями развития общества, существенно

сдвигает несомненно присутствующую в рассказе сатирическую перспективу в сторону дистопии.

По сути дела – именно из-за привлечения «фона» и, таким образом, перенесения обозначенной выше тематической проблематики в гораздо более широкий философско-политический и мифологический контекст – в платоновском тексте происходит не что иное, как деконтекстуализация идеи построения социалистического государства, т. е. вынесение этой концепции за пределы дискурса, органической частью которого она является. То же самое можно наблюдать и в процитированном пассаже о «бедном классе» по отношению к понятиям класс и пролетариат, являющимися центральными идеологемами марксистско-ленинского варианта исторического дискурса.

2.

Такой подход автора к разрабатываемой в тексте тематике, как нам представляется, по праву можно назвать деконструктивистским, если понимать под деконструкцией именно метод, направленный на переосмысление определённой идеи, концепции, постулата, идеологема, того или иного философского или идеологического конструкта, или же как приём, с помощью которого – путём остранения и деконтекстуализации – достигается вскрытие и показ противоречий, присущих той или иной концепции; в случае же политических и идеологических дискурсов речь идёт ещё и об обнажении интенциональной направленности последних. На первый план при этом выходит вопрос о том, как «сконструирован» тот или иной дискурс и его компоненты. Платонова, несомненно, интересует и вопрос, как именно функционирует – и функционирует ли вообще – определённая концепция или идея. Именно поэтому не будет ошибкой утверждать, что некоторые произведения Платонова становятся своего рода испытательными полигонами или же экспериментальными лабораториями для той или иной формы утопии. Результатом такой «проверки текстом» зачастую оказывается полная несостоятельность последней, становящаяся совершенно очевидной и читателю после процесса платоновской «переработки».²⁰ Если же оставаться в рамках образа «экспериментирования» над идеями, то можно сказать, что ошибки в «конструкции» определённой идеи становятся очевидными в результате её пробного запуска в платоновском тексте.

Деконструктивистский подход автора к идейному материалу, подвергающемуся литературной «обработке», демонстрирует и мотивная органи-

²⁰ Ср. определение Платонова как «идеологического писателя»: Толстая, «Идеологические контексты Платонова», 290.

зация романа Андрея Платонова *Счастливая Москва* (1933-1936).²¹ Рассмотрим метаморфозы, которым подвергается в тексте романа идеологический материал, понимаемый нами, в первую очередь, как элементы того или иного идеологически окрашенного аргументативного дискурса. Учитывая чрезвычайно комплексную общую нарративную организацию «Счастливой Москвы» и многоплановость этого романа – если брать во внимание присутствующий в нём мощный мифопоэтический пласт – ограничимся в настоящей работе лишь двумя из его «претекстов», понимая этот термин в упомянутом выше более широком смысле. Такими претекстами являются, на наш взгляд, топос «нового человека» в литературе соцреализма и идея «коллективного человечества» как интегральная часть философии богостроительства.

Первый из этих «претекстов», как нам представляется, не требует особого пояснения: речь идёт здесь о процессе так называемого «становления нового человека», многократно воспроизведённого в каноническом соцреалистическом романе. В основе структуры этого процесса, метафорически описываемого как движение от «стихийности» к «сознательности», лежит, как отмечает Катарина Кларк, принцип инициации,²² в ходе которой путём преодоления различных трудностей и испытаний – роль которых играют как внешние обстоятельства (схватка с врагами, борьба с природными или технологическими катастрофами), так и, что весьма важно подчеркнуть, момент совершения невозможного, требующее нечеловеческих усилий «преодоление себя», сопровождаемое принесением жертвы во имя высших идеалов (такой жертвой может быть, к примеру, отказ от личного счастья или же нарушение целостности тела позитивного героя – физическое увечье, инвалидность и т. п.) – происходит превращение «обычного человека» в «нового», а следовательно, и приобщение его к социалистическому коллективу. Идеологема/мифологема «нового человека» выступает в идеологическом дискурсе советского времени в качестве префигуративной модели преодоления личностных границ и отказа от индивидуально-личностных интересов как необходимой предпосылки приобщения к коллективному, интендируя определённый тип социального поведения.

Второй «претекст» требует несколько более подробного рассмотрения. Анализ мотивных связей в *Счастливой Москве* позволяет обнаружить в тексте романа чёткие интертекстуальные отсылки к концепции «коллективного человечества» богостроителей. Термин «богостроительство» обычно связывают с ревизионистским течением в русском марксизме, в 1904-1909 гг. интенсивно развивавшим так называемую интегральную концеп-

²¹ Относительно датировки «Счастливой Москвы» см. Костов, 20-25.

²² Кларк, *Советский роман: История как ритуал*, 139-154.

цию человека на основе философии коллективизма.²³ Самым ярким представителем этого течения являлся, несомненно, Александр Богданов, влияние которого на Платонова – особенно в «пролеткультовский» период творчества последнего – трудно переоценить. Другими видными пропагандистами философии коллективизма были А. Луначарский и В. Базаров, определённое время примыкал к этой группе и Максим Горький.

В центре нашего интереса в дальнейшем будет находиться не столько богостроительская концепция объединённого человечества сама по себе, сколько комплекс постоянно повторяющихся и развиваемых в богостроительской публицистике метафор, составляющий аргументативный каркас этой концепции. Следующим предметом рассмотрения будет вопрос «заимствования» этой метафорики Платоновым и её дальнейшее развитие в романе *Счастливая Москва*.

Философия коллективизма, наиболее наглядно представленная именно в публицистике Богданова, видит своей первоочередной задачей, как это формулирует Богданов в своём в 1904 г. опубликованном программном эссе «Собирание человека», очерчивание контуров «нового жизненного типа» и «создание интегральной концепции человека», необходимых для, цитируя Богданова, «устранения той узости и неполноты человеческого существа, которые создают неравенство, разнородность и разъединение людей».²⁴ Уже эта первая цитата достаточно показательна для характеристики фигуративных средств, используемых Богдановым и другими представителями этого течения в своей аргументативной практике. Несколько забегая вперёд, отметим ту центральную роль, которую играет при этом метафорика тела и его целостности, концептуализирование социальных связей и функций в образе «социального организма» на фоне постоянного тематизирования оппозиции ценностных рядов «узость (сужение) / замкнутость / неполнота / частичность / раздробленность / разъединение / конечность / дисгармония» и «широта (расширение) / полнота / максимум / единство / бесконечность / слияние (растворение) / гармония». При рассмотрении этой концептуализации, мы постараемся в дальнейшем оставаться как можно «ближе к тексту», т. е. демонстрировать ход аргументационной линии, по возможности, непосредственно цитируя источники.

Отправной точкой для обоснования необходимости поставленной богостроителями вышеупомянутой задачи является мысль о том, что отдель-

²³ Речь идёт о т. н. «активистском» (Квитка), или же «ницшеанском» (Hagemeister) направлении ревизионистского марксизма в России (А.А. Богданов (Малиновский), А.В. Луначарский, В.А. Базаров (Руднев), С. Вольский (А.В. Соколов)), интерпретирующем марксизм в первую очередь как теорию и идеологический инструмент социальной организации окружающего мира. См. Квитка, «Философские идеи А.А. Богданова», 56, Hagemeister, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, 170.

²⁴ Богданов, «Собирание человека», 11, 5.

ный человеческий индивид не может обладать категорией «целостности», являясь, согласно Богданову, всего лишь частью «разумного неделимого целого» – человечества как вида.²⁵

Современный человек с его представлением о собственной автономности и индивидуальности трактуется в рамках историсофской концепции Богданова как продукт произошедшего на самой ранней стадии развития человечества процесса, для обозначения которого Богданов использует метафору «дробление человека». По мнению Богданова, как отмечает О. Леонтьева, исходному состоянию человеческого общества был присущ «первобытный коллективизм мышления», модус «растворения» индивида в социальной группе: «Человек мысленно не выделяет себя из той родовой группы, к которой принадлежит, не рассматривает себя в ней, как особый центр действий, интересов, стремлений, сливается с ней, как орган с телом, вообще – мыслит свою группу там, где современный человек мыслит «себя».²⁶

В результате постепенной специализации трудовой деятельности членов первобытного коллектива, а также вытекающего отсюда деления на организаторов и исполнителей, происходит обособление опыта каждого отдельного члена группы – «дробление» коллективного опыта, по выражению Богданова. Иерархизация функций членов группы, т. е. выделение из общей массы «руководителей» первобытной общины, уподобляется им при этом «отделению головы от рук».²⁷ Богданов подчёркивает, что это –

²⁵ В роли субъектов, творящих мир, согласно Богданову, могут выступать исключительно социальные коллективы: «истинным деятелем труда и познания, истинным строителем жизни, борцом со стихиями и тайнами природы является коллектив. Личность же есть элемент живой ткани коллектива, а в своей деятельности – частичное воплощение его силы», *Неизвестный Богданов*, М., 1995. Кн. 3, 107, цит. по Квитка, «Философские идеи А. А. Богданова», 61.

²⁶ Богданов, *Наука об общественном сознании (Краткий курс идеологической науки в вопросах и ответах)*, М., 1914, 54. Цит. по Леонтьева, «Историческая концепция А. А. Богданова: Теоретические поиски русского марксиста», 47.

²⁷ Богданов, «Собирание человека», 19. Вообще следует отметить чрезвычайно высокую метафорическую насыщенность философских и публицистических текстов богостроителей, а у Богданова, в частности, – преобладание концептуальных метафор, сферу-источник которых составляют концепты «анатомия», «физиология» и «строительство». Так, например, идея строительства лежит в основе названия разрабатываемой Богдановым «всеобщей организационной науки» тектологии. Интересный пример в этом отношении представляет собой и разъяснение Богдановым функции идеологии в следующей цитате из *Науки об общественном сознании*: «Идеология – не шпиль, не резная решётка, не золочёное украшение на здании общественного хозяйства; она – его кровля, без которой оно не может существовать... Ближе было бы уподобить идеологию головному мозгу в организме... Идеология есть орудие организации общества, производства, классов и вообще всяких общественных сил и элементов – орудие, без которого эта организация невозможна»: Богданов, *Наука об общественном сознании*, 6. Цит. по Леонтьева, указ. соч., 45.

до сих пор основное разделение общества, и даёт этому явлению определение «авторитарное дробление человека».²⁸

С дроблением коллективного опыта наступает распад коллективного тела первобытной общины. Надо отметить ту совершенно центральную роль, которую играет в эмпириомонизме Богданова понятие «опыта». Опыт представляет собой основную онтологическую категорию богдановского учения. Мир, окружающий человека и «опыт» в эмпириомонизме отождествляются друг с другом. Опыт есть, по мнению Богданова, единственная реальность, с которой имеет дело человек, а мир представляет собой не что иное как «всю сумму доступного людям опыта».²⁹ Для нас представляют интерес попытки концептуализировать «опыт» при помощи образа неисчерпаемого водного потока. Так, например, все отдельные «потоки опыта» «сливаются для человека в бесконечный океан, который он называет природой»,³⁰ или же «бесконечный поток опыта, из которого кристаллизуется познание».³¹ В этот же логический ряд вписывается и «общий поток жизни, в который входит энергия отдельного человека».³²

Разделение функций членов коллектива и появление чётко очерченного «я», как центра личных интересов и стремлений приводит в конечном счёте к потере взаимного «понимания» людей, как основы переживаемой общности: «опыт одного человека признаётся принципиально неравным опыту другого, зависимость человека от человека становится односторонней, воля активная отделяется от воли пассивной».³³ Следуя логике тождества опыта и мира, такое «дробление человека» означает и «дробление мира».³⁴ Современный «специализированный» человек представляет собой «дробь человека по содержанию и объёму опыта»,³⁵ и следовательно, несмотря на иллюзию своей автономности, на самом деле представляет собой лишь «отдельный орган» «разъединённого организма»,³⁶ «живую часть, потерявшую связь со своим целым».³⁷

Основная проблема современной цивилизации, по мнению Богданова – здесь отчётливо просматривается влияние «Философии общего дела» Фё-

²⁸ Богданов, «Собирание человека», 19.

²⁹ Там же, 35. Опыт трактуется Богдановым как некая первичная и единственная реальность, с которой имеет дело человек. Такое понимание опирается на философские концепции эмпириокритицизма Э. Маха и Р. Авенариуса. Квитка, «Филосовские идеи А.А. Богданова», 58.

³⁰ Богданов, «Собирание человека», 12.

³¹ Богданов, *Эмпириомонизм*, 6.

³² Богданов, *Красная звезда*.

³³ Богданов, «Собирание человека», 19.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, 37.

³⁶ Там же, 31.

³⁷ Там же.

дорова на антропологическую концепцию богостойтелей – состоит в том, что индивидуализм классового общества, являющийся продуктом «раздробленности» опыта и человека, разъединяя человечество, делает последнее бессильным в борьбе со «стихийной природой». ³⁸ Единственная возможность вырваться из рабства природы состоит для человечества в возвращении к «целостному состоянию» через единение разрозненных частей, считающих себя самодостаточными единицами. На смену психологии индивидуализма должен прийти новый тип социальных отношений, характеризующийся возрождением коллективизма, формированием коллективного сознания и коллективистской морали. ³⁹ Являясь «естественным» носителем коллективного сознания, именно пролетариат должен взять на себя задачу формирования нового человеческого типа. ⁴⁰

Формулируя эту задачу, Богданов использует наряду с уже знакомой нам органоологической метафорикой (в данном случае это – живой организм, целенаправленно мобилизирующий свои силы на борьбу с враждебной природой) и метафору «слияния»: он призывает к «слиянию личных жизней в одно грандиозное целое, гармоничное в отношениях своих частей, стройно группирующее все элементы для одной общей борьбы с бесконечной стихийностью природы». ⁴¹

«Слияние» понимается здесь как отказ индивида от своих «узко-личностных границ» (отказ от разграничения себя и других), а также как

³⁸ Как подчёркивает Квитка, Богданов, рассматривая мир как социальную практику, видит в нём сферу коллективного труда, в которой соединяются человеческая активность и стихийное сопротивление ей вещей. Задача организации коллективного труда человечества как субъекта преобразовательной деятельности состоит в том, чтобы преодолеть стихийное начало мира и оформить всё существующее в интересах человечества (Квитка, указ. соч., 58). Подобная мысль о смысле и целях развития человечества встречается и у Луначарского: «Могут ли живые существа, и в первую очередь человек, сорганизовать, сгармонизировать свои силы, победить природу и перестроить её таким образом, чтобы она была аренной человеческого разумного счастья?» (*А. В. Луначарский об атеизме и религии*. М., 1972, 89–90. Цит. по Северикова, «К оценке философского наследия А. В. Луначарского», http://www.philos.msu.ru/vestnik/philos/art/2000/severik_lunach.htm).

³⁹ Ср. Леонтьева, «Историческая концепция А. А. Богданова», 44. Схема исторического развития по Богданову состоит из следующих четырёх последовательных эпох: «эпоха первобытных культур», «эпоха культур авторитарных», «эпоха культур индивидуалистических» и «эпоха культур коллективистической».

⁴⁰ Коллективизм представляет собой, согласно Богданову, базисный принцип миропонимания пролетариата и противостоит индивидуалистическому социальному опыту буржуазии, основой которого является личное «я» (Богданов, *Эмпириомонизм*, СПб., 1906, Кн. 3, 149–153; Квитка, указ. соч., 58). Кроме того, как указывает Богданов, рабочий класс, своим трудом преобразовывающий мир и самого себя, есть наиболее совершенный субъект организующей деятельности и является прообразом будущего человечества, которое, в свою очередь, будет представлять собой глобальный трудовой коллектив (Квитка, там же).

⁴¹ Богданов, *Из психологии общества*, 7, цит. по Леонтьева, указ. соч., 49.

унификация (понимаемая как «гармонизация») опыта на основе «взаимного понимания» – «расширение индивидуального опыта до группового и более широкого классового, индивидуальных стремлений до групповых и затем классовых»,⁴² достигаемого с помощью возрастающей «однородности особей». Последняя мыслится как:

[...] однородность, благодаря которой действия людей при сходных условиях становятся всё более сходны, и каждый человек на основании личного психического опыта получает всё больше возможности предвидеть действия других людей и заранее приспособляться к ним». ⁴³

Когда в опыте каждого имеется уменьшенное, но верное и гармоничное отражение опыта всех, когда в переживаниях другого никто не находит ничего принципиально недоступного [...], тогда жизнь может свободно расширяться во всяком данном направлении. [...] Новая целостность, к которой ведёт собирание человека, должна охватить огромное богатство жизни и дать простор её беспредельному развитию. Сущность её – гармония.⁴⁴

Богданов подчёркивает, что такое принципиальное равенство опыта возможно только на основании отношений товарищеского типа.⁴⁵ Подчёркивается также антагонизм между «симпатией узко-личной» и товарищескими отношениями: первая ограничивает человека, так как является выражением его узких эгоистических интересов, последние же способны к «безграничному расширению».⁴⁶

«Сознавая себя интегральной частью великого целого, живя непрерывно единой с ним жизнью, человек утратит даже представление об эгоистических, узко-индивидуальных целях».⁴⁷ Такое изменение самовосприятия даст возможность получить «великое» взамен «малого», расширив себя, достичь «maximum'a жизни»⁴⁸ как для «целого», так и для его «частей». Конечная цель расширения границ себя до границ коллектива, а в идеале – и до границ человечества – весьма заманчива:

В этом сознательно-целесообразном процессе жизни вопрос о целях жизни получает впервые законченное значение и находит свободный

⁴² Богданов, «Собирание человека», 40.

⁴³ Богданов, *Из психологии общества*, 153. Цит. по Леонтьева, указ. соч., 49.

⁴⁴ Богданов, «Собирание человека», 48, 46.

⁴⁵ Там же, 49.

⁴⁶ Богданов, «Нормы и цели жизни», 117.

⁴⁷ Там же, 122.

⁴⁸ Там же, 98.

от противоречий ответ – в бесконечно возрастающей сумме счастья.⁴⁹

Достижение постоянного возрастания счастья путём инкорпорации в коллективную жизнь вида заключает в себе ярко выраженный эротический и экстатический момент:

Кто понял смысл существования вида не только головою, но всем существом своим, жизнь того переполнена светом, значительностью, упоением творчества, безмерно выходящим за рамки беглого личного бытия.⁵⁰

Для упразднения границ собственного «я» используется метафора растворения в коллективном человечестве или слияния с ним, как, например, у Луначарского: «заменить бледненький замкнутый кружочек – «я» представлением о волне среди моря, родной и близкой другим волнам»,⁵¹ – мысль, корреспондирующая с образом «океана опыта» у Богданова. Слияние с «целым» и растворение в нём видится и как верное средство решения «глубоких противоречий жизни»:

Разве не возникает глубоких противоречий жизни из самой ограниченности отдельного существа по сравнению с [...] целым, из самого бессилия вполне слиться с этим целым, вполне растворить в нём своё сознание и охватить его своим сознанием?⁵²

Следующим важнейшим вопросом, решение которого предлагается в рамках философии коллективизма, является проблема смерти и обретения бессмертия.⁵³ Несмотря на то, что тут можно выделить два отличных друг от друга подхода, в общем решение этой проблемы видится, конечно же, в достижении состояния «целостности», с которым напрямую ассоциируется и достижение бессмертия, как например в заключительной части «Исповеди» Горького: «Одиночество есть отломленность твоя от родного целого, знак бессилия духа и слепота его; в целом ты найдёшь бессмертие, в

⁴⁹ Там же, 86.

⁵⁰ Луначарский, «Самоубийство и философия». Цит. по Северикова, указ. соч., http://www.philos.msu.ru/vestnik/philos/art/2000/severik_lunach.htm

⁵¹ Луначарский, А. В. Двадцать третий сборник «Знания». *Литературный распад. Критический сборник*, кн. 2. СПб., 1909. С.86. Цит. по Леонтьева, указ. соч., 44.

⁵² Богданов, *Красная звезда*.

⁵³ К проблематике смерти в работах русских марксистов-ревизионистов конца XIX – начала XX в. см. Hagemester, «Das Problem des Todes im marxistischen (revisionistischen) Denken», *Nikolaj Fedorov: Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München 1989, 155-182.

одиночестве же – неизбежное рабство и тьма, безутешная тоска и смерть».⁵⁴

Один из подходов к решению этой проблемы заключался в дальнейшем развёртывании метафоры тела. Предполагалось, что в результате обретения «целостности» проблема личной смерти отпадёт сама по себе с достижением того уровня самоидентификации с коллективом, когда каждый отдельный индивид будет осознавать себя смертной частью бессмертной коллективной жизни. Такое развитие эта мысль получает, например, у Богданова и Базарова: в общем целенаправленном творчестве, в котором реализуется единство человечества, индивиды станут подобными клеткам единого бессмертного сверхорганизма.⁵⁵ Таким образом личная смерть теряет свой ужас и будет иметь не больше значения, чем смерть отдельной клетки головного мозга.⁵⁶

Второй подход к этой проблематике в аспекте обретения личного бессмертия связан с представлением об окончательной победе объединённого человечества над силами стихийной природы и будущей перспективе окончательной победы над смертью, или же, по крайней мере, возможности продления человеческого существования на неопределённо долгий срок.

На вопрос «какое существо можно считать человеком?» Богданов даёт в заключительных строках «Собирания человека» следующий ответ:

Признаем ли мы человеком существо эмбрионально-простое, чуждое развития? Мне кажется, нет. Признаем ли мы человеком существо неполное, часть, оторванную от своего целого, дисгармонически развивающуюся? Мне кажется, нет. Но если человеком мы признаем существо развитое, а не эмбриональное, целостное, а не дробное, то наш вывод будет такой: Человек ещё не пришёл, но он близко, и его силуэт вырисовывается на горизонте.⁵⁷

3.

Если в публицистических работах богостроителей новый человек, в которого в коллективном будущем должен развиваться человек-«зародыш» настоящего, только намечен в общих контурах и принципах своего развития, то на страницах платоновской *Счастливой Москвы* мы видим нового человека уже в «плоти и крови». Четыре из пяти центральных персонажей романа – Москва Честнова, Семён Сарториус, Божко и Самбикин – пред-

⁵⁴ Горький, *Исповедь*, Цит. по Леонтьева, указ. соч., 44.

⁵⁵ Богданов, «Нормы и цели жизни», 121.

⁵⁶ Базаров, Вершины, СПб. 1909, 360. Hagemester, указ. соч., 176.

⁵⁷ Богданов, «Собирание человека», 53.

ставляют собой различные модификации реализованного нового советского человека, во многом демонстрируя при этом, тем не менее, удивительную схожесть с антропологическим идеалом богостроителей. Обратив внимание на соответствия между этим идеалом и динамикой образа нового человека в тексте Платонова заставляет, прежде всего, мотивная доминанта *Счастливой Москвы*, представленная тремя соотнесёнными мотивами – мотивом нового человека, мотивом бессмертия и мотивом счастья, – преобладающими в первой части романа (главы 1-6) и в то же время постоянно сопровождающимися и оттеняемыми, а во второй части романа (главы 7-13) и оттесняемыми своими антитетическими «двойниками», а именно мотивом «ничтожного человека» (сюжетная линия ещё одной центральной фигуры романа – «вневойсковика» Комягина), мотивом смерти, широко реализованным в романе (гибель «человека с факелом» в прологе, смерть ребёнка в Институте Экспериментальной Медицины, сцена вскрытия трупа и «поисков души» в прозекторской Института, самоубийство ребёнка, упоминаемое в последней главе романа) и, наконец, мотивом несчастья/страдания/мучения, представленного в развитии сюжетной линии Семёна Сарториуса.

Интересно отметить и тот факт, что в тексте романа обнаруживаются – в том числе, и открытые – отсылки, указывающие на некоторых представителей богостроительского движения. Имя Луначарского, к примеру, упоминается в романе дважды: оба раза – в заключительной части романа и оба же раза в контексте, очень близком к пародированию претекстового материала. В первый раз его имя возникает в разговоре Сарториуса и Комягина в самом начале 13-й главы; цитата относится к сфере речи персонажа – в данном случае, Комягина, недовольствующего дезорганизованным движением масс на одном из московских перекрёстков:

А вы видите, что делается на площади: граждане мечутся, нормально ходить не приучаются. Сколько раз в свою бытность товарищ Луначарский проповедывал ритмическое движение масс, а теперь приходится их штрафовать. Прозаика жизни!⁵⁸

Эта фраза соотносится с одним из пассажей из статьи Луначарского «Основы позитивной эстетики», впервые вышедшей в свет в сборнике *Очерки реалистического мировоззрения* в 1904 году и без изменений переизданной в 1923.⁵⁹ Пассаж, на который «ссылается» герой Платонова,

⁵⁸ Платонов, *Счастливая Москва*, Котлован, 742.

⁵⁹ В начале двадцатых годов были переизданы и работы Богданова, связанные с тематикой интегрального человечества, в частности в 1920 и 1924 годах соответственно «Очерки организационной науки» в *Пролетарской культуре* (1920, 15/16) и «Собирание человека» в сборнике *О пролетарской культуре. 1904-1924*.

описывает идеал жизни «активных реалистов», который человечество – «повинуясь инстинктивной горячей жажде счастья»⁶⁰ – должно со временем претворить в жизнь. Этот гедонистический идеал представляет собой, по словам Луначарского, не что иное, как «тахитим наслаждений» для отдельного организма:

[...] идеалом жизни является жизнь наиболее могучая и свободная, жизнь, в которой органы воспринимали бы лишь ритмичное, гармоничное, плавное, приятное, в которой все движения происходили бы плавно и легко, в которой самые инстинкты роста и творчества роскошно удовлетворялись бы: это была бы жизнь блаженная, о ней мечтает человек [...]⁶¹

Второй раз имя Луначарского всплывает в контексте размышлений второго из упомянутых персонажей – Сарториуса – о «неизбежности добра» в мире, теперь уже – формально – в авторской речи, но тем не менее при наличии типичного для платоновского текста смешения сфер текста персонажа и авторского текста, что позволяет интерпретировать это место как в смысле «наивного» понимания идей Луначарского героем, так и как персифлирование «первоисточника» Платоновым:

Законы золотого правила механики и золотого сечения по большому кругу действовали всюду и постоянно. Выходило, что благодаря лишь действию одной природы маленькая работа всегда даст большие успехи и каждому достанется кусок из золотого сечения – самый громадный и сытный. Следовательно, не только труд, но и ухищрение, умелость и душа, готовая на упоение счастьем, определяли судьбу человека. Еще Архимед и александриец Герон ликовали по поводу золотых правил науки, которые обещали широкое блаженство человечеству: ведь одним граммом на неравноплечном рычаге можно поднять тонну, даже целый земной шар, как рассчитывал Архимед. Луначарский же предполагал зажечь новое солнце, если нынешнее окажется недостаточным или вообще надоевшим и некрасивым.⁶²

⁶⁰ Луначарский, «Основы позитивной эстетики», 129.

⁶¹ Там же. В статье даётся следующая характеристика идеала «активных реалистов» как «истины физической», который Луначарский называет идеалом находящимся «впереди» и противопоставляет идеалу «над нами» (т. е. метафизическому, «истине метафизической»): «идеал могучей, полной жизни, который человечество может завоевать на земле путём эмпирического познания, техники и художества, и наконец, – социального творчества [...]; жизнь есть процесс самоутверждения, а идеал – та же жизнь, но полная, цветущая, торжествующая, творческая», понимаемая как «счастье реальное» в противоположность «счастью загробному». Указ. соч., 129-132.

⁶² Платонов, *Счастливая Москва*, указ. соч., 749.

Такое скрытое «цитирование» претекста практикуется и по отношению к Максиму Горькому. Так, например, лейтмотив *Счастливой Москвы* – мотив «тёмного человека с горящим факелом»⁶³ – содержит аллюзию на образ Данко из раннего рассказа Горького «Старуха Изергиль». В одной из аллегорических вставок из «Старухи Изергиль», так называемой «Легенде о Данко», романтический герой прометеевского типа своим вырванным из груди сердцем, пылающим великой любовью к людям, освещает блуждающему в непроходимом лесу племени путь «на волю» и, таким образом, спасает свой народ ценой собственной жизни. Образ Данко трактовался советской литературной критикой как тип активного романтика и образец жертвенного коллективизма, и на правах неотъемлемой части входил в соцреалистический революционно-романтический канон положительных героев.

Мотив «человека с факелом» увязывается у Платонова с началом Октябрьской революции: действие, открывающее роман – неизвестный человек с факелом бежит в темноте и, вероятно, погибает от услышанного главной героиней выстрела – происходит в Петрограде в ночь революции. Лейтмотив представляет собой единственное «доколлективное» воспоминание главной героини, воспитанной в детском доме, и, возникшая несколько раз впоследствии, предвещает резкие повороты в развитии сюжетной линии главных героев романа – Москвы Честновой и любящего её Сартриуса. «Данковский» подтекст возникает за счёт взаимоналожения лейтмотива и постоянно повторяющегося в тексте мотива «сердца» – слово сердце и производные от него слова буквально наводняют страницы романа. С другой стороны, благодаря привязке лейтмотива к моменту «начала революции», генерируется ассоциация с дискурсивным штампом «факел революции» или же «нести/зажечь факел революции», повышая символическую составляющую лейтмотива.

⁶³ «Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени. Маленькая девочка увидела его из окна своего дома, проснувшись от скучного сна. Потом она слышала сильный выстрел ружья и бедный грустный крик – наверно убили бежавшего с факелом человека. Вскоре послышались далекие, многие выстрелы и гул народа в ближней тюрьме... Девочка уснула и забыла все, что видела потом в другие дни: она была слишком мала, и память и ум раннего детства заросли в ее теле навсегда последующей жизнью. Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек – в бледном свете памяти – и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка. Среди голода и сна, в момент любви или какой-нибудь другой молодой радости – вдруг вдалеке, в глубине тела опять раздавался грустный крик мертвого, и молодая женщина сразу меняла свою жизнь – прерывала танец, если танцевала, сосредоточенней, надежней работала, если трудилась, закрывала лицо руками, если была одна. В ту ненастную ночь поздней осени началась октябрьская революция – в том городе, где жила тогда Москва Ивановна Честнова». Платонов, *Счастливая Москва*, указ. соч., 645.

По ходу дела следует отметить и ещё один небезынтесный момент, к которому мы в дальнейшем вернёмся подробнее. Уже в самом начале романа с помощью лейтмотива инициируется моделирование «внутренних пространств» человеческого тела, как мест тайной жизни вытесненных воспоминаний, «сердца», «души» и других инстанций, практически неподвластных контролю со стороны рацио:

Девочка уснула и забыла все, что видела потом в другие дни: она была слишком мала, и память и ум раннего детства заросли в ее теле навсегда последующей жизнью. Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек – в бледном свете памяти – и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка. Среди голода и сна, в момент любви или какой-нибудь другой молодой радости – вдруг вдалеке, в глубине тела опять раздавался грустный крик мертвого [...] ⁶⁴

В одной из заключительных глав романа мотив «человека с факелом» получает неожиданное развитие, когда Комягин – «человек ничто», как он сам себя называет, чрезвычайно важная в композиционном отношении фигура, находящаяся в оппозиции к персонажам-представителям молодой советской элиты, человек, который живёт так, как будто бы он, по характеристике одного из второстепенных персонажей, «наносил сам себе позор с целью критики советского человека», ⁶⁵ неудавшийся художник, «пенсионер третьей категории» и член Осодмила, ⁶⁶ подкарауливающий и штрафующий граждан, нарушающих общественный порядок в местах культуры и отдыха, – выдаёт себя в разговоре с Москвой Честновой за «революционного» человека с факелом из её детских воспоминаний. Ответная фраза Москвы, обращённая к Комягину – «ты теперь сгорел и обуглился» ⁶⁷ – в равной мере может быть соотнесена и с «факелом революции», и с пылающим сердцем Данко. Такое развёртывание мотива, при котором более чем прозаичная фигура Комягина с помощью аллюзии в определённом отношении накладывается на образ героического героя горьковской аллегории, создаёт сложный конгломерат смыслов; в этом случае весьма оправданно, на наш взгляд, говорить о генерировании в платоновском тексте интертекстуальных связей, травестирующих текст-источник и направленных на его демифологизацию.

Что касается следующего представителя философии коллективизма, то достаточно прозрачная отсылка к личности Богданова видится нам в той

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же, 664.

⁶⁶ Добровольное общество содействия милиции.

⁶⁷ Платонов, *Счастливая Москва*, указ. соч., 730.

роли, какую в романе Платонова занимает медицинский экспериментальный институт специального назначения («медицинский институт для поисков долговечности и бессмертия»⁶⁸). Прототипом института – он и непосредственно прилегающая к нему территория с домом Комягина являются местом действия многих сцен *Счастливой Москвы* – послужил, по всей видимости, первый в мире Институт переливания крови, основанный в Москве в феврале 1926 года под руководством Александра Богданова. Это медицинское учреждение было призвано выполнять прежде всего научно-исследовательские функции: Богданов, врач по образованию и увлечённый естествоиспытатель, занимался экспериментами по обменному переливанию крови, проверяя на практике свою теорию физиологического коллективизма в рамках «борьбы за жизнеспособность»⁶⁹ человеческой организации. Развивая идею, впервые изложенную им в научно-фантастическом романе *Красная звезда* (1908), Богданов считал, что непосредственный обмен кровью между двумя человеческими организмами будет способствовать повышению их жизнеспособности и противодействовать старческому увяданию. Будучи экспериментатором и подопытным в одном лице, Богданов погиб в 1928 году в результате одного такого неудавшегося эксперимента.

В *Счастливой Москве* мотив эксперимента (см. упомянутый выше Институт Экспериментальной Медицины, в хирургической клинике которого работает один из центральных персонажей романа – молодой талантливый врач Самбикин) функционирует не только как отсылка к теории физиологического коллективизма Богданова, но и, будучи связанным в романе с проблемой смерти и бессмертия, играет роль соединяющего звена между темой нового человека и весьма subtilно разрабатываемой в романе «Фёдоровской» линией, т. е. переосмыслением некоторых идей *Философии общего дела* Фёдорова, в частности, идеи воскрешения умерших поколений. В Институте Экспериментальной Медицины Самбикин самозабвенно работает над «исследованием о смерти», пытаясь создать эликсир бессмертия из «трупов павших существ».⁷⁰ Исследуя мёртвых, он приходит к выводу, что:

⁶⁸ Там же, 663.

⁶⁹ В 1927 г. была опубликована статья Богданова «Борьба за жизнеспособность», посвящённая этой проблематике. В середине 1920-х гг. Богданов разрабатывал и проверял в экспериментальном порядке «интегральный» метод переливания крови, основанный на принципе конъюгации (частичного слияния) двух организмов в форме обмена кровью. Основной задачей этих экспериментов было получение эффективного метода, повышающего «жизнеспособность» стареющего организма.

⁷⁰ Платонов, *Счастливая Москва*, указ. соч., 682.

[...] труп, оказывается, есть резервуар наиболее напорной, резкой жизни, хотя и на краткое время. Исследуя точнее, размышляя почти непрерывно, Самбикин начинал соображать, что в момент смерти в теле человека открывается какой-то тайный шлюз и оттуда разливается по организму особая влага, ядовитая для смертного гноя, смыывающая прах утомления, бережно хранящая всю жизнь, вплоть до высшей опасности. Но где тот шлюз в темноте, в тесных ущельях человека, который скуп и верно держит последний заряд жизни? Только смерть, когда она несется по телу, срывает ту печать с запасной, сжатой жизни и она раздается в последний раз, как безуспешный выстрел внутри человека и оставляет неясные следы на его мертвом сердце... Свежий труп весь пронизан следами тайного замершего вещества и каждая часть мертвеца хранит в себе творящую силу для уцелевших жить.

Самбикин предполагал превратить мертвых в силу, питающую долголетие и здоровье живых. Он понимал девственность и могущество той младенческой влаги, которая омывает внутренность человека в момент его последнего дыхания; эта влага, добавленная в живого, но поникшего человека, способна его сделать прямым, твердым и счастливым.⁷¹

Но если у Фёдорова живые должны заботиться о телесном восстановлении мёртвых, то у Платонова происходит инверсия этической связи: именно мёртвые должны дать материал для будущей телесной силы живых, а также своего собственного последующего воскрешения: как задумывает Самбикин – «мёртвыми оживлять мёрвых».⁷² Со временем Самбикин твёрдо убеждается в том, что труп, являясь резервуаром таинственного могучего вещества, вырабатываемого в момент смерти, парадоксальным образом оказывается «живее всех живых»:

Самбикин был убежден, что жизнь есть лишь одна из редких особенностей вечной мертвой материи и эта особенность скрыта в самом прочном составе вещества, поэтому умершим нужно так же мало, чтобы ожить, как мало нужно было, чтобы они скончались. Более того, живое напряжение сменяемого смертью человека настолько велико, что большой бывает сильнее здорового, а мертвый жизнеспособней живущих.⁷³

Размышляя над «скорбью устройства человеческого тела, сжимающего в своих костях гораздо более страдания и смерти, чем жизни и движе-

⁷¹ Там же, 682-683.

⁷² Там же, 720.

⁷³ Там же.

ния»,⁷⁴ он верит в необходимость переделки человеческого существа, понимая следующее:

[...] насколько человек еще самодельное, немощно устроенное существо – не более как смутный зародыш и проект чего-то более действительного, и сколько надо еще работать, чтобы развернуть из этого зародыша летящий, высший образ, погребенный в нашей мечте.⁷⁵

В *Счастливой Москве* исследователь и экспериментатор и сам становится объектом своего эксперимента: Самбикин, например, принципиально относится к себе «как к подопытному животному, как к части мира, доставшейся ему для исследования всего целого и неясного».⁷⁶ Таким же экспериментатором-подопытным в весьма радикальном эксперименте по переделке себя оказывается и Семён Сарториус, когда после долгой и мучительной борьбы со своим седцем, не могущим разлюбить Москву Честнову, он решает «исследовать весь объем текущей жизни посредством превращения себя в прочих людей».⁷⁷

Сердце его стало как темное, но он утешил его обыкновенным понятием, пришедшим ему в ум, что нужно исследовать весь объем текущей жизни посредством превращения себя в прочих людей. Сарториус погладил свое тело по сторонам, обрекая его перемучиться на другое существование, которое запрещено законом природы и привычкой человека к самому себе. Он был исследователем и не берег себя для тайного счастья, а сопротивление своей личности предполагал уничтожить событиями и обстоятельствами, чтобы по очереди в него могли войти неизвестные чувства других людей. Раз появился жить, нельзя упустить этой возможности, необходимо вникнуть во все посторонние души – иначе ведь некуда деться; с самим собою жить нечего, и кто так живет, тот погибает задолго до гроба [...]⁷⁸

Невольным объектом эксперимента становится и Москва Честнова: после аварии в шахте она с раздробленным бедром попадает в хирургическую клинику Института Экспериментальной Медицины и выживает после операции только благодаря впрыскиванию таинственной суспензии, приготовленной для её спасения влюблённым в неё Самбикиным из веществ, извлечённых из тела незадолго до этого умершего ребёнка.

Именно главная героиня романа является фигурой, наиболее связанной со следующим мотивом, входящим в мотивный комплекс нового человека

⁷⁴ Там же, 675.

⁷⁵ Там же, 673.

⁷⁶ Там же, 672.

⁷⁷ Там же, 738.

⁷⁸ Там же.

в тексте. Речь идёт в данном случае об уже знакомом нам по публицистике богостроителей мотиву слияния/растворения. Москва Честнова – единственный персонаж, который в тексте романа напрямую обозначен как «новый человек». ⁷⁹ Действительно, Москва Честнова представляет собой наиболее чистый тип нового человека (по сравнению с другими героями-представителями молодой советской элиты в романе), граничащий, по сути, с категорией сверхчеловека. Не только совершенство её тела и удивительная сила её личности, но и буквально физическая причастность «будущей жизни» делают её персонажем, занимающим особое место среди остальных центральных фигур романа. Анализируя элементы нарративной структуры *Счастливой Москвы* нельзя не отметить и тот факт, что платоновский текст, излагая читателю историю главных героев, первертирует классическую фабульную схему соцреалистического романа – ранее уже упомянутый нами (в качестве одного из «претекстов») топос нового человека как процесс его становления.

Схему фабулы соцреалистического романа можно упрощённо передать как трёхчастную структуру: 1) исходное состояние – «обычный человек»; 2) переход, осуществляемый через внутреннюю борьбу, страдания, а нередко, и утрату телесной целостности или определённых функций тела (инвалидность), 3) обретение статуса «нового человека». Нетрудно заметить, что в *Счастливой Москве* – что касается двух главных героев романа, Москвы Честновой и Сарториуса – происходит обратный процесс, а именно – первая и третья позиции схемы «становления» меняются местами: по ходу действия романа главные герои проходят процесс превращения из «нового человека» – через внутреннюю борьбу и страдания (в особенности, Сарториус) и инвалидность (!) (Москва) в «обычного» человека. Интересно и то, что отдельные шаги на пути этой трансформации, совершаемые героями, обусловлены не воздействием чужой воли или обстоятельств, а продиктованы именно тем или иным решением самих героев, какой бы странной ни казалась подчас читателю мотивация действий персонажей.

Вернёмся к мотиву слияния/растворения. Главные герои романа испытывают страх оказаться «запертыми» в пространстве собственного, «однообразного», «до смерти одинаково устроенного тела», быть постоянно одним и тем же неизменным человеком: «Сарториус слушал и понимал, насколько он беден, обладая лишь единственным, замкнутым со всех сторон туловищем [...]»; ⁸⁰ ими владеет экстатически окрашенное желание выхода за границы собственного тела, как, например, желание Москвы «покинуть как-нибудь самоё себя»:

⁷⁹ Там же, 653.

⁸⁰ Там же, 733.

Ей было по временам так хорошо, что она желала покинуть как-нибудь самое себя, свое тело в платье, и стать другим человеком – женой Гунькина, Самбикиным, вневойсковиком, Сарториусом, колхозницей на Украине...⁸¹

Сознание существования «высшей участи», желание главной, «всеобщей жизни, наполненной трудом и чувством сближения между людьми» заставляет нового человека пытаться выйти за пределы «обычного» – «из круглого шара своей головы, где катались его мысли по давно проложенным путям, из сумки сердца, где старые чувства бились как пойманные, не выпуская ничего нового, не теряя привычного [...]».⁸²

Главная героиня испытывает желание «разделить себя», причём это отнюдь не желание отдельного личного счастья с любящим её человеком, а стремление «слияния» со всем человечеством. Невозможность «променять весь шум жизни на шепот одного человека»⁸³ заставляет её сделать выбор не в пользу любви – ведь «любовью соединиться нельзя»⁸⁴ – а в пользу «счастливой тесноты людей». Оставляя Сарториуса, она снова восстанавливает в себе ощущение счастья, уходя в «бесчисленную жизнь, давно томящую ее сердце предчувствием неизвестного наслаждения, – в темноту стеснившихся людей, чтобы изжить с ними тайну своего существования».⁸⁵

Выстраивая сюжетную линию главной героини Платонов буквализирует богостроительскую метафору растворения в коллективном теле человечества и развивает её до логического конца: его героиня, следуя импульсу слияния с человечеством, сначала теряет свою телесную целостность и, так сказать, «сокращаясь» по ходу действия, в конце концов действительно буквально реализует своё желание, в последней главе романа окончательно растворяясь в «пространстве города и человечества».⁸⁶ Схожая судьба постигает и Сарториуса, который в какой-то определённый момент убеждается в том, что «Москва Честнова была права, что любовь это не коммунизм /будущее/ и страсть грустна»⁸⁷ и решает «перемучиться всеми мученьями, испытать все сначала, чтобы найти для каждого тела человека еще не существующую, великую жизнь».⁸⁸ В отличие от Москвы, стремление которой нацелено на счастье, экстатическое слияние и со-радование, в отказе Сарториусом от самого себя и желании исследовать «весь объём

⁸¹ Там же, 687.

⁸² Там же, 708.

⁸³ Там же, 679.

⁸⁴ Там же, 691.

⁸⁵ Там же, 692.

⁸⁶ Там же, 743.

⁸⁷ Там же, 718.

⁸⁸ Там же, 718.

текущей жизни» путём растворения в ней и «вникнуть во все посторонние души», преобладает модус со-страдания. Несмотря на это различие, оба героя, попадая в дилемму выбора между «узко-личностной» любовью и желанием обнять всё бесконечное человечество, делают его – волей или неволей – в пользу второго, теряя «малое» и получая «великое» взамен.

Практикование «любви к дальнему»⁸⁹ характеризует и ещё одного героя романа – «геометра и городского землеустроителя» Виктора Божко, который все свободные часы, не занятые жизнью в трудовом коллективе проводит в письменном общении на эсперанто с пролетариями дальних стран, заменяющем ему «жизнь в семействе». Впрочем, Божко и не надеется на личное счастье, будучи равнодушным к себе как к «рождённому при капитализме», не успев ещё «отвыкнуть от себя» и оставаясь неизменным среди новых прекрасных вырастающих людей, переживая как счастье свою причастность к всемирному товариществу.

Мотив расчленения, будучи увязанным в тексте романа со всеми ранее рассмотренными мотивами, представляет собой следующий элемент мотивной сетки романа, влияющий на модус корреляции платоновского текста и его философско-идеологических претекстов. Его массивное присутствие в тексте обнаруживает себя в первый раз в пятой главе романа, в сцене операции ребёнка в клинике Института Экспериментальной Медицины. На его значение указывает как семантическая близость с богдановской метафорой «дробления человека», так и большое количество сцен, в которых обыгрывается этот мотив и ключевое значение некоторых из этих сцен в сюжетно-композиционной структуре романа.

Сцены расчленения человеческого тела – как живого, так и мёртвого – присутствуют в следующих эпизодах текста:

1) операция ребёнка с гнойной опухолью головы, которую проводит Самбикин в клинике института. Энтузиазм Самбикина, стремящегося полностью удалить очаги заражения в теле ребёнка, принимает здесь абсурдные масштабы: находя всё новые очаги стрептококков в теле ребёнка и уничтожая их, он успеваеет как раз вовремя остановиться, чтобы не искрошить на куски голову пациента:

⁸⁹ Здесь у Платонова происходит реализация метафоры из известного пассажа Ницше о сверхчеловеке и любви к ближнему («Die Zukunft und das Ferne sei dir die Ursache deines Heute: in deinem Freunde sollst du den Übermenschen als deine Ursache lieben. Meine Brüder, zur Nächstenliebe rate ich euch nicht: ich rate euch zur Fernsten-Liebe») (Also sprach Zarathustra)/«Да будет будущее и дальнее причиной твоего настоящего: в твоём друге любви сверхчеловека как причину твою. Братья мои, не ближнего, но дальнего любить призываю я вас» (Так говорил Заратустра)). См. также о влиянии идейного наследия Ницше на Богданова: Hagemeister, указ. соч., 177-179. «Любовь к дальнему» назывался вышедший 1934 г. в журнале «30 дней» рассказ Платонова, героем которого является Божко (фрагмент *Счастливой Москвы*).

Извлекая костяные секции, Самбикин глядел в них в свете рефлектора, нюхал, сжимал для лучшего ознакомления и передавал старшему хирургу; тот равнодушно бросал их в посуду. Мозг приближался; выкалывая кости из черепа, Самбикин исследовал их теперь под микроскопом и все еще находил в них гнезда стрептококков. В некоторых местах головы ребенка Самбикин дошел уже до последней костной пластинки, ограждающей мозг, и зачистил ее по поверхности от смертного серого налета. Его руки действовали так, как будто они сами думали и считали каждый допуск движения. По мере удаления стрептококков, их становилось меньше, но Самбикин переходил на сильнейшие микроскопы, которые показывали, что число гноеродных телец, быстро убывая, целиком все же не исчезает. Он вспомнил знаменитое математическое уравнение, выражающее распределение теплоты по пруту бесконечной длины, и прекратил операцию. – Тампонировать и бинтовать! – приказал он, ибо, чтобы совершенно уничтожить стрептококков, надо было искрошить не только всю голову больного, но и все его тело до ногтей на пальцах ног.⁹⁰

Отметим в этой сюрреалистической сцене – наряду с тематизированием несовершенства «человеческого устройства», уже встречавшимся нам в связи с мотивом эксперимента – во-первых, импликацию вивисекции, во-вторых, создание «микро-/макрокосмической» коннотации (погружение Самбикина сознанием в ткани/«недра» человеческого тела, невидимые невооружённым взглядом).

2) вскрытие и частичное расчленение трупа молодой женщины в проекторском отделении Института Экспериментальной Медицины: сцена, в которой Самбикин пытается наглядно показать Сарториусу, что такое человеческая «душа», указывая при этом на пустой участок в кишечнике мёртвой между непереваренной пищей и калом, как на «мотор человеческой истории».

3) расчленение трупа ранее прооперированного Самбикиным ребёнка для приготовления «эликсира бессмертия», спасающего жизнь Москве Честновой – реализация метафоры «восстановления мёртвыми живых».

4) ампутация ноги главной героини. Этому варианту реализации мотива расчленения следует уделить особое внимание из-за его связи со многими смысловыми уровнями текста. С одной стороны, очевидна связь «сокращения» тела главной героини с метафорой «дробления человека» (инверсия богдановской линии развития от «раздробленного» человека – к «интегральному»). С другой стороны, акт «расчленения» тела героини напрямую связан с мифопоэтическим пластом романа. Речь идёт здесь, с одной стороны, об инициационном аспекте мотива расчленения – во первых, как общем модусе жертвенности, во вторых, – конкретизированно – в виде

⁹⁰ Платонов, *Счастливая Москва*, указ. соч., 670-671.

аллюзии на фигуру инвалида как ультимативного «нового человека» в социалистическом романе – не будем забывать и о том, что увечье Москва Честнова получает на «стройке социализма», что позволяет интерпретировать потерю героиней телесной целостности как «учредительную жертву» / «Gründungsopfer» (Girard), заложенную в «фундамент нового мира». В то же время в мотиве расчленения присутствует и космогонический аспект – отсылка к мифу о возникновении мира из частей тела расчленённого божества/ первочеловека; именно это представление, кстати, и лежит в основе всех последующих представлений о коллективном социальном теле. Как следующий мифопоэтический слой можно обозначить миф о Дионисе с его комплексом мотивов дифференциации и ассоциации и циклом смерти-возрождения.

5) история с корзиной винограда, подаренной героине вместе с отсечённым ногтем большого пальца дарителя (одиннадцатая глава). Эта сцена, по нашему мнению, служит, среди прочего, усилению и закреплению дионисийских коннотаций фигуры главной героини.

6) сновидение, которое усыплённая наркозом героиня видит во время операции, где весьма интересным образом переплетаются мотивы интеграции и дезинтеграции:

Она заснула и пошевелила шелестящими губами в жажде горячего тела.

– Уснула, – сказала сестра, обнажая всю Москву.

Самбкин долго работал над ногой, пока не отделил ее начисто, дабы избавить организм от гангрены. Москва лежала спокойная; неопределенное грустное сновидение плыло в ее сознании, – она бежала по улице, где жили животные и люди, – животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее, вниз, к пустому морю, где кто-то плакал по ней; туловище ее ежеминутно уменьшалось, одежду давно содрали люди, наконец остались торчащие кости, – тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше, лишь бы никогда не возвращаться в страшные покинутые места, откуда она убежала, лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей... Она упала на жесткие камни и все, кто рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью.⁹¹

По сути речь идёт здесь о чрезвычайно архаичной модели обретения общности/инкорпорации «в другого», которая манифестируется в данном случае в акте «раздавания себя» и акте «причастия телом» героини (communio), совершаемого окружающими её живыми существами. Сновидение

⁹¹ Там же, 721.

Москвы можно, на наш взгляд, трактовать в этом смысле как один из вариантов реализации идеи слияния с миром – «приращения» мира живой плотью героини. Хотелось бы обратить внимание и на постоянное обыгрывание в романе ряда «часть – участь – причастность – соучастие – счастье», активизирующее буквальное значение слова счастье и его соотносённость с понятием часть, т. е. счастье как со-частье (доля, пай в «общем»), счастье (удача, состояние довольства) как быть «с частью». У Платонова же в результате этого обыгрывания проявляется и вариант счастья (довольства, блаженства) его персонажей в значении «быть частью», в особенности это касается жизненных устремлений главной героини его «Счастливой Москвы».

Обратимся теперь к последнему из анализируемых элементов мотивной структуры романа. В связи с рассмотрением интертекстуальных включений в тексте нами уже был упомянут лейтмотив «тёмный человек с горящим факелом». Также была упомянута и одна из других его функций, а именно, его участие в создании образа «пространств человеческого тела», где протекает напряжённая самостоятельная жизнь неких внутренних инстанций, недоступная контролю со стороны «сознательной» части человека. Один из примеров такого моделирования «внутренних пространств» был тоже приведен выше: в самом начале романа читатель узнаёт о том, что *«память и ум раннего детства заросли в ее [Москвы Честновой, – Е. Х.] теле навсегда последующей жизнью. Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек – в бледном свете памяти – и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка»*.⁹² И далее – в отношении того же безымянного человека, воспоминание о котором тревожит героиню: *«[...] вдруг вдалеке, в глубине тела опять раздавался грустный крик мертвого»*. Здесь следует выделить два элемента, которые регулярно повторяются – как по отдельности, так и в комбинации друг с другом – на протяжении всего действия романа, сначала в виде небольших вкраплений, а потом становясь всё настойчивей (во второй части *Счастливой Москвы*). Это, во-первых, концептуализирование «внутренних пространств» человеческого тела как обширных, глубоких «недр»: так, например, причина необъяснимой болезни Сарториуса кроется в «отдалённых недрах» его тела, или же «тесные ущелья человека», из которых Самбикин старается извлечь вещество бессмертия. В такой концептуализации человек – как живой, так и мёртвый – выступает как источник ресурсов для человечества; молодой врач Самбикин занимается, следовательно, не чем иным, как исследованием по разработке недр трупов.

⁹² Здесь и далее курсив мой. – Е. Х.

Второй элемент представляет собой некая инстанция (или инстанции) внутри человека, природа которой не обозначена конкретно. В романе она предстаёт попеременно в виде «души», «сердца», «чувств», иногда принимая форму вытеснённого воспоминания (лейтмотив) или же «двойника» самого человека. Эта инстанция проявляет себя криком, воплем, раздающимся в глубине тела героя, или же просто время от времени обнаруживает интенсивную тайную жизнь, непонятную и пугающую:

[...] Сарториус терпеливо выносил самого себя; лишь изредка у него болело сердце – настойчиво и долго, в далекой глубине тела, раздаваясь там, как темный вопиющий голос. Тогда Сарториус уходил за шкаф с давними делами и стоял в промежутке инвентаря некоторое время, пока не проходила в одиночестве и однообразии эта болящая скака чувства.⁹³

Приведём ещё несколько примеров такой активности: «утомонить неясный и алчущий, совестливый вопль в душе»⁹⁴ (Самбикин), «ощущение собственного, постоянно вопиющего чувствами тела»⁹⁵ (Сарториус), «он пугался развертывающейся в нем тревожной и опасной жизни»⁹⁶ (Сарториус), «Вдруг слезы самостоятельно выходили из его глаз и текли по лицу, так что Сарториус удивлялся этому явлению; в глубине его тела жило что-то, как отдельное животное, и молча плакало, не интересуясь весомой промышленностью»⁹⁷ «сердце и ум продолжали заглушенно шевелиться в них, спеша отработать в свой срок обыкновенные чувства и всемирные задачи».⁹⁸ Особая роль отведена в романе мотиву сердца (что уже упоминалось), вообще, сердца героев романа живут вполне самостоятельной жизнью, мало зависящей от воли их «обладателя», как, например, несчастное, тоскующее сердце Сарториуса: «Сарториусу стало плохо, он решил из института бежать скорее в свой трест, явиться в местком и попросить какой-нибудь товарищеской помощи от ужаса своего тоскующего сердца»⁹⁹ или же «блуждающее» сердце Москвы:

Блуждающее сердце! Оно долго содрогается в человеке от предчувствия, сжатое костями и бедствием ежедневной жизни, и наконец бросается вперед, теряя свое тепло на холодных прохладных дорогах.¹⁰⁰

⁹³ Платонов, *Счастливая Москва*, указ. соч., 726.

⁹⁴ Там же, 673.

⁹⁵ Там же, 743.

⁹⁶ Там же, 686.

⁹⁷ Там же, 696.

⁹⁸ Там же, 698.

⁹⁹ Там же, 700.

¹⁰⁰ Там же, 695.

Разработка этого мотива проводится и в виде «поисков души» (ср. сцену в прозектории), в виде попытки/желания героев докопаться до «тайника» человеческого тела в «заботе об окончательном устройстве мира». Усилия эти направлены на «доработку» человеческого существа, скрывающего «скверное» в своём природном устройстве:

– А нельзя ли поскорее открыть душу, что она такое, – интересовался Божко. – Ведь и вправду: пусть весь свет мы переделаем и станет хорошо. А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать! Даже тело наше не такое, как нужно, в нем скверное лежит.

– В нем скверное, – сказал Сарториус.

[...]

– Ничего! – опомнился Сарториус. – Мы теперь вмешаемся внутрь человека, мы найдем его бедную, страшную душу.

– Пора бы уж, Семен Алексеевич, – указал Божко. – Надоело как-то быть все время старым природным человеком: скука стоит в сердце. Изуродовала нас история-матушка!

[...] Божко был теперь еще более доволен, поскольку лучшие инженеры озаботились переделкой внутренней души. Он давно втайне боялся за коммунизм: не осквернит ли его остервенелая дрожь /чужеродный дух/ ежеминутно поднимающаяся из низов человеческого организма! Ведь древнее, долгое зло глубоко въелось в нашу плоть, даже само тело наше есть наверно одна сплоченная терпеливая язва или такое жульничество, которое нарочно отделилось от всего мира, чтобы победить его и съесть в одиночку...¹⁰¹

Надежда героев на возможность переделки человека связывается с новым социальным строем (социализмом, коммунизмом): он должен обнаружить «тайник души» и вскрыть «гнойный пузырь» узко-личностных стремлений:

Теперь – необходимо понять все, потому что социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впиться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком.¹⁰²

Картина удаления социализмом «гноя» из человеческого существа корреспондирует здесь с мотивом расчленения (через метафору операции).

¹⁰¹ Там же, 715-716.

¹⁰² Там же, 713.

Как корреспондирование (мотив расчленения и мотив «внутренних пространств» человека) можна рассматривать и одновременное присутствие в тексте таких их частных реализаций как «удаление сердца» (в сцене в проекторской института Самбикин вырезает сердце мёртвой женщины, чтобы использовать его впоследствии для своих исследований, так же он поступает и с трупом ребёнка для приготовления спасительной сыворотки) и «вопящее сердце» в глубинах тела героев.

Как можна убедиться, все рассмотренные данной работой мотивы – «новый человек», «эксперимент», «слияние/растворение», «расчленение» и «скрытые недра человеческого существа» – коррелируют друг с другом, и в то же время с помощью тех или иных своих элементов соотносятся с «претекстами» платоновского текста (корреспондируя с системой метафор или другими структурными единицами в последних). Взаимодействие текста и «претекста» возникает за счёт таких факторов как генерирование интертекстуальных связей путём использования в тексте структурных элементов, характерных для претекста (т. е. узнаваемых читателем), видоизменения, развития этих элементов (например, переключения из абстрактного регистра в конкретный (или наоборот), буквализации метафор и языковых клише, развёртывания их в сюжетную линию, применения «сдвига» на основе семантического родства (как в случае «дробления» и «расчленения»), инверсии и т. п.), и наконец, «сцепления», взаимоналожения, взаимодействия элементов нарративного уровня в тексте, использования контрапунктной техники. Такая работа со структурными элементами «претекста» позволяет исследовать изнутри, «проверить на прочность» конструкцию определённой идеи или концепции как составной части идеологического дискурса. Подобная «проверка» зачастую ведёт к полной или частичной дискредитации использованного в тексте идеологического материала. Тестируя идею интегрального человечества в *Счастливой Москве*, Платонов оставляет читателю, тем не менее, широкое интерпретационное поле, позволяя последнему самому судить о «жизнеспособности» нового человека, который в романе учится «мужеству непрерывного счастья». ¹⁰³

Подытоживая вышеизложенное, подчеркнём и тот факт, что данный анализ мотивной структуры *Счастливой Москвы* затронул лишь самые основные, лежащие на поверхности, элементы этой структуры. Без внимания остались многие другие аспекты, важные для понимания интертекстуальной стратегии платоновских текстов; в отношении *Счастливой Москвы* это, прежде всего, такие аспекты как «фёдоровский» контекст, «Счастливая Москва» и жанровый канон соцреалистического романа, дионисийские и ницшеанские «следы» в тексте, мотив музыки в романе и использование Платоновым приципов музыкальной композиции для структу-

¹⁰³ Платонов, *Счастливая Москва*, 756.

ривания нарративного плана романа, а также проблема автоинтертекстуальности в произведениях этого периода. Эти вопросы несомненно требуют своего дальнейшего рассмотрения.

Л и т е р а т у р а

- Платонов, А. 1987. *Государственный житель*, М.
— 2002. *Котлован. Романы, повести, рассказ*, СПб.
- Андреев, А.Л. / Маслин, М.А. 2003. «А.А. Богданов как философ и социальный мыслитель», А.А. Богданов, *Эмпириомонизм. Статьи по философии*, М., 366–374.
- Бобрик, М. 1995. «Заметки о языке Андрея Платонова», *Wiener Slawistischer Almanach*, 35, 165–191.
- Богданов, А. 1905. «Собирание человека», *Новый мир* (Статьи 1904–1905), М., 7–54.
— 1905. «Нормы и цели жизни», *Новый мир* (Статьи 1904–1905), М., 55–135.
— 1905. «Проклятые вопросы философии», *Новый мир*, (Статьи 1904–1905), М., 136–169.
- Гаспаров, Б.М. 1993. *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*, М.
- Квитка, И.И. 2006. «Философские идеи А.А. Богданова», *Вестник Оренбургского государственного университета*, 7, 56–62.
- Кларк, К. 2002. *Советский роман: История как ритуал*, Екатеринбург.
- Костов, Х. 2000. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе „Счастливая Москва“*, Хельсинки.
- Леонтьева, О.Б. 2005. «Историческая концепция А.А. Богданова: Теоретические поиски русского марксиста», *Вестник Самарского государственного университета*, 1, 42–53.
- Луначарский, А.В. 1905. «Основы позитивной эстетики», *Очерки реалистического мировоззрения. Сборник статей по философии, общественной науке и жизни*, СПб.
- Меерсон О. 1997. «Свободная вещь». *Поэтика неостранения у Андрея Платонова*, Berkeley Slavic Specialities.
- Михеев, М.В. 2003. *В мир А. Платонова – через его язык: предположения, факты, истолкования, догадки*, М.
- Северикова, Н.М. 2000. «К оценке философского наследия А.В. Луначарского», *Вестник Московского университета. Серия 7. Философия*, 2, 43–57. http://www.philos.msu.ru/vestnik/philos/art/2000/severik_lunach.htm.
- Толстая, Е. 2002. «О связи высших уровней текста с нижними», *Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века*, М., 227–271.
— 2002. «Идеологические контексты Платонова», *Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века*, М., 289–323.

- Dhooge, B. 2007. *Творческое преобразование языка и концептуализация мира у А. П. Платонова. Диссертация на соискание степени доктора восточно-европейских языков и культур*, Gent.
- Günther, H. 1993. *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart/Weimar.
- Hagemeister, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hodel, R. 2001. *Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Von „V zvezdnoj pustyne“ bis „Čevengur“*, Frankfurt/Main.

Илья Кукуй

**ОДНА АБСОЛЮТНО СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА:
ГОРОДСКОЙ ТЕКСТ А. ПЛАТОНОВА И Б. ВАХТИНА**

Мне тридцать три года, но иногда мне кажется, что мне вообще нет ни одного года, и тогда я думаю, что когда-нибудь умру, что вполне вероятно придет, хотя на этот счет нет никаких доказательств.

Мне нет ни одного года и никогда не будет до самой смерти, а потом и подавно, и я несущая в руках ничто, и когда меня спрашивают, откуда я такой взялся, мне хочется показать на небо, которое иногда бывает голубым и пустым, как мои глаза [...].

С разных сторон я пытался подъехать к этому ничто, заключенному в крупнокалиберной фигуре, к этому поименованному мужу, шатену, писателю и т. д., которому несколько лет, но никогда мне не удавалось проникнуть в него дальше пригорода.

Б. Вахтин «Анабиоз» (1990: 312)¹

Сопоставление поэтик Андрея Платонова и Бориса Вахтина – на первый взгляд, типичный пример интертекстуальной связи от преемника к предшественнику. Обусловленность исканий ленинградского прозаика языком Платонова кажется очевидной. Так, по справедливому наблюдению Майи Борисовой, сходство обоих писателей не столько поверхностное, на уровне «стилистической похожести», сколько внутреннее, онтологическое: «Роднит авторское мироощущение, умственное и чувственное единение с миром природы и людской деятельности, состояние включенности, сопринадлежности, взаимозависимости. И еще, пожалуй, особое свойство, нравственное умение: при аналитической, сугубо трезвой, жесткой оценке окружающей действительности как бы воспарить душой и разумом на иной, высший уровень восприятия, откуда видно, что в конечных победи-

¹ Разрядка моя. – И.К.

телях всё равно оказываются земля, река, любовь, свет» (Борисова 1990: 346-347).

Не случайно в этом высказывании в числе первых показателей, по которым соприкосновение Платонова и Вахтина становится особенно заметным, выступают незамкнутые географические локусы земли и реки. В дальнейшем мы остановимся, однако, на теме городского текста, поскольку именно в нем, как представляется, сопоставление двух частных поэтик может дать выход к более широкому обобщению. Обобщение это, в известном смысле, сделал еще сам Вахтин, в 1964 году выступив инициатором организации литературной группы «Горожане», в которую, кроме него, вошли Владимир Губин, Игорь Ефимов и Владимир Марамзин.² Как известно, Платонов стоял в центре внимания группы: позднее Марамзин выпустил на страницах парижского журнала *Эхо* его библиографию. О названии группы Марамзин пишет так: «Назвались мы “Горожанами” [...] совсем не в отличие литературы о деревне. Вахтин написал мне когда-то на одном из своих рассказов: это пригород того города, где мы все горожане. Вахтин всегда знал [...], что по терминологии древнеиндийской философии горожанин – это дух, чистое сознание, которое обитает в девятивратном граде, как они называли человеческое тело» (Марамзин 2007, 49). Эти две составляющих мысли Марамзина, пригород и град, и их специфическое освещение могут служить ключом к вопросу, почему городской текст Платонова и Вахтина имеет столь нетипичные в целом для русской литературы конфигурации.

Странность заключается прежде всего в том, что собственно городского текста в том смысле, как его полагает Московско-Тартусская семиотическая школа (отметим прежде всего работы Лотмана и Топорова о Петербургском тексте),³ ни у Платонова, ни у Вахтина фактически нет. Городской текст предполагает двустороннюю связь – отображение с различной степенью деформации в пространстве текста определенных городских реалий, под которыми подразумеваются не только топонимы, но и столь отвлеченные метафизические образования, как «Душа Петербурга» Н. Анциферова.⁴ При этом облик или образ города, запечатленный в тексте, обладает характером обратной связи и бросает свою тень на город реальный, дополняя его внешний облик аурой культурного пространства. Ср. высказывание Топорова о Петербургском тексте:

² О группе и литературном сборнике «Горожане» см.: *Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия*, М. 2003, 399-400.

³ О модели городского текста у Лотмана и Топорова см. Турома 2009, Кацис 2009.

⁴ См. недавно опубликованную диссертацию Н. Анциферова *Проблемы урбанизма в русской художественной литературе* (2009), в которой его метод анализа городского текста получил свое законченное воплощение.

Петербургский текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход а *realibus ad realiora*, пресуществление материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе следы своего внетекстового субстрата и в свою очередь требует от своего потребителя умения восстанавливать («проверять») связи с внешнеположенным тексту, внетекстовым для каждого узла Петербургского текста. (Топоров 1995, 259)

Иными словами, инкорпорированные в пространство художественного текста топографические реалии не только делятся с ним своими качествами, но через это получают дополнительную роль в культурном пространстве города. В отношении Платонова и Вахтина, у которых сам концепт города, конечно, очень важен – у Платонова в первую очередь Москва, у Вахтина Ленинград, – мы этого сказать в целом не можем прежде всего из-за специфической роли топонимов в их произведениях. Неоднократно отмечалась крайне редуцированная топонимика у Платонова даже в таких произведениях, как *Счастливая Москва*.⁵ Автор предоставляет читателю информацию о том, что Божко нашел Москве Честновой номер в Мининском подворье (СМ, 12);⁶ что Комягин жил «в глуши Бауманского района» (СМ, 23) и там же находился «медицинский экспериментальный институт специального назначения», в котором работал Самбикин (СМ, 27); что Москва Честнова устраивается на работу в шахте метро на Каланчевской площади (СМ, 67) и что учреждение Божко, в котором начинается превращение Сарториуса в Груняхина, находится в Старогостином дворе (СМ, 50), а заканчивается это превращение на Крестовском рынке, где Сарториус покупает себе паспорт уроженца города Нового Оскола Груняхина (СМ, 95, 98). Однако эти данные не складываются в единую мозаику, и если бы возникла идея провести экскурсию «Платоновская Москва» (подобно Москве булгаковской), задача оказалась бы неосуществимой. Затрагивая тему топонимов *Счастливой Москвы*, интересно отметить, что Каланчевская площадь в 1932 году (в год начала работы Платонова над романом) стала Комсомольской в честь комсомольцев-строителей метро; исчез в ходе нового административного деления Москвы Бауманский район; нет уже Старогостиного двора (напротив которого 17 ноября 1931 года была совершена или инсценирована неудачная попытка покушения на Сталина, после которого Политбюро специальным постановлением запретило вождю гулять по Москве), а на месте Крестовского рынка в 1982 году

⁵ Отмечено, в частности, Н. Ласкиной (2000, 3). Об амбивалентности образа города как системы оппозиций см. Костова 2000.

⁶ Здесь и ниже ссылки на роман *Счастливая Москва* даются в тексте как СМ с указанием страниц по изданию: Платонов 1999.

было возведено крытое здание Рижского рынка, одного из самых значных в стране. Лишь в конце 1930-х гг., как отмечал Игорь Савельзон (1999, 239), топография Москвы находит в некоторых произведениях Платонова более подробное освещение, прежде всего в рассказе «Любовь к Родине или Путешествие воробья». Исследователь предполагает, что это объясняется самоидентификацией автора с локусом Бульварного кольца, где жил Платонов; название рассказа Савельзон предлагает считать своеобразным объяснением любви писателя к своей малой Родине.

Схожая ситуация наблюдается у Вахтина. Вполне программным выглядит отказ от топонимов в повести Вахтина *Дубленка* (1978), являющейся проекцией гоголевской *Шинели* на советскую действительность и, тем самым, переносом Петербургского текста в Ленинград. Характерно начало повести:

Дело было давно, лет через десять после того, как первый человек высадился на Луне, большинство людей забыло, в каком это случилось именно году, с тех пор многое изменилось, хотя, конечно, ничто, разумеется, строго говоря, не изменилось – сейчас, к счастью, всё изменяется не изменяясь, и всё-таки, пожалуй, кое-что в некотором смысле изменяется.

Например, если встать сейчас в этом городе за колоннами дворца в стиле Карла Ивановича Росси, дворца, над которым победно развеваются свежее красное знамя, и присмотреться к людям, идущим во дворец на работу, то заметно, что одеты они разнообразно, чего во времена высадки на Луне еще не наблюдалось. (Вахтин 1990, 156)

Легко узнаваемый Смольный остается в повести единственной атрибутируемой городской реалией. В более ранних *Трех повестях с тремя эпитогами* (1959-1964) город разворачивается перед читателем постепенно. В первой повести, *Летчик Тютчев, испытатель*, опознаваемых городских реалий нет вообще и мы даже не можем с уверенностью сказать, что это Ленинград, несмотря на свидетельство жены Вахтина в одном интервью: «“Летчик Тютчев” – это Школьная улица. Тогда она воспринималась как окраина, и место дуэли Пушкина там рядом» (Сумерки 1991, 89). Пространство повести – микрокосм одного отдельно взятого дома, и повествование ведется от первого лица одного из жильцов. Не случайно повесть начинается словами: «В нашем доме живут я, женщина Нонна, летчик-испытатель Тютчев, потомственный рабочий Вахрамеев, бывший солдат Тимохин, мальчик Гоша и еще прорва всякого народа числом пятьдесят квартир, и в некоторых по две-три семьи из трех и более человек» (Вахтин 1990, 4) – повествователь оказывается здесь одним из многих, «жильцом»,

что подчеркнуто нарочито неправильным согласованием («В нашем доме ж и в у т я , женщина Нонна [...]»).

Та же перспектива повествователя и принцип зачина сохраняются во второй повести, *Ванька Каин*, однако дополняются конкретной топографической деталью:

У серого дома в Упраздненном переулке четыре стены и крыша нараспашку. Я задираю голову, как у парикмахера для бритья, и смотрю. Над домом клубится пар и сгущается великанами: прежде всего Ванькой Каином, затем стюардессой Марией, старым скульптором Шемиловым, смелым евреем Борькой Псевдонимом, Стеллой, профессорской дочкой.

Это всё великаны.

Это наш дом в Упраздненном переулке. (Вахтин 1990, 33)

Несмотря на свою вызывающую литературность, «Упраздненный переулочек» – реальный топоним. Расположенный в одном из самых литературных районов Петербурга, в Коломне, в 1965 году он был переименован в улицу Володи Ермака. Но если в данном случае механизм остранения заложено уже в самом названии улицы, то далее в повести Вахтин остраняет уже одну из самых значимых городских магистралей – Невский проспект:

По невской слякоти, по серому асфальту шли голоногие, розовые, в шлемах, с неподвижными лицами – римляне шли, легион.

[...] Римляне шли неторопливо, мерно, словно пришли издалека, а идти им еще миллион лет – через неизвестные города, мимо чужих домов и людей, одеты не по-ихнему, шли обомлевшие, однако же уверенные, привычные идти.

[...] Каин стоял и смотрел молча, а Мария взяла его руку в свою, взяла и держит, а он не отдернул.

Далеко от лугов Тибра, от синего неба, белой тоги до серого асфальта, усталых троллейбусов, ввысь уходящей Думы и ярких одежд из синтетиков.

Дернулся Каин, отнял руку. (Вахтин 1990, 45)

И лишь в зачине третьей повести, *Абакасов – удивленные глаза*, перед читателем развертывается, наконец, привычный Петербургский текст с его противопоставлением маленького человека и того города, которому «быть пусту»:

И вот из тютчевского двора и каинского переулка нашего великого города я выхожу наконец на улицу, а на улице светло и пусто, как на тихом озере. В одном конце этой улицы площадь, на площади колонна, а на колонне падает ангел – падает, падает и не может упасть, потому что ему не дано. И вдоль улицы навстречу мне идет человек с заброшенной головой, одетый в черную тройку.

Здравствуйте, Абакасов!

[...] Он идет к другому концу этой недолгой улицы – а там поле и сад, и цветет сирень, и сияют шпили слева и справа, а посреди поля лежат могильные камни, положив подбородки на грубые ладони. (Вахтин 1990, 60)

Наряду с таким развертыванием городского текста становится очевидным значение периферии: так, последний эпилог *Трех повестей* начинается словами: «Что это я вижу напоследок в тонкой полосе заката над Черной речкой? Что это мне померещилось вдруг за самой последней чертой?» (Вахтин 1990, 92). И у Платонова, и у Вахтина обычное положение персонажа в отношении города – на этом последнем рубеже; проникновение за нее и жизнь в городской черте обычно не приносят счастья. На краю города живет герой рассказа «Волчок», там же находится дом Прочного человека из «Рассказа о многих интересных вещах»; на «улице, выходящей прямо в поле», живет Люба из рассказа «Река Потудань». Такие места Платонов в начале *Чевенгура* описывает как «ветхие опушки у старых провинциальных городов», куда «люди приходят жить прямо из природы» (Платонов 1998, 5). Обычный взгляд на город – это динамичная перспектива странника на статику и замкнутость городского пространства, как в *Чевенгуре*:

[...] люди в несчастье стараются двигаться. Русские странники и богомольцы потому и брели постоянно, что они рассеивали на своем ходу тяжесть горящей души народа. Из окна губисполкома были видны босые, несаяные поля; иногда там показывался одинокий человек и пристально всматривался на город, опершись подбородком на дорожную палку, а потом уходил куда-то в балку, где он жил в сумерках своей хаты и на что-то надеялся. (Платонов 1998, 60)

Именно потеря динамики лежит, по Платонову, в основе образования города – см. «Рассказ о многих интересных вещах»:

Город. Што он такое?

Шли-шли люди, великие тыщи, шли по немаловажному делу, уморились, стали на горе – реки текут тихие, вечерет в степи; опустелись на землю люди, положили сумки и позаснули, как сурки...

Поднялись и забыли куда шли, сном изошла тревога, которая вела их по дорогам земли.

Встали, как родились – ничего никому не ведомо.

И силу телес люди направили в тщету своего убоготворения.

Животами оправились и размножились, как моль. (Платонов 2004, 269-270)

Путь Вощева в *Котловане* также начинается «в конце города», «у низкой ограды одной усадьбы», а его приход в другой город описывается так:

До самого вечера молча ходил Вошев по городу, словно в ожидании, когда мир станет общеизвестен. [...] Только теперь он увидел середину города и строящиеся устройства его. [...] Вошев долго наблюдал строительство неизвестной ему башни. [...]

– Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет? – задумчиво сомневался Вошев на своем ходу.

Он отошел из середины города на конец его. [...] Вошев забрел в пустырь и обнаружил теплую яму для ночлега». (Платонов 2000, 26)

То же расстройство ждет в центре города Москву Честнову:

Честнова пошла к центру, глядя во все попутные ярко освещенные окна жилищ и останавливаясь у некоторых из них. [...] Москва настолько интересовалась происходящим на свете, что вставала носками туфель на выступы фундамента и засматривалась внутрь квартир, пока ее не осмеивали прохожие.

Она провела несколько часов в таком наблюдении и почти всюду замечала радость или удовольствие, однако ей самой делалось всё более печально. Все люди были заняты лишь взаимным эгоизмом с друзьями, любимыми идеями, теплом новых квартир, удобным чувством своего удовлетворения. Москва не знала, к чему ей привязаться, к кому войти, чтобы жить счастливо и обыкновенно. (СМ, 64)

Ее трагедия заключается в том, что она – сама женщина-город⁷ – живет в центре и не может его покинуть:

Окна квартиры Честновой выходили поверх окрестных московских крыш, и вдалеке – на ослабевшем, умирающем конце пространства видны были какие-то дремучие леса и загадочные вышки: на заходе солнца там одиноко блеснул неизвестный диск, отражая последний свет на облака и на небо, – до этой влекущей страны было километров десять, пятнадцать, но если выйти из дома на улицу, Москва Честнова не нашла бы туда дороги... (СМ, 19)

Центробежная сила, выталкивающая героев Платонова за городскую черту, в случае Москвы работает по вертикали – или вверх, в небо, или вниз, в шахту метро. Отсюда столь подробные сведения о том, на каком этаже живут герои романа, при отсутствии указания, где именно. Когда же героине удастся выехать с Сарториусом за город и они, подобно Вошеву, ночуют в землемерной яме, эта встреча кончается ничем: утром «была пора идти в город на работу, рассеиваться и покидать друг друга» (СМ, 48).

Характерно, что часто у Платонова движение к центру или от него является оценочной характеристикой персонажа: «внутрь города» хочет уйти в *Котловане* Козлов, «чтобы писать там опорачивающие заявления и налаживать различные конфликты с целью организационных достижений» (Платонов 2000, 35). Макар Ганушкин, отправляющийся из своей деревни в «центр всего государства» Москву в качестве штрафа, обнаруживает, что в центре живут «особые негодяи», и «даже «растения от них дохнут» (Платонов 1988, 96). Попытка же найти «самый центр государства» «у Большого театра, в логу» кончается ничем: «Макар стал искать на площади какую-либо жердь с красным флагом, которая бы означала середину центрального города и центр всего государства, но такой жерди нигде не было, а стоял камень с надписью» (Платонов 1988, 98).

Такая оценка города у Платонова тесно связана с проблематикой утопии, причем ее амбивалентность была заложена уже в раннем творчестве писателя. Хорошим примером может служить здесь стихотворение 1920 года «Май», где в искренности пафоса Платонова трудно сомневаться, однако он проговаривается буквально в каждой строфе (те места, где панегирик сталкивается с негативной топикой, а созидание – с разрушением, обозначены ниже разрядкой):

⁷ О возможной обусловленности этого антропонима стихотворением В. Хлебникова «Москва, ты кто?..» см. Меерсон 2004.

Май

Мы живем под солнцем голубого мая,
 Пламенем желаний наша грудь полна.
 Мы растем всё выше, силы отнимаем
 От земли и неба, где горит весна.

И в огне восторга поднимаем молот,
 Разрушаем горы на своих путях...
 По земным пустыням строим Новый Город,
 Запоют машины в каменных сетях.

Без числа и меры, без конца и края
 Мы покрыли землю, мы сжимаем мир...
 Загремела песня, в сердце замирая,
 И слились просторы в бесконечный пир.

В этот день, ликуя, брат стал рядом с братом,
 Загорелась в каждом ясная звезда...
 Катится и стонет, и гудит набатом
 Радость и смятенье – ураган труда.
 (Платонов 2004, 372)

Не случайно герои рассказа «Иван Жох» решают «пробраться через север в Москву – город, очаровавший нас невероятной жизнью, цветущей уже второй год» (Платонов 2004, 38), однако оказываются не в Москве, а в Вечном-граде-на-Дальней-Реке. Только в плоскости сектантской утопии идеальный концепт города оказывается осуществим. Как только утопия переносится в плоскость истории, она оборачивается антиутопией. Так, несмотря на то, что Чевенгур из перспективы разных его обитателей, – «город порожний», «открытый, прохладный [...] в его домах было жить не страшно», – пришедший пролетариат заранее чувствует «мучение в неизвестном городе» (Платонов 1998, 235, 192, 209). Подобным онтологическим придаванием городу антиутопических черт объясняется и проекция Платоновым различных признаков Петербургского текста на другие города. Эта тема в отношении московского текста уже прослеживалась Н. Корниенко (1999); укажем дополнительно на выход петербургского топоса за пределы России в рассказе «Мусорный ветер», соответствующие элементы Петербургского текста в котором также не раз исследовались.⁸ Лишь когда проблематика утопии 1920-х годов и антиутопии 1930-х у Платонова снимается, уступая место «тихой прозе» 1940-х, топика города начинает доминировать в пространстве некоторых его произведений. Так, любовь к

⁸ См. Дебюзер 1995, Дебюзер 1999.

родине⁹ определяет судьбу воробья, который даже «на летней, мирной земле [...] надеялся, что когда-нибудь настанет буря и она сорвет его, спящего, с камня и унесет обратно домой, на Тверской бульвар» (Платонов 1985, 263-264) – где птицу ждет смерть.

Аналогичную окраску городского пространства мы находим у Вахтина, определяющего город во второй главе повести *Ванька Каин* как «место для Каина»:

В городе – ни в каком – нет отечества; не обнаруживается.

Оно начинается где-то за вокзалом – и то не сразу, а понемногу, с недоверием подпуская к своим бугоркам и речкам.

Вместо него в городе у людей общество и вроде одинаковое отчество.

Дома квартировичи.

Тут забота не о родной земле, а о родном асфальте.

В городе родился – отгородился.

В городе-коконе, в городе-наркотике, кокаине, окаянном.

Тут и место для Каина. (Вахтин 1990, 34)

Здесь мы находим то же противопоставление стандартизированной городской структурированности и замкнутости органическому порядку неогороженной природы. У Вахтина эта антитеза находит воплощение в его наиболее известном и целостном произведении, *Одна абсолютно счастливая деревня*. В полифонии повести перспектива нарратора постоянно меняется и переходит в конце к погибшему на войне главному герою, Михееву, который говорит следующее:

Как легко себе представить мрачные, вроде тюрьмы, городские стены с мрачными, как надгробья, обрубками каменных труб над ними, по которым только воспаленным воображением можно увидеть идущего Иисуса Христа, так вот, как легко себе над этим представить мрачные силуэты черных птиц – всякого там воронья или голубей, так совсем легче увидеть головой разнообразный луг с бабочками над ним, белыми, желтыми, зеленоватыми капустницами, среди которых изредка, как гордые орлы, пролетают красавицы по имени павлиний

⁹ Характерно написание слова «родина» в названии рассказа «Любовь к родине, или Путешествие воробья» со строчной буквы – своего рода графическая реализация значимого для городского текста понятия «малой родины».

глаз, и всё это множество напудренных, слабых, ну просто не тронь, танцует свой радужный танец над густой травой лугов, тянущихся на миллионы верст по бесконечно далеким пространствам России, с одного бескрайнего горизонта до другого совсем уже бескрайнего горизонта, и дальше, дальше во все стороны до совершенно бескрайних горизонтов. (Вахтин 1990, 146)

И далее:

– Колодец с журавлем – это я, и старый тополь – это я, и лес, и речка, и луга – не вы, не мы, а я.

– Я теперь гораздо лучше всё вижу, кругозор мой расширился, очень сильно расширился, и понимание мое теперь углубилось, потому что теперь я на всё смотрю сверху, а не снизу, и я вышел из своей личности, и она не мешает мне всё рассматривать. (Вахтин 1990, 147)

Вспомним мысль Вахтина из воспоминаний В. Марамзина о том, что литературное произведение – это «пригород того города, где мы все горожане», а сам «горожанин – это дух, чистое сознание, которое обитает в девятивратном граде», и обратим внимание на выражение в последней цитате: «Я вышел из своей личности, и она не мешает мне всё рассматривать». При той уникальной метаперсональной перспективе рассказчика, которая впервые – во всяком случае, в такой степени – возникает в творчестве Платонова и затем остается определенной константой в поэтике многих писателей (в том числе Вахтина), концепция городского текста, аналогичного Петербургскому, действительно умирает, поскольку прежняя соотнесенность с реальным городом более невозможна. Различие этих перспектив особенно заметно, если сопоставить приводимое выше высказывание Топорова с тем, что отмечал Е. Яблоков об антропониме Москвы: «Город олицетворен в конкретном человеке; с другой стороны, образ персонажа обретает “городские” коннотации, его конкретность осложняется символическими значениями» (Яблоков 1995, 222). Конечно, особую роль в такой концепции начинает играть роль границы, которую можно толковать по-разному – как внешнее и внутреннее тело, пользуясь терминами Бахтина, или в понятиях индийской философии, на которую ссылается Марамзин. Главное то, что само понятие городского текста здесь теряет смысл, поскольку уходит как раз тот момент внеположенности, о котором пишет Топоров. И становится объяснимым, почему Вахтиным в рассказе «Портрет незнакомца» пародируется экскурсия как классический вариант описания и раскрытия городского текста:

Наутро их повезли на экскурсию по городу в большом автобусе, показывая им самые красивые и замечательные достопримечатель-

ности, которые вызывали в глазах за черными очками восхищение и разные другие чувства, вызывали щелчки фотоаппаратов и жужжание кинокамер, запечатлевавших на пленку все эти замечательные достопримечательности, кроме речи гида, - Зимнюю канавку, Петропавловскую крепость («16 мая 1703 года Петр Первый основал здесь эту крепость, и эта дата с тех пор считается днем рождения нашего города, а земля эти щевысьвом веке принадлежит русским, потом их захватили шведы, но мы освободили этот край, потому что россиянеужены были выход к морю, но крепость скоро потеряла свое военное значение и почти двести лет была тюрьмой народов, в которой сидели Достоевский - «Йес, йес, Достоевский, это мы читали» - Радищев, анархист князь Кропоткин, великий писатель Горький - «Горки? Я что-то слышал», - новолна всемирного возмущения заставила его освободить - «Когда это было?» - в тысяча девятьсот пятом году - «А-а-а, давно, не сейчас» - кроме того крепость усыпальница русских царей, начиная Петра»), да слова гида на пленке не остаются, да гиду и наплевать, он знает всё наизусть, а на пленке остаются, далее, вид на Университетскую набережную и на Кунсткамеру (.....) - «Йес, йес, очень интересно» - «Сколько коллегий? Двенадцать?» - - «Менделеев? О-о» -), площадь Декабристов («Декабристы? Ничего не слышал, а вы?» Медный всадник? Пушкин? Ничего не слышал, очень интересно» -), Исакиевскую площадь («Героический-подвиг-совершили-ленинградцы-в-годы-Великой-отечественной-войны-когда-они-отстояли-город-несмотря-на-голод-осаду-и-разрушения-более-шестисот-тысяч-человек-погибло-в-осажденном-городе-герое-но-город-не-сдался-врагу» - «О-о-о-о»), Дворцовую площадь («Она-видела-события-трех-русских-революций»), Марсово поле, домик Петра («в-ходе-его-царствования-население-России-уменьшилось-на-одну-пятую»), крейсер «Аврору» («Холостой-выстрел-его-носового-орудия-вот-этого-возвестил-начало-новой-эры»), мечеть («Она-необыкновенно-красива-хотя-и-выглядит-странно-в-этих-широтах» - «О, йес, очень красиво»), Таврический дворец, Смольный, улицу Росси, Публичную библиотеку, Русский музей.

- Ты все записал, Джон? - спросила Джейн, когда они вылезали из автобуса.

- Да, но надо все проверить, может быть, это пропаганда, - сказал Джон». (Вахтин 1990, 333-334)

Окультуренное пространство городского центра выступает здесь как «пропаганда». Взгляд на город определяет отныне не культура и не история, а отношение к человеку: так, «совершенно ненужный городок» из рассказа Вахтина «Человек из Вышнего Волочка» превращается в «совершенно необходимый городишко», без которого рассказчик после знакомства со случайным прохожим, поведавшим о трагедии своей жизни, не

может «представить себе вселенную со всеми ее метagalacticками и метаморфозами» (Вахтин 1990, 300-301). Моделирование пространства и системы персонажей и у Платонова, и у Вахтина становится этической категорией, и не случайно в конце повести Вахтина «Абакасов – удивленные глаза» возникает тот же образ, что и в романе Платонова *Счастливая Москва* – человека, бегущего по городу (у Платонова – с факелом, у Вахтина – со знаменем):

Заря уже не обманывала Абакасова, и он непреклонно пошел к площади. Сверху вниз глядели черные блестящие атланты Зимнего дворца, обремененные ношей, смотрели укоризненно на человека необремененного. [...]

Непреклонно подняв голову, вышел Абакасов на пустынную площадь и там поставил свою мачту, развернул намотанное на нее знамя и побежал вперед, неся его над головой, как парус.

Бог его знает, что он хотел этим сказать и, главное, кому, потому что было очень рано и никого вокруг не было. Падал ангел с колонны под тяжестью креста и смотрел, как по растрескавшейся площади, бескрайней, как Тихий океан, как полушарие Земли, бежит со знаменем в руках маленький Абакасов. И вот уменьшается площадь, и нет уже ангела, и далеко внизу в сером просторе площади алая капелька паруса тонет в тумане утренних лучей. (Вахтин 1990, 89-90)

Если у Платонова этот образ в памяти Москвы Честновой затем материализуется в личности Комягина, снимая тем самым надежду на воплощение мечты и оставляя героиню в заключении у замкнутой городской топики, то у Платонова город раскрывается до вселенских размеров, а бегущий со знаменем через бескрайнюю Дворцовую площадь герой олицетворяет надежду¹⁰ – возможно, надежду автора проникнуть дальше пригорода в тот город, «где мы все горожане». Логичным образом у Вахтина снимается и платоновская безнадежная ирония в употреблении эпитета «счастливая», который возводится в эстетический и нравственный абсолют – вне городской черты.

¹⁰ В имени главной героини повести Вахтина «Надежда Платоновна Горюнова» реализована связь мотивов надежды и горя; имя отца героини позволяет, кроме того, сделать отсылку к женским образам Платонова.

Л и т е р а т у р а

- Анциферов, Н. 2009. *Проблема урбанизма в русской художественной литературе*, М.
- Борисова, М. 1990. «Так сложилась жизнь...», Вахтин Б. *Так сложилась жизнь моя...*, Л., 343-350.
- Вахтин, Б. 1990. *Так сложилась жизнь моя... Повести и рассказы*, Л.
- Дебюзер, Л. 1995. «Альберт Лихтенберг в “мусорной яме истории” (О литературном и политическом контексте рассказа “Мусорный ветер”», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*, Вып. 2, М., 240-249.
- 1999. «“Медный всадник”, “Что делать” и роман Платонова», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*, Вып. 3, М., 320-332.
- Кацис, Л. 2009. «Логос В.Н. Топорова в локусе “петербургского текста” русской литературы», *Новое литературное обозрение*, 98. <Электр. ресурс: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1490/1498/> – Просм. 29.09.2009>
- Корниенко, Н. 1999. «“Пролетарская Москва ждет своего художника” (К творческой истории романа)», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*, Вып. 3, М., 357-371.
- Костова, Х. 2000. «Московское пространство в романе “Счастливая Москва”», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *проблемы творчества*, Вып. 4, М., 640-652.
- Ласкина, Н. 2000. «О некоторых аспектах столичного мифа в повестях А.П. Платонова 20-х годов», *Материалы Первой научной преподавательско-научной конференции «Наука. Университет. 2000»* <Электр. ресурс: <http://www.sinor.ru/~nsu/conference/laskina.rtf> – Просм. 11.09.2009>
- Марамзин, В. 2007. «Горожанин», *Вынужденные сочинения*, Париж, 49-51.
- Меерсон, О. 2004. «Москва, ты кто? Сходные вопросы без ответов у Хлебникова и Платонова», *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы*, Кн. 3, СПб., 205-213.
- Платонов, А. 1985. «Любовь к родине, или Путешествие воробья», *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 3, М., 258-268.
- 1988. «Усомнившийся Макар», *Государственный житель*, М., 93-107.
- 1998. «Чевенгур», *Собрание сочинений в пяти томах*, Т. 2, М., 5-307
- 1999. «Счастливая Москва», «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*, Вып. 3, М., 5-105.
- 2000. *Котлован. Текст, материалы творческой истории*, СПб.
- 2004. *Сочинения*, Т. 1, Книга первая: Рассказы. Стихотворения, М.
- Савельзон, И. 1999. «Категория пространства в художественном мире А. Платонова», «*Страна философов*» Андрея Платонова. *Проблемы творчества*, Кн. 3, М., 233-243.
1991. «Гласные и согласные» <Интервью редакции журнала «Сумерки» с А. Антоновым, И. Вахтиной, А. Коврижных и В. Уфляндом>, *Сумерки*, 11, 82-100.

- Топоров, В. 1995. «Петербург и “Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему)», *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического*, М., 259-367.
- Турома, С. 2009. «Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления», *Новое литературное обозрение*, 98. <Электр. ресурс: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1490/1497/> – Просм. 29.09.2009>
- Яблоков, Е. 1995. «Счастье и несчастье Москвы (“Московские” сюжеты у А. Платонова и Б. Пильняка)», *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*, Вып. 2, М., 221-239.

Евгений Добренко

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ ПЛАТОНОВА

Платонову попал в глаз языковой осколок зеркала гармонии.

Мераб Мамардашвили.¹

1

Работая над книгами о советских институциях чтения и писательства, я проникался все большим интересом к Платонову: чем больше я читал беспомощный вздор советских писателей-графоманов 1920-30-х годов, которые к 1940-ым овладели, наконец, нормативным советским письмом и стали Сталинскими лауреатами (т.е. советские читатели стали, наконец, советскими писателями, и начали сами производить советскую литературу – социалистическую по содержанию и национальную по форме «художественную продукцию»), тем отчетливее я стал понимать смысл совершенно загадочного стечения обстоятельств: встречи во дворе Литературного института на Тверской, 25 литинститутского студента-фронтовика Семена Бабаевского и проживавшего во флигеле этого дома писателя Андрея Платонова. Я вдруг понял, что Платонов – не «ранний» и не «поздний», интересный историкам литературы и платоноведам, – но тот самый Платонов, что интересен всем – автор «Впрок», «Города Градова», «Государственного жителя», «Усомнившегося Макара», «Сокровенного человека», «Шарманки», «14 красных изушек», а главное, конечно, «Чевенгура», «Котлована», «Ювенильного моря», «Счастливой Москвы», был единственным, кто прорвался в зазеркалье советского языка и советской литературы и открыл в них то же, что Фрейд открыл в обычных неврозах – целый потерянный мир.

Читая Платонова и анализируя свои ощущения, я ловлю себя на том, что они сходны с теми же ощущениями, что возникают при чтении какого-нибудь Ивана Шевцова, Елизара Мальцева или Василия Ажаева. Тексты эти ничем не схожи. Они принесены из разных миров. Они *экзистенциально* противоположны. Но, читая платоновскую прозу, я погружаюсь в

¹ М. Мамардашвили, *Необходимость себя*, М. 1996, 194.

абсолютную языковую нирвану: здесь нет ничего, кроме языка. Хотя на самом деле, конечно, здесь страдают, умирают, убивают, но все это чистая литература – слова, слова, слова – «много выдуманых слов». То же самое можно сказать и о социализме.

Платоновская языковая деформация началась одновременно с постреволюционным «затвердеванием» и окончательным окостенением языка. Платонов открыл и материализовал заеркалье советского языка. Он использует лексику революционного языка, но вся грамматическая структура уже советская. Этот кентавр – продукт прошедшей в России XX века ментальной катастрофы. Платонов зафиксировал ее с потрясающей сейсмической точностью. Это особенно понимаешь, сравнивая Платонова с Зошленко, который зафиксировал лишь гул, сопровождавший этот ментальный сдвиг.

Платонов был не просто фиксатором. Он сыграл в истории советского языка ту же роль, какую сыграл Пушкин в истории русского литературного языка. Языковое поле социализма кодифицировано Платоновым, и через него может быть расколдовано и понято.

2

Читая и перечитывая Платонова, я каждый раз ошущаю какую-то *взакость* этой прозы. Читая работы о Платонове (а с конца 80-х я стараюсь не пропускать ничего значительного написанного о нем), я понял, почему исследователи так привычно вырывают к «сюжету», к «событию». У Платонова ведь тоже всегда что-то такое «описывается» и «происходит», а раз так, то есть «сюжет», а раз есть «сюжет», значит его можно конвенционально анализировать. Странности обычно списываются на революционный утонченный пизм, или того легче – на Фелорова: писатель-Фелоровец не мог быть вполне конвенциональным, а поскольку сам Фелоров не был конвенциональным философом, но скорее консервативным визионером, то и Платонов что-то там такое у него «берет» и «воплощает в образах».

Между тем, проблема платоновских сюжетов видится мне в их *абсолютной нереальности*, т.е. в том, что, закрывая книгу, я начисто забываю о том, что там такое «происходило». Происходящее – последнее, что меня интересует у Платонова. Это обычно – какие-то экстравагантности, неслепости и курьезы – кто-то вынобляется в Поэту Люксембург и носит всюду с собой образ этой дамы сердца как какой-нибудь Дюльсинени Табосской, или какая-то левочка умирает, или не умирает, или мать ее умирает. Все – как в тумане. Просто не имеет значения. И все же, чтение этих текстов требует громадной внутренней работы. Вся она связана с потреблением и переработкой платоновского языка, а вовсе не сюжета –

чего-то совершенно случайного и довольно бестолкового, подобного воскресению покойников у Федорова. Сюжеты эти толком и не выстроены. Вообще кажется, что все это один бесконечный текст об одном каком-то событии, которое перетекает из одной книги в другую. Событие это – сам язык. И книга – одна, написанная на одном языке – абсолютно неважно о чем. Процесс чтения Платонова можно уподобить потреблению низкокалорийной пищи: сам процесс ее поглощения и усвоения организмом требует больших калорий, чем в ней самой содержится. Калории (сюжет) сгорает без остатка в языке.

Итак, единственным событием у Платонова является его язык. Бахтин говорил о «событии бытия». Все бытие у Платонова – в языке, а сюжет – безбытен. Он буквально безбытен – там нет быта потому, что нет людей. Там живут, как точно заметил Мамардашвили, «получеловеки».² Это какой-то лубочный мир картонных человечков. Кукольный театр, в котором то светло, как в «Чевенгуре», то темно: «Котлован» весь в страшном мраке – ноги переломать можно. Но в этой тьме – *через язык* (единственный медиум в этом мире!) – проступают какие-то тела, портреты, ландшафты, подобные театральным задникам, интерьеры. Это мир Филонова, где голова, ухо, нос, части тел могут угадываться, но все вместе диспропорционально и перекошено. Скрепой этого мира является не коммунизм и не Федоров, но именно и только язык. Это языковой сюрреализм. Платонова не надо исследовать, как Булгакова. *Его надо думать*, осознавая самоценную *вязкости* этой прозы.

3

Персонажи Платонова только то и делают, что «думают». И думают они только об идеальном (коммунизме, мировой революции и т.п. химерах), но при этом говорят все время о материальном – о «веществе». Платоновские оксюмороны функциональны: развоплощение совершается здесь через воплощение (такова телесность «Чевенгура»).

Платонов занимался материализацией метафор. Он как будто материализовывал тезис Маркса о том, что «теория становится материальной силой, как только она овладевает массами».³ Массы, как кажется, ищут материализованного коммунизма. В результате этого удвоения происходит окончательная дематериализация идеального: материализация идеи о материализации идеи равна дематериализации идеи. Это – чистая тавтология, в которой материализация метафоры оборачивается ее развоплощением. Впрочем, сами марксовы метафоры очень иногда похожи на речи плато-

² М. Мамардашвили, *Как я понимаю философию*, М. 1992, 387.

³ К. Маркс, Ф. Энгельс, *Сочинения*, Т. 1, Изд. 2-е. М, 1955-1973, 422.

новских персонажей. «Человек живет природой. Это значит, что природа есть его тело, с которым человек должен постоянно оставаться в процессе постоянного общения, чтобы не умереть».⁴ Так мог сказать бы какой-нибудь Чепурный.

Русский марксизм был также болен этой энтропийностью. Ленин полагал, что «умный идеализм ближе к умному материализму, чем глупый материализм».⁵ Иначе говоря, «ум» оказывается важнее глупого материализма. С этим у Платонова беда: его герои, в сущности, – законченные идиоты. Мамардашвили писал о Платонове, что тот «давал страшную картину потустороннего мира, в котором живут, казалось бы, люди, но они – получеловеки. Они человечны в попытке, в позыве к человечности, а живут в языке... Это идиоты возвышенного».⁶

Советский мир и был миром возвышенного. Герои Платонова – это тени советских героев. Идиоты советского мира. Скелеты в советском шкафу. Потому и живут они в темноте. При свете советского возвышенного они рассеиваются как привидения.

Одним из фантомов в мире Платонова является смерть, которая вообще является главным «событием» в искусстве. Смерти у Платонова не переживаются читателем потому, что его герои и так как будто живут уже на том свете. Они, эти функции языка, не умирают потому, что вообще никогда не рождались. Кажется, что смерть им не страшна потому, что она как будто является частью уже пережитого ими опыта. Смерть однако не может быть частью опыта жизни. Вот почему столь близка Платонову некрофильская утопия Федорова, открывающая столь много сюжетных замков в его мире. Но каждый раз открываемые этим ключом комнаты пусты. То, что смерть здесь не страшна, говорит лишь о том, что у Платонова на самом деле нет жизни.

4

Среди замечаний Сталина на полях повести «Впрок» интереснее всего не брань не выбиравшего выражений вождя, но его возмущение языком Платонова: «это не русский, а какой-то тарабарский язык». И действительно, здесь сталкиваются две грандизонные языковые проекции: публичная, явленная Сталиным, и платоновская – зазеркальная. Одна не узнает себя в другой. Сталинский язык – абсолютно правильный, его «слова, как пудовые гири, верны» – не только по содержанию, но именно грамматически. Сталин пишет как Гоголь – бесконечными синтаксическими конструк-

⁴ Там же, Т. 42, 92.

⁵ В.И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, Т. 29, Изд. 5, М. 1975, 248.

⁶ М. Мамардашвили, *Как я понимаю философию*, М. 1992, 387.

циями. Платонов пишет точно также. Вот – наугад – из начала «Ювенильного моря»:

Он управился – уже на ходу – открыть первую причину землетрясений, вулканов и векового переустройства земного шара. Эта причина, благодаря сообразительности пешехода, заключалась в переменном астрономическом движении земного тела по опасному пространству космоса; а именно как только, хотя бы на мгновение, земля уравнивается среди разнообразия звездных влияний и приведет в гармонию все свое сложное колебательно-поступательное движение, так встречает незнакомое условие в кипящей вселенной, и тогда движение земли изменяется, а погашаемая инерция разогнанной планеты приводит земное тело в содрогание, в медленную переделку всей массы, начиная от центра и кончая, быть может, перистыми облаками.⁷

Второе предложение – абсолютно гоголевское. Производство тавтологии – одна из отличительных черт гоголевских нарративов. Андрей Белый не случайно говорил о связи гоголевской тавтологии с энтропией и, в конце концов, с сумасшествием⁸. «Тарабарский язык» Платонова – это перевернутая правильность сталинской речи, тарабарской не «по форме», но «по содержанию». Сталинская «диалектическая логика», переворачивающая смыслы, отразилась в платоновском языке, в котором вообще бесполезно искать логику. Этот язык зафиксировал мир *между логиками*. Подобно тому, как сталинские логемы производят опустошенные языковые конструкции, платоновский текст весь – в каждом своем периоде – расширяет минные поля смыслов.

Лингвистический экзистенциализм Платонова сопоставим разве что с обернутой (в его время) и соц-артом (в поздней и пост-советскую эпохи). Эта линия, как представляется, является ключевой модернизационной компонентой в русской прозе нового времени: Гоголь – Белый – Платонов – каждый из них произвели глубинный сдвиг в русском языке. То, что делает Платонов с советским языком – это фактически то, чем спустя полвека занялся московский концептуализм.

Возвращаясь к Сталину, можно сказать, что оба они, Сталин и Платонов, создали две радикальные версии советского языка. Одна – радикально нормативная и нормирующая, другая, напротив, – радикально острающая. Публичный советский язык и язык Платонова подобны евклидовой и неевклидовой геометрии, оперирующей в одном и том же пространстве власти. Языковая геометрия Платонова обладает однако колоссальным

⁷ А. Платонов, *Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма*, М. 1988, 251.

⁸ См.: А. Белый, *Мастерство Гоголя*, М.-Л. 1934.

взрывным смыслообразующим потенциалом – она вскрывает правила языковой игры с такой глубиной, рядом с которой соцреалистический роман похож на жалкие евклидовы формулы для начальных классов школы рядом с теорией относительности. Подобно Эйнштейну, Платонов открыл колоссальный взрывной потенциал языка, освободил его энергию.

При этом, я имею в виду не только общую онтологическую значимость языка, о которой писал Бродский, пытаясь выразить суть платоновской вещиности:

Каждая фраза заводит русский язык в смысловый тупик, тупиковую философию в самом языке... Ты оказываешься в загоне, в ослепляющей близости к бессмысленности явления... Возникает ощущение безжалостной, неумолимой абсурдности, исходно присущей языку, и ощущение, что с каждым новым, неважно чьим, высказыванием эта абсурдность усугубляется.⁹

Есть и другой, куда более близкий социальный план. Хотя Платонов писал исключительно социальную прозу, высшая ее социальность вовсе не в том, был ли он против коллективизации или за индустриализацию, убежденным пролеткультовцем или тайным антисталинистом. Социальность платоновской прозы – в самом ее языке. Можно сказать, что язык был основой Советской власти. Сам советский социализм был в значительной мере продуктом репрезентации. Сам вождь был продуктом языка. Не удивительно, что всякая атака на язык должна быть понята как атака на строй, на режим.

5

Занимался ли Платонов сознательным пародированием соцреализма (скажем был ли «Котлован» пародией на производственный роман)? Думаю, связь Платонова с соцреализмом куда глубже: его мир – это мир полной дереализации жизни через язык, и этим он страшно похож на соцреализм. Отсюда и происходит платоновский антипсихологизм. Так, в «Чевенгуре» происходит больше смертей, чем в любом другом произведении о гражданской войне (например, во всех рассказах «Конармии» вместе взятых), а между тем, эти описания настолько деперсональны, что вовсе не воспринимаются всерьез. Тогда как, читая Бабея, Вс. Иванова или Сейфуллину, читатель «ликует и содрогается», у Платонова, он заморожен языком. Язык нейтрализует и дереализует жизнь, но одновременно он оказывается и

⁹ И. Бродский, Послесловие к «Котловану» А. Платонова, *Сочинения*, Т. 7, Спб. 2001, 73.

единственным пространством постановки «последних вопросов» и единственным медиумом для их артикуляции.

Биографически Платонов интересен сравнительной незначительностью того, что было ДО и ПОСЛЕ того самого десятилетия (конец 20-х – конец 30-х), когда создавались его великие тексты. Как вдруг эта языковая бездна для него открылась и почему затем закрылась? Ничто, кажется, ее не предвещало: не из пролеткультовских же виршей, не из чистой стилизации пугающей готики «Епифанских шлюз», не из орнаментализма, не из сказовости ведь родился великий Платонов. Кто тогда только не писал такой прозы! С конца 1930-х вновь, как после болезни, происходит нормализация, вернулась сюжетность и лишь изредка во вполне нормальном языке то тут и там всплывут вдруг драгоценные языковые перлы того десятилетия, когда пропало все, как будто провалилось в языковую черную дыру. Когда вместо сюжета остался один язык, поглотивший всю энергию этой прозы. На исхудалом лице аскета остались одни глаза. Эти глаза – язык. И так – десять лет, а потом, как будто излечение от бесов – более или менее конвенциональная проза.

Потрясает эта грандиозность провала. Язык здесь – только симптом куда более широкого сдвига – всего комплекса того, что Фуко называл «властью-знанием». Резкой деформации, а затем перевосстановлению подверглась *вся* система. В этот момент и зафиксировал ее Платонов. Зощенко ухватил лишь обрывки фраз в прихожей. Платонов – самое «вещество» дискурса, который в советских условиях и был «веществом существования». Именно глубина этого сдвига позволила – через языковую проблематизацию реальности – проартикулировать «последние вопросы».

6

Мир Платонова – это мир, который потерялся *в щелях языка*, откуда его надо *выковыривать*. Это только кажется, что в мире этом есть какие-то метафоры. На самом деле, он абсолютно буквален. Вот – опять наугад – начало «Котлована»:

В день тридцатилетия личной жизни Вошеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда.

Вошев взял на квартире вещи в мешок и вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был пуст, непод-

вижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге – в природе было такое положение.¹⁰

Понять надлежит самое соединение слов едва ли не в каждом втором словосочетании: «тридцатилетие личной жизни», «рост слабосильности в нем», «задумчивость среди общего темпа труда», «воздух был пуст», «скучно лежала пыль», «в природе было такое положение»...

Что такое, например, «тридцатилетие личной жизни» в первой же строке? Будь это простое присоединение устойчивой конструкции «личная жизнь» к «тридцатилетию» (вообще не нуждающемуся в пояснительной конструкции), это была бы обычная «хохма» из репризы Жванецкого или из рассказа Зоценко, но за этим – самая природа платоновских героев. Многие из которых подобны зомби. Грамматически они не могут выйти из плена страдательного залога: какая-то власть над ними что-то с ними продельывает. В этом мире может действительно существовать «неличная» жизнь, т.е. жизнь, принадлежащая кому-то другому. Так с первой строки начинается выстраиваться мир, основанный на невероятных допущениях. Так начинается отстраиваться – исключительно через язык – некий внутренний сюжет. Если пройти *так* весь роман, можно отстроить здание его второго – главного – смысла. Иначе говоря, то, что Сталину казалось тарбарщиной, то, что многим читателям кажется неким «затруднением» при чтении Платонова, то, что исследователям иногда представляется некими метафорами, на самом деле, следует понимать вполне буквально. Так, буквально, должна быть понята каждая неправильность, каждый вызов конвенции. Как луч из зазеркалья. Только не растеряв эти лучи, но собрав их воедино, мы сможем получить мощную вспышку, которая в состоянии осветить весь потерянный мир Платонова. В этом мире мы прочтем истинное значение верных, «как пудовые гири», сталинских слов.

В сущности, нет ничего важнее для русского национального самосознания сегодня, чем понимание происшедшего в XX веке сдвига. Среди великих русских писателей XX века Платонов стоит особняком. В течение самого страшного десятилетия этого столетия он произвел нечто большее, чем литература.

¹⁰ А. Платонов, *Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Письма*, М. 1988, 108.

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 пришедших 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 выразить 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, «человеко-божескими» 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 душою 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.

Наталья Полтавцева

**АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ И СОЦРЕАЛИЗМ
(ПРЕДЛОЖЕНИЯ К РАЗМЫШЛЕНИЮ).
ИНТРОДУКЦИЯ**

Собственно говоря, эта тема связана с гораздо большей и гораздо более сложной проблемой, перед которой оказались сейчас все, кто так или иначе занимается судьбами русской литературы двадцатого века. Как вписать Андрея Платонова в мировой литературный процесс? Как он соотносится с его основными литературными течениями, направлениями, стратегиями и моделями? Подспудно за этим кроется еще более непростой вопрос: что нам делать с собственными методологическими основаниями анализа его творчества?

Раньше, в самом начале научных литературоведческих исследований творчества Андрея Платонова (с 60-х годов двадцатого века) исследовательская позиция была позицией, претендующей на аналитическую объективность, верифицируемость выводов (понятую не в духе Карла Поппера, а вполне позитивистски), на представление о существовании неоспоримых фактов, все большую и большую прозрачность которых для исследователей подтверждает сам ход истории. И подобная позиция с ее рационалистическими стратегиями вполне уместно вписывалась в общую парадигму Модерна (Ю. Хабермас) с его пафосом «прекрасной ясности» и высоких утопических целей, который и породил современную классическую науку – детище века Просвещения.

Надо сказать, что и сам Платонов с его инженерно-утопическими и социалистическими идеями вполне укладывался в эту модель.

Этапы, пройденные исследователями Андрея Платонова, по сути, повторяют этапы развития европейской «нормальной науки»: этап описания (хронологически-биографические «жизнь и творчество»), этап систематизации по разным основаниям (историко-генетическим, структурно-функциональным, компаративистским и т.д.), занимающейся жанрами, мотивными структурами, отдельными периодами творчества...

Но все они опирались на одно общее основание: исследовательская позиция претендовала на методологическое место «над схваткой», пресло-

вугую объективность, являя собой классический рационалистический научный анализ.

Однако прошло совсем небольшое время, и наступил следующий период, постклассический и в подлинном смысле пост-модернистский, пришедший «после модерна». И в это время, странным образом не очень отдаленное от первого периода, исследуются уже не «произведения», не «жизнь и творчество». Объект анализа даже не «текст», результат деятельности сосюрковского «языка», а процесс, дискурс, «речь» (Van Dijk 1998; Сейфрид 1989).

Подобная смена «точки сборки» подразумевает другую методологию, связанную прежде всего с французской постструктуралистской традицией (Ж. Батай, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Лакан, М. Фуко), занимающейся дискурсивной процессуальностью и деконструкцией, при помощи которой выявляются «следы» стертых метафор прошлых дискурсивных практик (отчасти – это работа с интертекстуальностью). Важна для анализа на новом этапе исследования творчества Андрея Платонова оказывается и философия символического обмена Ж. Бодрийяра, связывающая через традиции Франкфуртской школы неомарксизм и «левый» марксизм 30-х годов.

На примере темы «Андрей Платонов и соцреализм» перечислим возможные варианты анализа: традиционный «до-модернистский» историко-генетический подход («внутри» советского литературного процесса 20–50-х годов); «модернистский» структурно-функционалистский подход (место и роль соцреализма, или, шире, советской идеологии в конкретных текстах или периодах творчества Андрея Платонова; идеи и мотивы определенных философских школ и направлений, повлиявшие на формирование социалистического идеала в его «советском варианте» у Андрея Платонова (т.е. филиация идей марксизма и социализма); соотнесение определенных ведущих «советских» «тематизмов» Андрея Платонова в различные периоды творчества, с текстами, повлиявшими в этом плане, как считает исследователь, на писателя, интертекстуальный анализ, и т.д. и т.п.

Главный вопрос, который сегодня радикально влияет на мою исследовательскую позицию: почему исследования в духе парадигмы модерна сейчас активно дополняются другими, постмодернистскими подходами?¹ Почему столь важно сегодня говорить не о «платоновском тексте», а о «платоновском дискурсе»? Все это к тому же усугубляется расплывчатостью и сложностью самого понятия «соцреализм».² Раскрытие темы

¹ См. об этом Гумбрехт 2006.

² Не вдаваясь в подробности, отошлем к двум обстоятельным недавним обзорным работам на эту тему (Гюнтер 2009; Добренко 2009), а также к своей статье о соцреализме и советском дискурсе (Полтавцева 2009), рассматривающей гламурную и масскультовскую составляющие соцреализма («...Одна из моих задач ...была – выделить, назвать как важные и значимые части одной из конструкций «эстетическую» и «масс-

«Андрей Платонов и соцреализм» представляется возможным (и актуальным) на материале взаимоотношений Андрея Платонова с кругом идей, представленных в статьях известного философа-неомарксиста Георга Лукача 30-х годов - периода их совместной работы в журнале *Литературный критик*, и связи Платонова с кружком (или, как сами участники его называли, «течением») Лукача – Лифшица (см. об этом: Дмитриев 2004, Лифшиц 1988, Галушкин 2000, Стыкалин 2006, Арсланов 2002 и др.).³

культовскую» составляющие соцреализма, сказать о его «гламурности», т.е. о том, что по существу исключала идеологическая интерпретация советского дискурса, но что объясняет его интересность для постсоветского человека» (Полтавцева 2009). Там же говорится о завершенности долгого этапа «идеологического» анализа советского дискурса и о возможности его рассмотрения как артефакта в ряду прочих явлений.

³ Михаил Лифшиц, один из активных участников «течения», в 80-е годы вспоминал: «...Тридцатые годы – закрытая эпоха. Это вовсе не значит, что незначительная. Эпоха, когда писали Расин, Мольер, Лафонтен, была закрытой, эпоха, когда писал Гегель, была закрытой, Пушкин в зрелые годы – закрытой. Возвращаясь к великим людям: это даже создавало их особый гений, эта битва с препятствиями.... Тридцатые годы – сложное время. Говоря языком военной тактики, это был «встречный бой в темноте» ... и столкновение тенденций, возникших в это время, еще самым неожиданным образом скажется в будущем... Исторически так называемый культ личности был только пеной на этой грязной волне и понимать его как создание одной какой-то демонической личности было бы далеко от научного взгляда на историю.

В свое время я уговаривал Е.Ф. Усевич (в 30-гг. – ответственный секретарь в *Литературном критике* – НП) писать мемуары, что при ее богатой событиями жизни было бы сделать уместно. Но уговорить ее не удалось, и мне понятно это нежелание. Однако что же делать? Когда бутылка откупорена, нужно пить. Никто не может рассказать о вышеупомянутом «течении», кроме меня. Его участники в большинстве случаев уже вкушают мир в Елисейских полях. Раньше всех в 1940-м году скончался В.Г. Гриб (литературовед, филолог, критик – примеч. НП), спустя [...] лет умер другой талантливый участник этого «течения» Б. Александров (Келлер) (один из первых рецензентов Платонова, впоследствии его друг – НП), ушел примыкавший к нашему течению писатель Андрей Платонов. А если живы некоторые из других участников, то они либо поглощены другими заботами, либо переменяли флаг и теперь не имеют никакого отношения к нашему наследию тридцатых годов» (Лифшиц 1988).

О деятельности Георга Лукача «московского периода» см. у А.С. Стыкалина: «Не менее заметный след деятельность Лукача (литературоведа, историка философии) оставила в СССР, где он прожил более 10 лет в 1930-1940-е годы и где его работы также неоднократно оказывались в центре дискуссий. Проходившая в 1934-35 гг. полемика вокруг его опубликованной в *Литературной энциклопедии* статьи «Роман как буржуазная эпопея» вызвал отклик ведущих советских литературоведов разных направлений – от последователя плехановской социологической эстетики В. Переверзева до «формалиста» В. Шкловского. ...Еще более значительным событием литературной жизни СССР стала дискуссия 1939-1940 гг. об отношении к реалистической традиции XIX в., инициированная книгой Лукача *К истории реализма*. Она завершилась шумной проработочной кампанией, направленной против журнала *Литературный критик*, отстаивавшего менее ортодоксальные позиции в эстетике и закрытого решением высоких партийных инстанций в конце 1940 г. ...В 1930-е годы в работах Лукача и его единомышленников (в первую очередь Мих. Лифшица) получила развитие теория «большого реализма», одно из наиболее заметных явлений марксистской эстетики середины XX века» (Стыкалин 2006, 240). (Здесь Стыкалин упоминает о двух

больших дискуссиях, известных как дискуссия о реализме и дискуссия «вопрекистов и «благодаристов» – о соотношении мировоззрения писателя и его художественной значимости. – Прим. Н.П.). (См. об этом также: Tihanov 1998. Подробнее о сути полемики Лукача с «правыми» и «левыми» «оппонентами см.: Иглтон 2002).

Кроме того, в связи с возникновением в статьях Лукача по поводу реализма темы, а затем теории Термидора как символа перерождения революционной власти, связанной не только со 150-летним юбилеем Французской революции, но и с его философскими размышлениями по поводу развития исторического процесса вообще и роли в нем революций (ср. аналогичный ход размышлений у Манхейма: о смене в ходе революции стадии «утопии» стадией «идеологии» (Манхейм) власти увидели в литературоведческой дискуссии весьма опасный политический прецедент, рождающий нежелательные аналогии между событиями 150-летней давности и советской современностью. Как пишет Стыкалин, «...напрашивалась постановка вопроса о соотношении преемственности и разрыва между Лениным и Сталиным, революцией 1917 года и реалиями сегодняшнего дня. ...Этот крайне нежелательный поворот в ходе дискуссии, не сразу обнаруженный бдительными идеологическими цензорами, только ужесточил реакцию властей, закрывших журнал. После этого дежурные филиппики в адрес Лукача и Лифшица за идеалистические «вывихи» в трактовке марксистской эстетики в течение ряда десятилетий то и дело звучали в установочных журнальных статьях, других документах литературной жизни СССР, особенно во время интернациональных кампаний по критике Лукача, развернувшихся в 1949-1950 и 1958-1960 гг.» (Стыкалин 2006, 250).

Ср. Арсланов: «В обширном архиве М.А. Лифшица (1905-1983) наряду с подготовительными материалами к его незаконченным работам – «Онтогносеологии» и «Теории тождеств», хранится папка под названием «Лукач». История взаимоотношений (теоретических и личных) Георга (Дьердя) Лукача и Мих. Лифшица имеет не только академический интерес.

Литературная и научная деятельность Лифшица и Лукача в СССР была практически прекращена в 1940 г. после закрытия журнала *Литературный критик* Постановлением ЦК ВКП(б). Ему предшествовала так называемая «дискуссия» 1939-1940-х годов. Она была инспирирована А. Фадеевым, которого поддержали такие ревнители марксизма-ленинизма как В. Ермилов, В. Кирпотин, Н. Альтман и др. «Течению Лифшица – Лукача» ставилось в вину, что оно третировало советскую литературу и советовало писателям учиться у Андрея Платонова (примыкавшего к «течению»). «Школка» Лифшица и Лукача – если верить ее критикам – являлась «декадентским салоном» и одновременно звала назад, к реставрации старых порядков вплоть до монархизма. Основанием для этих обвинений служила выдвинутая Лифшицем в 30-е годы идея «великих консерваторов человечества» – от Гераклита и Аристофана до Гегеля, Бальзака и Пушкина. Однако общественно-политическая и философская программа Лифшица, названная им самим *Restauratio Magna*, заключалась не в проповеди реакционного мировоззрения и реставрации отживших общественных порядков. Под *Restauratio Magna* Лифшиц понимал *восстановление* великих традиций мировой культуры, связывание концов нити, разорванной *нечистым разумом*, критику которого философ собирался написать» (Арсланов 2002, 105). (Ср. у Платонова в статье о романе Олдингтона *Суций рай* о «нити Ариадны», которая ткется всем трудящимся человечеством: «Нить Ариадны, выводящая нас из лабиринта прошлого, из sklepa современного Запада, ткется миллиардом рук, и только таким образом она может быть прочно соткана и правильно направлена в будущее, а не привести нас в новый, еще более страшный лабиринт, где нас ожидает судьба скелетов. И разве возможно общую работу прогрессивного человечества заменить деятельностью одного человека, разве возможно быть «автором» такой работы? Невозможно: обязательно получится заблуждение, но не прожектор, освещающий путь в будущее. Зато вполне возможно стать «соавтором», участником этой работы: прибавить свое сердце и руки к тому миллиарду сердец, которые уже заняты творчеством новой истории» (Платонов 1985, 450).

Первая гипотеза работы: именно в круге деятельности этого «течения» Лукача – Лифшица закладывался и активно обсуждался основной корпус эстетических и философских идей и концептов, ставших потом во многом базовой основой советской марксистско-ленинской эстетики (отчасти благодаря организационной и интерпретационной деятельности Михаила Лифшица, автора двух классических советских антологий по проблемам марксистско-ленинской эстетики «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» и «В.И. Ленин об искусстве») и, следовательно, интерпретационного кода «соцреализма».

При этом возникают следующие вопросы.

– Почему Андрей Платонов примкнул к «течению» Лукача – Лифшица?

– Чем он сам был интересен «течению»?

– Что могло объединять на данном этапе творческие интересы Платонова и Лукача?

– Чем актуальны эти взаимоотношения в плане истории «соцреализма» и формирования его эстетической программы?

– В чем актуальность этой истории для сегодняшнего дня?

Попробуем ответить хотя бы на некоторые из них.

Андрей Платонов и соцреализм (из предыстории отношений)

В своем известном и одном из самых глубоких исследований на тему «Платонов как прото-соцреалист» Т. Сейфрид отметил платоновское «глубинное амбивалентное (но отнюдь не чуждое) отношение к соцреализму», причем под соцреализмом имелись в виду «...работы, написанные и до, и после 1934 года» (Сейфрид 1994, 145).

По существу, речь шла об эстетических свойствах советского дискурса, складывающегося, по мнению Сейфрида, из жизнестроительных тенденций, вошедших в советский агитпроп 20-х годов через авангардную эстетику, и удачно с ними объединившихся «практик», а точнее, проекта, советского строительства социализма.

Критикуя позицию тех, кто представляет платоновское письмо как модернистскую критику советского, Сейфрид справедливо отмечает: «Однако... взгляд на Платонова как на некоего инстинктивного авангардного пародиста «языка сталинской эпохи» довольно скоро обнаруживает свои недостатки, встречая самые серьезные сложности именно в тех местах его шедевров, где просвечивает ностальгия по тем языковым оборотам, над которыми он иронизирует. У Платонова язык сталинской эпохи получает своеобразное, но отнюдь... не предвзятое определение: это некий аллегорико-утопический диалект, удачно превосходящий всякие семантические различия между буквальным и переносным, отвлеченным и конкретным

значениями, здесь всюду смешивается политическая фразеология с семантикой бытия, как бы доказывая этим процессом пригодность социализма как преобразователя вселенной. Платонов не столько издевается над каким-то утрированным вариантом советского языка, сколько жалеет, что в конце концов действительность оказывается этому языку неадекватной. В этом смысле Платонова даже можно назвать самым убежденным сторонником этого языка. Таким образом, отношение Платонова с соцреализмом является более продолжительным и глубоким, чем это кажется, если судить только по видимому отказу от принципов соцреализма в некоторых его произведениях и их неприемлемости для официальных критиков» (Сейфрид 1994, 147).

И, подтверждая вышесказанное, Сейфрид выдвигает тезис, по которому уже ранние произведения Платонова предвосхищают некоторые определяющие принципы эстетики соцреализма, в частности, они «...эксплицируют тот идеал смещенной практики, который лежит в основе соцреалистической эстетики, и тем самым представляют собой начало некоторого ее метакомментария» (Сейфрид 1994, 147).

Здесь Сейфрид имеет в виду принцип реализованной метафоры, перешедший из агитпропа в соцреализм и позволяющий увидеть не просто аналог между словом и делом, но их полное тождество, откуда и берет начало попытка соцреализма создать «искусство тождества идеала с действительностью».

Отсюда же, отметим мы, и столь высокий – орудийный, магический статус слова (и писателя!) в советском дискурсе – со столь же высокой степенью контроля и ответственности (ср. пародийную и очень точную в своем понимании сущности феномена интерпретацию «соцреалистического текста» в недавнем романе М. Елизарова *Библиотекарь*, где в утопическом постсоветском пространстве бьются насмерть друг с другом, отстаивая приоритетность «своего» текста, истовые читатели нескольких сохранившихся романов соцреалистического писателя средней руки, в книгах которого была обнаружена мощная сакральная энергетика. Ср. у Маяковского: «Я знаю силу слов...»)

Вот почему так интересен эпизод взаимоотношений Платонова с «течением», позволивший ему в 30-е годы проявиться не только как писателю (создающему мир «по слову»), но и как критику(исследующему конструкты созданных другими миров), вступив при этом в сложные отношения с формирующейся у него на глазах – и отчасти с его помощью – новой и в будущем «официальной» эстетикой советского дискурса.

Это связано со второй гипотезой работы: советский вариант «проекта Модерности» в виде задачи построения коммунизма/социализма и утопические представления Андрея Платонова о революции и задачах нового

искусства были до начала 30-х годов взаимоотношениями «идеологии» и «утопии» (по К. Манхейму).

Однако в конце 20-х в «Чевенгуре» они подвергаются творческой проверке, и с наступлением второй фазы революции – сталинского Термидора 30-х гг. (определение Лукача) – сохранившего задачу построения социализма в версии «в отдельно взятой стране» – у писателя возникает вопрос о поисках новой художественной стратегии внутри советского дискурса (власть в тридцатые годы, также озабочена его, этого дискурса, политико-эстетическим определением, предпринимая меры по институализации писательской деятельности (учреждение Союза советских писателей (1932г.), Первый Съезд советских писателей (1934 г.) и пр.)) и – вследствие этого – по отношению к соцреализму.

Андрей Платонов и «течение»

Тридцатые годы, по мнению многочисленных исследователей творчества Андрея Платонова, это несомненно годы его творческой зрелости и одновременно новых философско-эстетических поисков (см., например, Корниенко 2000). В нашей терминологии – новой рефлексии по поводу своего места в советском дискурсе и отношения к соцреализму как программе творческой деятельности. На этот период приходятся его занятия литературно-критической деятельностью в журналах *Литературный критик*, *Литературное обозрение*, *Красная новь*, *Детская литература*, *Огонек*, публикация после долгого вынужденного молчания сборника новелл «Река Потудань» (1937), наконец, создание такой программной вещи, как повесть «Джан» (1933-34), и многое другое. Это и время приобщения Платонова к кругу сформировавшегося вокруг Георга Лукача и журнала *Литературный критик* «течения». ⁴ Не останавливаясь на конкретике отношений и их

⁴ Л. Шубин, автор одной из первых статей о литературно-критическом творчестве Платонова, писал: «...В середине тридцатых годов Платонов начинает постоянно сотрудничать в журнале *Литературный критик*. Одновременно его статьи и рецензии печатаются в критико-библиографическом двухнедельнике *Литературное обозрение* (дочернем предприятии *Литературного критика*), в журналах *Детская литература*, *Огонек* и в газетах. Наступающая зрелость, возрастающая требовательность и взыскательность художника, накопившего большой литературный опыт, каждодневная рецензионная работа – все это помогало формированию таланта Платонова-критика. Его статьи тридцатых годов были значимы для тех лет, но и современная критическая мысль хранит их в своей памяти?...В 1938 году писатель решает собрать основные свои статьи и издать их отдельной книгой. Взыскательный художник, он скромно называет ее «Размышления читателя». Вероятно, первоначально у него была мысль сохранить псевдонимы, которыми были подписаны статьи при первой их журнальной публикации (имеются в виду его псевдонимы А. Фирсов, Ф. Человеков – прим. Н.П.) (Шубин 1970, 6).

«сюжете», уже описанных исследователями (Галушкин 2000), обратимся на наш взгляд к главному.

Вопросы, обсуждавшиеся «течением», имеют, как слоеный пирог, несколько пластов: 1) непосредственно связанных с активной литературной советской жизнью тех лет (проблемы, вынесенные на рассмотрение в дискуссиях о реализме и мировоззрении художника – борьба с вульгарным социологизмом и формализмом, приведшие, как следствие, к разработке тем народности, классичности, реалистичности, типического и традиции в искусстве; 2) связанных с местом советского дискурса в современной мировой культуре и истории (темы борьбы с декадансом, «модернизмом», империализмом и фашизмом как разновидностью империализма и декаданса); 3) пласт собственно проблем философской эстетики – воплощение творческого сознания в формах, адекватных историческому и культурному содержанию, влекущих за собой обсуждение глубинной содержательности жанров (соотношение трагического и эпического), соотношение «жизни и творчества» как проблематика целостного или «разорванного», «несчастливого» сознания, переход этой проблематики в проблему Системы (философского мировоззрения) как возможности воплощения некоей тотальности, целостности отчужденного человека перед лицом природы и общества, новый анализ ранних работ Маркса в свете традиции «Феноменологии духа» Гегеля, трактованной Лукачем как первый домарксистский подход к проблеме преодоления отчуждения, «диалектика» труда как овеществления и опредмечивания субъекта, «проблематический индивид» Лукача перед лицом новых возможностей вопрошания мира и т.д.⁵

⁵ Позже, в предисловии к «Истории и классовому сознанию» 1967 года, вспоминая это время, Лукач писал: «Параллельно с этим у меня возникло желание применить мои познания в области литературы, искусства и их теории для построения марксистской эстетики. Здесь возникла первая совместная работа с М. Лифшицем. В результате многих бесед для нас обоих стало очевидным, что даже лучшие и самые способные марксисты, как, например, Плеханов и Меринг, недостаточно глубоко постигли мировоззренчески универсальный характер марксизма и поэтому не поняли того, что Маркс также ставит перед нами задачу построения систематической эстетики на диалектико-материалистической основе. Здесь не место описывать большие заслуги философского и филологического порядка, которые имеет Лифшиц в этой области. Что касается меня, в это время появилась моя статья о дебатах между Марксом и Энгельсом с одной стороны, и Лассалем, с другой, по поводу драмы последнего «Зикинген». В этой статье, естественно, в рамках особой проблематики, уже стали проглядывать очертания искомой концепции. *Натолкнувшись сначала на сильное сопротивление, в особенности со стороны вульгарной социологии, эта концепция между тем стала доминирующей в широких кругах марксистов* (курсив мой – Н.П.). Дальнейшие указания на этот счет не относятся к обсуждаемой здесь теме. Я хотел бы лишь кратко отметить, что описанный выше общефилософский поворот в моем мышлении отчетливо выразился в ходе моей деятельности в качестве критика в Берлине (1931-1933 гг.). Характерно, не только то, что в центре моего интереса стояла проблема мимесиса, но также и то, что имело место применение диалектики к теории отражения, к чему я пришел,

Все эти пласты проблематики были необыкновенно привлекательны для Андрея Платонова по целому ряду причин. Это была проблематика Модер-на, «проекта Просвещения», тесно связанная с его «советской» версией воплощения, происходящей здесь и сейчас, в одной отвлеченно взятой стра-не, при участии его самого, превращенного в субъекта истории, с испол-зованием его, писателя, проективных возможностей жизнестроения «по слову». И, одновременно, это была мировая проблематика, выводящая кон-кретного человека «из узких теснин сердца» (Андрей Платонов) к верши-нам духа, к метафизическим вопросам и ответам, превращение «проблема-тического субъекта»⁶ Модерна с его трагическим мироощущением в суще-ство нового мира. Сложности пути объясняла отчасти лугачевская теория Термидора как естественной части революционного процесса, как опреде-ленная фаза революции.

Следует учесть, что ставшие позже отвергнутыми и догматичными по-ложения советской эстетики о народности советского искусства, его реали-стичности, наследования лучшего из традиций мирового искусства и пр. тогда таковыми еще не были. Можно утверждать, что представлявшая «те-ченнем» позиция в их раздвортке была во многом оппозиционной по

прежде всего, при критике натуралистических тенденций. Ведь в основе всякого нату-рализма лежит, с точки зрения теории, «фотографическое» отражение действитель-ности. Четкий акцент на противоположности между реализмом и натурализмом, кото-рый отсутствует как в выдворном марксизме, так и в буржуазных теориях, является неотъемлемой предпосылкой лилектической теории отражения, а следовательно, также эстетики в духе Маркса» (Лугач 2003).

См. Земляной: «Фигура в собственном смысле слова, как prima philosophic, для Лугача также является категорией форм, и она в эпоху Модерна предполагает опре-деленный тип субъективности: *проблематического индивида*... По большому счету, проблематический индивид есть продукт перехода от органики традиционной «общ-сти» к механике «модерного общества» (Лугач 2003) был хорошо знаком с работой «Общ-ествоведение» Фердинанда Тенниса). Главное различие между общественностью и обществом заключается в том, что в общности пельность, тотальность человекского общества носит завершенный, явленный характер, в то время как в обществе тоталь-ность анонима и скорее задана, задана реально. Понятно, что общность, что индивид в общности и обществе имеет разный онтологический статус, занимает, как говорил Лугач, разное «трансцендентное местоположение». Соправно с этим, под-линным художественным выражением общности является эпос, а воплощением обще-ства в искусстве является роман, в котором действие организовано в виде биографии героя» (Земляной 2006, 19, 25).

В «Теории романа» Лугач пишет: «Центральная биографическая фигура романа обяза-на своим значением лишь отношением к возвышающемуся над нею миру идеалов, но и сам этот мир реализуется лишь постольку, поскольку, поскольку живёт в данном индивиде, в дан-ном жанрном опыте. Таким образом, в биографической форме устанавливается рав-новесие двух жизненных сфер, каждая из которых в отвлеченности не осуществляется и неосуществима. И возникает новая, самобытная жизнь, парадоксально завершенная и осмысленная. Мир случайности и проблематич-ный индивид — это две реальности, взаимообусловливающие друг друга (Лугач 1994,

отношению к активно превращавшему в тридцатые годы искусство в часть социального проекта жесту власти. Лукач и Лифшиц, апеллируя к понятию мимесиса?, трактованному в духе ленинской теории отражения, пытались вернуть искусству его собственный художественный статус, настаивая на его онтологичности, споря как с теми, кто превращал произведение искусства в свидетельство классовой принадлежности автора («вульгарные социологи»), так и с теми, кто в духе социалистического проекта развивал идеи жизнестроения, «искусства-фабрики» по производству хорошо сделанных нужных вещей («формалисты», парадоксально отвергавшие, несмотря на призывы к «мастерству», самое представление о специфической художественной функции искусства. Именно эта линия впоследствии, несмотря на официальное непризнание, породит «маскультовскую» составляющую соцреализма, как производное – «ритуальность» жанров и образов (Clark 2000) и хорошо подмеченную той же Кларк 2009 в советском дискурсе сталинских времен замену эстетического – возвышенным. (Там, где эстетика растворена в жизни, эстетическое по большому счету не является необходимым.)

В этой борьбе, как потом признавались сами участники, никто не стеснялся в выражениях, и агитационно-публицистическая риторика, во все горло намекающая на последующие оргвыводы, преобладала. Мало того, оппоненты не упускали случая и через много лет отплатить своему противнику: случай Андрея Платонова с разгромной рецензией В. Ермилова 1947 года на один из лучших его рассказов «Семья Иванова» («Возвращение»), повлекший за собой следующий из серии запрет на платоновские публикации. Более осторожный Лифшиц упрекал Лукача за его нежелание уйти из области литературно-эстетической (реально – политической) борьбы в чистую область эстетической теории (Лифшиц 2002), но Лукач был непреклонен: он хорошо знал цену прямого полемического слова, предпочитая «вложить» в него как в идеальный транслятор нужные философские и эстетические идеи, а при необходимости тактически отступить (как было с ранее «Тезисами Блюма», что и привело Лукача в Москву 30-х годов), но стратегически не отступать ни на шаг. Время доказало его правоту в качестве прекрасного тактика и негибкого стратега (Ср. его поздние иронические замечания по поводу риторики своих литературно-критических статей 30-х гг. и абсолютно современный стиль созданного в то же время труда «Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества», 1933-34 гг. (Лукач 2003)).

Таким образом Лукач в своих статьях и рецензиях этих лет, с одной стороны, вел непрекращающуюся работу по пропаганде складывающихся в лоне «течения» представлений о задачах и функциях социалистического искусства как искусства нового типа, связанную с открытыми для него в

этот период работами раннего Маркса, а с другой, последовательно продолжал разработку волнующей его старой проблематики – времен неокантианских зиммелевских «Души и форм» и «Теории романа», но прочтенных теперь через «Феноменологию духа» Гегеля, исследованием которой как предшествующей марксистской критике отчуждения ступени он в эти годы занимается (См., например, его статьи «К проблеме объективности художественной формы» (Лукач 1935 г.), «Интеллектуальный облик литературного героя» (Лукач 1936 г.) в которых требования неукоснительного марксистского художественного освоения исторической действительности, ее «типизации» с позиций социалистического идеала⁷ любопытно конта-

⁷ Так, в статье «Интеллектуальный облик литературного героя» Лукач пишет: «Эмерсон однажды заметил, что «движения цельного человека должны быть единым актом». В этих словах довольно удачно выражен секрет великих образов искусства и литературы. Характеры, созданные великими реалистами прошлого (как Шекспир, Гете и Бальзак), покоятся именно на том, что эти образы от своего физического бытия до самых тонких устремлений мысли представляют собой единое, хотя и противоречиво развивающееся, целое. Подобное единство художественного образа, невозможное без высокого развития его интеллектуального облика, придает творениям классических художников прошлого необозримое богатство. Эти образы стоят перед нами, такие же сильные и многогранные, как сама действительность. И все, что мы можем о них сказать, наши лучшие истолкования таких образов, как Гамлет и ? не достигают их высоты и богатства. Наоборот, пестрый и беспорядочный пуантеллизм позднейшей литературы представляет собой простое прикрытие для чрезвычайной бедности содержания. Созданные новейшей литературой образы исчерпываются очень быстро, мы можем их обозреть и определить с достаточной легкостью. Для подлинно-художественного отражения нашей социалистической действительности этот пуантеллизм не годится, ни в крупных, «и в уменьшенных дозах. Нам необходима именно классическая культура реализма, проведенная сквозь опыт пролетарской революции, обогащенная новой жизнью, новыми характерами и положениями.

В нашей революции миллионные массы впервые пробудились к сознательной жизни, к самосознанию. Победа социалистической действительности развеяла как кошмарный сон старое популярное представление о разрозненных, солипсических псевдо-индивидуальностях. Пора и нашей литературе с надлежащей энергией и смелостью обратиться к бодрствующим, обрисовать в художественных образах их общий мир, полностью освободиться от остатков упадочной буржуазной сонливости, от того состояния, в котором, по словам Гераклита, каждый уходит в свой собственный мир, в свою собственную ограниченность, в свою внутреннюю пустыню» (Лукач 1936, № 3).

Многие из формулировок и тематизмов этой и других статей Лукача (Горький как образец писателя нового типа; стахановское движение как пример деятельности нового, социалистического человека; классический реализм как источник воплощения сущности своего времени (иногда вопреки мировоззрению автора!), в своей основе подлинно народный («эпический»); империалистическая сущность фашизма, крайний индивидуализм героя современной западной литературы и др.) мы с легкостью узнаем в формулировках статей Андрея Платонова тех лет (статьи о Хемингуэе, Олдингтоне, Чапеке, программные статьи о Пушкине и Горьком, статьи и рецензии о современных советских писателях – Николае Островском, Михаиле Пришвине, ... (Платонов 1985)). Связан с ними и формирующийся в это время у писателя «пушкинский текст» как экспериментный текст, как его собственные попытки решить проблемы идеальной

минированы с его теориями содержательности жанров, «проблематической личности» в эпоху Модерна, понятой теперь как продукт отчуждения.)

Статьи и рецензии Андрея Платонова также часто выступают как трансляторы идей и позиций «течения», иногда почти дословно совпадая с текстами Лукача (пассажи о Джойсе, Шпенглере, Прусте, Хемингуэе...)

Но здесь любопытен не только факт трансляции.

Гораздо интереснее отмеченные нами некоторые текстуальные совпадения, отмечающие *круг обсуждавшихся в «течении» тем* (так, теория Термидора Лукача предстает в отсылке в начале статьи Платонова «Новый Руссо» (1940) – о писателе-натуралисте Белой Сове – к Руссо и Робеспьеру, где в абзаце о природе, оставленной и забытой вместе с народом, почти дословно воспроизводится логика пассажа о Робеспьере, культе Верховного Существа-Разума, новой религии, отходе от руссоизма из не опубликованной на тот момент как книга, но уже защищенной как докторская диссертация работы Лукача о молодом Гегеле.⁸ Еще одно свидетельство включенности Платонова в философские дискуссии по поводу отчуждения и свободы – упоминание об этом Лифшица в его конспектах о Лукаче.⁹)

Но самый главный аспект – это собственное художественное творчество Андрея Платонова, где «проблематическая личность», отчуждение, преодолеваемое в творческом и «опредмечивающем» труде, родовая общность, превращающаяся в социалистическое общество, изживание старого состояния мира и переход из «предыстории» человечества в подлинную историю возникают не только как темы философского обсуждения, не только как материал для формовки советского дискурса (власть в это время становится все настойчивее в своем стремлении к контролю и нормированию), но и как реальная подпочва платоновской прозы, живущей по своим художественным законам и развивающейся по своей художественной логике. Такие его новеллы, как «Фро», «Эммануил Левин»,¹⁰ «Старый

личности, живущей в гармонии с миром и собой, преодолеть отчуждение между миром и человеком (Полтавцева 2000).

⁸ Ср. текст Лукача (Лукач 1987, 58-60) и текст Платонова (Платонов 1985, 484-487). Отзвуки теории Термидора мы также находим в платоновской трактовке конфликта между Евгением и Медным Всадником («Пушкин - наш товарищ»).

⁹ Из папки «Лукач» Мих. Лифшица: «...Франкфуртская школа и ее глупые нападки на Лукача (по существу на марксизм). Нужно написать за Лукача...»

Франкфуртская школа с ее боязнью научного объяснения общественных фактов, что будто бы ведет к «репрессивной идеологии» – по существу повторение старой теории Штамлера, наших народников, эсеров, анархистов, троцкистов «пролетарской культуры». Сердце («сопротивление») против разума.

Ответ [Андрея] Платонова был справедлив – в действительности есть две стороны, [следовательно] есть и выбор» (Лифшиц 2002).

¹⁰ Ср. полемическую по отношению к оппонентам «течения», критикующим журнал за публикацию рассказов Андрея Платонова, позицию Лукача, представляющую рассказ и его героя как образец новой прозы социалистического реализма (Лукач 1937 г.).

машинист», «Свежая вода из колодца», «В прекрасном и яростном мире», «Мусорный ветер», «По небу полуночи»,¹¹ можно рассматривать не столько как реализацию программных установок «течения» и отражение влияния неогегельянского «неомарксизма» Лукача, но, прежде всего, как последовательное продолжение движения писателя по пути.

И «Джан» с ее главным героем, с одной стороны, прочитывается как новый социалистический «роман испытаний», преобразования социалистическим человеком мира и природы в духе социализма (см. подтверждение этому в заметках 30-х годов из «Записных книжек» Андрея Платонова), с другой, вполне по Лукачу, продолжает в новой версии начатый великими писателями Просвещения «роман воспитания» – эпос Нового времени, с третьей – преодолевает, по Марксу (и Гегелю!), вековое отчуждение между миром и человеком, сознанием и чувством, историей и предысторией... (И – по Платонову – продолжает обсуждения темы, начатой в *Чевенгуре* и активно обсуждающейся в платоновских статьях 30-х годов: можно ли построить счастье/коммунизм/социализм вдали от остального человечества?)

Но ведь это – продолжение вечной темы философской метафизики и постоянной темы творчества самого Андрея Платонова, начиная с его первых эссе в воронежских газетах послереволюционной поры. В общем, как написал он сам о Пушкине, «...за его сочинениями – как будто ясными по форме и предельно глубокими, исчерпывающими по смыслу – остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуется океан» (Платонов 1985, 297).

Подобная многослойность и многозначность прозы Платонова, неоднократно отмечавшаяся всеми исследователями, во многом предопределяла его амбивалентное место в советском дискурсе и столь же амбивалентное отношение к формирующимся в соцреализме нормативным кодам интерпретации.

Андрей Платонов и соцреализм. Предварительные итоги

Андрей Платонов, подобно Максиму Веберу воссоздавший в своих книгах сам «дух социализма», несомненно, находился внутри советского дискурса. Прекрасно зная при этом правила «речевой игры», зная «канон» соц-

¹¹ Здесь следует упомянуть о принципиальной важности новеллы как жанра, «схватывающего» своей малой эпической формой всеобщий конфликт на примере острой ситуации жизни отдельной личности, для Лукача, который всегда сохранял интерес к этому жанру (ср. о новелле: «Душа и формы» – предисловие к публикации рассказов Платонова в *Литературном критике* – анализ повести А. Солженицина «Один день Ивана Денисовича», определяемой Лукачем как образцовая соцреалистическая «новелла», в статье «Социалистический реализм» 1964 года.

реализма и «нормы» советского искусства, он работал с комплексом идеологических идей по законам языковой системы, позволяющей любое сочетание слов (Dooghe 2004). В этом сказывались как его «инженерная», тяготеющая к проверке любой системы на прочность и комбинаторность, так и «философическая» (испытывающая идею) особенности натуры.

Подобным образом писатель умудрялся обыгрывать такие постоянно изменяющие свое содержание при постоянных обозначающих концепты советского искусства и соцреализма, как «целостность», «тотальность», «диалектичность», «действительность в ее революционном развитии» и т.п.

При этом важную роль для него в 30-е годы имело отношение к «сообществу» единомышленников, в данном случае представленному «течением» Лукача, которое сформировалось вокруг журнала *Литературный критик*. Это позволяло Платонову, участвуя в обсуждении актуальных вопросов эстетики и идеологии, сохранять определенную персональную дистанцию по отношению к власти. (Прообразом подобных отношений является описанная в шиллеровских «Письмах об эстетическом воспитании» и статье «О наивной и сентиментальной поэзии» идеальная позиция художника, активно обсуждавшаяся и пропагандируемая Лукачем как одна из экзистенциальных возможностей, предъявленных «проектом Просвещения» и оппозиционная по отношению к романтически-авангардному «художнику – гению», превратившемуся в советском дискурсе в «мастера актуального социального заказа» (см. Лукач 1936а, 1936б, в 1938 и др.). При этом и сам Платонов воплощал весьма интересный для главы течения вариант, объединяющий писателя и критика (в более ранней терминологии периода «Души и форм» – «поэта» и «платоника») в одном лице. Более того, он, судя по всему, отвечал представлениям Лукача о «проблематической личности» эпохи Модерна, личности трагического мироощущения, ощущающей разлом былого эпического мирозерцания, личности тем более интересной, что этот процесс происходил на фоне и в результате новой революции...

Литературно-критическая деятельность Платонова этих лет может быть рассмотрена отчасти как «озвучивание» теоретически эстетических положений марксистской эстетики в лукачевской «неомарксистской» интерпретации, обсуждавшихся в связи с формированием соцреализма.

Проблемы «народности», тенденциозности/ангажированности, «большого, или высокого реализма», типичности, борьба с натурализмом и формализмом, преодоление отчуждения, опредмечивание человека в процессе труда, диалектика исторического процесса, понятия тотальности, стремление к Системе – будь то система марксистской диалектики или система соцреализма – вот общий круг тем и проблем «сообщества».

Во всяком случае, почти текстуальные совпадения формулировок и набор имен писателей и философов, возникающих параллельно в текстах литературно-критических статей Лукача и Платонова тридцатых годов, наводят на эту мысль. В подтексте остаются не названные, но подспудно присутствующие другие тексты Лукача: написанный в эти московские годы «Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества», «Теория романа», растиражированная (разумеется, в иной риторике) в ряде статей и книг этой поры, и, конечно же, «Душа и формы» с ее основополагающими эссе о трагическом мироощущении, о роли эссе как жизненной и жанровой формы и о двух типах творческой личности – поэте и критике (Единственная книга ранних лет, которую Лукач не снабдил по аналогии со всеми другими более поздним корректирующим предисловием)

С другой стороны, как всегда, логически «спрямленные» концепты, идеи, теории, опускаясь в пространство «лабораторной» прозы Платонова, подвергаются там испытанию и корректировке, теряя свою однозначность и определенность.

Пример – абсолютная неоднозначность и амбивалентность опубликованных от лица «течения» в *Литературном критике* как эстетически чистый образец новой прозы соцреализма новелл Андрея Платонова «Эммануил Левин», «Бессмертие» и «Фро», поставившие в тупик не только современную, но и последующую критику, «ухватывающую» лишь отдельные стороны платоновской прозы (см. Лукач 1937 г., подчеркнуто тенденциозная полемическая «соцреалистическая» трактовка), Дужина 2003 (повторение критической «антирелигиозной» трактовки А. Гурвича 1937 года, но с обратным знаком), Любушкина 2003 (анти-«соцреалистическая» трактовка)).

Вероятно, можно сделать вывод «по аналогии»: что художественное творчество Платонова явилось мета-комментарием не только к соцреализму (и советскому дискурсу), но было таковым и по отношению к «течению».

Продолжая логику размышлений о Платонове и соцреализме, позволим себе предположить, что Лукач с его безоглядной настойчивостью в прояснении и отстаивании принципов марксизма, прочитанного в эти годы через «Экономико-философские рукописи 1844 г.» Маркса с их неогегельянкой родовой сущностью человека и пафосом преодоления отчуждения, Лукач с его философской образованностью и европейским кругозором, с беспощадной этической позицией настоящего философа по отношению к собственной жизни не мог не повлиять на платоновские представления о роли сознания/идеологии в построении жизни/творчества.

И – возвращаясь к вопросу, заданному в самом начале статьи – о возможной методологии будущих исследований творчества Платонова.

На наш взгляд, платоновская писательская стратегия может на современном этапе платоноведения наиболее адекватно быть представлена при помощи постструктуралистского подхода с его принципом символического обмена (Ж. Бодрийяр), деконструкции (Ж. Деррида) и интерпретации советского проекта как он есть «на поверхности его официальной репрезентации» (Б. Гройс).

Таким образом, в предлагаемой как один из возможных вариантов для интерпретации методологии происходит некоторое ностальгическое объединение неомарксизма в его утратившей идеологический ригоризм философско-литературоведческой версии «символического обмена» с «левым» марксизмом Лукача, прошедшего школу неокантианства, неогегельянства, философии жизни, феноменологии, бывшего в сложных отношениях с Франкфуртской школой, повлиявшего на Томаса Манна, Адорно, Брехта многих других писателей и мыслителей XX века, и идеи которого были полем определенного интереса для Андрея Платонова 30-х годов.

Л и т е р а т у р а

- Арсланов, А. 2002. «Предисловие к публикации», *Вопросы философии*, 12, 105.
- Бодрийяр, Ж. 2000. *Символический обмен и смерть*, М.
- Вьюгин, В. 2004. *Андрей Платонов. Поэтика загадки*, СПб.
- Галушкин, А. 2000. «Андрей Платонов – И.В. Сталин – „Литературный критик“», *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*, Вып. 4, М.
- Гегель, Г.В.Ф. 1959. *Феноменология духа*, Соч., Т. IV, М.
- Гольдман, Л. 2001. *Сокровенный Бог*, М.
- Гройс, Б. 1993. *Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом*. Статьи, М.
- Гумбрехт, Х. 2006. *Производство присутствия. Чего не может передать значение*, М.
- Гройс, Б. 2007. *Коммунистический постскрипtum*, М.
- Гюнтер, Х. 2009. «Пути и тупики изучения искусства и литературы сталинской эпохи. (Обзор)», *НЛО*, 95, 287-299.
- Дмитриев, А.Н. 2004. *Марксизм без пролетариата: Георг Лукач и ранняя Франкфуртская школа. 1920-1930-е гг.*, СПб.-М.
- Добренко, Е. 1993. *Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении*, Мюнхен.
- 2009. «Сталинская культура: двадцать лет спустя (Обзор)», *НЛО*, 95, 300-327.
- Дужина, Н. 2003. «„Постоянные идеалы“ Андрея Платонова во второй половине 1930-х гг.», *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*, Вып. 5, Юбилейный, 35-46.
- Иглтон, Т. 2002. *Марксизм и литературная критика*, М.

- Земляной, С. 2006. «Трагическое видение-эссеистика-философия в духовном опыте молодого Георга Лукача», Лукач. фон, Георг. *Душа и формы*, М., 7-44.
- Кларк, К. 2009. «Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов», *НЛО*, 95, 58-80.
- Корниенко, Н. 2000. «„Добрые люди“ в рассказах А. Платонова конца 30-х – 40-х годов», *Творчество Андрея Платонова*, СПб., 3-24.
- Лифшиц, М. 1988. «Из воспоминаний», *Философские науки*, 12.
- 2002. «Лукач», *Вопросы философии*, 12, 105-140.
- Лифшиц, М. 1987. «Из автобиографии идей. Беседы М.А. Лифшица», *Контекст-1987. Литературно-теоретические исследования*, М., 264-318.
- Лукач, Г. 1934а. «Реализм в современной немецкой литературе», *Литературный критик*, 6, 35-56.
- 1934б. «Ницше как предшественник фашизма», *Литературный критик*, 12, 27-53.
- 1934в. «Альфред Розенберг – эстетик национал-социализма», *Литературная газета*, 26.
- 1935а. «Томас Манн о литературном наследстве», *Литературный критик*, 12, 35-47.
- 1935б. «Роман как буржуазная эпопея», *Литературная энциклопедия*, Т.9, М., 795-832.
- 1935в. «Фридрих Энгельс как теоретик литературы и литературный критик», *Литературный критик*, 8, 65-86.
- 1935г. «К проблеме объективности художественной формы», *Литературный критик*, 9.
- 1936а. «Рассказ или описание», *Литературный критик*, 8.
- 1936б. «Гете и Шиллер в их переписке», *Литературный критик*, 9.
- 1936в. «Интеллектуальный облик литературного героя», *Литературный критик*, 3.
- 1936г. «Мать», *Литературное обозрение*, 13-14, 28-32.
- 1937а. «Воспитание под Верденом», *Литературное обозрение*, 10, 1-22.
- 1937б. «Юность короля Генриха IV», *Литературное обозрение*, 16, 31-35.
- 1937в. «Пушкин и Вальтер Скотт», *Литературный критик*, 4.
- 1937г. «Эммануил Левин», *Литературное обозрение*, 19-20.
- 1938. «Спор идет о реализме», *Интернациональная литература*, 12, 172-189.
- 1939а. «О двух типах художников», *Литературный критик*, 1.
- 1939б. «Художник и критик», *Литературный критик*, 7, 3-31.
- 1939в. «Роман и народ», *Литературное обозрение*, 16, 45-48.
- 1940. «Готфрид Келлер», *Литературный критик*, 11-12, 141-213.
- 1964. Социалистический реализм сегодня: <http://mesotes.narod.ru/Luc-text.htm>
- 1994. «Теория романа», *НЛО*, 9, 19-78.
- 2003. *История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике*, М.
- 2006. *Душа и формы*, М.

- Лукач, Д. 1987. *Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества*, М.
- Манхейм, К. 1993. *Утопия и идеология*, М.
- Маркс, К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. /Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.42.
- Платонов, А. 1970. *Размышления читателя*, М.
- 1985. *Собр. соч.* Т. 2, М.
- 1988. *Чевенгур*, М.
- 1994. *Воспоминания современников. Материалы к биографии*, М.
- 1995. *Взыскание погибших*, М.
- 2004. *Сочинения*, Научное издание. Кн. 1-2, М.
- Полтавцева, Н. 1981. *Философская проза Андрея Платонова*, Ростов-на-Дону.
- Полтавцева, Н. 2000. „The Husserlian, the Cosmists and the Puskinian in Platonov“, *Essays in Poetics. The Journal of the British neo-formalist circle. Andrey Platonov special issue*, vol. II., Keele, 2002, Vol.27.
- Полтавцева, Н. 2009. «Советский дискурс в современной интерпретации», *Труды «Русской антропологической школы»*, РГГУ, Вып. 6, М.
- Стыкалин, А. 2006. *Дьердь Лукач. Размышления об истоках и об итогах творческого пути*.
- Хабермас, Ю. 2003. *Философский дискурс о модерне*, М.
- Шиллер, Ф. 1902. «Наивная и сентиментальная поэзия. Письма об эстетическом воспитании», *Соб. соч.* Т.4, СПб.
- Шубин Л. 1970. «Критическая проза Андрея Платонова», А. Платонов, *Размышления читателя*, М, 3-18.
- Clark, K. 2000. *Soviet Novel. History as Ritual*, Third Edition, Indiana University Press.
- Dobrenko, E. 2007. *Political Economy of Socialist Realism*, London-Yale University Press.
- Dobrenko, E. and Lathusen, Th., eds. 1997. *Socialist Realism without Shores*, Durham, NC: Duke University Press.
- Dobrenko, E. and Naiman, E., eds. 2003. *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle and London, University of Washington Press.
- Dooghe, B. 2008. *Творческое преобразование языка и концептуализация мира у А. Платонова*, Диссертация. Universiteit Gent.
- Tichanov, G. 1998. „The Novel, the Epic and Modernity: Lukach and the Moscow Debate About The Novel (1934-1935)“, *Germano-Slavica. A Canadian Journal of Germanic and Slavic Comparative and Interdisciplinary Studies*, Vol. X, 2.
- Van Dijk, T. 1998. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*, London.

Ben W. Dhooge

ПРИЕМ ЯЗЫКОВОЙ ДЕФОРМАЦИИ. ПЛАТОНОВ, ХАРМС, ХЛЕБНИКОВ

Исследователи неоднократно утверждали, что Платонов занимает особое, уникальное место как в русской, так и в мировой литературе. Как справедливо отмечает В.Ю. Вьюгин, невозможно определить место Платонова в истории литературы: каждое высказывание о возможных сходствах или параллелях между Платоновым и каким-то литературным направлением, движением или стилем – сатира, (анти)утопизм, «архаический модернизм», сюрреализм, постмодернизм, орнаментальная проза,¹ социалистический реализм – нуждается в оговорках, так как творчество Платонова проявляет лишь частичные сходства с этими течениями и жанрами (Вьюгин 2004, 55-57). Ср. в этом отношении ответ Платонова на вопрос анкеты для участников первого Всероссийского съезда пролетарских писателей в 1920-м году в Москве: «Каким литературным направлениям вы сочувствуете или принадлежите?» – «Никаким, имею свое» (Корниенко 2001, 11).

Кроме того нет какого-нибудь иного «Платонова», нет писателя, с которым без особых затруднений и оговорок можно было бы сравнивать его. Писатель как в формальном, так и в содержательном плане ни на кого не похож, он мало в чем сходится с другими литераторами.

Тем не менее, одна из наиболее отличительных характеристик зрелого – и одновременно формально наименее традиционного – творчества Платонова (с конца 1920-х до середины 1930-х годов), его своеобразный новаторский язык, нередко сопоставляется с языковыми экспериментами представителей авангарда, точнее, раннего авангарда (кубофутуристов) и авангарда конца 1920-х годов (обэриутов). Это не может вызвать удивления. Языковое словотворчество Платонова настолько уникально и необычно, настолько неуловимо, что читатель / исследователь, интуитивно или нет, ищет себе опору и пытается сравнивать неуловимое с известными ему другими «экстремальными» видами работы с языком. И в этом отношении авангардисты не только наиболее известные, но и наиболее прототипические примеры.

¹ О сходствах творчества Платонова и орнаментальной прозы см., среди прочего, Шимонюк 1997, 47 и Кожевникова 1990, 164.

Но имеет ли вообще смысл сопоставлять одинаково «экстремальные», но в то же время очень разные поэтические языки? Сопоставление таких поэтических языков нужно и полезно. Ни одно художественное направление не существует отдельно, вне исторического развития и вне духа времени, так что конвергенции всегда есть, от незначительных до явных. Более того, понимание конвергенций между художественными языками может привести к пониманию отдельных художественных языков или языковых приемов. Оно может пролить новый свет на общие для авангардистов и Платонова принципы и методы радикально-новаторской работы с языковым материалом, радикальной ломки формальных констант и норм литературного языка. Более того, такого рода сопоставление показывает, как станет ясно дальше, что в языковом эксперименте и новаторстве Платонов не уступает «настоящим» авангардистам (т.е. провозглашающим себя, причем чаще всего громкими словами, представителями авангардного искусства), традиционно считающимся главными экспериментаторами и обновителями русского поэтического языка, а во многом даже дополняет их, и по этой причине также заслуживает внимания как преобразователь русского языка вообще и поэтического языка в частности.

Важно подчеркнуть, что нижестоящее сопоставление языкового узуса Платонова с языковым узусом представителей русского авангарда – кубофутуризма и ОБЭРИУ – касается прежде всего формальной стороны языкового творчества, и в меньшей степени его семантической стороны.² Дело в том, что для данной статьи важны сами языковые факты, а не их результат и/или эффекты – акцент на языке как явлении и на форме (поэтическая функция, актуализация, остранение), семантические сдвиги, общетекстовая семантика и т.п. Этот подход, естественно, редуцирует анализируемые идиостили писателей до некоторой лингвистической абстракции, которая смещает акцент с выразительности, но отнюдь не отвергает ни важности семантического уровня, ни необходимости изучать семантику языковых преобразований писателей.³

² Писателей разных направлений объединяет еще и мотивация для «деформации» языка и языковой нормы: нормативный, стереотипный, «мертвый» язык не может выразить новую реальность, реальность футуризма, абсурдную реальность, какой ее видят представители ОБЭРИУ, особую (мифологическую?) реальность Платонова. Для выражения новой реальности нужен и новый поэтический язык, который может быть создан путем деформации окаменевшего языка.

³ Вне поля зрения исследования остаются фигуры и тропы. Конечно, фигуры и тропы встречаются у всех анализируемых писателей. Однако традиционной риторикой невозможно истолковать большинство их языковых преобразований, поскольку языковое творчество этих авторов идет дальше традиционных приемов. Помимо этого, для данного исследования важны не риторические, а языковые факты.

Но начнем с самого начала. Если поставить себе цель выявить сходства между поэтическими исканиями Платонова и представителей кубофутуризма и ОБЭРИУ, то сразу следует оговориться. Во-первых, очевидно, что сходства могут быть только в работе с языком и в возникающих вследствие этого эффектах, а не в теоретических основаниях преобразования языка. Как справедливо отмечает Т. Сейфрид, «[...] there is little is his (т.е. Платонова – БД) works to suggest that their verbal peculiarities arise out of a self-conscious, *avant-gardiste* assault on linguistic and artistic convention» (Seifrid 1992, 18). Действительно, как известно, у Платонова отсутствует чисто теоретическая основа языкового и художественного новаторства (например, в форме манифеста или декларации), что для некоторых кубофутуристов (например, А. Крученых) нередко было как минимум столь же важно, как и само художественное применение теории. Также ничего не известно о некотором осознанном пренебрежении Платонова нормативным языком или литературными конвенциями или о некоторой эстетической мотивации преобразования языка. Платонов никогда не выражал свое мнение о возможном «авангардном» характере своего творчества:⁴ манифестов он не писал, о своем творчестве вообще и стиле в частности он почти не упоминал, даже в публицистике. Это, однако, не значит, что Платонов не отдавал себе отчет в своей оригинальности, своеобразности и необычности. В записной книжке он отметил следующее: «Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон»; «Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота» (Платонов 2006, 261).⁵

Во-вторых, само собой разумеется, что возможные сходства между словотворчеством Платонова и разных представителей авангарда не могут служить аргументом, дающим основания снабдить неопределяемый стиль Платонова этикеткой «авангард» и тем самым вписать Платонова в школу, к которой он при своей жизни никогда не относился. То же самое касается вопроса о прямой связи между словотворчеством Платонова и авангардистов. Языковые сходства (как и литературные реминисценции, интертекст-

Также вне сферы внимания остаются все неязыковые формальные особенности, которые, однако, напрямую связаны с языком как таковым (например, графические эксперименты).

⁴ Т. Сейфрид обращает внимание на то, что Платонов никогда не старался «[...] to associate himself with any of the movements devoted to the destruction of conventional literary language [...]» (Seifrid 1992, 220).

⁵ Эта запись, время появления которой неизвестно (вероятнее всего, это середина 1930-х годов), также интерпретируется как доказательство того, что Платонов отмежевывался от своих современников-лефовцев и стремился найти собственный стиль или голос. См. Лангерак 1995, 141.

туальные связи и содержательные и неязыковые формальные сходства⁶) между творчеством Платонова и творчеством авангардистов не доказыва-

⁶ Исследователи неоднократно обращались к вопросу, относится ли творчество Платонова к авангарду, т.е. обнаруживаются ли интертекстуальные связи, общие характеристики или даже сходные концепции литературы. При этом важное место занимает вопрос, можно ли говорить о влиянии авангарда на Платонова, о связи между обеими сторонами или лишь о случайных сходствах. Единого ответа на эти вопросы, пожалуй, нет.

Несмотря на эту проблематичность, некоторые исследователи говорят о прямой полемике Платонова с авангардом или даже прямом (содержательном и/или формальном) влиянии авангарда на Платонова. Н.М. Малыгина, например, утверждает, что «[...] воздействие авангарда на творчество Платонова не ограничивалось сходством образов и мотивов, а распространялось на все уровни художественной системы писателя», и «[...] поэзия, проза и драматургия Платонова связаны с авангардом литературным, художественным, музыкальным и театральным» (2005, 34). Т. Сейфрид, напротив, пишет, что творчество Платонова не может быть отнесено к авангарду, но что он испытывал явное влияние авангарда (Seifrid 1996, 239).

Полемизировать на данную тему или доказывать правильность той или иной точки зрения не является целью данной работы. Здесь лишь перечисляются некоторые исследования, в большей или меньшей мере посвященные изучению связи авангарда и Платонова в других сферах, кроме языковой.

О возможных эстетических и философских параллелях между Платоновым и литературным и художественным авангардом см., среди прочего, следующие работы: Корниенко 1990, 81, с акцентом на авангарде и Н.Ф. Федорове; Heller 1984, 346, 360-362, 363, 370, о В. Хлебникове, П. Филонове, ОБЭРИУ, Н.Ф. Федорове, П. Флоренском, К. Циолковском, А. Богданове, А. Гастеве; Seifrid 1992, 30 и Seifrid 1996, 242, об авангарде, философско-тематическом фоне, «веществе» и материи, науке.

О литературных реминисценциях и интертекстуальных связях между творчеством Платонова и творчеством Хлебникова см.: Геллер 1982, 217 и Вроон 1996, 56-57, об утопии, *Чевенгуре*, *Ладомире*; Яблоков 1993, 197, о *Ювенильном море*; Вроон 1996, 57, 59-64, о *Чевенгуре*, поэме *Поэт* Хлебникова; Малыгина 2005, 34-42, о Хлебникове и других футуристах, апокалипсе, *Победе над солнцем*; Корниенко 1990, 78-80, о *Чече-О* Платонова *Радио будущего* Хлебникова, о *Тютень*, *Витютень*, *Протегален* Платонова и *Николай* Хлебникова. О сходствах в художественном мире в творчестве Платонова и прозе Хармса см. Кобринский 1992 и Кобринский 1994.

О неязыковых формальных сходствах между творчеством авангарда и произведениями Платонова или об аналогичных экспериментах с формой художественной литературы говорится в разных исследованиях. См., например, об авангардном приеме монтажа у Платонова: Лангерак 1995, 96, 124-134, об *Антисексусе*; Вьюгин 2004, 72-78, об *Антисексусе* и *Друг за другом* Хармса; Seifrid 1992, 83, о *Епифанских шлюзах*. О необычном нарративе у авангардных писателей и у зрелого Платонова см. Seifrid 1992, 18. Об общей для авангарда и Платонова тенденции к материализации, к соединению конкретного и абстрактного см. Seifrid 1992, 94-95.

О параллелях между авангардным изобразительным искусством и экспериментальным стилем Платонова см. следующие работы: Wachtel 2000, о портретах, лишенных собственного лица, у К. Малевича и Платонова; Малыгина 2005, 40, о сходстве между образом Копенкина в *Чевенгуре* и портретами К. Малевича, о реализации теории «сделанности» П. Филонова у Платонова; Heller 1984, 358-360 о сходствах в «аналитической» концепции времени у П. Филонова и Платонова; Heller 1984, 366, о «неопримитивизме» у В. Хлебникова, П. Филонова и Платонова.

ют прямое или косвенное влияние последних на первого. Во-первых, вопрос влияния вообще осложнен типичной ситуацией 1920-1930-х годов. Это время, в которое множество писателей и мыслителей, в том числе Платонов, думали об одних и тех же вопросах. Соответственно, невозможно определить, можно ли говорить о влиянии как таковом или о проявлении «общего духа эпохи» (Вроон 1996, 56-57). Это, несомненно, касается и вопросов поэтического языка и поэтической формы. Во-вторых, проблема осложняется тем, что конкретных внетекстовых свидетельств, указывающих на обращение Платонова к творчеству, теориям или теоретическим основам авангарда или связанных с ним мыслителей и писателей, очень мало (см. также Вроон 1996, 56). В этом отношении важно отметить, что Платонов почти не проявлял интереса, т.е. не выражал эксплицитно этот интерес, к современному ему искусству или направлениям искусства (Heller 1984, 346; Малыгина 2005, 34).⁷ Важен еще и тот факт, что Платонов мог и не знать творчество обэриутов как таковое, поскольку они практически не печатались,⁸ а только обсуждались, точнее, критиковались, в печати.

На первый взгляд, отсутствие прямой связи Платонова с представителями кубофутуризма и ОБЭРИУ также касается самого его поэтического языка: самовитое слово кубофутуристов, синтаксические эксперименты, например, Д. Бурлюка и Д.И. Хармса, все-таки иного рода, чем платоновские языковые конструкции. Конечно, все эти виды поэтического языка объединяет их эффект – подрыв ожиданий читателя, остранение, актуализация использованных языковых элементов, семантический сдвиг и т.п., – но не их способы преобразования языка.⁹

Перечень других исследований о связях и сходствах между авангардом и Платоновым см. Малыгина 2005, 34.

⁷ Исключение из этого «платоновского» правила – положительное отношение писателя к движению авангарда как художественному и идеологическому направлению, к его последователям и к связанному с ним позднему авангарду, т.е. к преемникам кубофутуризма – левовцам. Об этом свидетельствуют четыре критические статьи в двух первых номерах *Октябрь мысли* 1924-го года, №1, 93-96; №2, 74, в которых Платонов излагает свое отношение к главным литературным движениям того времени: *ЛЕФ*, *Звезда*, *На посту*, *У станка* (Платонов 2004, 259-269). Также нельзя забывать о положительном отношении Платонова к теории жизнестроения и производственному искусству левовцев. Подробнее обо всем этом см. Лангерак 1995, 39-41, 96-134, 140-141; Малыгина 2005, 42-43; Seifrid 1992, 30, 220; Сейфрид 1993, 147-148; Капельницкая & Яблоков 2004, 429-466.

⁸ «Практически» потому, что некоторые аспекты поэтики обэриутов могли быть знакомы Платонову: было опубликовано детское творчество Д.И. Хармса и А.И. Введенского, вышли в печать «Столбцы» Н.А. Заболоцкого.

⁹ Т.Б. Радбиль пишет, что язык Платонова «не аномален» и в этом отличается от языковых экспериментов Хлебникова, Хармса и Введенского: «Ведь А. Платонов практически не создает новообразований окказионального характера в духе Велимира Хлебникова, не использует нетрадиционных словоформ, не нарушает формально-грамма-

На этом наблюдении можно было бы остановиться: язык Платонова ничего общего с поэтическими языками кубофутуристов и обэриутов, на первый взгляд, не имеет. Тем не менее, было бы интересно не ограничиться очевидным наблюдением, а предпринять такое сопоставление.

Немало исследователей утверждает – либо интуитивно, либо на основе языковых фактов, – что с авангардным словотворчеством – особенно В. Хлебникова, Д.И. Хармса и А.И. Введенского – платоновский язык зрелого периода объединяет некоторое сходное по принципу, масштабу и систематичности обращения с языком. Н.А. Кожевникова, М. Шимонюк, Э.В. Рудаковская отмечают, что с поэтическим языком современников язык Платонова связывают поиски нового языка или «затрудненной формы» в начале XX века (Кожевникова 1990, 162; Шимонюк 1997, 47, 90; Рудаковская 2004, 281). Э. Маркштайн утверждает, что между ОБЭРИУ и Платоновым есть явные сходства, но не уточняет, в чем именно они заключаются (Markstein 1978, 127). М. Бобрик, М.Ю. Михеев, Э.В. Рудаковская, А.П. Цветков, М. Шимонюк связывают платоновский стиль со словотворчеством кубофутуристов и обэриутов, подчеркивая, однако, и отличие, заключающееся в том, что акцент лежит на разных языковых аспектах: у футуристов – на лексике, у обэриутов – на синтаксисе, у Платонова – тоже на синтаксисе, но на других элементах синтаксиса (Бобрик 1995, 189; Михеев 1998, 13; Михеев 2000б, 67; Рудаковская 2004, 281; Цветков 1983, 139-147; Шимонюк 1997, 89).

В других исследованиях вопрос сходства языка Платонова и представителей русского авангарда рассматривается более детально. Так, Е. Толстая-Сегал видит сходства между новаторством Платонова и новаторством обэриутов, с одной стороны, в «синекдохическом характере перцепции мира», и, с другой стороны, в «грамматическом и семантическом абсурде», в стремлении освободить слова от контекста, выдвигать на передний план наиболее общую семантику, что, по ее мнению, придает слову некоторую метафизичность (Толстая-Сегал 1981, 251). Данные наблюдения, однако, достаточно обобщенные, особенно относительно конкретной работы с языком. Если обе формы новаторства обнаруживают сходства, то в чем именно они заключаются? Возможно ли, что акценты в языковых преобразованиях двух разных писателей и представителей разных литературных направлений расставлены одинаково? В чем именно состоит этот «грамматический и семантический абсурд», и как он достигается? А в каком виде отражается «синекдохический характер перцепции мира» в языке писате-

тических норм сочетаемости, как, к примеру, А. Введенский и Даниил Хармс» (Радбиль 1998, 133).

лей?»¹⁰ На эти вопросы конкретных ответов в исследовании Толстой-Сегал нет.

Во многих работах Т. Сейфрид утверждает, что с авангардом – исследователь рассматривает авангард как неотъемлемую часть модернизма, в который входят и такие писатели, как А. Белый – язык зрелых работ Платонова роднят особая работа с языковым материалом и эффект этой работы. Это особое обращение с языком Сейфрид называет по-разному: «трудная формальная структура» и «трудный язык» (футуризма) (Seifrid 1996, 239), «деформации русского языка» (Seifrid 1992, 18), «разрушение синтаксиса» (здесь исследователь эксплицитно указывает на словотворчество Маринетти) (Сейфрид 1993, 146; см. также Seifrid 1992, 88).¹¹

В статье *Platonov, Socialist Realism, and the Legacy of the Avant-garde* исследователь уточняет, в чем именно эта деформация, это разрушение, этот трудный язык заключается, т.е. как этот своеобразный платоновский

¹⁰ Л. Геллер критикует утверждения Е. Толстой-Сегал. О сопоставлении исследователя он пишет, что это «[...] généraliser à partir d'aspects isolés de poétiques différentes [...]» (Heller 1984, 351).

¹¹ Исходя из того факта, что раннее творчество Платонова проявляет явные сходства с традицией сказа, Т. Сейфрид утверждает, что язык зрелого Платонова может быть определен «[...] как результат переработки им некоторых приемов сказовой традиции в свете эстетики модернизма», т.е. кубофутуризма и ЛЕФа (Сейфрид 1993, 145-146). Более того, словотворчество Платонова, по мнению Сейфрида, можно назвать следующим шагом в развитии сказа и авангарда (Seifrid 1992, 89). Дело в том, что платоновская деформация языка и связанное с ней достижение семантического сдвига, особенно в произведениях середины 1920-х годов, напоминают авангардное «разрушение синтаксиса» ради «освобождения слова» своим эффектом (Сейфрид 1993, 146; см. также Seifrid 1992, 88). Платоновское «разрушение синтаксиса» отличается от модернистского разрушения (авангардистов Хлебникова и Крученых и символиста Белого) своей поэтической установкой, что связано с его сказовым началом: вместо «[...] modernism's cult of aestheticism, its exuberant setting free of the «word as such» and revealing in the «freedom of language and its inexhaustible resources» обнаруживается «[...] an air of inadvertency that makes it appear naïve, innocent of its deformations, anything but the premeditated product of artistic virtuosity» (Seifrid 1992, 88).

См. также примечание Т. Сейфрида по поводу деформационного языка Платонова и его связи с модернистской эстетикой: «[...] while the kind of prose Platonov was beginning to write in the mid twenties distinctly represents a form of «distorted speech» (*kosnoiazychie*), it is not that lofty form of it (*vysoкое kosnoiazychie*) prescribed by Gumilev and aspired to in one form or another by the exemplars of Russian and European modernism. It is instead a form of speech making claims for itself similar to that of a *iurodivyj*» (Seifrid 1992, 88-89).

См. также интересное наблюдение Р. Ходеля. По его мнению, в произведениях, написанных начиная с середины 1920-х годов, обнаруживается больше сходств с авангардом, чем с коммунистическим реализмом. Более того, как пишет Ходель, зрелое творчество Платонова является результатом противопоставления орнаментализма (в том числе и авангарда) и реализма: оно является победой словотворчества («Wortkunst») над эстетической концепцией реализма и его тенденцией к нормативному словоупотреблению, так что можно определить его как «реалистическое словотворчество» (Hodel 2001, 45-46).

язык создается прозаиком. По мнению Сейфрида, это попытка Платонова поймать и гротескно изобразить речь неграмотных масс, точнее, то, как массы употребляют новый советский язык (Seifrid 1996, 239). Результат этого изображения, по мнению исследователя, – некоторый примитивизм, сходный с примитивизмом лингвистического насилия авангарда и напоминающий имитации крестьянской резьбы по дереву М.Ф. Ларионова (Seifrid 1996, 240; см. также Seifrid 1992, 18 и Сейфрид 1993, 146). Именно в этом пародировании путем примитивизма Сейфрид видит конвергенцию с эстетической практикой авангарда, «[...] (deriving) from the dichotomy between conventional, clichéd language and experimental linguistic forms that dislodge those clichés [...]» (Seifrid 1996, 240).

Как неоднократно было показано исследователями (Бобылев 1989, 27-28; Кожевникова 1990, 170; Seifrid 1984, 221-223, 269-272; Seifrid 1992, 94-95, 162-175; Михеев 2003, 323-341), язык новой эпохи у Платонова играет существенную роль как на уровне сюжета и темы, так и на уровне собственно языка. Писатель пародирует новый советский язык и то, как он представлен в речи простого народа или новоявленных политических деятелей, обличая его клишированность путем буквализации переносных значений использованных слов, альтернатики значения слова новой эпохи значением его паронима или омонима, символизации ключевых слов (*коммунизм*, *революция*) и т.п.¹² См. использование чевенгурским героем Копенкиным слова *тернии* вместо *термины* (Ч, 306)¹³ или следующий пример из *Чевенгура*, в котором обнаруживается буквализация метафорического высказывания Ленина «Нам истерические призывы не нужны. Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата», а также устойчивого сочетания *железная поступь*:

Нам нужна железная поступь пролетарских батальонов – нам губком циркуляр про это прислал, а ты сюда прочих припер! Какая же тебе поступь у босого человека?

– Ничего, – успокоил Прокофий Чепурного, – пускай они босые, зато у них пятки так натрудились, что туда шурупы можно отверткой завинчивать. Они тебе весь мир во время всемирной революции босиком пройдут... (Ч, 441)

¹² См., например, следующее высказывание из записной книжки 1931-го года: «С отсталыми надо говорить именно [отрицат<ельным>] официалн<ным> языком: мероприя<тия> и т.д. – иначе они поймут, но не поверят, а тут, не поняв, поверят» (Платонов 2006, 79, подчеркнуто в оригинале).

¹³ В статье используются следующие сокращения: К – *Котлован*, СМ – *Счастливая Москва*, Ч – *Чевенгур*. Произведения цитируются по следующим изданиям: *Котлован* – (Платонов 2000, 19-116); *Счастливая Москва* – (Платонов 1999); *Чевенгур* – (Платонов 1988, 188-551).

Однако эта критика не составляет всю сущность платоновского языка, а является лишь одним (хотя и неотъемлемым) аспектом богатого платоновского словотворчества (Костов 2000, 226; Шимонюк 1997, 96; Рудаковская 2004, 281). Во-первых, платоновское своеобразие не просто шире игры с постреволюционной лексикой и стилистикой; основные преобразования происходят на другом уровне, на уровне малого синтаксиса (см. дальше). Во-вторых, приемы, которые Платонов применяет к элементам нового языка, используются писателем и в отношении языковых элементов других сфер языка.

Тем не менее, отмеченное Сейфридом сходство между Платоновым и авангардом становится еще более точным, если понимать основной предмет преобразования авангарда – клише, клишированный язык – в самом широком значении, т.е. как язык, который по своей природе клиширован¹⁴ – язык, ограниченный нормой.¹⁵ В этом случае прием расширения клиши-

¹⁴ См. в этом отношении концепцию языка Б.М. Гаспарова, заключающуюся в том, что язык является совокупностью готовых формул, которую носители языка держат в памяти и воспроизводят. Подробнее об этом см. Гаспаров 1996.

¹⁵ Для Т. Сейфрида, однако, именно обличение клишированности советских штампов важнее обличения клишированности языка вообще. Вторая интерпретация встречается, например, у А.П. Цветкова.

Нельзя не согласиться с мнением Сейфрида (Seifrid 1992, 88), что сам принцип преобразования языка – и все методы достижения этого преобразования – связан с модернистским / авангардным стремлением к затрудненной форме путем непрямого словупотребления. Однако эти преобразования (т.е. преобразования, которые не связаны с советскими клише) нельзя интерпретировать лишь как способ для того, чтобы сделать текст осязаемым и оживить вновь поэтическую речь. Дело в том, что помимо «смысла-эффекта» остранения, вызванного необычной формой языка, обнаруживаются еще пять возможных аспектов интерпретации платоновских преобразований, которые друг друга не исключают, а, наоборот, сосуществуют или даже усиливают друг друга. От точки зрения и подхода исследователя зависит, какому из аспектов уделяется больше внимания.

Первый из этих «смыслов» – «внетекстовая семантика» деформационного оборота, т.е. реконструкция смысла оборота на основе сравнения с нормой (семантический сдвиг на основе лингвистического микроконтекста). Второй – смысл преобразования, полученный на основе не лингвистического, а текстового микроконтекста, т.е. на основе слов и выражений, которые встречаются в прямой контекстуальной связи с преобразованным словом или выражением. Кроме этих «микроинтерпретаций» (т.е. интерпретаций отдельных преобразований) обнаруживаются еще три типа «макроинтерпретаций» (интерпретаций групп преобразований). Первая из них – метаязыковая интерпретация, которая заключается в том, что языковое новаторство Платонова «деавтоматизирует», (т.е. показывает автоматизированность языка) клишированный язык нарушением ожиданий читателя. Вторая макроинтерпретация – социально-политическая, которая исходит из того, что язык Платонова является отражением его политических взглядов, его сопротивления коммунизму вообще и идеологическому языку новой политической системы. Третья макроинтерпретация связывает язык Платонова с философскими взглядами и мифопоэтической концептуализацией мира. Подробнее о данной проблематике см. Dhooge 2007, 365-452.

рованного языка, результатом которого становятся «затрудненная форма» и «сдвиг», связывает Платонова с авангардом.

Языковой узус авангарда и Платонова привлек внимание и Л. Геллера, сопоставляющего языки Платонова и Хлебникова. Кроме очевидного стилистического сдвига (Heller 1984, 355, 357), отличительными и одновременно общими чертами языкотворчества обоих писателей Геллер считает «необычное употребление лексики», «фразеологические контаминации», «намеренные плеоназмы» (лексические и синтаксические), «синтаксические стяжения», «синтаксическую асимметрию» (сочетание неоднородных членов и т.п.), «склонность к метафорам и олицетворениям» (что связано с анимизмом авторов) и т.д. (Idem, 355-356). В то же время, однако, исследователь подчеркивает очевидные различия (Idem, 357). Наблюдения Геллера сами по себе очень интересны, но нуждаются в уточнениях: его определения довольно широки и описания лишены строгой лингвистической терминологии. Названные типы оставляют место для интерпретации, и потому могут включать в себя случаи, далекие от названных примеров-прототипов. К тому же многие из упомянутых Геллером приемов типичны не только для Хлебникова и Платонова, но и для множества других писателей.

Р. Ходель утверждает, что творчество Платонова связывает с авангардом установка на форму, на не-литературный язык (в значении – другой, чем нормативный, литературный язык). Эта установка, по мнению исследователя, наблюдается уже в ранних произведениях Платонова. (Hodel 2001, 44) Рассказ *Тютень, Витютень и Протегален* (1922), например, роднит с авангардом тенденция к «Wortkunst-у» (Idem, 44). В нем наблюдается изобилие фигур (зевгма, эллипс, параллелизм, параномазия и т.п.), особая звуко-ритмическая организация, особое обращение с лексикой (неологизмы, регионализмы, архаизмы, смещение фразеологизмов, использование лексики крестьян, обыденная речь, обороты, типичные для сказок, абстрактно-религиозные термины и т.п.), необычные грамматические конструкции (неправильное употребление каузативных союзов) (Idem, 47-55, 63). В произведениях, написанных начиная с середины 1920-х годов, также обнаруживается сходство с авангардом: поэтическая функция (т.е. установка на форму) важнее нарративной.

Нельзя не упомянуть и А.К. Жолковского, считающего, что Платонова, В.В. Хлебникова, Н.А. Заболоцкого и обэриутов (и помимо них еще Ф.М. Достоевского, В.В. Маяковского, С.А. Есенина, Э.В. Лимонова, М.М. Зощенко, А.М. Ремизова, Б.А. Пильняка, Сашу Соколова и др.) объединяет «прием графоманства»: «выламывание из канона» русской литературы, противостояние норме этого «большого канона» путем намеренной

«плохописи» (1994) или «нарочитого неправильного стиля» (2008).¹⁶ Концепция не бесспорна (об этом свидетельствует, например, резкая реакция Н.В. Перцова 2008-го года в электронном журнале *Русский журнал* и ответ А.К. Жолковского на нее в этом же журнале), но нельзя не согласиться с тем, что именно отмеченное «выламывание из канона» или тенденция к неправильному, ненормативному является сутью словотворчества кубофутуристов, обэриутов и Платонова, более того – любой культурной инновации.

Сопоставление взглядов исследователей указывает на то, что главное сходство между языковым узусом Платонова и представителей авангарда (или, шире, модернизма), кроме их эффектов и семантики, – общая склонность к нелитературному, ненормативному, новаторскому, деформированному использованию языка, которое касается лексики, «грамматики» (морфологии и синтаксиса), фразеологии и стилистики.¹⁷

Это – самое общее, что можно сказать по этой теме. Однако для лучшего понимания сходств (или различий) между обсуждаемыми поэтическими системами следует посмотреть на то, каким именно образом достигается это языковое новаторство у авангардистов и у Платонова. Такие определения, как «разрушение синтаксиса», необычные грамматические / синтаксические конструкции и др., – очень ценные, но обобщенные. Они определяют самое общее и очевидное, не уделяя внимания конкретному и специфическому. Другие определения – синтаксические стяжения, синтаксические асимметрии, фразеологические контаминации, плеоназмы и др. – более детальны (хотя некоторые из них допускают и более широкие прочтения) и тем самым являются надежной точкой отправления для сопоставления. Однако данные наблюдения над специфическими особенностями поэтического языка изолированы (см. также Heller 1984, 351). Имеется в виду, что они сделаны без учета идиостилей соответствующих литераторов. Дело в том, что идиостиль – как и другие ипостаси языка (нормативный язык, диалекты, и т.п.) – является не только уникальной совокупностью лингвистических характеристик отдельного писателя, но и единым и целостным системным явлением. Вопреки его разнообразию и

¹⁶ В случае Хлебникова это – постоянные переходы между «хорошим» и «плохим», нормативным и ненормативным, разными поэтическими стилями и клише внутри границ одного произведения, отрывка текста, предложения или строки, причем это возможно на всех уровнях произведений – фонологии, морфологии, синтаксисе, лексике и стилистике, семантике, метрике, рифмовке, сюжете и композиции, жанре, тематике, творчестве в целом (Жолковский 1994).

¹⁷ Неудивительно, что в творчестве, в котором акцент сделан на форме, представлены фигуры и тропы. Однако это кажется не основной или отличительной чертой Платонова и авангарда, поскольку использование фигур и тропов характерно для массы направлений и школ, в отличие от описанного новаторского обращения с языковым материалом.

эволюции во времени арсенал поэтических приемов работы с языковым материалом или даже преобразования языка отдельного писателя проявляет некоторую системность: в нем обнаруживаются определенные тенденции, излюбленные, прототипические и регулярно повторяющиеся способы работы с языком или поэтические приемы преобразования языка.

Опасность сопоставления на основе изолированных языковых особенностей заключается в том, что в центре внимания могут оказаться языковые / поэтические / стилистические особенности, которые действительно встречаются в сравниваемых художественных языках, но не являются наиболее частотными и типичными для идиостиля писателя, или не более типичными, чем для других идиостилей. Например, отличительной чертой и объединяющим Платонова и Хлебникова поэтическим приемом может оказаться частое использование метафор или плеоназмов, хотя на самом деле нетрудно привести пример других писателей, творчество которых характеризуется этими же чертами (хотя и в другой ипостаси и/или концентрации). В итоге может получиться атомарное, фрагментированное сопоставление: сравниваются отдельные аспекты анализируемых идиостилей, а не идиостили в целом; указаны лишь отдельные, несущественные сходства (или различия).

Пример такого более «системного» сопоставления, основанного не на отдельных аспектах, а на конкретных системных характеристиках сравниваемых идиостилей, можно найти в одном из главных исследований поэтического языка Платонова – диссертации А.П. Цветкова (1983). Исследователь отмечает, что языковой узус Платонова и обэриутов, точнее Н.А. Заболоцкого,¹⁸ а также, хотя в меньшей степени, Д.И. Хармса и А.И. Введенского объединяет некоторый общий «доминирующий стилистический прием» (Цветков 1983, iv), который распадается на множество частных подтипов. Этот прием – «подстановка», под которой исследователь понимает «[...] расширение сочетательной валентности слова, т.е. употребление

¹⁸ И.А. Бродский в свое время сказал, что единственный сосед Платонова по языку – Н. А. Заболоцкий (Бродский 1994, 155). Л. Геллер продолжает эту мысль: „[...] en quoi Platonov peut être comparé avec Oberiu: précisément par les mêmes aspects de son œuvre qui le rapprochent de Hlebnikov. Ce n'est pas un hasard si parmi tous les Oberiu, selon l'observation perspicace de Brodskij, le plus proche de Platonov est Zabolockij, le plus fidèle continuatuer de Hlebnikov“ (Heller 1984, 357).

Т. Сейфрид также считает, что язык Заболоцкого (особенно язык поэмы *Торжество земледелия*) проявляет сходство с языком Платонова потому, что оба языка находятся между сказом и модернизмом – „a paradoxical terrain between *skaz* and modernism“ (Seifrid 1992, 89). Однако, „[n]ot, despite many points of resemblance, does his (т.е. Платонова – БД) poetic coincide with that of someone like Zabolotskij in whom a certain intentional childishness of speech is also linked with a posture of empathy for lower forms of being), since Platonov's prose avoids an aestheticizing turn toward ‚transsense‘ (*zaum*) and absurdity by ‚sincerely‘ insisting on the existential themes yielded up (as it were, prophetically) by its deformations of the language of Soviet officialdom“ (Seifrid 1992, 173).

его за пределами присущего ему стандартного набора сочетаемостей. При этом в большинстве случаев можно подобрать слово, семантически родственное данному и обладающее данным типом сочетаемости» (Idem, 97). Однако в итоге исследователь не придерживается исходного определения, а, понимая прием «подстановки» довольно широко, включает в нее и приемы преобразования, не полностью соответствующие исходной концепции «подстановки». Наряду с узким пониманием («одна лексема с определенной сочетаемостью (прототип) заменяется другой лексемой, не обладающей этой сочетаемостью, но перенимающей ее») к подстановке исследователь относит и другие случаи преобразования языка, в которых сочетаемость как таковая играет существенную роль, но о «чистой» субституции речь уже не может идти: плеоназмы, случаи «отсечения» грамматически и семантически необходимых слов, контаминации, ложные списки (неоднородные перечисления) и т.п. (см. Цветков 1983, 99-109).

Тем не менее, предпринятое Цветковым сопоставление на основе этого «доминирующего стилистического приема» все-таки является плодотворной и достаточно системной основой для сравнения языкового узуса Платонова и обэриутов. В кратком сопоставлении идиостилей Платонова, Заболоцкого, Хармса и Введенского (см. Цветков 1983, 140-146) исследователь выявляет несколько существенных сходств между ними. Эти идиостили объединяет тенденция к «чистой» подстановке. (У Хармса и Введенского, однако, подстановка часто тяготеет к «свободному сочетанию слов», в котором семантика уходит на задний план в пользу формы и эффекта абсурда (Idem, 139-140, 146).) См. *пели птицы в освещенном воздухе* Платонова (вм. *светлом*¹⁹), его же *устраняться с производства* (вм. *увольняться*), его же *скучно лежал* (вм. *тоскливо*); *неслись извозчики гурьбой* Заболоцкого²⁰ (вм. *толпой*), его же *за ним второй орел предстал* (вм. *появился*); *он чью-то душу в рай волок* Введенского (вм. *вел*), его же *мое лицо смотрело на небо без шума* (вм. *безмолвно*); уже совсем абсурдные *наши головы текли и пейте кашу и сундук* Хармса (к которым уже невозможно подобрать прототип из-за отсутствия «общего семантического компонента» у связанных между собой слов).²¹

¹⁹ По наблюдению Л.Г. Пановой (устно), воздух в норме невидимый, прозрачный, практически не заметный и неосязаемый, вследствие чего эпитеты к нему можно подобрать с трудом. По этой причине и сочетание *светлый воздух* может быть оценено как художественное.

²⁰ Иллюстрации языковых преобразований Заболоцкого взяты из стихотворения *Бродячие музыканты* из сборника *Столбцы*.

²¹ Важно отметить, что представители двух групп авторов иногда отличаются больше друг от друга, чем от не-авангардиста Платонова. На это указывает и Л. Геллер, говоря, что разница между А.И. Введенским и Н.А. Заболоцким больше, чем между Платоновым и Заболоцким. См. Heller 1984, 351.

Сопоставление идиостилей (поэтических систем во всех их аспектах) можно поднять на более абстрактный и более обобщенный уровень: сосредоточиться не на конкретных системных характеристиках (или на определенных приемах, таких как «подстановка»), а на языковом фоне, на котором эти конкретные системные характеристики проявляются, и на характере общего принципа преобразования языка как такового. В этом случае, основываясь на исследовании Цветкова, можно сказать, что словотворчество Платонова, Заболоцкого, Введенского и Хармса объединяет не просто системный, но весьма конкретный прием «подстановки», а общая тенденция этих гениев слова нарушать правила лексической, семантической или морфосинтаксической сочетаемости лексем, что приводит к семантическому сдвигу. Иными словами, нарушаются семантически обусловленные нормы лексем на уровне микросинтаксиса (микросинтаксические нормы или семантико-синтаксические правила), вследствие чего семантика использованных лексем существенно меняется (происходит семантический сдвиг).

В данной статье именно такое сопоставление на основе абстрактных системных описаний или моделей способов преобразования языка («макроприемов»), наиболее частотных, типичных или даже уникальных (которые встречаются у других писателей в несопоставимо меньшем масштабе) для изучаемого писателя, занимает центральное место. Конечно, эти модели не являются исчерпывающими описаниями соответствующих идиостилей и не претендуют быть таковыми. Они объясняют не все типы преобразований у того или иного писателя, а лишь – в самых общих чертах – большую часть их. Помимо этого, надо иметь в виду, что использованные модели – лишь описания поэтических языков (т.е. языковых фактов), а не толкования или изложение метода работы писателей с языком, т.е. того, как кубофутуристы, обэриуты или Платонов дошли до своих самобытных языков – способа создания творческого языка. Реконструировать *путь* к этим языкам трудно или невозможно, особенно если отсутствуют документы, в которых сам писатель осознанно иллюстрирует или обдумывает свои способы работы с языком (теоретические изложения, записки и пр.). В этом отношении можно только догадываться, как гении слова, *возможно*, работали с языком, основываясь на становлении их поэтического языка в рукописях, на различиях и/или сходствах между их поэтическим языком и языковым узусом в других (нехудожественных или «менее» художественных) документах, таких как письма, публицистические тексты, дневники и т.п.

Как охарактеризовать «макроприемы» или самые частотные и типичные способы преобразования языка Платонова и двух произвольно выбранных

представителей кубофутуризма и ОБЭРИУ,²² Хлебникова и Хармса? Акцент языкового новаторства у каждого из них лежит на какой-либо одной языковой сфере: у Платонова – на уровне малого синтаксиса или микро-синтаксиса, у Хлебникова – на уровне лексики или словообразования (и в меньшей мере на звуках); у Хармса – на уровне морфологии или грамматических парадигм, а также на малом синтаксисе. Эффект авторских преобразований общий: они порождают семантически значимые слова, сочетания слов или конструкции. Путь достижения семантически непустых текстовых единиц тоже общий: это сходная работа с языковым материалом, которую можно определить как поэтический прием *осознанной* или *намеренной языковой деформации*. Естественно, этот прием применяется каждым автором по-своему, на том или ином уровне языковой системы.

Что понимается под «языковой деформацией»? Концепт «языковой деформации» основан на трех отдельных концепциях о языке вообще (Е. Косериу) и о языковых экспериментах начала XX века (Г.О. Винокур и А. Хансен-Лёве).

Концепция Г.О. Винокура, одного из первых исследователей словотворчества русского кубофутуризма, касается видов языкового новаторства. Она получила основную свою разработку в двух публикациях. Впервые – в статье *Футуристы – строители языка* в первом номере ЛЕФа (1923), а позже в монографии 1943-го года *Маяковский – новатор языка* (1967). Основной целью статьи 1923-го года является не анализ словотворчества кубофутуристов как таковой, а изложение программы повышения «культуры языка» масс ради упрочнения новой тогда политической системы с помощью литераторов и лингвистов.²³ По мнению Винокура, футуризм первым взял на себя миссию повышения культуры языка, преодоления косноязычия массы путем «языкового изобретения» или «лингвистической инженерии» (1923а, 208). «Лингвистическая инженерия» кубофутуристов заключается не в «лексикологичном», а в «грамматичном» словотворчестве²⁴ – изобретении новых связей или отношений между элементами языка

²² Автор отдает себе отчет в том, что в сравнение следовало бы включить еще язык других русских авангардистов обоих периодов: Д. Бурлюка, А.И. Введенского, Н.А. Заболоцкого и др. Такое широкое сравнение, однако, выходит за рамки данной статьи.

²³ В статье наблюдения Винокура приобретают явный прескриптивный характер: языковые особенности футуристической поэзии (описание) истолковываются не с точки зрения футуристической концепции искусства и языка (как ожидается), а с точки зрения явно идеологически настроенного лингвиста. Вряд ли футуристы сами рассматривали свои языковые эксперименты в ключе Винокура, в ключе «культуры языка». См. Винокур 1923а; 1923б.

²⁴ Хотелось отметить, что современная лингвистика вряд ли посчитала бы хлебниковские новообразования «грамматичной» инженерией. Однако, можно согласиться с тем, что они действительно относятся не к чистой лексике, а к морфологии, уровню, который ближе к «грамматике».

(Idem, 207-208). Иными словами, меняются отношения между элементами «языковой системы» или «совокупности отношений, существующих между отдельными частями сложного языкового механизма» (Idem, 208).²⁵

Прототипом такой обновительной работы над языковой системой является, по мнению Винокура, основанное на аналогии обновительное употребление суффиксов Хлебниковым в *Заклятие смехом*, в котором «[...] формальные возможности слова «смеяться – смех» детализированы почти исчерпывающе» (Idem, 208). То же самое, по мнению лингвиста, касается других видов хлебниковских неологизмов, построенных по аналогии с существующими в языке словами: *дубрава* дает Хлебникову образец для *метава* и *летава*, *трущоба* – для *вольноба* и *звеноба*, *бегун* – для *могун* и *владун* (Idem, 208-209). Сходные применения «грамматического творчества» Винокур обнаруживает у В.В. Маяковского (неологизмы, конструкции, ...) и у Д. Бурлюка (беспредложные конструкции) (Idem, 209).

К «языковому изобретению», однако, Винокур не относит эксперименты в области зауми. Они являются не «новыми языковыми отношениями», т.е. реализациями ингерентных языку схем или возможностей, а «новыми языковыми элементами». Заумный язык – в терминологии Винокура – «бессмыслен», он «[...] как язык, лишенный смысла – не имеет коммуникативной функции, присущей языку вообще. За ним таким образом остается роль чисто номинативная [...]» (Idem, 211-212, см. также 208-212).²⁶

Получается, что Винокур разделяет два типа языкового новаторства или «языкового изобретения» – «изобретение новых отношений между языковыми элементами» (или «синтаксическое» изобретение (1967, 16)), с одной стороны, и «изобретение новых фактов», с другой. Более того, Винокур не только четко указывает на разницу между «экстремальным» словотворчеством Крученых и более «умеренными» экспериментами других футуристов, таких как Хлебников. Он также показывает, что умеренное новаторство возможно не только на уровне лексики и словообразования, чем

²⁵ Между прочим, использованный Винокуром термин «языковая система» должен быть понят в его буквальном значении – язык как система, как совокупность отношений между его составляющими.

²⁶ Примечательно, что Винокур опровергает предположение, что заумь не ценна в плане лингвистики. См.: «[...] мы можем [...] рассматривать заумные «стихи», как результаты подготовительной, лабораторной работы к созданию новой системы элементов социального наименования. С этой точки зрения заумное творчество приобретает совершенно особый и значительный смысл. Звуки, предназначенные для выполнения социально-номинативной работы – не только могут, но и должны быть бессмысленны. Вместе с тем, наличные фонетические возможности языка должны быть строго проверены критическим ухом поэта, их удельный вес требует точного учета – а именно это и дают нам опыты Крученых. Другими словами – мы имеем здесь снова изобретение, ценность которого тем более ясна, что оно основано на тонком различении между функциями языка» (Винокур 1923, 212).

занимается, по мнению Винокура, В. Хлебников, но и на уровне морфологии и синтаксиса, примером чего является желание Д. Бурлюка больше не использовать предлоги в поэзии.

В работе 1943 года некоторые акценты изначальной концепции Винокура расставлены по-другому.²⁷ Однако сущность взглядов исследователя осталась прежней. Более того, Винокур указывает на теоретические границы языкового новаторства, разрабатывая понятие «языковой системы» и отношение «изобретения новых отношений» к ней. Это изобретение, по мнению лингвиста, является актуализацией того, что теоретически предусмотрено системой языка и «потенциально» могло бы войти в язык, «[...] если бы того захотела историческая случайность» (1967, 15). См. цитату:

Этого рода новаторство, которое и в самом деле может быть названо естественным, потому что нередко имитирует реальную историю языка, создает, следовательно, факты языка хотя и небывалые, новые, но, тем не менее, *возможные*, а нередко и реально отыскиваемые в каких-нибудь особых областях языкового употребления: напр. в древних документах, в диалектах, в детском языке и т. д. То, что живет в языке подспудной жизнью, чего нет в текущей речи, но дано как намек в системе языка, прорывается наружу в подобных явлениях языкового новаторства, превращающего потенциальное в актуальное. (Idem, 15, курсив в оригинале – БД)

Если раньше Винокур относил к этому виду новаторства творчество Хлебникова (Бурлюка ученый больше не упоминает) – «употребление того, что дано в наличной традиции как скрытая возможность и намек» (Idem, 16), – то теперь к подобного рода новаторам он относит только Маяковского (Idem, 16-17).²⁸ Однако он уже не называет эксперименты, например, Хлебникова «бесмысленными». Наоборот, результат «заумного» новаторства, к которому Винокур относит творчество Хлебникова, есть «[...] слово, которое освобождено от исторически закрепленной связи с соответствующим предметом мысли и является как бы заново созданным,

²⁷ Рассматривая эксперименты зауми, лингвист говорит уже не об «изобретении новых языковых фактов», а об «изобретении новых языковых отношений». Сдвиг в названии связан с тем, что Винокур больше не рассматривает эти новообразования как совсем новые «слова», а как новые, в данное время и в данном языке отсутствующие звуковые комбинации на основе существующих и знаменательных звукосочетаний этого языка: изобретаются не новые звуки как таковые, а лишь новые или ненормативные комбинации звуков (Винокур 1967, 9-11, 13).

²⁸ Лингвист рассматривает творчество Хлебникова как «нигилизм» в духе словотворчества Крученых, а самого Хлебникова – как «жертву заумного соблазна» (1967, 20). В 1923-м году он назвал творчество Хлебникова еще «гениальным», хотя и одновременно «лабораторным» (1923, 208-209). В.П. Григорьев также говорит о «нигилистической зауми» Крученых (Григорьев 1983, 64).

вновь рожденным названием предмета» (Idem, 17). См., например, *еуы* вместо *лилии* у Крученых как случай такого «изобретения небывалого звуко сочетания, как носителя значения» (Idem, 16).²⁹ Однако в итоге, по мнению Винокура, все же наблюдается «разрушение слова, как средства выражения мысли» (Idem, 20).

Теоретическая «совокупность возможностей определенного языка», которая в концепции Винокура служит основной для разделения двух видов языкового новаторства, получила разработку в концепции лингвиста Е. Косериу *речь – норма – система* в статье *Sistema, norma, y habla*.³⁰ Лингвист считает, что обычное, двухэлементное сосюрсовское разделение языка на *систему (langue)* и *узус (речь, parole)* не соответствует языковой реальности и поэтому предлагает трехэлементное *речь – норма – система*.³¹ Под этими понятиями лингвист понимает следующее.

Система – это совокупность всех («идеальных» и реальных) возможностей и требований данного языка как средства коммуникации. *Языковая система* позволяет бесчисленное множество реализаций внутри функциональных границ языка: все разрешается языковой системой, если только соблюдаются границы, которые присущи данному языку как средству коммуникации. Словом, *система* (некая «идеальная структура») – это все, что (практически и теоретически) возможно для данного языка, внутри определенных присущих языку границ (Cosériu 1971b, 67, 69).³²

²⁹ См. следующее высказывание Винокура: «Заумный язык не есть борьба формы со смыслом, а наоборот – борьба смысла с формой, антиисторический, варварский бунт «содержания» против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться» (Винокур 1967, 18).

³⁰ Впервые статья вышла в *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Bd. 1, Brescia: Paideia, 1969, 235-253.

³¹ О критике сосюрсовского сопоставления *langage – langue – parole* вообще и сосюрсовской дихотомии *langue – parole* в частности см. Cosériu 1971b, 53-61.

³² По преимуществу, под *языковой системой* понимается «[...] набор имеющихся в [...] (языке – Б.Д.) единиц и правил их использования [...]» (Апресян 1990, 64). В данном значении *системе* противопоставляется *узус*, или «[...] реальное использование языковых единиц и правил в текстах, реальное употребление [...]» (Там же) или, иными словами, «[...] то, как фактически употребляются в речи единицы языка» (Апресян 2003, 47). Одним словом, *система* представляет собой все «[...] возможност[и], которые заложены в строе языка, но не обязательно реализуются в речи говорящих» (Апресян 2003, 47), т.е. не обязательно представлены в *узусе*.

Напрашивается следующий вопрос: где в данной схеме, явно восходящей к разделению языка на *langue* и *parole* Ф. де Соссюра, располагается языковая норма (объективная, кодифицированная) и, следовательно, как она относится к данному разделению? Если исходить из того, что система – набор всех языковых единиц и правил их использования в данном языке, то можно было бы предположить, что система отождествляется с нормой – совокупностью всех языковых средств и правил их комбинирования. Однако это предположение оказывается неверным: Ю.Д. Апресян, например, замечает, что не все, что возможно в системе, разрешается нормой, т.е. не все действительно реализуется в языке (Апресян 1990, 64-66). Иными словами, система и норма не

Норма уже системы: не вся система, не все возможности обязательно воплощаются в норме. Наоборот, норма – это исторически сложившееся ограничение возможностей, это все, что разрешается употреблять данным языковым сообществом (Idem, 67).³³ Норма – это то, что возлагается на индивидуума, то, что полагает пределы его свободе языкового выражения или языковой экспрессии и ограничивает возможности, предоставленные ему языковой *системой*, зафиксированными границами традиционных реализаций (Idem, 69). *Речь* – это языковое выражение индивидуума как таковое, которое регулируется *нормой* и *системой* (Idem, 67).

Простой пример: система русского языка предусматривает образование трех лиц от любого глагола в единственном и множественном числах. У нескольких глаголов, однако, нет формы первого лица единственного числа. Эта форма не узаконена нормой русского языка. Например, нет форм первого лица единственного числа будущего времени у глаголов *победить* и *убедить*, хотя по аналогии с другими глаголами на *-ждать* – *-дить* (*досаждать* – *досадить*, *награждать* – *наградить*, *осажждать* – *осадить* и мн. др.), можно предположить, что отсутствующие формы данных глаголов были бы ^{??}*побежу* и ^{??}*убежу* (Апресян 1990, 64–66). Вместо этого приходится употреблять описательные обороты: *сумею / смогу убедить* и *сумею / смогу победить* или даже *одержу победу*. Однако не исключено, что запрещенные нормой, но предусмотренные системой формы все-таки могут войти в обиход и превратиться в норму (см., например, использование *звонят* вместо нормативного *звонят* в современном русском языке). Взаимодействие системы, нормы и речи (синхрония) может, таким образом, привести к эволюции языка (диахрония): хотя языковые изменения в первую очередь появляются вследствие «сопротивления норме», эти новообразования могут войти в обиход и укорениться только тогда, когда они предусмотрены языковой системой (Cosieriu 1971b, 71–72).³⁴

обязательно совпадают и система как таковая шире нормы. Такой же вывод можно сделать относительно взаимоотношения нормы и узуса: норма включает в себя то, что действительно реализуется, и исключает то, что не реализуется. Однако не нуждается в объяснении, что в узусе нередко встречаются формы и комбинации единиц, которые не предусмотрены нормой. Упомянем, например, различные новообразования, еще не получившие статус нормы, но уже полностью вошедшие в обиход. Итак, дихотомия *система* – *узус* кажется недостаточно разработанной или дифференцированной относительно концепта *нормы*. Об этой проблеме см. также Апресян 1990, 70.

³³ Следует отметить, что под нормой Е. Косериу понимает не прескриптивное явление.

³⁴ Ю.Д. Апресян (1990) также проливает свет на механизмы языковой эволюции, но видит их в аномалиях, возникающих в результате противоречий между структуралистско-сосюрковскими *системой* и *узусом*.

Таким образом, «совокупность возможностей определенного языка» из концепции Винокура получает теоретическую основу:³⁵ языковые новообразования футуристов выходят за пределы языковой нормы, но они, в отличие от экспериментов в области зауми, остаются внутри пределов языковой системы, они являются реализациями того, что возможно в данном языке.

Следует отметить, что на систему как возможный фон авторских преобразований вообще и платоновских в частности обращают внимание и другие исследователи. Чаще всего языковая система как возможный фон называется имплицитно, вне конкретного теоретического поля. Н.Ю. Зуева, например, предполагает, что расширение сочетаемости слов (прилагательных) с фразеологически связанным значением у Л.М. Леонова является использованием «потенциальных возможностей» этих слов (Зуева 1989, 69). Л.В. Зубова рассматривает поэтическую инновацию с точки зрения конфликта между «парадигматикой» или «системой» и «синтагматикой» или «нормой»: при этом исследовательница понимает парадигматику / систему как совокупность логических связей, а синтагматику / норму – как совокупность конвенций³⁶ (Зубова 2003, 62).

М. Шимонюк упоминает в своей работе 1977-го года языковую систему как фон платоновских аномалий, определяя их следующим образом: «индивидуальное использование заложенных в языке как системе возможностей» (1977, 160; см. также 170). Д.В. Колесова утверждает, что Платонов «[...] использует все возможности русского языка (семантические, морфологические, синтаксические) для оптимального выражения передаваемого представления или образа, при этом часто прибегая к ненормативному сочетанию слов» (1992, 47). Н.А. Кожевникова в работе 1990-го года очень точно характеризует сочетаемостные нарушения Платонова, говоря, что «[н]екоторые необычные сочетания заполняют клетки, оставленные в языке пустыми» (1990, 167).

В других случаях языковая система как фон лингвистического преобразования упоминается в свете определенных лингвистических теорий. В своей монографии о Платонове Р. Ходель различает те же три ипостаси языка (но с другими названиями), что и концепция Косериу, при этом

³⁵ Е. Косериу хочет найти ответ на вопрос, владеющий умами множества исследователей в лингвистической поэтике: в чем заключается поэтичность или что такое поэтический язык? По мнению Косериу, язык художественной литературы является реализацией всех языковых возможностей. Подробнее см. Coseriu 1971a, 184-185, обсуждение см. Dhooge 2007, 302-303.

³⁶ См. «Нормативные предписания часто отдают предпочтение именно синтагматике – норма, собственно, и устанавливается там, где синтагматически закреплены внесистемные факты [...]» (Зубова 2003, 62).

основываясь на сосюрловской традиции (Х. Буссманн,³⁷ Н.Н. Семенюк³⁸). Под *языковой системой* исследователь понимает все возможности определенного языка, под *языковой нормой* – конкретную кодифицированную реализацию возможностей языковой системы, и под *узусом* – конкретную реализацию, не обязательно совпадающую с нормой (Hodel 2001, 330-333). О платоновских аномалиях (*глядеть дальше, ответить положительно*) Ходель пишет, что они являются имманентными языковой системе («das System der Rede»), что эти деформации остаются внутри границ языковой системы (Idem, 280, 284). Эта концепция, естественно, совпадает с нашей. В то же время, однако, Ходель также утверждает, что платоновские аномалии являются результатом «отталкивания от языковой системы» (Idem, 148, 174, 284). Если под «das System der Rede» дважды понимать *языковую систему* (т.е. все возможности определенного языка), то напрашивается вопрос, как одна и та же деформация может быть и имманентной системе, и отталкиванием от системы. Это противоречие может быть понято лишь в том случае, если под «das System der Rede» также понимать (пуристический) литературный язык. Именно это утверждение является выводом из размышлений исследователя о норме / системе / узусе русского языка и отношении Платонова к ним. См.: „Platonovs Sprache und Narration erscheinen in wesentlichen Aspekten als Verstoß gegen die Literatursprache, deren feste Verankerung in der langen Tradition des zentralistischen Staates gründet. Die Radikalität seines Sprachverhaltens spiegelt dabei den ungetrübten Status der literatursprachlichen Norm wider“ (Hodel 2001, 357).

Теория Косериу также используется как теоретическая основа для описания языкового новаторства в работе Дж. Дж. Уайта, посвященной языковому узусу футуризма в Италии, Германии и России – для объяснения новаторства русских футуристов и немецкого *Sturmkreiss-a* (при этом Косериу (Coseriu) автор называет «Coserick», и не один раз!) (White 1990, 240 и след.). Уайт говорит о разнице между «нарушением» и полным сопротивлением системе, т.е. деструкцией (этот термин упоминается один раз), причем немецкая экспрессионистская поэзия попадает в первую категорию, а творчество футуристов (Хлебникова) и немецкого *Sturmkreiss-a* – во вторую: первый тип новаторства остается внутри границ системы, второй же сопротивляется системе языка или даже разрушает ее. Однако, хотя наблюдения Уайта интересны и имеют явное сходство с нашей концепцией, мы не опираемся на них в дальнейшем исследовании. Уайт не развивает мысль о различии между нарушением нормы и разрушением системы, он вообще не возвращается к этому: различие остается примечанием на полях.

³⁷ Bussmann 1990.

³⁸ Семенюк 1970, 549-596.

Нельзя забывать о втором важном аспекте винокуровской концепции, кроме «совокупности возможностей определенного языка»: об отношении семантики к двум типам новообразований. Есть ли связь между типом преобразования языка и его семантической значимостью, как полагает Винокур? Этот вопрос, хотя и косвенно, затрагивает О.А. Хансен-Лёве в статье 1991-го года *Kručenyč vs Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus*.

Исследователь различает два типа литературы исторического авангарда, главными воплощениями которых являются Хлебников и Крученых. Обе модели неразрывно связаны между собою, и элементы или аспекты обеих моделей встречаются и в прототипе первой, и в прототипе второй модели, т.е. и у Крученых, и у Хлебникова. Однако чаще всего доминирует одна из моделей (Hansen-Löve 1991, 15-18).

Модели, прототипом которой является творчество Хлебникова, присуща установка на обнаружение скрытых языковых смыслов или смысловых потенций языка при помощи необычной или неожиданной работы с языком (Idem, 16). Хлебников реализует в своей поэтике некоторый «неопримитивизм» или «архаизацию», при которой (пере)создается новый (универсальный и подлинный) язык на основе архаического, мифологического протоязыка. Он трансформирует отклонения в новые грамматические и семантические правила некоторого универсального языка (Idem, 19), вследствие чего происходит «ресемантизация», появление неожиданных смыслов (Idem, 34). По этой причине, по мнению Хансен-Лёве, предпочтительнее говорить о «сем-зауми» или семантической зауми (Idem, 26).

Модели, прототипом которой является творчество Крученых, напротив, свойственна установка именно на эстетику остранения («die Verfremdungs-Ästhetik» (Idem, 15)), в которой доминирует принцип «новизны», нарушения или ломки языковых и литературных правил, нередко ради эпатажа. Крученых ориентируется на инновацию, на обновление выразительных способов речи. Для достижения этой цели поэт использует аномалии («аграмматические», «асинтаксические», «аморфологические» языковые реализации, опечатки или ошибки речевого акта) (Idem, 19, 20). Более того, «[f]ür Kručenyč beschränkt sich die zaum'-Dichtung zunächst auf die nackte Präsentation sprachlicher (grammatischer) Irregularitäten, d.h. auf die Deformation einer Gegebener Norm» (Idem, 35, см. также 26-28). Поэтому, так утверждает Хансен-Лёве, Крученых испытывает живой интерес к «звук-зауми» или звуковой зауми (Idem, 35), рядам звуков (транслациональные порождения и звукоподражания), лишенным традиционной, т.е. свойственной обыденному языку, семантики: остранение достигается путем десемантизации (Idem, 34).

Если рассмотреть отмеченные Хансен-Лёве ключевые свойства словотворчества обоих экспериментаторов в свете концепций Винокура и Косериу, с одной стороны, и наблюдений Зуевой, Зубовой, Шимонюк, Колесовой, Кожевниковой, Ходеля и Уайта, с другой, то концепцию Хансен-Лёве можно считать логическим их продолжением. Хлебниковская тенденция к отклонениям от нормы на основе некоего архаического языка – т.е. изобретению новых языковых отношений или актуализации того, что предусмотрено системой языка – приводит к некоторой «ресемантизации», гарантирует семантическую значимость этих отклонений. Экстремальная ломка языковых норм ради эпатажа у Крученых – «изобретение новых языковых материалов», которые не свойственны языковой системе как таковой – приводит к формам, лишенным семантики.

На основе концепций Винокура, Косериу и Хансен-Лёве и наблюдений других названных исследователей можно выделить два вида языкового новаторства. Очевидно, что нередко оба типа реализуются вместе, но один из них при этом доминантен.

Первый вид, который здесь условно называется «языковой деформацией», заключается в намеренном и целесообразном отклонении от языковых норм, которое, однако, остается внутри границ языковой системы. Иными словами, в эту категорию входят те случаи, которые в сущности являются реализациями языковых возможностей или реализациями некоторых аспектов этой системы. Ввиду того, что эти «экстремальные» обороты остаются внутри границ системы языка, они контекстно «значимы», т.е. семантически не пустые.

Второй вид языкового новаторства условно называется «языковой деструкцией». Этот вид намеренного и целесообразного новаторства имплицитно, что языковой эксперимент не только нарушает нормы данного языка, но и пересекает границы языковой системы, вследствие чего происходит своего рода «разрушение» языка. Ведь в этом случае разрушается то, что делает язык языком. Аннулируется или по меньшей мере редуцируется определенное количество базовых языковых уровней (языковой знак, звук, лексема, синтагма, предложение, текст) и функций (например, коммуникативная и референциальная функции). В результате этой деструкции языка как системного явления получается – и данное определение не содержит никакой оценки – некоторый *не-язык*, семантический *нон-сенс*, состоящий из десемантизированных сочетаний базовых строительных материалов языка (звуков, букв, ...).³⁹

³⁹ Словами хлебниковеда В.П. Григорьева: «[...] свобода любого поэта все же до известной степени ограничена природой того языка, которым он пользуется [...]» (Григорьев 1983, 69-70).

Прототипическими представителями приема языковой деструкции являются экстремальные эксперименты некоторых кубофутуристов, которые провозгласили разрушение старого языка и создание нового языка. Это особенно заметно в области *зауми*, которая чаще всего настроена на форму и звук, а не на семантику как таковую.⁴⁰ Стоит лишь упомянуть усовершенствованный, прототипический, идеальный пример *зауми* – *дыр бул щыл* Крученых. Основа этого эксперимента не инновация, а именно деструкция, как было провозглашено и в манифестах Крученых. Нарушаются не только языковые нормы, но и ограничения языковой системы: опускаются базовые уровни языка (остаются только уровни звука и лингвистического знака), состав языковых функций ограничивается поэтической и, возможно, магической.⁴¹

Как ни парадоксально, с лингвистической точки зрения (т.е. не учитывая художественной ценности) такое крайне экстремальное «обновление» языка вообще и поэтического языка в частности приводит не к желаемому освобождению языка или рождению нового языка, а к его смерти. Дальше язык развивать некуда, все разрушено, в том числе и сам язык, т.е. его система. Следующий шаг – только нонсенс⁴² (Plett 1979, 128; Ревзина 1998, 32-33). Возможный смысл такой экстремальной работы с языком, деструкции – в самой теории экспериментаторства (если не учитывать его фонологические или графические достоинства).

Важно отметить, что художественная ценность или культурно-историческая важность *заумных* экспериментов кубофутуризма вообще и Крученых в частности не умаляется (хотя можно предположить, что *заумь* как поэтический прием показала себя непродуктивной именно из-за своей деструктивной природы). Значение или смысл такой крайней «деструкции» языка заключается прежде всего в самой деструкции; она в итоге приводит к некоторой десемантизации, даже если при встрече с определенными комбинациями звуков и знаков запрашиваются семантические ассоциации. В этом плане также интересен парадокс экспериментального преобразования языка. Теории и манифесты, лежащие в основе экспериментов, преимущественно написаны обычным языком. Чтобы передать обоснования, т.е. ключ к пониманию нового, обновленного поэтического

⁴⁰ Другие знаменитые и удачные новаторские поэтические приемы исторического авангарда, такие как внутреннее склонение и ложная этимология, не могут быть отнесены к языковой деформации, так как в сущности язык как система или системное явление при этом не преобразовывается.

⁴¹ См. также Jakobson 1973, 632; Weststeijn 1980, 82-83.

⁴² Это, конечно, не исключает возможности, что они, по крайней мере самые известные из них, могут стать частью культурно-языкового наследия русскоговорящего общества в качестве культурно-языкового прототипа-концепта (ср. *дыр бул щыл*).

языка, необходимо вернуться к нормативному, старому, окаменевшему языку.

Примером первого типа экстремального языкового новаторства – языковой деформации – является словотворчество Платонова, Хлебникова и Хармса. Проиллюстрируем данный тезис.

В чем заключается своеобразие языка зрелого Платонова, по крайней мере – в произведениях *Чевенгур*, *Котлован* и *Счастливая Москва*?⁴³ Обобщенно говоря, язык Платонова характеризуется тремя основными типами преобразования – семантико-синтаксическими, стилистическими и прагматическими преобразованиями.⁴⁴ Доминантным в платоновском идиостиле типом преобразования являются семантико-синтаксические преобразования. Эти преобразования располагаются на уровне малого синтаксиса, микросинтаксиса или синтагматики. Иначе говоря, акцент платоновского словотворчества лежит не на самих словах, а на связях между словами. Более того, преобразовываются именно те элементы малого синтаксиса, правила комбинирования которых обусловлены семантикой. Конкретно говоря, Платонов постоянно нарушает три нормы:

– нормы сочетания слов, которые обусловлены не семантикой отдельной лексемы или группы лексем, а общеязыковыми семантическими правилами;

⁴³ Если описывать суть языкового узуса Платонова, то в первую очередь следует подчеркнуть, что язык Платонова – не реализация постреволюционного языка или воронежских диалектов, а также не результат некоторого «косноязычия» прозаика. Язык Платонова – результат осознанного приема, что становится ясно из писем и публицистических текстов писателя, а также из воспоминаний друзей и знакомых: все они свидетельствуют о том, что в «нехудожественном» контексте Платонов говорил и писал «правильно», нормальным языком. Осознанность деформаций у Платонова доказывает и высокая степень систематичности языка писателя, и его эволюция: от «сказа» и имитации народной речи в раннем творчестве через крайне девиационный язык во второй половине 1920-х годов и на первый взгляд более «умеренный» язык см., например, в произведениях поздних 1930-х – 1940-х годов. Помимо этого, из рукописей видно, что Платонов тщательно работал над стилем и активно создавал девиационный язык из более нормативных сочетаний: обнаруживается явная тенденция к затрудненной форме, к вычеркиванию нормативных конструкций в пользу ненормативных, типично платоновских. Например, в рукописи *Котлована* нормативное *он вместе с ними родился / народился и умрет* вычеркнуто и заменено ненормативным, но типично платоновским *он вместе с ними произошел и умрет* (Долгов 2000, 194); изначальное неактуализированное *уж ничего не скажет теперь Сафронов* стало *уж ничего не скажет теперь Сафронов из своего ума* (Долгов 2000, 248); обычное *согнувшись* заменено на *склонившись корпусом* (Долгов 2000, 287). Подробнее об этом см. Dhooge 2007, 111-116.

⁴⁴ Обобщающие модели языка зрелого Платонова можно найти, среди прочего: Бобрин 1995; Дмитровская 1990; Зализняк 2008; Кобозева и Лауфер 1990; Левин 1998; Цветков 1983; Шимонюк 1997; Dhooge 2007, 125-362.

– нормы морфосинтаксической и лексико-семантической сочетаемости;⁴⁵

– и нормы валентности.⁴⁶

Семантико-синтаксические преобразования регулируются тремя «сверхприемами», которые могут реализовываться одновременно. Первые два из них – смешение абстрактного и конкретного планов (*отвлеченное – конкретное*) и тенденция к расширению или сокращению (*расширение – сокращение*). Оба параметра непосредственно связаны с платоновской концепцией мира как она отражается в тематике творчества писателя. Третий «сверхприем» – *подстановка* или *замена*. Данный «сверхприем», который касается прежде всего семантико-синтаксических преобразований, заключается в том, что одна лексема, которая ожидается в норме, заменяется другой, вследствие чего нарушается сочетаемостная или валентностная норма. Заменяющая лексема может быть псевдосинонимом или синонимом, паронимом, гипонимом или гиперонимом, семантически близким словом, словом из того же лексико-семантического поля и т.п. При этом она имеет другую морфосинтаксическую или лексико-семантическую сочетаемость или же другую валентность.

⁴⁵ Морфосинтаксическая сочетаемость – те формальные требования, которым слово *B* (или словосочетание или даже предложение *B*) должно отвечать для того, чтобы синтаксически быть связанным со словом *A*: какая часть речи требуется, каков синтаксический статус *B*, какой должна быть его грамматическая (предложно-падежная) форма. Например, *сопутствовать* можно *чему-либо*, тогда как близкое к нему *сопровождать* можно только *что-либо* (Апресян 1995а, 60-61).

Лексическая сочетаемость – это «[и]нформация о том, каким должно быть само слово *B* или класс слов $B_1, B_2, B_3, \dots B_n$, с которым(и) синтаксически связано слово *A* [...]» (Апресян 1995а, 61). *Ошибаться*, например, употребляется лишь с небольшой группой существительных типа *адрес, дом, дверь, окно, номер, этаж, телефон*, и т.п. *Перепутать*, напротив, не подчиняется такому лексическому сочетаемостному ограничению: *перепутать* можно не только *адрес, дом, дверь, окно, номер, этаж, телефон* и т.д., но и *зонтик, книгу, дату, ключ, должность, название* и очень многое другое (Idem, 61).

Семантическая сочетаемость немного шире лексической сочетаемости, это «[...] информация о том, какими семантическими признаками должно обладать слово *B*, синтаксически связанное с *A* [...]» (Idem, 61). Субъектом глагола *радоваться* могут быть человек и высшее животное (например, собака), а глаголов *ликовать* или *торжествовать* – только человек (Idem, 61).

⁴⁶ Валентность – это «[...] способность лексемы синтаксически подчинять себе слово или предложно-именную группу слов [...]» (Апресян 2003б, 21). Подчиненное слово или подчиненная предложно-именная группа слов есть «участник ситуации», обозначаемой подчиняющей лексемой, и называется (семантическим) актантом. Каждый актант лексемы, и этим валентность отличается от сочетаемости, «[...] представлен переменной в ее (т.е. лексемы – БД) толковании» (Idem, 19). У лексемы может быть несколько актантов. При глаголе *арендовать*, например, возможны пять актантов, исполняющих следующие роли: субъекта (*кто* арендует), первого или главного объекта (*что* арендует), контрагента (*у кого* арендует), второго объекта (*за какую сумму* арендует) и срока (*на какое время* арендует) (Idem, 19).

Приведем несколько иллюстраций. Пример девиации на уровне сочетания слов (семантическое ограничение здесь обусловлено не семантикой отдельных лексем или групп лексем, а общеязыковыми семантическими правилами) – платоновское *в сенах пахло лекарством и печалью* (Ч, 323). В этом сочетании соседствуют конкретный и абстрактный уровни, что приводит к нарушению однородности сочетания. Или *ручная умелость* (Ч, 197), где скорее ожидается *умелость рук* или *умелые руки*. В данном случае можно говорить о сдвиге в функции, заключающемся в замене конструкции с существительным с родительным падежом на конструкцию с прилагательным. Или: *(город) озарялся светом* (СМ, 37), где обнаруживается плеонастическая лексикализация того, что логично: вещи и предметы озаряются *светом*. Лексикализация нормативна лишь тогда, когда добавляется некоторое дополнение, указывающее на вид света: *озарялся светом луны, солнца* и т.п. или образное *светом правды*. Следовательно, данное сочетание является плеонастическим, но в то же время и сокращенным (что свидетельствует о том, что у Платонова расширение и сокращение могут происходить одновременно).

Примером девиации на уровне сочетаемости является *чувства о Розе Люксембурге* (Ч, 274), в котором нарушается морфосинтаксическая сочетаемость: нормативная конструкция *к* с дательным падежом заменена конструкцией *о* с предложным. Вероятна замена на основе *мысль о чем-то / ком-то*, особенно если учесть, что в творчестве Платонова *мысли* и *чувства* постоянно переплетаются. Еще один пример – *Козлов [...] дотронулся руками к костяному своему лицу* (К, 35). Похожий случай (пример сокращения морфосинтаксического оформления): *не понимая первой скорости* (СМ, 93). В данном случае нарушается не морфосинтаксическая сочетаемость как таковая, а морфосинтаксическая сочетаемость, обусловленная семантикой подчиненного элемента: лексема обладает используемым морфосинтаксическим оформлением (понять *что-либо*), но оно не соответствует семантике высказывания. Ведь понять *что-либо* подразумевает *последствия* скорости, а не *саму* скорость. Другой пример – *не разорвалась (бомба), в ней вещество окоченело* (Ч, 312). Глагол *окоченеть* употребляется для описания живых субъектов, а не мертвой материи. Здесь можно говорить о замене на основе глагола *застыть*, семантическая сочетаемость которого более широка.

Примером девиации на уровне валентности является *мужик тронулся ногами* (К, 79). Глагол *тронуться* не имеет актанта инструмента, который в данном случае является избыточным (параметр *расширение*) (хотя и есть сочетание *тронуться умом*, семантика которого в данном платоновском сочетании «просвечивает»).⁴⁷ В некоторых случаях не только добавляется

⁴⁷ Автор благодарит Е.А. Яблокова за ценное замечание.

невостребованный (и ненужный) актант, но и реализуются одновременно несколько уровней одного и того же действия (что, естественно, является ненормативным). См., например, *попроцалась рукой* (Ч, 398) как комбинация двух действий одной и той же ситуации – *попроцаться* + *помахать рукой*.

Платоновские деформационные сочетания приобретают смысл на основе сравнения с внетекстовой реальностью – с языковой нормой, с нормативными комбинациями слов: их семантика заключается в сумме осмыслений тех комбинаций слов, которые ожидаются в норме, и комбинаций платоновских (семантический сдвиг на основе лингвистического микроконтекста). (Конечно, встречаются и другие смысловые уровни, о них см. сноску 14.)

Доминантным «макроприемом» в платоновском идиостиле являются семантико-синтаксические преобразования. Очевидно, что эти преобразования представляют собой отклонения от (микро)синтаксических норм русского языка. Однако при всей их ненормативности эти отклонения суть не что иное, как реализации языковых возможностей русского языка или некоторых аспектов его системы. Ведь ограничения малого синтаксиса довольно поверхностные, они обусловлены именно (часто «иррациональными»⁴⁸) ограничениями языковой нормы или семантической логикой, а не языковой системой, которая в сущности позволяет любое сочетание слов. Теоретически могли бы сочиняться неоднородные слова в перечислении; нормативная сочетаемость во всех ее аспектах могла бы быть совершенно другой; глаголы могли бы обладать иными семантическими актантами. Нарушения норм синтагматики – не что иное, как расширение норм внутри границ языковой системы. Нарушая нормы языка, Платонов на самом деле расширяет их. Соответственно, здесь следует говорить о языковой деформации.⁴⁹

Хотя словотворчество В. Хлебникова чаще всего рассматривается как один из самых крайних и систематически проведенных экспериментов над поэтическим языком литературы двадцатого века вообще и кубофутуризма в частности, оно в сущности достаточно умеренное, вопреки всей его экстремальности. Действительно, хлебниковский идиостиль характеризуется общей для кубофутуристов установкой на *слово как таковое*: Хлебников масштабно и экстремально экспериментирует с лексикой. Помимо этого, к этой практической крайности (практическому применению поэти-

⁴⁸ О разнице между «иррационально-языковыми» и «логическими» аномалиями см. Апресян 1990, 57-59.

⁴⁹ М. Шимонюк (1997) использует оба термина для определения платоновского словотворчества – языковая деформация и языковая деструкция – но не различает их так, как это делается в данной статье. Оба термина исследователем используются как синонимы.

ческих принципов) необходимо добавить его теоретическую крайность (теорию, лежащую в основе поэтического экспериментаторства и новаторства). Тем не менее, о языковой деструкции как таковой (как, например, у Крученых) речь не может идти.⁵⁰

Аргументы для этого предположения разные, но взаимосвязанные. Во-первых, как утверждает В.П. Григорьев, предполагаемое «фетишистское отношение к средствам выражения», к форме, является «фикцией», так как в творчестве Хлебникова «содержание», семантика почти всегда на первом месте (1983, 43).⁵¹ Конечно, Хлебников постоянно экспериментирует с планом семантики, но при этом элемент «смысл» или «содержание» у него почти всегда присутствует, как и у Маяковского (Idem, 62).

А как же можно говорить об «установке на общий язык», если учитывать крайне девиационные эксперименты, такие как «птичий язык», «безумный язык», «язык богов», «заумь» и т.п.⁵² Действительно, они кажутся семантически «пустыми» (исследователь использует определение «бессмысленные»), но, как показывает Григорьев, здесь следует сделать две оговорки. Во-первых, эти эксперименты – «[...] не авторская речь, а виды чистой звукозаписи, сознательное воспроизведение, прямая транскрипция «речи персонажей». Поэт, несомненно (!), имеет в виду, что и эти «языки» обладают [...] «знаковой природой», имеют смысл, но не берется их толковать, переводить в более членораздельную форму, интерпретировать» (Idem, 63, восклицательный знак в оригинале – БД). Во-вторых, эти эксперименты в плане частотности довольно маргинальны по сравнению с другими, семантически значимыми экспериментами поэта – новообразованиями, неологизмами (Idem, 63). Григорьев добавляет: «В сложной структуре авторского идиолекта и идиостиля они (эксперименты типа «птичьего языка» и пр. – БД) требуют минимального комментария как «заумь», непосредственно граничащая с эпатажной «заумью» футуристов, но по установкам и функциям все же отличная не только от бессмысленных наборов

⁵⁰ См. также высказывание В.П. Григорьева о связи между словотворчеством Хлебникова и Крученых, суть которого в том, что концепцию «самовитого слова» Хлебникова нельзя сравнивать с «более экстремальными» концепциями других кубофутуристов: ее можно понимать только как «имеющую самостоятельную ценность, значение» (Григорьев 1983, 64). Следовательно, Хлебникова следовало бы назвать, по словам Григорьева, «самым «небудетлянским» из будетлян» (Григорьев 1983, 201).

⁵¹ По мнению В.П. Григорьева, следует говорить об «установке на содержание», так как «[н]и одно из хлебниковских новообразований не может быть названо бессмысленным» (Григорьев 1983, 62).

⁵² Эти хлебниковские ипостаси языка – «птичий язык», «безумный язык», «язык богов», «заумь» и «звездный язык» – лишь некоторые из многочисленных «языков» или ипостасей языка Хлебникова: как показывает В.П. Григорьев, всего обнаруживается 53 хлебниковских языка. Полный перечень и объяснения можно найти в: Григорьев 1983, 84-119.

типа *скуп / вы со бу / р л эз* и т.п. у А. Крученых или от знаменитого *ю у* Василиска Гнедова, но кое в чем и от квазиинозычной звукописи, практиковавшейся тем же Крученых и рядом других футуристов» (Idem, 63).

При этом важно подчеркнуть, что творчество Хлебникова характеризуется «установкой на общий язык» (Idem, 43). Способы образования неологизмов, используемые Хлебниковым в течение всего творческого пути, входят в число стандартных способов словообразования в русском языке (См. также Idem, 63, 64; Успенский & Бабаева 1992, 128). Более того, хлебниковский словарь новообразований и неологизмов – не что иное, как «экстремальное» применение типичных, стандартных способов словообразования русского языка (см. Vroon 1983).⁵³ Неологизмы Хлебникова – прежде всего производные, состоящие из существующих лексем, корней слов, частей слов, морфем или аффиксов (префиксов, инфиксов, суффиксов). Если смотреть на такие более чем известные примеры хлебниковских новообразований, как *небоука* (астрономия), *числяр* (математик), *лгавда* (антипод правды) (примеры по: Григорьев 1983, 65), такие неологизмы как *метава* и *летава* (на основе *дубрава*), *вольноба* и *звеноба* (на основе *трусоба*), *могун* и *владун* (на основе *бегун*) или даже словоформы, основанные на морфеме *сме-* (*смех-*, *смей-*, *смеи-*), в *Заключении смехом* (Хлебников 2001, 115-116), они довольно легко понятны: их надо сравнить с «внетекстовой языковой системой» (Успенский & Бабаева 1992, 128), т.е. с другими словами и способами словообразования русского языка (естественно, в соответствующем контексте) (Григорьев 1983, 65).

Иными словами, если сравнивать хлебниковские неологизмы не с нормой (от которой они явно отклоняются), а с системой русского языка, то их якобы скрытый смысл легко всплывает: богатая словообразовательная система русского языка обеспечивает Хлебникову контекст, рамку, внутри которой неологизмы приобретают смысл. Обнаруживается установка на «общий язык» даже в самых экстремальных экспериментах писателя, вследствие чего можно говорить только о некотором «расширении» поэтического языка, по Григорьеву, или, шире, языка вообще.

Общеизвестно, что Хлебников кроме русских лексем, корней, частей слов, морфем или аффиксов также часто использовал и словоформы, корни и морфемы, которые условно можно назвать «славянскими» (Григорьев обращает внимание на отсутствие западноевропейских или греко-латинских корней в словотворчестве Хлебникова). Григорьев различает следующие категории: слова из других славянских языков (чешский *žas* вместо русского *ужас*), слова, восходящие к славянским началам (т.н. «полабские слова» – *Леуна* вместо *Луны*), древнерусские слова, диалектные слова (дор, маунь, бабр, чи и т.п.) и т.д. (1983, 67-68). Использование этих элементов

⁵³ Р. Вроон выписал все эти словообразовательные модели, см. Vroon 1983.

как таковых, а также комбинирование их в новообразования – также не что иное, как экстремальная реализация возможностей языковой системы, а именно общей системы семьи славянских языков. Использование этих элементов – экстремальная языковая деформация, пересекающая границы отдельного языка в пользу семьи языков. Чтобы их расшифровать, также следует их сравнить с некоторой «внетекстовой языковой системой», системой семьи славянских языков.

Иными словами, хлебниковские неологизмы являются не просто отклонениями от нормы, а реализациями – на основе аналогии – словообразовательных возможностей русского языка и, шире, семьи славянских языков, или возможностей, обусловленных языковой системой русского и славянских языков. Кроме того, сохраняются основные языковые уровни (морфология, синтаксис): хлебниковская «установка на содержание» – хлебниковские новообразования остаются семантически значимыми – подтверждает мысль о том, что хлебниковский язык не что иное, как «расширение границ поэтического языка» (Григорьев 1983, 43) или поэтическое заполнение языковой системы русского языка и даже некоторых славянских языков: не осуществляется редукция главных языковых функций, особенно референциальной функции,⁵⁴ даже если другой референции кроме хлебниковской – т.е. референции вне хлебниковского контекста – нет. Соблюдение границ языковой системы гарантирует семантику (хотя и неожиданную) новообразований или нового кода, нового языка, основанного на «расширении» через нарушение.

Следовательно, доминантную часть творчества – «макроприем» – Хлебникова можно назвать языковой деформацией. Сразу становится видна разница со словотворчеством наиболее крайнего кубофутуриста, А. Кручных, которое мы определили как прототип *языковой деструкции*.

Языковые эксперименты Хармса встречаются прежде всего в его поэзии, так что именно на этой части творчества обзриута будет лежать акцент. Как показывают Ф. Успенский и Е. Бабаева в их удачном анализе хармсовского идиостиля (1992, 157),⁵⁵ а также М.И. Шапир (1995, 25-27), суть словотворчества Хармса – деформация на уровне грамматики, грамматических парадигм.⁵⁶

⁵⁴ Об этом В.П. Григорьев пишет: «Кажется, что лишь самые необычные по структуре из его окказионализмов нуждаются в развернутых комментариях, большинство – как бы говорят само за себя языком не только «науки», сколько «искусства» словотворчества» (Григорьев 1983, 65).

⁵⁵ По мнению Ф. Успенского и Е. Бабаевой, второе важное различие между словотворчеством Хармса и Хлебникова состоит в «динамичности». Подробнее см. Успенский & Бабаева 1992, 128-129.

⁵⁶ См. также анализ прототипа парадигматического стихотворения Хармса *Звонить-лететь* в: Добрицын 1998, 180-187.

Главный способ преобразования языка у Хармса – полная или частичная передача грамматической парадигмы слова или лексемы, чаще всего глагола.⁵⁷ Успенский и Бабаева (Успенский & Бабаева 1992, 130-133) приводят следующий пример включения парадигматической оси в поэзию, в котором перечисляются лица, времена и модальности глагола *быть*:

Быть – это быть
И тот, кто был, тот будет.
Быть – это радость
И тот, кто хочет быть, тот будь. [...] (Хармс 1978, т. 2, 159)⁵⁸

Но этот прием не ограничивается глаголами. Перечисляются и падежные формы одного и того же слова, местоимения, имени прилагательного или имени существительного, как в первой строчке из *Вечерняя песнь к имением моим существующей: Дочь дочери дочерей дочери Пе* (Успенский & Бабаева 1992, 130, см. также 133-138; Хармс 1991, 90-91).

Иной вид «экстремального» использования парадигм – реализация «лексико-семантической парадигмы» слова, которая в итоге приводит к нарушению лексико-семантической сочетаемости управляющего слова (управляющей лексемы). Внутри границ определенной синтаксической структуры у компонентов меняется только лексическое значение, тогда как грамматическое значение остается нетронутым: разные слова выполняют идентичную семантическую роль с соответствующим морфосинтаксическим оформлением (Успенский & Бабаева 1992, 131, 139-147). Поразительный пример – известное *Летят по небу шарики...*, в котором роль инструмента каждый раз выполняет другое существительное, что приводит к абсурдной ситуации, прежде всего вызванной нарушением сочетаемости.

[...]
Летят по небу шарики,
а люди машут ими,
летят по небу шарики,
а люди машут шапками
летят по небу шарики,
а люди машут палками.
Летят по небу шарики,
а люди машут булками,

⁵⁷ Ср. с генеративными экспериментами итальянских и русских футуристов: «The way in which one line of a poem, or phrase in an often anaphoric sequence, enters into a paradigmatic relationship with those around it, to the extent that one gains the impression that the various utterances have been generated by the use of a literary version of the slot-and-filler procedure» (White 1990, 263 и далее).

⁵⁸ Из пролога к драме *Дон Жуан* (Хармс 1978, т. 2, 158-163).

летят по небу шарики,
а люди машут кошками,
летят по небу шарики,
а люди машут стульями,
летят по небу шарики,
а люди машут лампами.

[...] (Хармс 1991, 143-144)

В некоторых случаях у компонентов меняется не только лексическое значение, но и определенные грамматические свойства, например, грамматическая категория (часть речи). Вследствие этого слова разных частей речи (глагол, существительное, прилагательное) уравниваются друг с другом, становятся контекстуально эквивалентными, например, в стихотворении *Лана* (Успенский & Бабаева 1992, 147).

знаю только хи хи хи
[знаю примуса горенья
печек жар, молитву ламп
знаю всадник хлеба радость
знаю всадник чая сладость]
знаю около и возле
знаю мимо и сквозь мачтой
знаю внутрь и снаружи.

(Хармс 1978, т. 2, 200-201)

Несколько иным, но параллельным и сходным случаем является чередование определенных букв внутри границ одного слога, что напоминает лексические ряды в Зангези Хлебникова (Успенский & Бабаева 1992, 138-139). Например:

О *Никандр* скрипачей
Пукандр улицы мира
Фукандр небесного умноженья
Стокандр полевых цветов
Кукандр палки о двух концах
Микандр коротких молний
Дукандр свечи залетевшей в дом.⁵⁹
(Курсив наш – БД)

⁵⁹ Из монолога рыбака в стихотворении *Вода и Хню*. Монолог не был включен в стихотворение Хармсом, подробности об этом см. Успенский & Бабаева 1992, 138. Стихотворение *Вода и Хню* можно найти в: Хармс 1991, 121-124.

В данном случае невозможно обнаружить или угадать лексическое значение неологизмов, порожденных процессом грамматикализации (Успенский & Бабаева 1992, 140).⁶⁰

Не нуждается в объяснении тот факт, что включение парадигматической оси – явный случай расширения языковых возможностей внутри границ языковой системы. Пожалуй, можно даже говорить об игре с самой языковой системой как таковой, или с аспектами языковой системы. В результате этой игры в ее наиболее радикальной форме, как показывают Успенский и Бабаева, семантика уходит на задний план, а грамматические / парадигматические отношения, являющиеся преимущественно инструментом языка, наоборот, выходят на передний (Idem, 137-138). Иными словами, сама языковая система или часть ее, грамматика, становится объектом словотворчества. Тем не менее, речь может идти не о полной десементизации, а скорее всего о семантизации самой грамматической модели (или грамматических отношений) или грамматикализации и, соответственно, даже некоторой абсурдизации. Это особенно видно в случае передачи парадигматического ряда одного слова, как в *Дочь дочери дочерей дочери*

⁶⁰ Некоторые стихотворения Хармса вообще близки к языковой деструкции типа Кручных. См. стихотворение *Сек* 1925 года:

И говорит Мишенька
рот открыв даже
– шишиля кишиля
Я в штаны ряжен. –

Н ты эт его –
финьть фаньть фуньть
б м пильнео –
фуньть фаньть финьть

Иа Иа Ыа
Н Н Н
Я полы мыла
Н Н Н

дриб жриб бобу
джинь джень баба
хлесь хлясь – здорово –
раздай мама!
Вот тебе шишелю!
финьть фаньть фуньть
накося кишелю!
фуньть фаньть финьть.

VCE

Пе, или в случае чередования определенных букв внутри границ одного слога (*О Никандер ...*).

В тех случаях, однако, когда хармсовские новообразования комбинируются не только между собой, а с другими, нехармсовскими словами, дело обстоит сложнее. В этих случаях обнаруживается явная семантизация самой грамматической модели, если отдельные хармсовские новообразования рассматривать в их отношении к целому, к ряду подобных преобразований в одном и том же стихотворении или в одной и той же части стихотворения. Если рассматривать отдельные новообразования как единое целое, однако, то семантический эффект такой же, как у Платонова: новые сочетания приобретают смысл на основе сравнения с языковой нормой, а их семантика заключается в сумме осмыслений тех комбинаций слов, которые ожидаются в норме, и хармсовских комбинаций слов. В итоге получается соединение многозначности («сверхсемантизации») и абсурда, т.е. десемантизация элементов внутри границ одного комплекта подобных комбинаций (целого стихотворения или части его) и семантизация грамматических отношений в этих комбинациях.

У Хармса обнаруживается еще один, реже встречающийся в творчестве писателя, вид грамматической деформации – нарушения на синтагматической оси (который в системе А. Цветкова получил бы определение «подстановка»). Известно, что отдельные лексемы полисемичного слова (например, глагола) могут обладать своей валентностной структурой, которая отличается от валентностных структур других лексем того же слова. Хармс иногда опускает обязательный актанта лексемы. Вследствие этого одновременно активируются значение первой лексемы (которая нуждается в опущенном актанте и морфосинтаксическое оформление остается нетронутым) и значение другой лексемы, которое подсказывается контекстом и которое не нуждается в опущенном актанте (Idem 1992, 130, 147-149). См. следующий пример из *Случая на железной дороге*:

[...]
и тотчас же паровоз
детям подал и сказал:
пейте кашу и сундук.
(Хармс 1991, 51-52)

Во второй строке представлена лексема *подать* в значении *дать милостыню*, которая не нуждается в актанте объекта (*детям подал*). Однако в следующей строке вдруг встречается эксплицитный намек на пищу и питье (*пейте*), актуализирующий другое значение глагола, *принести на стол для еды, питья*. Это значение, однако, требует объекта (*подать кому-либо что-либо*), который в данном случае отсутствует (См. также Успенский &

Бабаева 1992, 148-149). В то же время лексема *паровоз* в первой строке также активизирует третье значение глагола – *подать коляску, карету, паровоз, поезд, вагон, возможно куда-либо (к платформе, к перрону, к причалу и т.п.) или кому-либо (Вам карета подана, Вам подан экипаж и т.п.)*. Это значение явно «просвечивает» во всей конструкции, несмотря на тот факт, что такому прочтению противоречит форма глагола: паровоз не может сам (себя) подать, он может быть только подан.⁶¹

Противоположные этому случаи, использование избыточного синтаксического отношения или актанта, также встречаются и дают тот же эффект семантического сдвига (См. также Успенский & Бабаева 1992, 149-151). См. строку из *Пророк с аничкиного моста: Земля вертелась в голос тот* (Хармс 1991, 54-55).

Другим типичным для Хармса преобразованием на синтагматическом уровне является перенос синтаксических связей одной лексемы на другую, не обладающую этими связями. Например, сочетание *на жизнь ммур и зол* (*Столкновение дуба с мудрецом* (Хармс 1991, 68-72)), где синтаксическая связь слова *зол* распространяется и на *ммур*, не обладающее такой валентностью и соответствующим морфосинтаксическим оформлением. Важно отметить, что лексема, синтаксические особенности которой переносятся на другую, не обязательно присутствует в тексте (Успенский & Бабаева 1992, 151-152).

Оба типа синтагматического расширения – можно определить их как расширение валентности и сочетаемости (возможно, под влиянием контекста) – являются явными примерами расширения возможностей языковой системы. К тому же они напоминают, как заметил и А.П. Цветков, прием подстановки или замены у Платонова: усваивается валентность или сочетаемость некоторого близкого слова, которое то упоминается, то не упоминается. Внутритекстовая семантика новообразований Хармса сходна с семантикой новообразований того же типа у Платонова: новые сочетания приобретают смысл на основе сравнения с языковой нормой, а их семантика заключается в сумме осмыслений тех комбинаций слов, которые ожидаются в норме, и хармсовских / платоновских комбинаций. Конечно, в результате деформаций также возникает сдвиг в восприятии читателя, в неисполнении его ожиданий, в случае Хармса нередко с комически-абсурдным эффектом.

Итак, перейдем к выводам и некоторым исследовательским перспективам. Идиостилии Платонова, Хлебникова и Хармса сами по себе уникальны и несравнимы между собой, особенно если их рассматривать как совокупность атомарных преобразований. Однако если поднять сравнение на более абстрактный и обобщенный уровень или если рассматривать эти

⁶¹ Автор благодарен Е.А. Яблокову и Л.Г. Пановой за ценное замечание.

идиостили как системные явления, то становится видно, что они все же сходятся в обращении с языковым материалом: их объединяет та языковая рамка, внутри которой писатели преобразуют нормативный язык. Языковые преобразования писателей сами по себе «экстремальны» (поскольку представляют собой нарушение норм русского языка), но они остаются плодотворными и значимыми ввиду того, что не пересекают границы языковой системы. В этом они отличаются от «наиболее экстремальных» экспериментов в области зауми, представленных, например, в творчестве Крученых.

Можно было бы сделать полное сопоставление всех языковых особенностей анализируемых писателей. Но возникают и другие задачи и перспективы. Было бы интересно, рассматривая сходные приемы в работе с языковым материалом у других писателей, прозаиков и поэтов того же времени (А.И. Введенского, Н.И. Заболоцкого, А. Туфанова, Василиска Гнедова и многих других, либо занимавшихся громкой «саморекламой» (Панова 2009а; 2009б),⁶² либо экспериментировавших с формой и с языком не столь гласно, но не менее серьезно), посмотреть, применимо ли данное предварительное разделение на два типа к словотворчеству этих авторов.

Возникает еще вопрос, можно ли различать эти два вида новаторского преобразования языка применительно к литературному авангарду других культур или стран, например, к немецком «Sturmkreiss-y» (А. Штрамм, Л. Шрейер и др.). Творчество представителей немецкого «Sturmkreiss-a» можно также определить как языковую деструкцию. Оно особенно интересно тем, что языковая деформация представлена сразу на нескольких языковых уровнях. Обнаруживаются неологизмы в духе Хлебникова; меняются грамматические категории слов, как у Хармса; меняются семантико-синтаксические связи между словами и нарушаются валентностные структуры глаголов, как у Платонова. Третье направление, которым могло бы быть продолжено данное исследование – изучение языкового новаторства в литературе других временных периодов, например конца двадцатого века.

⁶² Л.Г. Панова обращает внимание на «саморепрезентацию» таких авангардистов, как В. Хлебников и Д. Хармс. Для этих писателей творчество и – уже – изготовление «изделий» было не главным пунктом приложения усилий. Таковым стала прагматика, вылившаяся, прежде всего, в рекламу своей художественной продукции. Это, в частности, «эго-проект» авангарда, направленный на то, чтобы посредством «автомета-описаний» представить себя идеальным олицетворением «новейшей» культуры. При этом авангард шел по пути ломки «старой» поэтики, включая ломку языка, и старой культуры, занимая место былых кумиров. Или, словами исследовательницы, ««Эго-проект [...] и является главной точкой приложения их усилий. Тем самым прагматика, или акцент на авторском «я», коммуникации и обработке адресата, оказывается доминантой авангардного творчества вообще и авангардного текста, в частности» (Панова 2009а). Подробнее об этом, и о влиянии этой «саморекламы» на исследования в области авангарда, см. Панова 2009а; 2009б.

Следует уточнить, работает ли и там дихотомия *языковая деформация* – *языковая деструкция*.

Вернемся к тому писателю, творчество которого дало идею сопоставления разных поэтических языков, идиостилей, – Платонову. Хотелось бы еще отметить, что языковые деформации Платонова представляют собой своего рода заполнение одной лакуны в словотворчестве разных авангардистов. Оказывается, Платонов тихим и незаметным шагом шел дальше многих авангардистов в преобразовании языка. Ведь «разрушение синтаксиса» было поэтической целью многих, но оно редко встречается в таком совершенном – существенно и систематически проведенном – виде, как у Платонова (и Хармса).

Кубофутуристы эксплицитно звали к разрушению синтаксиса – ср. предложение «Мы расшатали синтаксис» (Markov 1967, 52) в наиболее детальном выражении кубофутуристской программы (*Гилея*) – *Садок судей* (1913).⁶³ В сущности, однако, кубофутуристы до этого не дошли: большинство инноваций или преобразований кубофутуристов ограничивались лексическим и фонетическим уровнями. Известны случаи минимальной деформации синтаксиса и морфологии у футуристов, например, отказ Д. Бурлюка использовать предлоги или желание В.Г. Шершеневича «ломать грамматику» т.е. уменьшить роль синтаксиса в языке. Эти деформации, скорее всего, поверхностные и не применяются систематически.

«Деструкция синтаксиса» Ф.Т. Маринетти⁶⁴ и других представителей итальянского футуризма⁶⁵ (и, соответственно, таких последователей поэтики итальянского футуризма, как В.Г. Шершеневича⁶⁶) также совершенно другого рода, чем синтаксические деформации в творчестве Платонова. Маринетти выступает за исключение из языка прилагательных и наречий, за употребление составных или сложных существительных, за отмену знаков препинания, за употребление только инфинитивных форм глаголов. Иными словами, деструкция Маринетти прежде всего касается использования, точнее, неиспользования особых частей речи и языкового явления, присущего только письменному языку – знаков препинания. И так, на

⁶³ В программе кубофутуристов, нашедшей отражение в *Садке судей*, декларируются следующие пункты: грамматика больше не учитывается при словообразовании; синтаксис расшатан; семантика слов зависит от их «начертательной и фонической характеристики» (Markov 1967, 52); аффиксы играют важную роль при словообразовании; отрицается правописание, отменяются знаки препинания; предпочитаются гектографические издания; свободный ритм; слово – центр словотворчества; и т.п. (Ibidem).

⁶⁴ *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* (1912) и *L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà* (1913).

⁶⁵ О различном отношении итальянского и русского футуризма к необходимости деформировать язык см. White 1990, 215 и далее.

⁶⁶ А.К. Жолковский удачно иллюстрирует, как поэтическое стремление к использованию инфинитивов Маринетти повлияло на поэтику В.Г. Шершеневича (Жолковский 2005).

самом деле Маринетти, а вместе с ним и итальянские футуристы, занимается модификацией или даже редуцией синтаксиса, чтобы достичь сверхбыстрого языка (См. также White 1990, 215; Perloff 1986).

Платонову, который не был связан с авангардными движениями, удалось деформировать – существенно и систематически – уровень синтаксиса. Синтаксические деформации Платонова прежде всего касаются синтаксических связей между словами. Платонов не стремится к устранению определенных частей речи, а создает новые связи внутри языковой системы, сохраняя все ее составляющие, что существенным образом влияет на семантику использованных элементов языка. По этой причине при исследовании литературы вообще и творчества авангарда в частности следует уделить внимание и его творчеству.

Л и т е р а т у р а

- Апресян, Ю.Д. 1990. «Языковые аномалии: типы и функции», Д.С. Лихачев (ред.), *Res Philologica. Филологические исследования. Памяти академика Г. В. Степанова*, Москва-Ленинград: Наука, 50-61.
- 1995. *Избранные труды, т. 1. Лексическая семантика. Синонимические средства языка*, Москва: Языки Русской Культуры.
- 2003. «Лингвистическая терминология словаря», Ю.Д. Апресян (et alii), *Новый Объяснительный Словарь Синонимов Русского языка*, Вып. 3, Москва: Языки славянской культуры, 19-49.
- Бобрин, М. 1995. «Заметки о языке Андрея Платонова», *Wiener Slawistischer Almanach*, 35, 165-191.
- Бобылев, Б.Г. 1989. «„Славянский язык революции“ в прозе А. Платонова», *Семантико-стилистические исследования (сборник научных трудов)*, Алма-Ата: Издательство Казахского Государственного Университета им. С. М. Кирова, 26-33.
- Винокур, Г.О. 1923а. «Футуристы – строители языка», *Лецф*, 1, 204-213.
- 1923б. «О революционной фразеологии (Один из вопросов языковой политики)», *Лецф*, 2, 104-118.
- 1967. *Маяковский – новатор языка*, München: Fink (Slavische Propyläen, Bd. 34).
- Вроон, Р. 1996. «Хлебников и Платонов: Предварительные заметки», *Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева*, Москва: ИРЯ РАН, 55-65.
- Вьюгин, В.Ю. 2004. «Между двух молчаний: об иносказании Платонова», *Русская литература*, 4, 54-79.
- Гаспаров, Б.М. 1996. *Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования*, Москва: Новое Литературное Обозрение.
- Григорьев, В.П. 1983. *Грамматика идиостиля. В. Хлебников*, Москва: Издательство Наука.

- Дмитровская, М.А. 1990. «„Переживание жизни“: о некоторых особенностях языка А. Платонова», Н.Д. Арутюнова, *Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста*, Москва: Наука, 107-115.
- Добрицын, А.А. 1998. «Две заметки о Хармсе», *Philologica*, т. 5, № 11/13, 177-187.
- Долгов, И.И. 2000. «Динамическая транскрипция рукописи „Котлована“, Андрей Платонов», *Котлован (текст, материалы творческой истории)*, Санкт-Петербург: Наука, 165-308.
- Жолковский, А.К. 1994. «Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)», *Блуждающие сны и другие работы*, Москва: Наука – Восточная литература, 54-68.
- 2005. «Об инфинитивном письме Шершеневича», *Избранные статьи о русской поэзии: Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты*, Москва, РГГУ, 444-459.
- 2008. «Осторожно, треножник!», *Русский журнал*, 30.07.2008. Через: <http://www.russ.ru/pole/Ostorozhno-treozhnik/>
- Зализняк, Анна А. 2008. «Тексты А. Платонова как лингвистический источник», *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Труды Международной конференции «Диалог» 2008. Бекасово, 4-8 июня 2008*, Москва: РГГУ, 159-163.
- Зубова, Л.В. 2003. «Поэтическое отражение конфликта синтагматики с парадигматикой», Е.В. Красильникова и А.Г. Грек (ред.), *Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. К 50-летию научной деятельности И.И. Ковтуновой*, Москва: Азбуковник, 61-73.
- Зуева, Н.Ю. 1989. «Окказиональная лексическая сочетаемость в стилистической системе Л. Леонова», *Семантико-стилистические исследования (сборник научных трудов)*, Алма-Ата: Издательство Казахского Государственного Университета им. С. М. Кирова, 63-69.
- Зюбина, Л.И. 1970. «О некоторых формах авторского повествования в сказах А. Платонова», *Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения*, Воронеж: Издательство Воронежского университета, 37-44.
- Капельницкая, О.С. & Яблоков, Е.А. 2004. «Рецензии, опубликованные в журнале „Октябрь мысли“», Андрей Платонов, *Сочинения, т.1, кн.2: Статьи*, Москва: ИМЛИ РАН, 429-466.
- Кобозева, И.М. & Н.И. Лауфер. 1990. «Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации», Н.Д. Арутюнова, *Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста*, Москва: Наука, 125-139.
- Кобринский, А.А. 1992. *Проза Даниила Хармса: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Санкт-Петербург: Государственный Педагогический Университет им. А.И. Герцена.
- Кобринский, А.А. 1994. «Проза А. Платонова и Д. Хармса: к проблеме порождения алогического художественного мира», *Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания*, Вып. 3, 82-94.

- Кожевникова, Н.А. 1990. «Слово в прозе Андрея Платонова», *Язык: система и подсистемы. К 70-летию М.В. Панова*, Москва: Институт русского языка АН СССР, 162-175.
- Колесова, Д.В. 1992. «О семантико-синтаксической структуре фразы текста А. Платонова», *Разноразличные единицы языка и их функционирование в тексте: теоретический и методический аспекты*, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Государственный Университет, 42-48.
- Корниенко, Н.В. 2001. «„... Я прожил жизнь“: Основные даты жизни и творчества А.П. Платонова», *Андрей Платонов. Жизнь и творчество. Биобиблиографический указатель*, Москва: Пашков дом, 11-19.
- Костов, Х. 2000. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва»*, Helsinki: Helsinki university press.
- Лангерак, Т. 1995. *Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899-1929 гг.*, Амстердам: Издательство Пегасус.
- Левин, Ю.И. 1998. «От синтаксиса к смыслу и далее („Котлован“ А. Платонова)», *Избранные труды: Поэтика. Семиотика*, Москва: Школа «Языки Русской Культуры», 392-419.
- Малыгина, Н.М. 2005. *Андрей Платонов: поэтика «возвращения»*, Москва: ТЕИС.
- Михеев, М.Ю. 1998. «Нормативное и „насильственное“ использование словосочетания в поэтическом языке Андрея Платонова», *Русистика сегодня*, 1/2, 13-40.
- Панова, Л.Г. 2009а. *Наука об авангарде: между солидарным и несолидарным чтением*. В печати.
- 2009б. *Marketing the Avant-garde: A Co-opted Scholarship?* В печати.
- Перцов, Н.В. 2008. «О феномене демифологизации классиков в современной культуре (в связи с „детской резвостью“ двух почтенных профессоров)», *Русский журнал*, 23.07.2008. Через: <http://www.russ.ru/pole/O-fenomene-demifologizacii-klassikov-v-sovremennoj-kul-ture>.
- Платонов, А. П. 1988. *Ювенильное море. Повести, роман*, Москва: Современник.
- 1999. «Счастливая Москва», *«Страна Философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*, Вып. 3, Москва: ИМЛИ, Наследие, 5-105.
- 2000. *Котлован (текст, материалы творческой истории)*, Санкт-Петербург: Наука.
- 2004. *Сочинения*, т. 1, кн. 2, Москва: ИМЛИ РАН.
- 2006. *Записные книжки. Материалы к биографии. Публикация М.А. Платоновой. Составление, подготовка текста, предисловие и примечания Н.В. Корниенко*, Москва: ИМЛИ РАН.
- Радбиль, Т.Б. 1998. «Текстовые аномалии в языке А. Платонова как выражение мифологизированной картины мира», *Текст как объект многоаспектного исследования. Научно-методический семинар «TEXTUS»*, вып. 3, ч. 1, Санкт-Петербург, Ставрополь: Издательство Ставропольского педагогического университета, 133-141.

- Ревзина, О.Г. 1998. *Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта*, Диссертация в форме научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва: МГУ.
- Рудаковская, Э.В. 2004. «Феномен языка Платонова (Исследовательская традиция и поиски новых решений)», *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы*, кн. 3, Санкт-Петербург: Наука, 281-295.
- Сейфрид, Т. 1993. «Платонов как прото-соцреалист», «*Страна Философов*» Андрея Платонова: Проблемы творчества. По материалам первой Международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения А.П. Платонова. 20-21 сентября 1989 года, Москва: Наследие, 145-154.
- Семенюк, Н.Н. 1970. «Норма», *Общее языкознание: форма существования, функция, история языка*, Москва: Наука, 549-596.
- Толстая-Сегал, Е. 1981. «Идеологические контексты Платонова», *Russian Literature*, 9/3, 231-288.
- Успенский, Ф. & Е. Бабаева 1992. «Грамматика „абсурда“ и „абсурд“ грамматики», *Wiener Slawistischer Almanach*, 29, 127-158.
- Хармс, Д.И. 1978. *Собрание произведений, под редакцией М. Мейлаха и В. Эрля*, т. 2, Bремен: K-Press.
- 1991. *Полет в небеса. Стихи. Проза. Драммы. Письма*, Ленинград: Советский писатель.
- Хлебников, В. 2001. *Собрание сочинение в трех томах*, т. 1, Санкт-Петербург: Академический проект.
- Цветков, А.П. 1983. *Язык А. П. Платонова. Diss. University of Michigan*, Michigan: UMI.
- Шапир, М.И. 1995. «„Versus“ vs „prosa“: пространство-время поэтического текста», *Philologica*, т. 2, № 3/4, 7-47.
- Шимонюк, М. 1977. «Нарушение нормативных словосочетаний в повести Андрея Платонова „Джан“ как стилистический прием», *Slavica Lublinensia et Olomucensia*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 159-176.
- 1997. *Деструкция языка и новаторство художественного стиля (по текстам Андрея Платонова)*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Bussmann, H. 1990. *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Kröner.
- Coseriu, E. 1971a. „Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung“», Wolf-Dieter Stempel (ed.), *Beiträge zur Textlinguistik*, München: Wilhelm Fink Verlag, 183-188.
- 1971b. „System, Norm und «Rede»“, *Sprache: Strukturen und Funktionen*, Tübingen: Tübinger Beiträge zur Linguistik, Günther Narr, 53-72.
- Dhooge, B. 2007. *Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира у А.П. Платонова. Опыт лингвопоэтического исследования языка романов „Чевенгур“ и „Счастливая Москва“ и повести „Котлован“*. Proefschrift voorgelegd voor het behalen van de graad van doctor in de Oost-Europese Talen en Culturen, Gent: Universiteit Gent.

- Hansen-Löve, A.A. 1991. „Kručenyh vs Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, Eng, Jan van der & Willem G. Weststeijn (eds.), *USSR*, Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi (Avant Garde 5/6), 15-44.
- Heller, L. 1984. „Les chemins des artisans du temps: Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres“, *Cahiers du monde russe et soviétique*, 25/4, 345-374.
- Hodel, R. 2001. *Erlebte Rede bei Andrej Platonov: von V zvezdnoj pustyne bis Čevengur*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Jakobson, R. 1973. *Selected Writings, Phonological studies* (I), The Hague, Paris: Mouton.
- Markstein, E. 1978. „Der Stil des ‚Unstils‘: Andrej Platonov“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 2, 115-144.
- Perloff, M. 1986. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986, 56-64.
- Plett, H.F. 1979. *Textwissenschaft und Textanalyse: Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, Heidelberg: Quelle und Meyer.
- Seifrid, T. 1984. *Linguistic Devices in the Prose of Andrej Platonov*, Michigan: Ann Arbor, UMI Dissertation Services.
- 1992. *Andrei Platonov. Uncertainties of spirit*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 1996. „Platonov, Socialist Realism, and the Legacy of the Avant-garde“, John E. Bowlt & Olga Matich (eds.), *Laboratory of dreams. The Russian avant-garde and cultural experiment*: Stanford, California: Stanford University Press, 219-235.
- Vroon, R. 1983. *Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, Ann Arbor: Michigan Slavic Materials.
- Weststeijn, W.G. 1980. „Het Russisch futurisme en de vernieuwing van de poëtische taal“, *Forum der Letteren*, 21/2, 79-101.
- White, J.J. 1990. *Literary futurism. Aspects of the first avant garde*, Oxford: Clarendon Press.

Наталья Корниенко

ЭПИСТОЛЯРИЙ И ТЕКСТ ПЛАТОНОВА: ОПЫТ РЕАЛЬНО-БИОГРАФИЧЕСКОГО И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО КОММЕНТАРИЯ

Тема статьи обозначилась в ходе подготовки к научной публикации писем Платонова к невесте и жене Марии Александровне Платоновой (1903-1983).¹ Оказалось, что мы работали с не совсем точными источниками, во-первых, и, во-вторых, пропустили эту тему при анализе художественного мира Платонова, где эпистолярные формы представлены во всем возможном разнообразии и имеют высокий повествовательный статус. Этот пробел в наших аналитических исследованиях потребовал заново описать ранее не рефлектируемые темы биографии писателя, поэта и литературно-литературоведческого контекста. Набор тем диктует, с одной стороны, реальный комментарий эпистолярия, а с другой – художественный текст Платонова, с его подвалами-хранилищами фактов личной и общей жизни.

Письма Платонова к Марии Александровне – важнейшая часть его наследия, писательское «тайное тайных» и одновременно источник богатейшей информации о жизни и творчестве писателя, о литературной среде и отношениях в ней и к ней, о замыслах написанного и ненаписанного и их датировках... Этот источник безусловно требует сложнейшей ювелирной коррекции прямых платоновских оценок, формулировок и характеристик, велит учитывать при их интерпретации не только адресат писем, но и включенность письма в творческую лабораторию писателя. Это относится не только к адресату писем и любовно-семейной теме, но и к другим оценкам; скажем, характеристике образа провинциального мещанского Тамбова в письмах и метафизическому его преображению в «Епифанских шлюзах» и «Городе Градове».

Два методологических совета не потеряли и сегодня своей актуальности. Первый принадлежит Пушкину и имеет этический смысл: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он

¹ См.: *Архив А.П. Платонова. Книга 1*, М.: ИМЛИ РАН, 2009, (В печати). В статье использованы материалы данного издания.

и мал и мерзок – не так, как вы – иначе».² Второй методологический совет находим в размышлениях Б. Эйхенбаума о дневниках и письмах Л. Толстого: «К таким документам надо относиться с особенной осторожностью, чтобы не впасть в простую психологическую интерпретацию того, что весьма далеко от чистой психологии. Смешение этих двух точек зрения ведет к серьезным ошибкам, упрощая явление и вместе с тем не приводя ни к каким плодотворным обобщениям».³

1. Источниковедческий аспект

Фрагменты писем Платонова жене впервые опубликованы в 1975 г. в журнале *Волга* в подборке материалов из семейного архива: «...Живя главной жизнью (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках)»⁴ и стали одним из важнейших источников жизни и творчества писателя, к которому обращались все исследователи Платонова. Публикация писем в *Волге* стала первой и последней, по ней делались другие издания платоновского любовно-семейного эпистолярия. В предисловии к публикации Мария Александровна писала: «Писем ко мне А. Платонова сохранилось не много. Я подготовила отдельные фрагменты из них...» (160). Она же провела их датировку, а также включила в публикацию под видом эпистолярия фрагменты из разных текстов Платонова. В монтаже Марии Александровны (он напоминает работу Платонова-прозаика со своими письмами, но это зеркало получилось искажающим очень многое) оказалось немало биографических и иных неувязок, а также ложной информации. Так, к примеру, явно не стыковывались с 1936 г. письма с рассказом о крымском землетрясении (оно было в июне и сентябре 1927 г.) и издании книги стихов у Литвина-Молотова, который к этому времени уже давно как отошел от издательской работы. Комментарий, что строки датированного 1936 г. письма «Пишу о нашей любви...» относятся к работе над рассказом «Фро» (1936), также неверно фактически (хотя формула, как часто у Платонова, универсальна). На самом деле, отправив жену с сыном в Крым (июль 1927), Платонов пробует, просматривая и редактируя свои письма из Тамбова, написать повесть в письмах «Однажды любившие» и приступает к написанию повести о любви и революции «Строители страны»... Возникают вопросы и к поданным как реальные письма фрагментам из предисловия к книге *Голубая глубина* (162), повести «Однажды любившие» (166)

² А. Пушкин, «Письмо П. Вяземскому. Ноябрь. 1825», *Полн. собр. соч. в 10 т.*, т. 10. М. 1951, 191. Далее цитируется по данному изданию с указанием тома и страницы в тексте статьи.

³ Б. Эйхенбаум, «Молодой Толстой», *О литературе*, М. 1987, 36.

⁴ *Волга*, 9, 1975, 160-178. Публикация и вставные главки М.А. Платоновой. Комментарий В. Васильева. Далее страница указывается в статье в скобках.

и др. К подобной имитации эпистолярия, очевидно, относится и первое письмо в Волошино, датированное в публикации осенью 1922 г. (161-162). Первая свертка опубликованных текстов писем с источником позволила уточнить не только датировки, но и сами тексты писем Платонова, в которые Марией Александровной вносились исправления и добавления.

Не все письма Платонова к жене сохранились. На конверте с первыми письмами Платонова Мария Александровна предложила свое объяснение: письма были выкрадены из квартиры на Тверском бульваре в 1942 г., когда семья находилась в эвакуации. У несохранившихся писем могла быть и другая судьба. Какие-то потерялись при пересылке. Были, очевидно, и другие причины утраты некоторых писем Платонова жене и практически всех писем Марии Александровны к мужу. Платоновский текст с его последовательной, можно сказать, тотальной автобиографичностью, предлагает некоторые варианты подсказок к факту отсутствия любовных писем. Эти варианты разнонаправленные. Так повествователь в «Однажды любивших» (1927) признается, что письма «не все налицо – многие утрачены и не попали мне в руки». В повести «Епифанские шлюзы» (1927) не прочитанным остается письмо Мери и недочитанным – эпистолярный любовный роман *Любовь леди Бетти Хьюг*, являющийся своеобразным инвариантом современного любовного сюжета: книга «осталась не прочитанной, но интересной». Не все письма получают героини повести «Строители страны» и *Чевенгура*, потому что именно любовные письма составили фонд своеобразной местной сельской библиотеки: «Особо интересные письма адресату совсем не шли, а оставались для перечитывания и постоянного удовольствия». Не верит, что письма вынимают из ящиков герой повести «Сокровенный человек» Фома Пухов: «– Не вынают, дьяволы, – ржавь кругом!» Герои повестей 1929-1931 гг. («Впрок», *Котлован*, «Ювенильное море», «Хлеб и чтение») и романа *Счастливая Москва* (1933-1935), за малым исключением, и вовсе не пишут любовных писем. Современная история вытесняет любовный сюжет на обочину. Герои, если и пишут письма, то совсем другие, правда, тоже традиционные (кстати, их не мало написал и сам Платонов): официально-производственные записки, письма Ленину (интертекст в «Техническом романе» отсылает к челобитной епифанцев царю Петру), «письма родным» и «письма далеким товарищам» («Ювенильное море»). Самое лаконичное любовное послание мы находим в *Котловане* в тексте «последней итоговой открытки», которой герой «складывает с себя ответственность любви: „Где стол был яств, / Теперь там гроб стоит. Козлов“». Герой *Счастливой Москвы* Божко и вовсе пишет письма только далеким пролетариям, и то на эсперанто; другие же влюбленные герои романа просто не владеют жанром любовного послания. Как не владеет им героиня современности Фрося-Фро,

мучающаяся всю ночь за составлением письма к любимому Федору, и в итоге заменяя его лаконичной телеграммой. Однако сам жанр любовного послания являет свою силу в рассказе, организуя фабулу встречи влюбленных. В подтексте же рассказа о современности идет очевидная переключка со «старинным временем» «Епифанских шлюзов» и «Чевенгура». Традицию находить в писании писем «утешение» (письма Мери) продолжают в рассказе неизвестные авторы неизвестных писем. Даже Фрося-почтальонка, считающая все другие письма, кроме писем Федора к ней, «неинтересными», уверена, как и повествователь *Чевенгура*, что в письмах «лежит утешение для местных жителей» (ср. в *Чевенгуре*: «...люди были несчастны и требовали душевного утешения»).

Сегодня, располагая любовными посланиями Платонова лета 1935 г., мы можем говорить, что он их не забыл, когда писал рассказы «Фро» и «Река Потудань». Правда, и в том, что происходившие в эпистолярном пространстве любовные события в рассказах переламаываются, и автор обходится без эксплицирования эпистолярного любовного сюжета в тексте. Сцепка роковых любовных страстей (имеющаяся в письмах) уходит в глубины повествования, отмеченного в рассказах 1936 г. очевидной печатью традиции пушкинской «смирненной прозы». Сюжет с письмами 1935 г. в их отношении с платоновским текстом не позволяет нам быть уверенным, что не было писем к Марии Александровне 1928 и 1929 г., когда Платонов постоянно находился в отъездах. Платонов-художник мог «забыть» реальные письма к любимой жене, как он их забыл при переработке повести «Строители страны» в роман *Чевенгур*, но это не значит, что их не было в реальности. Ведь и в *Чевенгуре* он забыл письма, но забыл по-пушкински. Любовно-лирический сюжет из жизни героев романа на периферию повествования вытесняет историческая тема: исследование истории создания города Чевенгур через призму истории крестьянского «отходничества», которой завершается «История села Горюхина» и которая входит в «Историю пугачевского бунта» Пушкина. Эпистолярный любовный дискурс в романе сохранился, но он уже не имеет, как в повести, сюжетообразующей функции. Как остаток старого времени и культуры он всплывает в переписке Прушевского и его сестры (*Котлован*), в лирических воспоминаниях Прушевского и Чиклина о утраченной любимой женщине..

Это собственно текстологический и источниковедческий аспект реального эпистолярия, имеющий, как мы пытались пунктирно обозначить, отношение к художественному миру Платонова.

2. Биография и биографичность текста.

Платонов познакомился с Марией Кашинцевой в Воронеже начала 1920-х гг. Студентка Воронежского университета красавица Мария Кашинцева была из другого – петербургского – мира, не только по рождению. Семья Кашинцевых в 1918 г. уехала из голодного, потрясаемого революционными событиями Петрограда сначала на Север, в Петрозаводск, затем в 1919 – в Воронеж. В этом же году Мария Кашинцева становится студенткой университета, сначала факультета общественных наук, а в пору знакомства с Платоновым она уже студентка словесного отделения филологического факультета.⁵ В ее облике смешались литературные черты лирических героинь Александра Блока и современности, отмеченной пафосом новой любви, новой семьи и «освобожденной женщины». От литературы и литературности эпохи двадцатых идет выстраивание собственной биографии. В Петрозаводске Мария Кашинцева уже стала Музой командира Красной армии Леонида Александрова и благословила его на борьбу с Юденичем. Обожанием окружена она и в Воронеже. Среди ее поклонников знаменитый в те годы организатор театральной жизни Воронежа, заведующий подотделом искусства губисполкома Георгий Малюченко. Сын надворного советника Жорж Малюченко легко вписался в актуальную драматургию революционной эпохи: для масс он организывает уличные представления и карнавалы на главной площади города – площади 3-го Интернационала, для новой элиты – губернскую театральную студию и литературно-музыкальные вечера, на которых он любил музицировать с красавицей-филологиней Марией Кашинцевой.⁶ Эстетикой юности революции окрашено изменение Марией даты своего рождения: вместо 1903 появляется 1905 год и 1 мая, День Интернационала (его официальное название в те годы). В 1970-е гг. Мария Александровна рассказывала, что она появилась на свет в этот день, потому что ее мать участвовала в первомайской демонстрации. Она была рождена для нового света и успехов в нем. Но жизнь диктовала свои обстоятельства. Не все было благополучно в ее семье, родители развелись, наступал голод 1921 г. Она поступает на службу, летом 1921 едет учительствовать в село.

Для Платонова встреча с Марией Кашинцевой стала одним из главных событий 1921 г. До этого его муза билась над соединением двух несоизмеримых и яростно противостоящих миров – мирового Пролетариата-Массы и «детской семьи», прошлого и будущего. С 1921-го в этот непримиримый диалог входит третья фигура – Мария, Муся, Маня, Маруська, став платоновским символом красоты. Как и для его героев, она – «загадка при-

⁵ О. Ласунский, *Житель родного города*, Воронеж 1999, 95.

⁶ Там же, 96-97, 102-103.

роды», «глупа и красива, как ангел на церковной стене»⁷. И одновременно Мария, как и Пролетариат, была из нового мира. Учительницей боролась с крестьянскими предрассудками в воспитании детей. Отношения в семейной жизни также выстраивала по-новому, в русле идеологии советского женского движения – «революции чувств и революции нравов» (А. Коллонтай). Церковный брак был аннулирован декретом «О расторжении брака» (29 декабря 1917), советские брачные законодательства (1918 и 1926 гг.) обеспечивали идеологию борьбы со старой семьей, коммунистическую мораль в области любви и брачных отношений, упрощали процедуру заключения и расторжения брака. Семейные отношения Платоновых официально были закреплены только в 1943 г.⁸ До этого – на официальной регистрации, как свидетельствуют письма, настаивал именно Платонов.

Мария Александровна упорно отвоевывала любящего мужа и от его родной семьи, где он был не только старшим сыном, но и во многом кормильцем. Примечательно, что в семейном архиве Платонова не сохранилось ни одной фотографии отца и матери писателя, нет и других материалов семьи Климентовых. Отсутствие в архиве реальных документов не исключают их присутствия в жизни и творчестве писателя. В сакрально-значимый план платоновского текста входят – наряду с образом невесты-жены – образ матери (*Чевенгур*), переписка с братом («Епифанские шлюзы»), с сестрой (*Котлован*), телеграмма отца о смерти матери («Третий сын»).

«Старый муж» Платонов во взглядах на семью и брак оставался человеком консервативным. Скорее всего, именно Платонов настоял на крещении сына Платона (7 ноября 1922 г.). Он работал для семьи, старался обеспечить безбедную жизнь жене и сыну, возможность их ежегодных летних отъездов. За исключением нескольких лет Платонов почти всегда находился на службе (губернский мелиоратор Воронежа и Тамбова, старший инженер-конструктор в Москве) и по тем временам не плохо зарабатывал. Мария Александровна занималась домом, сыном, вела светскую жизнь.

Филологиня Мария Кашинцева тоже хотела быть писательницей, желала писательской славы и собственного признания. И она делала шаги на писательском пути. В 1930 г. Мария Александровна посещает литературные курсы знаменитого ГАХН; во второй половине 1930-х становится литературным сотрудником журналов *Дружные ребята*, *Общественница*, пишет рассказы, переводит с французского языка. В 1960-е гг., в пору первого «возвращения» наследия Платонова, которому мы обязаны ее актив-

⁷ А. Платонов, «Технический роман», «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества, Вып. 4, М. 2000, 897, 908.

⁸ Свидетельство о браке № 298, от 22 мая 1943 г. хранится в фонде Платонова (ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 92).

ной деятельности, пробует написать повесть о сыне, делает наброски к книге воспоминаний о ставшем наконец-то знаменитом муже. Но неутолимая страсть к собственному литературному творчеству и здесь берет права. Она составляет план книги «История молодого человека и молодой девушки 20 века».⁹ Материалом для книги становится история собственной жизни, в которой фрагменты фактов и сведений из жизни Платонова начинают видоизменяться, перемешиваясь с литературным материалом его наследия – письмами, записями, неоконченными произведениями и т.п. Не написанными остаются все три книги. Отличными выглядят и набрасываемые портреты Платонова. В официальных его биографиях, написанных для публикации, Платонов предстает классиком советской литературы, художником, верным идеям революции и социалистического строительства. При составлении хронологической канвы жизни и творчества Платонова она обращается за информацией к Г.З. Литвину-Молотову, но чаще – к произведениям писателя, особенно автобиографическим («Рассказ о потухшей лампе Ильича», «Афродита», «Юность строителя», «Житель родного города»). И – никакого личного сюжета. В записях же для себя она неустанно словно бы спорит с нарисованным ею же портретом: здесь много горького об отношениях в семье, нелюбимого о платоновском литературном окружении. Здесь много того горя, которое отнюдь не исчерпывается злыми историческими обстоятельствами в судьбе писателя Платонова.

Для Платонова – с первой их встречи и до конца жизни – Мария-Муся оставалась его единственной любовью, Музой, роковой страстью, счастьем и мукой. Писанье писем к любимой как действие выливалось в своеобразные поэмы в прозе высокого строя лирики. Письма к Марии питают творчество, превращаются в прихотливые эпистолярные сюжеты его прозы, в которых реальное обретает метафизическую перспективу. Любовные письма открывают вход в область творческого преображения реальности, которой занят Платонов-писатель. Лишь один пример. Для иллюстрации предлагаем таблицу, в первой части которой дается текст любовного письма 1921 г., во второй – фрагмент из повести «Строители страны» (1927); различия подчеркнуты:

<p><u>Мария.</u> Я не смог бы высказать вам всего, что хочу, я не умею говорить, и мне бесконечно трудно рассказывать о самом глубоком и сокровенном, что во мне есть. Поэтому я прошу</p>	<p><u>Софья Александровна!</u> Я не смог бы высказать вам всего, что хочу, я не умею говорить, и мне трудно рассказывать о самом глубоком и сокровенном, что во мне есть. Поэтому я прошу прощения, что пишу, а</p>
--	---

⁹ Блокноты с планом книги и записями хранятся в фонде Платонова (Там же, оп. 6, ед. хр. 143).

прощения, что пишу, а не говорю (писать как-то несуразно).

Простите меня за все и послушайте меня. Мария, я вас смертельно люблю. Во мне не любовь, а больше любви чувство к вам. Восемь дней мое сердце в смертельной судороге. Я чувствую, как оно вспухает во мне и давит душу. Я живу в каком-то склепе и моя жизнь почти равна смерти. Днем я лежу в поле в овраге, под вечер прихожу в город и иду к вам. А у вас я как-то весь опустошаюсь, во мне все стихает, я говорю великие глупости, я весь болею и хожу почти без сознания. Сколько раз я хотел вам сказать, что ведь я не такой, какого вы немного знаете, я совсем иной.

Лунное тихое пламя выжигает из меня жизнь. У меня никого нет, некуда пойти и никто не поймет меня. Моя родина – луна. Я теперь не могу равнодушно смотреть, как стоит дерево, как идет дождь. Через вас я люблю все больше и больше мир, звезды приводят меня в трепет, а когда я с вами, я как мертвый, я холодею и успокаиваюсь. И как мне не хочется с вами говорить, только безмолвие или простые детские слова должны быть между нами.

Мария, вы та самая, о которой я одиннадцати лет написал поэму,² вы та самая победительница вселенной. Я знал вас всегда. Вы сказали раз, что во мне много жестокости, а во мне много боли. Я и раньше все сильнее и страшнее чувствовал нестерпимую красоту мира. Вы же

не говорю (писать как-то несоответственно).

Простите меня за все и послушайте меня. Софья Александровна, я вас смертельно люблю. Во мне не любовь, а больше любви чувство к вам. Целый день мое сердце в смертельной судороге. Я чувствую, как оно вспухает во мне и давит душу. Я живу в каком-то склепе и моя жизнь почти равна смерти. Я весь болею и хожу почти без сознания. Мне хочется вам сказать, что ведь я не такой, какого вы немного знаете, я совсем иной.

Лунное тихое пламя выжигает из меня жизнь. У меня никого нет, некуда пойти и никто не поймет меня. Моя родина луна. Я теперь не могу равнодушно смотреть как стоит дерево, как двигается ветер. А через вас я мог бы больше полюбить мир и новые звезды наводнили бы небо над Вами. И почему-то мне не хочется с вами говорить и видеться – только безмолвие или простые детские слова должны быть между нами.

Софья Александровна, которую я одиннадцать лет видел во сне, вы та самая победительница вселенной силою одного обаяния. Я знал вас всегда. Вы думаете, что во мне много жестокости, а во мне много боли. Я и раньше все сильнее и страшнее чувствовал нестерпимую и скромную красоту мира.

¹⁰ А. Платонов, Чевенгур. Автограф // Там же, оп. 1, ед. хр. 14, л. 24–26.

конец всего. Вы моя смерть и мое вечное воскресение.

Может, я говорю пошло и глупо, но во мне поет музыка и мне больно и хорошо.

Я ничего от вас не прошу, я вам все отдаю. Никогда я не притронусь к вам, если вы сами не захотите. Я грубый дикарь, это мне говорили и товарищи мои. Но я вырос в грязи и работе, узнал все, что знают люди, аристократия мысли и искусства.

Это пишу без Жоржа. Он относится к вам по-иному, гораздо легче и преодолет вас. Это он сам говорит. Во мне же сердце ходит все туже и туже. Когда я шел к вам один, то лежал на бугре перед этим и плакал. Вы не знаете, наверное, что такое судороги сердца. Первый раз я узнал это, когда нашел в больничном сарае мертвую сестру. Она лежала вечером на полу. Было тепло и тихо, и я прилег с ней рядом и сказал ей что-то. Она лежала, замолкшая и кроткая, но не мертвая. Вы сестра моя, но безмерно дороже ее. Все силы затихли во мне, и я не могу передать словом, что дышит и волнуется сейчас во мне. Раньше я мог бы сделать это.

Я не знаю ваши отношения к Жоржу. Вы давно знакомы. И во мне есть тревога, что я мешаю вам, врезался клином и накалил атмосферу, мешаю искренности и простоте. Скажите мне про это. Я бы сразу разрубил этот узел, но боюсь сделать больно вам и Жоржу⁶.

Вы же конец всего. Вы моя смерть и мое вечное воскресение. Может, я говорю пошло и глупо, но во мне поет музыка и мне больно и хорошо.

Я ничего от вас не прошу, я вам все отдаю. Никогда я не притронусь к вам, если вы сами не захотите. Я грубый дикарь, это мне говорили и товарищи мои. Но я вырос в грязи и работе, узнал все, что знают люди — мне ничто не чуждо, что имеет человеческую мысль.

Это я пишу без Геннадия. Он относится к вам по-иному, гораздо легче, и преодолет вас. Это он сам говорит. Во мне же сердце ходит все туже и туже. Когда-то в детстве я лежал в поле на бугре и плакал от [любви] обожания природы. Я тогда начал читать книги, но мое понимание их было свое. И я вырыл пещерку в овраге, чтобы думать как Будда. Вы не знаете, наверное, что такое судороги сердца. Первый раз я узнал это, когда нашел в больничном сарае мертвую сестру. Она лежала вечером на полу. Было тепло и тихо, и я прилег с ней рядом и сказал ей что-то. Она лежала, замолкшая и кроткая, но не мертвая. Вы сестра моя, но безмерно дороже [ее] ее. Все силы затихли во мне и я не могу передать словом, что дышит и волнуется сейчас во мне. Раньше я мог сделать это.

Я не знаю ваши отношения к Геннадияю. Вы давно знакомы. И во мне есть тревога, что я мешаю вам, врезался клином и, может, накалил атмосферу, мешаю искренности и простоте. Скажите мне про это. Я бы сразу разрубил этот узел, но боюсь сделать больно вам и Геннадияю.

Не жалости и не снисхождения я хочу, а вас и ваше свободное чувство.

Переполняется во мне душа и не могу больше говорить. Поймите мое молчание, далекая Мария, поймите мою смертную тоску и невероятную любовь. Только теперь я родился.

Есть мир, который создал когда-то я. Людям будет хорошо там жить, но я ушел бы и оттуда. У меня голова болит. Ночью я сочинил поэму, но для вас надо изменить мир. Простите меня, Мария, и ответьте сегодня, сейчас. Я не могу ждать и жить, я задыхаюсь, и во мне лопается сердце. Я вас смертельно люблю. Примите меня или отвергните, как скажет вам ваша свободная душа.

Я вас смертельно люблю.

Андрей Платонов

Я не убью себя, а умру без вас, у меня все растет и растет сердце

Не жалости и снисхождения я хочу, а вас и ваше свободное чувство.

Переполняется во мне душа и не могу больше говорить. Поймите мое молчание, далекая Софья Александровна, поймите мою смертную тоску и невероятную любовь. Только теперь я родился. Не смейтесь над словами – их слабость объясняется силой моей любви.

Есть мир, который создал когда-то я в своих живых мыслях. Людям будет хорошо там жить, но я ушел бы и оттуда. Я много думаю, но для вас надо изменить мир. Простите меня, Софья Александровна, и ответьте мне сегодня, или сейчас. Я не могу ждать и жить: я задыхаюсь и во мне лопается сердце. Я вас смертельно люблю. Примите меня или отвергните, как скажет вам ваша свободная душа. Я вас смертельно люблю. Я не убью себя, [а умру] а умру без вас, у меня все растет и растет сердце и навсегда [закаты] закатывается сознание. Александр Дванов»¹⁰

Правка, как мы видим, незначительна и носит редакторско-стилистический характер; дополнения в 1927 г. черпаются из других писем и текстов 1921 г. Платонов рифмует в «Строителях стран» хронологию не только событий личной жизни 1921 и 1927 г., но и исторических и политических. Но это уже другая тема, где биографический элемент играет далеко не последнее место.

Любовная «лунная» тематика эпистолярия 1921 г., не без влияния от знакомства в 1921 г. с книгами В. Розанова («Опавшие листья», «Люди лунного света» и др.), запечатлелась в опубликованных стихах и рассказах

1921 г.,¹¹ а также в неопубликованной поэме в прозе «Невозможное» (1921) в образе влюбленного в Марию героя:

Но больше света и звезд он любил луну – этот тихий, сокровенный и вещий свет. <...> Луна делала его лучшим и безумным. В такие минуты он постигал и видел все.¹²

В фонде Платонова сохранились записки участников этого любовного треугольника:

1) Послания Г. Малюченко и Платонова Марии Александровне на странице из школьной тетради:

«Муся, чтобы ни было, полагайтесь на меня. Я Вам нужен, и вам помогу.

На себя я надеваю маску и умираю, чтоб вновь воскреснуть.

Георгий Степанович,

он же Жорж.

P.S. Какой был чудесный, единственный страшно нужный план. И он мог удаться. Но... по нем я ношу настоящий траур. Восполню все.

Напишите мне».

На обороте – записка Платонова:

«Мария.

Я люблю теперь Жоржа больше себя, полюбите и Вы его больше меня, если я видел правду.

Андрей.

Ответьте сейчас и тут напишите»¹³

Ответ Муси – отсутствует.

2) Записка Платонова к Малюченко (фрагмент листа):

Жорж! Я остаюсь. Не протестуй! Я выясню все и за тебя и за себя. Мне больше нестерпимо. Будет сразу лучше и тебе и мне. А<ндрей>. Разурбим узел сразу, чем без конца томиться.¹⁴

Воспоминания Марии Александровны о встрече с Платоновым также корреспондируют с описанием в повести, о чем она оставила пометы на

¹¹ См.: Н. Корниенко, «Розановские темы в исканиях А. Платонова», *Наследие В.В. Розанова и современность. Материалы международной научной конференции*, М. 2009, 232-238.

¹² А. Платонов, *Сочинения*, Т. 1. Кн. 1, М. 2004, 191.

¹³ ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 3, ед. хр. 73.

¹⁴ Там же, Оп. 3, ед. хр. 31, л. 1.

полях автографа «Строителей страны»: «в письме ко мне это есть», «есть в письме», «Все это есть в письмах ко мне».¹⁵ Прототипы двух из трех влюбленных в Софью Александровну соперников-друзей ясны: Дванов – Платонов, Геннадий – Малюченко. Третий, юный Гратов, возможно, фигура собирательная. Никаких помет об этом герое не делает и Мария Александровна. Правда, в набросках автобиографической повести «История молодого человека и молодой девушки 20 века» появляется фигура третьего влюбленного в Лидию героя, а точнее, первого ее возлюбленного:

Дать (в начале) – зарождающийся роман Лидии с Леонидом. Север, деревня Уя, они едут на озеро. На охоте впервые. Вечером, по приезде, Лидия бежит на озеро, по помосту, к далеко вытянувшемуся в озеро. Леонид идет за ней. Потом, когда кончился помост, она поворачивается, ей стало страшно. Леонид берет ее по-товарищески за руку и ведет обратно. Потом, всю жизнь, Лидия вспоминала то невероятное чувство, что было у нее в душе в тот миг, на озере, на самом краю помоста, около глубокого обрыва. Как она бежала туда.¹⁶

В повести все влюбленные в Лидию героини названы своими именами – А. Климентов (Платонов), Г. Малюченко. Реален и Леонид. Об этом мы знаем, благодаря сохранившимся в фонде письмам Леонида Александрова Марии Кашинцевой в Воронеж. На конверте с письмами Л. Александрова она написала: «Тоже письма о любви, только чистые, еще совсем детские. Человек, который научил ленинградскую <sic> девочку любить лес, оленей и природу Олонецкого края...»¹⁷ Они познакомились в Петрозаводске, куда из революционного Петрограда перебралась семья Кашинцевых. В пору знакомства с гимназисткой Машей Кашинцевой Александров был уже женатым человеком. После отъезда Кашинцевых в Воронеж, Александров добровольцем уходит в Красную армию, участвует в боях с армией Юденича, получает орден Красного Знамени; после возвращения с фронта разводится с женой и ждет отпуска, чтобы встретиться с возлюбленной Марией... Все это мы знаем из его писем. Последнее письмо Александрова датируется 14 марта 1922 г. и исполнено тревогой в связи с отсутствием писем от Марии. В это время любовный роман Маши Кашинцевой и Андрея Платонова (Климентова) уже перешел в новое состояние (25 сентября 1922 г. в семье Платоновых родится сын Платон). Однако в пору знакомства Платонова с Марией Кашинцевой и весь 1921 год эпистолярный роман с командиром Красной армии Александровым занимал в жизни Марии не последнее место. Приезжал ли Александров в 1922 г. в

¹⁵ Там же, Оп. 1, ед. хр. 14, л. 25-25 об.

¹⁶ Там же, Оп. 3, ед. хр. 64.

¹⁷ Там же, Оп. 6, ед. хр. 142, л. 2.

Воронеж, об этом нам неизвестно. Платонов знал о первой любви Марии (его имя называется Платоновым в одном из писем 1927 г.). И, может быть, именно высокой патетикой первой любви своей Марии определяется появление в повести «Строители страны» никак внешне не мотивированного сюжета вспыхнувшей платонической любви Марии Крашениной к появившемуся в ее сельском доме командиру полевых большевиков Копенкину.

Эпистолярный проливает особый свет на обостренные душевные поиски платоновских героев и одновременно – высокую душевную трагедию писателя. Это – исповедальные письма, открыто автобиографического и лирического характера. Почти все они – о любви и невозможности любви-семьи в новом веке. Это главная тема его писем к жене и глубинная тема творчества.

Своеобразные циклы писем складываются вокруг расставаний с любимой женой и центральных событий жизни Платонова: встречи с невестой (1921), работы в Тамбове (1926-1927), командировок в совхозы Поволжья (1930, 1931), поездок в Туркмению (весна 1934, январь 1935) и «по маршруту Радищева» (1937), отъездов на фронт в действующую армию (1942-1945). Письма появляются, как только писатель покидал дом и «верховный руководящий город» (Москва), или когда любимая уезжала на юг, оказывалась в больнице (рождение дочери Маши, 1944), а он оставался в Москве и в доме один.

В реальных и метафизических странствиях вдали от дома с особым напряжением в письмах начинает звучать «мысль семейная» (Л. Толстой). Мучительная тема нестроений в собственном доме из писем переходит в творчество, где расширяет границы индивидуального и кристаллизуется Платоновым в тему едва ли не главной национальной и общекультурной трагедии XX века – разрушения дома в новом веке. Топос традиционного Дома, построенного «по старым правилам» («Житель родного города», 1946), в произведениях Платонова всегда включает как его важнейшие измерения русский пейзаж, храм, семейный род, детей, образ пушкинской верной жены, сельское кладбище, сакральность обыденного. На языке эпохи традиционный дом (крепость) назывался «буржуазно-семейным убежищем» («Ювенильное море»). Культурно-историческая бездна, пролегающая между домом «старинного времени» и нового, описана в романе *Счастливая Москва* в картине

того времени, когда не сводили лесов, убогое сердце было вечно верным одинокому чувству, в знакомстве состояла лишь родня и мировоззрение было волшебным и терпеливым, а ум скучал и плакал по вечерам при керосиновой лампе или в спящий полдень лета – в обширной, шумящей природе; когда жалкая девушка, преданная,

верная, обнимала дерево от своей тоски, глупая и милая, забытая теперь без звука. Она не Москва Честнова, она Ксения Иннокентьевна Смирнова, *ее больше нет и не будет.* (курсив наш. – Н. К.)¹⁸

Именно этим экзистенциальным порогом обозначается новый виток возрождения любовной темы в письмах Платонова 1935 г., в повести «Джан» (1935-1936) и в рассказах 1936 г., где в жизни современных героев впервые появляются образы любимых верных невест и жен, занятых строительством семейного очага («Фро», «Река Потудань», «Среди животных и растений», «Жена машиниста»).

Личное, семейное и мировое, лирика и история, частное и поэтическое, бытовое и литературное, etc, etc, etc... – эти непримиримые противоречия жизни и культуры пытаются разрешить переживающие муки любви герои Платонова: Бертран Перри («Епифанские шлюзы»), Александр («Однажды любившие»), Александр Дванов (*Чевенгур*), Душин и Щеглов («Технический роман»), Сарториус и Самбикин (*Счастливая Москва*), Назар Чагатаев («Джан»), Никита Фирсов («Река Потудань»), Назар Фомин («Афродита»). Разрешить – *вместе* с автором, иногда – *вслед* за автором, иногда – *предваряя* сугубо личное послание. Можно сказать, что письма к любимой жене включаются не только в хронику жизни писателя, но и в хронологию творчества и в поэтику создаваемых произведений, раскрывают их жизненную основу. И одновременно – указывают на литературную традицию.

3. Литературный контекст и выбор традиции

Разделить жизнь и искусство в письмах Платонова о любви не всегда удается. Как, впрочем, и по письмам к Марии Александровне мы вряд ли составим хронику семейной жизни писателя. О том, что Платонов смешивает ее реальный облик с эстетическими упражнениями в духе символистского понимания жизни как жизни поэта, первой заметила сама невеста, начертав на одном из первых писем Платонова 1921 г.: «Ваше чувство не ко мне, а к кому-то другому. Меня же Вы совсем не можете любить, потому что я не такая какую Вы идеализируете, и еще – Вы любите меня тогда, когда есть луна, ночь, или вечер – когда обстановка развивает Ваши романические инстинкты. Муся».¹⁹

Если абсолютно согласиться с опровержением Муси, то легко встроить платоновские письма в концепцию литературного эксперимента, на которой в те годы настаивали формалисты, предлагавшие прочитать письма и дневники русских классиков лишь как эстетический документ, не имею-

¹⁸ «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества, Вып. 3, М. 1999, 96.

¹⁹ ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 3, ед. хр. 5, л. 3 об.

щий никакого отношения к реальной личности писателя. Останавливает обнажающая искренность письма Платонова, где эстетическое взрывается, можно даже сказать, отменяется голосом голой правды жизни – не закрытой и не прикрытой ничем. В письмах жене и 1920-х, и 1930-х мы видим то же исповедание правды жизни, что прозвучало у Платонова в полемическом выступлении 1920 г.:

Я двадцать лет проходил по земле и нигде не встретил того, о чем вы говорите – Красоты. [...] это оттого я никогда не встретил Красоты, что ее *отдельной*, самой по себе – нет. [...] Я знаю, что я один из самых ничтожных. Это вы верно заметили. Но я знаю еще, чем ничтожней существо, тем оно больше радо жизни, потому что менее всего достойно ее. [...] Чем ничтожней существо, тем прекраснее и больше душа его. [...] Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и на нас. Но не бойтесь, мы очистимся – мы ненавидим свое убожество. Мы упорно идем из грязи. В этом наш смысл. Из нашего уродства вырастает душа мира.²⁰

Эстетический манифест, каким является это выступление молодого пролетарского писателя Платонова, кристаллизует пушкинскую оппозицию жизни и искусства, в их неслиянности и одновременно нераздельности. Платонов выстраивает образ человека низовой жизни в культуре, педалируя (вариация темы «ничтожного») и укореняя в жизнь пушкинскую антитезу самого ничтожного человека («И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он» («Поэт», 1827) и поэта «божественного глагола», Аполлоновой (бог света и искусств в греческой мифологии) традиции, чтоб обозначить главную тему – тему пути человека-поэта. За платоновским «мы» не трудно увидеть символистские контексты прочтения Пушкина, прямой диалог с «символами красоты у русских писателей» (название статьи Ин. Анненского).

В 1927 г. к опоязовскому формальному «эксперименту» Платонов добавит понятие из пушкинской традиции творчества как «священной жертвы» («Поэт», 1827): «Вообще, настоящий писатель это жертва и экспериментатор в одном лице. Но не нарочно это делается, а само собой так получается» (письмо от 3 июля 1927 г.). В этой математически краткой и красивой формуле можно прочесть платоновский ответ на идущие от 1910-х гг. споры вокруг пушкинского исповедания отделения себя-человека от себя-поэта, принудительного молчания в творчестве о некоторых сторонах своей души (В. Брюсов, «Священная жертва», 1905), а также непримиримую полемику 1921 г. между поэтом В. Ходасевичем и форма-

²⁰ А. Платонов, «Ответ редакции „Трудовой армии“ по поводу моего рассказа „Чульдик и Епишка“», *Сочинения*, I (2), 68-69.

листами о феномене Пушкина, сути искусства, отношениях между поэтом и человеком, творчеством и личностью, эстетикой и этикой. Если формалисты настаивали на разграничении жизни и творчества Пушкина, предлагали посмотреть на открытия Пушкина, в частности, на его эпистолярный как на факт литературы, сыгравший определяющую роль в разрушении сложившегося прозаического и стихового канона,²¹ анализировали биографический материал как один из элементов формального эксперимента, то Ходасевич (и не только он) настаивали на бесценности пушкинского понимания отношений жизни и искусства, «правдивости», «точности», «насквозь» автобиографичности его лирики,²² а формалистское «отсечение формы от содержания и главенство формы» определяли как «писаревщину наизнанку».²³

Последовательных оппонентов у защитников пушкинско-символистской формулы автобиографичности текста и биографии-жизнетворчества было немало. Так, в статье-брошюре «Новейшая русская поэзия» Р. Якобсона программное утверждение – «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает литературным произведение», сопровождается живописным портретом антифилолога-биографа в облики сыщика:

А между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших на улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу – быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам – истории философии, истории культуры, психологии и т.д., и что последние естественно могут использовать и литературные памятники, как дефектные, второсортные документы. Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать «прием» своим единственным «героем».²⁴

Не менее воинственно в отношении биографического метода были настроены представители социологической школы. Возьмем формулировки из статьи классика школы В.Ф. Переверзева: «Я изучаю не творца, а творение; не биографию, а произведение. Я делаю это потому, что считаю

²¹ См.: Н. Степанов, «Дружеское письмо начала XIX века», *Русская проза*, Под редакцией Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, Л. 1926, 74-101.

²² В. Ходасевич, «О чтении Пушкина (К 125-летию со дня рождения (1924))», *Собр. соч.: в 4 т.*, Т. 2, М. 1996, 118-119.

²³ В. Ходасевич, «Колеблемый треножник (1921)», Там же, 82.

²⁴ Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия (Набросок первый. О Хлебникове)*, Прага 1921, 11.

необходимым для историка литературы идти всегда от литературных фактов, прежде всего. В литературном факте наименее интересным моментом я считаю его связь с авторской личностью и потому не ищу в творчестве отражения жизни писателя. Литературное явление – факт социальной жизни, и раскрытие его смысла сводится к пониманию социальной природы этого факта».²⁵ Пролетарским критикам в то десятилетие биография естественно была нужна, так как «биография дает понять социальные корни творчества»,²⁶ но без мировоззренческо-методологического багажа «духовно-покойного Ходасевича»: «Пора навсегда *покончить* с совершенно ненаучными попытками рассматривать художественное творчество писателя, как сплошное отражение его личной жизни».²⁷ «Ненаучное» включало, по мнению цитируемого Г. Лелевича, внимание к писательским письмам и дневникам, дающим кроме полезного материала много «лишних черт для характеристики мирозерцания и мироощущения писателя».²⁸ Вопрос, а кто отделит главное от второстепенного («лишнего»), даже не ставился критиком.

Актуализация темы литературы и писательской биографии в двадцатые годы выходит за границы чисто литературоведческо-критического дискурса. Вспомним, мандельштамовскую формулу XX века как эпохи «катастрофической гибели биографии».²⁹ Да и в самой отечественной филологической науке этого десятилетия (заметим: важной составляющей литературного процесса) шли жаркие дискуссии о соотношении биографии, эпистолярного и текста. Дискуссии начались в среде самих формалистов. В 1923-м одним из защитников биографии выступил Б. Томашевский. Можно ли, задавал он вопрос, считать универсальным ключом, приложимым для всех литературных эпох, формалистский принцип «литературной функции» биографии. И отвечал – нет: «Бывали эпохи, когда личность художника совершенно не интересовала аудиторию. [...] Был большой уклон к анонимату, доставивший широкое поле для современных археологов-приписывателей». В качестве примера подобных отношений биографии и текста Томашевский называет Шекспира: «Шекспир в биографическом отношении остается Железной маской литературы». Противоположный полюс – эпоха романтизма: «Поэты своей жизнью осуществляют литературное задание. И эта-то литературная биография и была нужна читателю». Появление вымышленного рассказчика в пушкинских «Повестях Белкина»: «И если автор хотел скрыться, то подавал вымышленного рассказчика. Биография

²⁵ В. Переверзев, «Социальный генезис обломовщины», *Печать и революция*, 2, 1925, 61.

²⁶ Г. Лелевич, «Марксистское литературоведение и биография», *Звезда*, 3, 1926, 186.

²⁷ Там же, 185.

²⁸ Там же, 186.

²⁹ О. Мандельштам, «Конец романа (1922)», *Сочинения в 2-х т.*, Т. 2, М. 1990, 203.

стала элементом литературы». В середине XIX века фигуру поэта-героя сменили поэт-профессионал и делец-журналист. Последние, пишет Томашевский, уже не допускают «взоров до своей частной жизни» (Некрасов, Фет, Островский). Начало века начинается с отрицания утвердившейся с шестидесятых годов фигуры поэта:

Особый интимный стиль создал В. Розанов. Он весь, целиком, непричесанный, гулял по своим опавшим листьям. Он создал особую литературу семейных признаний и фамильярных бесед. <...> Дело историков культуры решить, насколько реален тот облик его, который он тщательно вырисовывал...» Эпоха символизма развила и утвердила, по Томашевскому, «биографический лиризм» (поэт «с лирической биографией» Блок), а проклинаящий символизм футуризм делает «последние выводы из романтической установки на автобиографию». Автор действительно становится героем книги.³⁰

Эксперимент с автобиографической реальностью, представленный романом В. Шкловского *ZOO, Письма не о любви или Третья Элоиза* (1923), вписывается в корпус металитературной постсимволистской прозы, самокритично описывающей литературное производство. Манипуляцией с жанровыми элементами эпистолярного романа достигается эффект обнажения условности приема эпистолярия. Получилось, по авторской иронической самохарактеристике, данной в предисловии: «что-то вроде романа в письмах».³¹ «Третья Элоиза» оказывается прежде всего самосознанием литературы, достигшей своего тупика и переживающей глобальный кризис как ее родовых и жанровых институций, к которым относится эпистолярный, так и их имитантов. Как заметил один из исследователей экспериментального романа Шкловского: «авторская сверхпозиция, расположенная в метадискурсе, внутренне не изоморфна» ни одному из содержащихся в тексте автокомментариев, и в «компетенцию текста не входит разрешение противоречий, возникающих в процессе интерпретации».³² На фабульном уровне у «книги о непонимании» есть финал. Это замена любовного диалога – диалогом с социальными институтами: последнее письмо адресовано не Але, превратившейся в литературу-прошлое («Аля – это реализованная метафора»), а во ВЦИК СССР (игровой прием самой истории: «Условность той игры с реальностью, в которую традиционно вступает роман в письмах»³³). Демонстрируя финалом следующий культурный период литературы (лефовское жизнестроение, социальный заказ и теорию факта),

³⁰ Б. Томашевский, «Литература и биография», *Книга и революция*, 4 (28), 1923, 6-9.

³¹ В. Шкловский, «Еще ничего не кончилось...», *Литературные мемуары*, М. 2002, 271.

³² И. Калинин, «История как остранение приема (метафикция В.Б. Шкловского и антиутопия Е.И. Замятина)», *Русская теория. 1920-1930-е годы*, М. 2004, 195.

³³ Там же, 195.

Шкловский оставляет поля противоречий, не снятых подобным фабульным завершением «Третьей Элоизы». Одним из таких обрушений формалистско-лефовского здания выступает «документ» – последнее Алино послание:

Ты говоришь, что знаешь, как сделан «Дон-Кихот», но любовного письма ты сделать не можешь. [...] Любовных писем не пишут для своего удовольствия, как настоящий любовник не о себе думает в любви.³⁴

Это одно из неснятых противоречий повествования – вопрос без ответа, в наибольшей степени коррелирует с формалистской литературно-теоретической установкой на преодоление символистского философско-поэтического канона. Особенно ярко это противоречие проявится в отношениях формалистов к «литературной личности» Есенина. Доказывая, что Есенин почти эпигон Блока, Тынянов в статье «Промежуток» (1924) не скрывает, что формальная слабость Есенина проистекает от его силы: «Силен он был эмоциональным тоном своей лирики». И здесь же: «Читатель относится к его стихам как к документам, как к письму, полученному по почте от Есенина (курсив наш. – Н. К.)».³⁵ В 1926-м Эйхенбаум говорит о последовательном автобиографизме Есенина: главной темой его «лирического дневника», «переписки» с читателем оставалась «его собственная судьба, его собственная личность»; «последняя исповедь»: «Нам исповедовался человек, который чувствовал себя уже только собственной лирической темой».³⁶

Платонов входит во всесоюзную литературную жизнь в 1926 – есенинском – году. Год после самоубийства Есенина проходит в литературе под знаком его автобиографической лирики, а главным жанром, в котором поэты самых разных направлений объясняются равно с Есениным и с собственной биографией, становится эпистолярный. Никогда более, как в этом году, не было написано в русской литературе столько исповедальных писем – матери, женщине, другу. Несмотря на все усилия власти и литературно-критической общественности реальная русская литература переваливала во вторую половину десятилетия все так же не преодолевшей наследие символизма с его глубинным религиозным переживанием тайны жизни и творчества.

³⁴ В. Шкловский, «Еще ничего не кончилось», 328-329.

³⁵ Ю. Тынянов, *Литературный факт*, М. 1993, 267.

³⁶ С. Субботин, «Борис Эйхенбаум о Сергее Есенине в 1926-1927 годах», *Revue des Études slaves*, LXVII /1, Paris 1995, 124-125.

4. Болдинская осень А. Платонова

Реальный комментарий писем из Тамбова позволил открыть в классических «Епифанских шлюзах» и «Городе Градове» новые литературные контексты их интерпретации. Идея использовать личную переписку приходит к Платонову в Тамбове, и он испрашивает разрешения у жены (письмо от 13 января 1927 г.). Ответ нам не известен (письма Марии Александровны в фонде отсутствуют). Повесть «Однажды любившие», в написании которой были использованы письма из Тамбова, осталась не законченной. Не хватило материала? Ощущение эстетического риска остановило руку писателя на середине недописанного письма Александра? Или остановил этический порог?

Незаконченный «эксперимент», каким является «повесть в письмах», представляет безусловную ценность как документ эстетики Платонова, во многом развивающий круг идей о новых литературных формах, являющихся «приемниками жизни» (статья «Фабрика литературы», 1926). Если в последней «приемником жизни» названа записная книжка, то в «предисловии собравшего письма», открывающем повесть «Однажды любившие», – любовные письма. Здесь тот же, что и в «Фабрике литературы», современный литературный контекст: опоязовская концепция литературной эволюции, лефовская «теория факта», есенинские «письма», диалог с Маяковским, продолжение полемики с В. Шкловским, теперь уже как автором повести в письмах «ZOO. Письма не о любви. Третья Элоиза» (экземпляр книги имеется в фонде Платонова). И, конечно, любимый Платоновым В. Розанов, узаконивший переписку в качестве новой жанровой формы в книгах 1913 г. («Литературные изгнанники» и «Письма А.С. Суворина к В.В. Розанову»).

Общая установка о письмах как важнейшем документе жизни, а потому и эстетическом феномене:

По-моему, достаточно собрать письма людей и опубликовать их – и получится новая литература мирового значения. Литература, конечно, выходит из наблюдения людей. Но где больше их можно наблюдать, как не в их письмах?

Я всегда любил почту – это милое бюрократическое учреждение, с величайшей бережностью и тайной влекущую открытку с тремя словами приветя через дикое сопротивление климата и пространства! («Однажды любившие»)

Данная установка наполнится сюжетным содержанием в романе *Чевенгур* (сцена чтения крестьянами любовных писем героев) и получит дальнейшее эстетико-теоретическое развитие в статье Платонова о крестья-

янских письмах.³⁷ Главный предмет эстетической рефлексии в «предисловии» к «Однажды любившим» составляет феномен любви и письма к женщине «о сущности любви» как определенной жанровой формы.

Одно из объяснений к платоновскому эксперименту с реальными письмами мы находим у филологов формальной школы, к идеям которой Платонов присматривался с 1924 г. В платоновском ироническом пассаже – «...Шекспир удовлетворительно писал бы и о слесарях, если бы был нашим современником»³⁸ («Фабрика литературы», 1926), – угадывается концепция литературной эволюции, на которой настаивали формалисты. В понимании же генезиса литературы – его расхождение с учителями-формалистами было фундаментальным. Формалисты настаивали на имманентности развития литературных форм, считали исчерпанным путь русского психологического романа и повести, а будущее русской литературы видели в развитии сюжета и западного авантюрного романа, а с середины 1920-х – лефовской теории факта. В 1926 г. Платонов воплотит принципом «реализации метафоры» комплекс формалистских и лефовских идей – получился гибрид, феерия иронии, сколь смешная, столь и угрюмая «фабрика литературы» по производству новых форм. Искусство, правда, на этой грандиозной постройке новой, еще не бывалой, литературы, почему-то оказалось на периферии, ибо помимо «материала», монтажа и др. Экспериментов, оно остается явлением жизни и ее органической потребностью: «Искусство, как потение живому телу, как движение ветру, органически присуще жизни».³⁹ В каскаде платоновских определений формализма весьма любопытно сравнение формализма с таким антиэстетическим явлением как бюрократизм: «изобретатель формализма – бюрократизма в литературе» (запись о В. Шкловском, 1928).⁴⁰ Получается, если следовать этой аналогии и портретам платоновских бюрократов, что те и другие занимаются упорядочением жизни, иногда – ее полным уничтожением. Но – уничтожить до конца даже слабый голос жизни не может никто даже из самых упертых платоновских бюрократов. При этом заметим, что под пером Платонова бюрократ вовсе не выглядит однозначно сатирической

³⁷ См.: Рассказы А. Платонова для крестьянского радио 1928-1930 гг. Публикация Е. Антоновой, «Страна философов» Андрея Платонова, Вып. 5, М. 2003, 695-696.

³⁸ А. Платонов, *Взыскание погибших*, М. 1995, 599.

³⁹ Там же, 598.

⁴⁰ Запись на книге А.П. Мюллера *Быт иностранных художников в России* (1927), подаренной В. Шкловским Платонову (хранится в фонде Платонова ОР ИМЛИ). Несколько страниц книги посвящены историческому прототипу героя повести «Епифанские шлозы» – Джону Перри. Платонов, как известно, отступил от исторического «факта» и «психологизировал» финал, на что не мог не указать Платонову В. Шкловский, один из теоретиков «литературы факта» (1927 г. проходил в ЛЕФе под знаком утверждения «литературы факта» и борьбы с литературным пассаизмом).

фигурой. Достоинства его из той же функции, что и недостатки: упорядочить стихию жизни в ее анархических устремлениях.

В литературных спорах десятилетия о русской классике Платонов вновь и вновь возвращается к концепциям формалистов, идет с ними до того момента, когда они начинают давать универсальные формулы творчества и истории русской литературы. «Прошлое, как бы оно не возрождалось, есть уже мертвое, убитое самим временем»⁴¹ – утверждал Б. Эйхенбаум. Однако самыми современными писателями почему-то в двадцатые годы оказываются именно русские классики, во главе с Пушкиным. К Пушкину обращаются Есенин, Ахматова, Ходасевич, Маяковский, Пастернак, Булгаков, Зощенко – и не только в поисках новых литературных форм, но и за темами, уроками жизни в искусстве, за опорой в отстаивании собственной литературной позиции и выстраивании биографии.

На пушкинскую литературную традицию подобного перемалывания и переламаывания Платоновым жизненного материала указывает в «Однажды любивших» исходная установка на заключенное в любовном послании конкретное и единичное, в которых и содержится всеобщее и мировое, а также любопытная реминисценция и аллюзия:

Я не говорю, что помещаемые ниже письма я нашел в «старой корзине под сломанной кроватью», или в урне клуба, или на чердаке или я получил их в наследство от умершего родственника. Этого не было. Письма эти действительны. Корреспонденты еще живы и существуют где-то затаенной счастливой жизнью, полной, однако, по совместительству, общественной деятельности очень большого масштаба.

Кавычки поставлены не совсем точно, но традиция «остранения» литературы обозначена: это вовсе не лефовская «теория факта», а Пушкин, и его «История села Горюхина». У Пушкина пребывающий в муках творчества повествователь озабочен созданием произведений о «истинных и великих происшествиях», видит смысл творчества в том, чтобы: «Быть судиею, наблюдателем и пророком веков и народов», и никак не может найти высокой эстетики в окружающей его реальности: «История уездного нашего города была бы для меня удобнее, но она не была занимательна ни для философа, ни для прагматика, и представляла мало пищи красноречию» (VI, 182). Мы слышали эту интонацию у Платонова в «Фабрике литературы», где Пушкин называется в авторитетном ряду русских и мировых писателей, работающих с реальными документами описываемой им эпохи (Пушкин-архивист и создатель исторической повести). Высокую эстетику уездной жизни Платонов уже открыл в эту пору, не без помощи

⁴¹ Б. Эйхенбаум, «Молодой Толстой (1922), *О литературе*, 35.

Пушкина. «Елифанские шлюзы» и «Город Градов» – пушкинские повести – написаны в Тамбове, ставшем Болдинской осенью Платонова.

Если стилистика исторической повести у Платонова ориентирована на главный петербургский текст Пушкина («Медный всадник»), то повесть о современности («Город Градов») – на «Историю села Горюхина», из которой залетели в Градов некоторые пушкинские образы и детали: «темные предания» (VI, 191), «вольные хлебопашцы» (VI, 186), «ужасный пожар» (VI, 183), изготовленные детьми из летописей змеи (в Градове – из газет) и т.п. Очевидно, что и градовский сюжет с отрывными листками календаря, на которых «граждане метили свои непрерывные обязанности», в его предметно-реалистическом плане (источником «фактов» является рубрика «Тамбовский день» губернской газеты) вдохновлен пушкинской поэтикой записей на старых календарях, представляющих «полную историю моей отчины в течение почти целого столетия в самом строгом хронологическом порядке» (VI, 183). Пусть и не в таком масштабе, но в «художествах» записей градовцев прочитывается живая история России новейшего времени. Примечательно, что аналогичные детали-образы взяты Платоновым из того источника, через который обретает пушкинский повествователь выход из жизненного и эстетического тупика. Это – низовая русская жизнь. Это, во-первых. Во-вторых, этот выход открывается у Пушкина «нечаянным случаем» («нечаянно» – одно из любимых в словаре Платонова): «Баба, развешивая белье на чердаке, нашла старую корзину, наполненную шапками, сором и книгами» (VI, 183).

Игровой прием неточности пушкинской цитаты при одновременном сохранении в тексте пушкинского «чердака» работает на вполне серьезную тему – описание современной Платонову литературы, актуализировавшей элементы поэтики пушкинских «Повестей Белкина» и «Истории села Горюхина» («Сентиментальные повести» М. Зоценко, «Записи Ковякина» Л. Леонова). «Сломанная кровать», скорее всего, позаимствована у А. Толстого («Рукопись, найденная под кроватью»). Вырисовывается и актуальное и почти массовое в прозе 1920-х гг. обращение к эпистолярному и использование его повествовательных возможностей.⁴²

Союз «не» в платоновском тексте работает на уточнение: у Пушкина на чердаке обнаруживаются записи на календарях, а у Платонова – письма. Ироническая рефлексия не задевает пушкинский текст и всецело относится к современному, где «письмо» выступает лишь повествовательным приемом, во многом – вторичным. Напомним, что именно в незнании жизни Платонов обвинит современную литературу в статье «Фабрика литературы». Это наше утверждение о безусловной ценности для Платонова

⁴² См.: Е. Рожнецва, «Лирический сюжет в прозе Платонова 1927 г.», «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества, Вып. 4, 492-502.

пушкинского текста исходит, во-первых, из реальных платоновских писем, которые он, как и пушкинский повествователь, в «Однажды любивших» составляет в строго хронологической последовательности. Во-вторых, из пушкинского подтекста писем Платонова из Тамбова. Тамбовские письма Платонова в буквальном смысле пронизаны пушкинскими цитатами, прямыми и образными отсылками именно к пушкинским изгнаниям – ссылкам на Кавказ, в Михайловское, заточению в Болдино осенью 1830 и 1833 гг.

«Относительно же моего положения я не мог скрыть, что оно ложно и сомнительно. Я исключен из службы в 1824 году, и это клеймо на мне осталось» (X, 806) – писал Пушкин в письме к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г.

Летом 1926 г. Платонов оказался в не менее сложном и сомнительном положении: он теряет службу в Москве, его увольняют с выборной должности; безработица, безденежье, скандальность выселения из Центрального дома специалистов. С этим «клеймом» скандалиста он покидает Москву и в декабре 1926 г. приезжает на место новой службы в Тамбов. В вагоне поезда заканчивает «Осеннюю поэму» (ср. с пушкинской «Осенью»).

Портрет незадачливого мужа Платонова оказывается весьма близким к пушкинскому периоду Болдинской осени 1830 и 1833 гг. Это не литературный пушкинский миф Маяковского («Юбилейное»), и не литературная проекция на биографию Пушкина. Перед нами уникальное совпадение жизненных ситуаций. Причем, эти совпадения осознавались самим Платоновым. В письмах к Марии Александровне он пытается объяснить с любимой женой стихами Пушкина, открытых Пушкиным тем, ситуаций пушкинских ссылок... На рабочем столе Платонова в это время были и письма Пушкина. Какое издание – пока ответить не можем. Эпистолярное наследие Пушкина интенсивно осваивалось именно в первые десятилетия XX века (только 2 академических издания переписки в течение десятилетия), входило в актуальный литературный и филологический контекст, пушкинские письма признаны одним из удивительных его сочинений.⁴³ Для Платонова письма Пушкина становятся верным собеседником и подмогой в определении собственной литературной позиции, да и в переписке с любимой женой Марией.

Напомним основные темы пушкинского эпистолярного романа 1830-х гг.

У Пушкина – в письмах к Наталье Николаевне – Болдино выглядит тюрьмой, в которой поэтом переживается двойственность его положения –

⁴³ Истории издания и восприятия писем Пушкина посвящена обстоятельная статья Б.Л. Модзалевского, редактора 2-го академического издания писем Пушкина; см.: «Предисловие», *Пушкин. Письма*, Т. I, М. 1926, III – XLVI.

возможность расторжения помолвки, неуверенность в возможности счастья-брака:

Я уезжаю в Нижний, не зная, что меня ждет в будущем. <...> Быть может она [матушка] права, а неправ был я, на мгновение поверив, что счастье создано для меня. Во всяком случае вы совершенно свободны; что же касается меня, то заверяю вас честным словом, что буду принадлежать только вам, или никогда не женюсь. (авг. 1830; X, 816)

...ваша любовь – единственная вещь на свете, которая мешает мне повеситься на воротах моего печального замка <...>. Не лишайте меня этой любви и верьте, что в ней все мое счастье. (30 сент. 1830; X, 818)

Въезд в Москву запрещен, и вот я заперт в Болдине. Во имя неба, дорогая Наталья Николаевна, напишите мне, несмотря на то, что вам этого не хочется. Скажите мне, где вы? <...> Я совершенно пал духом и право не знаю, что предпринять. <...> Болдино имеет вид острога, окруженного скалами. Ни соседей. Ни книг. Погода ужасная. Я провожу время в том, что мараю бумагу и злюсь. (11 окт. 1830; X, 818-819)

Не достаточно этого, чтобы повеситься? (4 нояб. 1830; X, 819)

В письмах Пушкина к друзьям 1830 г. тема вынужденного болдинского заточения дополняется новыми деталями и существенными уточнениями:

Я уезжаю, рассорившись с г-жой Гончаровой. На следующий день после бала она устроила мне самую нелепую сцену, какую только можно представить. Она мне наговорила вещей, которых я по чести не мог стерпеть. (В.Ф. Вяземской, авг. 1830; X, 816)

Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты, да и засесть стихи писать. <...> Ах, мой милый, что за прелесть здешняя деревня! <...> пиши дома сколько вздумается, никто не помешает. Уж я тебе наготовлю всякой всячины, и прозы и стихов. (П. Плетневу, 9 сент. 1830; X, 306-307)

Я, душа моя, написал пропасть полемических статей... (А. Дельвигу, 4 нояб. 1830; X, 314)

Скажу тебе (за тайну), что я в Болдино писал, как давно уже не писал. <далее перечисляется написанное.– Н. К. > Хорошо? Еще не все... (П. Плетневу, 9 дек. 1830; X, 324)

В письмах к Наталье Николаевне 1833 и 1834 гг. из Болдино темы творчества и личной жизни переплетаются, ранее сообщаемые только друзьям «тайны» доверяются жене, чье поведение становится частью личной, семейной и творческой жизни поэта. В письмах «ангелу» и «женке» Пушкин постоянно отчитывается о встречах и написанном, воспитывает жену, уверяет в собственной верности («грех подозревать меня в неверности» – X, 420). Одной из сквозных тем воспитания Натальи Николаевны становится кокетство красавицы-жены:

Нехорошо только, что ты пускаешься в разные кокетства... (27 сент. 1832; X, 419)

...кокетничаешь со всем дипломатическим корпусом, да еще жалуешься на свое положение... (3 окт. 1832; X, 422)

Того и гляди избалуешься без меня, забудешь меня – искокетничаешься. (2 окт. 1833; X, 449)

Не страшай меня, женка, не говори, что ты искокетничалась; я приеду к тебе, ничего не успею написать – и без денег сядем на мель. Ты лучше оставь уж меня в покое, а я буду работать и спешить. (8 окт. 1830; X, 450)

Я пишу, я в хлопотах, никого не вижу – и привезу тебе пропасть всякой всячины. (11 окт. 1833; X, 451)

...кокетничать я тебе не мешаю, но требую от тебя холодности, благопристойности, важности... (21 окт. 1833; X, 452)

Ты, кажется, не путем искокетничалась. Смотри: недаром кокетство не в моде и почитается признаком дурного тона. В нем толку мало. Ты радуешься, что за тобою, как за сучкой, бегают кобели, подняв хвост трубочкой <...> К чему тебе принимать мужчин, которые за тобой ухаживают? не знаешь, на кого нападешь. <...> и благодарю за то, что ты подробно и откровенно описываешь мне свою беспутную жизнь. Гуляй, женка; только не загуливай, и меня не забывай. <...> Да, ангел мой, пожалуйста не кокетничай... (30 окт. 1833; X, 453-454)

Тема верной жены кристаллизуется в пушкинских письмах к жене в «мысль семейную», она возникает в связи с сюжетом распечатанного любовного письма («Без тайны нет семейной жизни» (X, 484) и вырастает в нравственный императив:

«Без политической свободы жить очень можно; без семейной неприкосновенности <...> невозможно: каторга не в пример лучше. (3 июня 1834; X, 486-487)

«Кочевническая жизнь» питает творчество, а, следовательно, дает средства к существованию, обеспечивает материальную сторону семьи, помогает выбраться из долгов, и она же причина разлук с любимой женой и семьей:

Скучно жить без тебя и не смей даже писать тебе все, что придет на сердце. (8 июня 1834; X, 489)

Умри я сегодня, что с вами будет? (28 июня 1934; X, 494)

...кроме тебя в жизни моей утешения нет – и жить с тобою в разлуке также глупо и тяжело. Но что делать? (30 июня 1834; X, 496)

Я сплю и вижу, чтоб к тебе приехать <...> рад бы в рай, да грехи не пускают. Дай, сделаю деньги, не для себя, для тебя. Я деньги мало люблю – но уважаю в них единственный способ благопристойной независимости. (14 июля 1834; X, 504)

Казалось бы, все темы согласованы... Однако упорядоченность взрывается в главном неразрешимом вопросе – писать для рынка и для семьи оказываются на одном полюсе, а поиск истины и «вдохновение» – на другом, прямо противоположном. Об этом в знаменитом «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824), в письмах к друзьям:

Вообще пишу много про себя, и печатаю поневоле и единственно для денег: охота являться перед публикою, которая Вас не понимает <...> Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок. (Н. Погодину, 7 апр. 1834; X, 470)

И об этом же – к властям:

В работе ради хлеба насущного, конечно, нет ничего унижительного; но, привыкнув к независимости, я совершенно не умею писать ради денег... (А. Бенкендорфу, 1 июня 1835; X, 837)

Платоновский изгнанник инженер Бертран Пери видит дорогу к любимой из изгнания на тех путях, что указывает пушкинский книгопродавец: он должен прославиться («Но сердце женщин славы просит: / Для них пишите...») и заработать много денег («Внемлите истине полезной: / Наш век торгаш; в сей век железный / Без денег и свободы нет» (II, 191,194). Бертран верит, что Мэри полюбит его – великого строителя петровской эпохи, а деньги позволят обрести независимость и семейное благополучие... Путь советов оказывается ложным: не славу и независимость, а смерть находит Бертран в реформируемой России. Ошибки Бертрана имеют фундаментальный характер: он не понял тайны женщины и тайны русской истории...

Приведенные фрагменты писем Пушкина позволяют увидеть в письмах Платонова очевидные прямые аналогии в развитии темы любви, семьи, творчества и современной литературы. Пушкинская тема невольного «заточения» («Прощание», 1930; III, 184) и разлуки с любимой развивается в письмах Платонова не без прямой оглядки на письмо Пушкина к невесте Наталье Гончаровой. Те же, что у Пушкина, темы: безумная ревность,

мольба о любви, безденежье, долги, «судьбины гнев», тоска, окружение, литературное одиночество, литературная слава, физическая смерть, «рынок», невозможность вырваться, страх утраты любимой, отход от столичных литературных тем... И преодоление непреодолимого в одной лишь сфере – в творчестве. Любимая пушкинская характеристика написанного в изгнании («уже написал пропасть») появляется и у Платонова: «Я такую пропасть пишу, что у меня сейчас рука?» (письмо от 30 янв. 1927). Через образ пушкинского «вшивого рынка» (письмо Н. Погодину от 7 апр. 1834; X, 470) определяется установка Платонова на создание романа о Пугачеве (еще одна пушкинская традиция): «Я хочу в Пугачеве работать для себя, а не для рынка. Будь он проклят!» (письмо от 28 янв. 1927). Заметим, что и Пушкин писал «Историю пугачевского бунта» – «для себя».

Пушкинская тема безусловной откровенности («искренности») автора в открытой исповеди и сокровенности в «хладнокровной прозе» (письмо П. Вяземскому, 1825; X, 190) диктует Платонову:

Истинного себя я еще никогда и никому не показывал, и едва ли когда покажу. Этому есть много серьезных причин, а главная, – что я никому не нужен по-настоящему. (письмо от 25 янв. 1927)

Пушкин помогает в кристаллизации темы верной музы, посещающей поэта только в уединении. Через путь Пушкина и с пушкинскими смыслами оформляется в письмах 1927 г. сюжет литературного центра и русской провинции, как едва ли не главный в творчестве Платонова, со времени тамбовской ссылки и до конца жизни писателя. На одном полюсе оказываются собственная и массовая неустроенная жизнь, на другом – «блестящая, но поверхностная Москва» (письмо от 13 февр. 1927). В трагедии «14 Красных избушек» современным содержанием (голод 1932-1933) наполняется пушкинская оппозиция трагедии народной жизни и «собачьей комедии нашей литературы»: «Когда в глазах такие трагедии, некогда думать о собачьей комедии нашей литературы» (письмо П. Вяземскому от 3 авг. 1832; X, 373). В статьях о Пушкине 1937 г. Платонов подведет итог добытому им опыту спасения через Пушкина и с Пушкиным, а интерпретацию произведений Пушкина наполнит контекстом собственного творчества и собственного писательского и жизненного пути. «Как бы невзначай, непреднамеренно он [Пушкин] начинает великую русскую прозу XIX и XX века» (статья «Пушкин – наш товарищ») – это о повороте в жизни и творчестве Пушкина, связанном с Болдинским периодом, и, можно сказать, о Болдинской осени самого Платонова 1926-1927 гг. В статье «Пушкин и Горький» Платонов противопоставит Пушкина и Горького, закрепив за Пушкиным «расширенное понятие жизни», а за Горьким

– почти формалистское «гуманитарное понимание литературы», в котором тот ушел «дальше своего учителя».

В пушкинском контексте писем Платонова к Марии Александровне из Тамбова, возможно, находится одно из объяснений, почему эксперимент 1927 г. с реальными письмами в повести «Однажды любившие» остался не завершенным. Читаем в пушкинском письме Наталье Николаевне от 18 мая 1834 г.:

Смотри, женка: надеюсь, что ты моих писем списывать никому не даешь; если почта распечатала письмо мужа к жене, так это ее дело, и тут одно неприятно: тайна семейственных сношений, проникнутая скверным и бесчестным образом; но если ты виновата, так это мне было бы больно. Никто не должен знать, что может происходить между нами; никто не должен быть принят в нашу спальню. Без тайны нет семейственной жизни. Я пишу тебе, не для печати; а тебе нечего публику принимать в наперстники. (X, 484)

У Пушкина это звучит как нравственный императив. Случайное ли это совпадение, или нечто более глубинное, но сюжет распечатанного письма и чужих соглядатаев появляется в письмах Платонова к Марии Александровне 1935 г. и исполнен также пушкинского этического пафоса. Возможно, именно моральная сторона сыграла свою роль в приостановке эстетического эксперимента Платонова 1927 г. и личные письма к жене остались нераспечатанными. Примечательно, что и другие произведения, в которых личная семейная жизнь превращалась Платоновым в тему и сюжет, остались незавершенными («Строители страны», «Технический роман», *Счастливая Москва*).

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 стихи наподобие представленной на картине художника Л. Бакста «Тетор Антикуз» (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 рассматривая проблемы изобразительных контекстов писателя пролетает от определения внешней референтности 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 топика у Платонова и в живописи конца 1920-х годов.

На лице памятника были жадные губы, любящие еду и поцелуй, щеки его потоглегли от всемирной славы, а на обыкновенный житейский лоб оплывающий художник положил резкую моршину, дабы видна была мучительная сосредоточенность этого полуглега над орта-низапией судьбы человечества и всен был его напярженный дух озабоченности. Грудь фигуры выдавалась вперед, точно подтягиваясь к груди женщины, опухшие уста лежали в нежной улыбке, готовые к страсти и государственной речи, – если приглядеть памятник нижнюю половину тела, этот человек голылся бы в любовники левушке, при одном же верхнем полуглеге 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 неопрIMITивизма 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 показательно 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 дальнее 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.

Надежда Григорьева

ДЕЙСТВИЕ В УСЛОВИЯХ ОТСРОЧКИ: ПЛАТОНОВ, ГЕЛЕН, БАТАЙ

Надо любить ту вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное – невеста человечества, и к невозможному летят наши души.

Андрей Платонов, *Письма*

L'existence et l'angoisse se perdant, à l'échelle des masses humaines, dans le projet, la vie remise à l'infini.¹

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*

Герои художественной прозы Платонова имеют особый экзистенциальный статус: они пренебрегают жизнью в настоящем ради будущего, хотя это будущее остается для них неясным и даже опасным. Один из таких героев отказывается работать и «откладывает» свою жизнь «на потом», пока не выяснится истина существования; другие лишают себя элементарных удобств ради изматывающего труда на строительном объекте, завершения которого им не дождаться в течение всей жизни. Платоновский мир несовершенен, при этом персонажи не могут вынести его неоконченности, и их нетерпение, доходящее до безумия, диктует абсурдность большинства сюжетных коллизий. Поскольку мир еще не устроен окончательно, многие герои остаются бездомными, пребывая в пространстве, как номады, – в вечном движении.²

Важнейшую роль в произведениях Платонова играет мотив отсрочки, по-разному функционирующий применительно к отдельным персонажам, каждый из которых воплощает определенное понимание времени. Однако прежде чем обратиться к анализу отсрочки у Платонова, необходимо обратиться в контексте тоталитарной культуры, поставившей отсрочку в

¹ «На уровне человеческой массы существование и тоска теряются в проекте, жизнь откладывается в бесконечность». Здесь и далее, если не оговорено дополнительно, перевод мой, – Н.Г.

² Говоря на языке современной Платонову философской антропологии, героям писателя свойственна «конститутивная неукорененность» (*Wurzellosgigkeit*, Плессер) и «бездомность» (*Hauslosigkeit*, Бубер).

центр своей системы. В этой связи особую значимость приобретает радикальная западноевропейская антропология второй половины 1920-х - 1940-х гг., где идея отсрочки ознаменовала важнейший этап в формировании проекта отложенного, «перемещенного» модернизма.

Отсрочка как ресурс истории (Арнольд Гелен)

Отложенное удовлетворение потребностей стало центральным понятием философской антропологии Арнольда Гелена, согласно которой человек признавался несовершенным, поскольку испытывал «нехватку» на самых разных уровнях. В книге *Человек (Der Mensch, 1940)* Гелен понимает человека как существо историческое, живущее в действии, чтобы компенсировать собственную дефицитарность: «Человек не может жить в настоящем, он живет в будущем или, что то же самое, живет в действии. Однако материал его деятельности ограничен настоящим...»³ Как историческое существо, человек обладает способностью откладывать осуществление своих потребностей (Ebd., 334) – и эта власть переносить свои действия на более удобный срок отличает человека от животного. С точки зрения Гелена, отсрочка (Aufschieben) действия создает своего рода пустое пространство, *hiatus* между потребностями и их осуществлением.⁴

Конститутивное для человека «зияние» возникает по причине отделимости действия от побуждения к действию („Abtrennbarkeit der Handlung von den Antrieben“ – Ebd., 335) – побуждение не переходит в действие напрямую. В «зиянии» человек имеет дело со своего рода миражом: ему мерещится то, что он желал бы иметь, но не может себе позволить в данной точке пространства и времени. Как пишет Гелен в работе *О систематике антропологии (Zur Systematik der Anthropologie)*, именно этот промежуток и следует называть душой.⁵ Специфика человеческого действия состоит в том, что оно, вместо того, чтобы приносить удовлетворение, само становится потребностью.⁶

Согласно Гелену, для человека характерен т.н. процесс отказа (Verzichtsprozess) (Gehlen 1986, 310). Эта идея содержится уже у Шелера, провозгласившего, что человек есть «аскет жизни» – «тот, кто может сказать

³ „Der Mensch kann nicht in der Gegenwart leben, er lebt in der Zukunft, oder was dasselbe ist, handelnd. Aber das Material seiner Tätigkeit ist auf die Gegenwart beschränkt“ (Gehlen 1986, 301).

⁴ „Dieses Aufschieben schafft also einen Leerraum, einen Hiatus zwischen den Bedürfnissen und den Erfüllungen“ (Ebd., 334)

⁵ „Es ist der Hiatus, der ganz eigentlich das ausmacht, was man Seele nennt“ (Gehlen 1963, 52).

⁶ „Die menschlichen Antriebe sind entwicklungsfähig und formbar, sind imstande, den Handlungen nachzuwachsen, die damit selber zu Bedürfnissen werden“ (Gehlen 1986, 336).

нет» действительности (Шелер 1988, 65). Стоит попутно отметить, что отстраняющее «нет», сказанное действительности, прагматизируется в национал-социализме – в политическом манифесте Геббельса „Warten können“ (1929), где принцип отсрочки-ожидания осмысляется как способ борьбы за власть.⁷ Что касается Шелера, то для него «отрицательная» деятельность не является сущностной для человека: философ подчеркивает, что в человеке всегда содержится позитивное нечто, которое только и способно сказать «нет». Между тем в концепции Гелена негативное берет верх над позитивным. Шелеровская метафора «аскезы» получает у Гелена развернутую интерпретацию. В центре его книги *Человек* и других работ 1940-х гг. стоит понятие дисциплины (Zucht): «человек есть существо дисциплины» (Гелен 1988, 165).⁸ Позднее, в одном из докладов 1952 г. Гелен заговорит о трех типах аскезы: *stimulans*, *disciplina* и *sacrificium*.⁹ Первый тип, *stimulans*, имеет инструментальный характер: отказ от удовлетворения потребностей служит здесь усилению концентрации на определенных видах деятельности. В тех случаях, когда подобный отказ ставится на службу общественным институциям, Гелен считает нужным говорить о втором типе аскезы (*disciplina*). Высшей формой аскезы служит, по Гелену, самопожертвование (*sacrificium*), достигающее предела в религиозном самоубийстве (распятие Христа Гелен рассматривает как суицид).

Следует заметить, что названные Геленом типы аскезы в высшей степени характерны для тоталитарной культуры вообще и для прозы Платонова в частности. Причем у героев Платонова, как правило, один тип аскезы влечет за собой следующий по уровню, высший вид самоотказа. В платоновских текстах можно найти персонажей, существующих как бы на энергии «хиатуса» между потребностями и их осуществлением, откладывающих удовлетворение своих желаний на потом: таков колхозный активист из *Котлована*, который «без памяти о [...] счастье строил необходимое будущее, готовя для себя в нем вечность» (Платонов 2009, 472). Существенно, что тот же самый активист гибнет от руки кулаков, воплощая не только аскезу (дисциплинированного) труда, но и аскезу (религиозного) самопожертвования ради идеи (коммунизма). Сочетание различных форм аскезы характерно и для других персонажей *Котлована* и *Чевенгура*.

⁷ Lerne schweigen!

So lautet das erste Gebot des Revolutionärs.

Lerne warten!

So lautet das zweite Gebot des Revolutionärs.

Arbeiten ist das Erfordernis der Stunde. Und dann schweigend warten! (Goebbels 1989, 10).

⁸ „Der Mensch ist [...] das Wesen der Zucht“ (Gehlen 1963, 24).

⁹ Эта тема получила развитие в его книге *Мораль и гипермораль (Moral und Hypermoral)*, 1969) (см. Gehlen 1986a, 73-76).

«Бытие без отсрочки» (Жорж Батай)

Чем тоталитарнее мыслитель, чем более он ожидает наступления светлого коммунистического будущего или господства нордической расы, тем важнее для него позитивизация отсрочки. Но если философ попадает в ситуацию, где утрачена перспектива, если исчезает горизонт будущего, то отсрочка теряет свой позитивный смысл. Такая утрата перспективы произошла в случае Жоржа Батая, испытавшего идейный поворот под фрустрирующим воздействием двух факторов: гибели возлюбленной и начала Второй мировой войны. Согласно Батаю 1940-х гг., отсрочка должна быть преодолена: «бытие без отсрочки» (*être sans délai*) становится одной из основоположных проблем в книге *Внутренний опыт (L'expérience intérieure, 1943)*. Под «внутренним опытом» Батай понимает «то, что обыкновенно называют *мистическим опытом*: состояния экстаза, восхищения, по меньшей мере, мысленного волнения» (Батай 1997, 17). Однако если мистический опыт конфессионален и ориентирован на знание о Боге в рамках определенного вероисповедания, то «внутренний опыт» – это «голый опыт» (*expérience nue*), очищенный от следов какой-либо конфессии. Сущность опыта – трансгрессия, путешествие на край возможностей человека.¹⁰

Внутренний опыт и есть «немедленное» бытие: как пишет Батай (1997, 92), «Внутренний опыт – это разоблачение покоя, это бытие без отсрочки».¹¹ В ситуации утраченного горизонта будущего «то, что будет потом, не так важно», и поэтому жизнь «требует отказа от всех отсрочек, требует немедленного решения, окончательной ставки» (Батай 1997, 59).¹²

Батай признает наличие отсрочки, которая стремится к тому, чтобы стать бесконечной, и именно поэтому он ратует за ее отмену. Какую бы роль не играло откладывание действия «на потом», в концепции Батая его сопровождают неизменно негативные коннотации. Отсрочка конституирует любой запланированный комплекс действий, именуемый в книге «проектом». Пытаясь преодолеть отсрочку, Батай критикует понятие проекта и отвергает даже план собственной книги: «Враждебность к идее проекта – занимающая в этой книге важнейшее место – столь настоятельна во мне, что даже набросав детальный план введения, я не могу ему следовать»

¹⁰ „J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme“ (Bataille 1973, 19).

¹¹ „L'expérience intérieure est la dénonciation de la trêve, c'est l'être sans délai“ (Bataille 1973, 60).

¹² „C'est l'essence du courage, du cœur, de l'être même. Et c'est l'inverse du projet (elle veut qu'on renonce au délai, qu'on décide sur-le-champ, tout en jeu: la suite importe en second lieu)“ (Bataille 1973, 39).

(Батай 1997, 21).¹³ В этом отрицании самой идеи плана содержится воля к непосредственным, даже экстатическим озарениям.¹⁴ Внутренний опыт должен быть не проектом, а предельным переживанием, своего рода трансгрессией – или, по крайней мере, стремлением к предельной (экстремальной) трансгрессии.¹⁵

Батай отрицает антропологическую ценность отсрочки, протестуя также против аскезы, столь важной для философской антропологии Гелена: «Против аскезы мой принцип в том, что крайности достигают не умалением, но излишествами» (Батай 1997, 50).¹⁶ В философии Батая 1930-х – первой половины 1940-х гг. аскезе противостоит трата, причем принцип траты выступает как альтернатива спасению, основанному на накоплении (т.е. на отсрочке расходования). Спасение дискредитируется у Батая, поскольку оно нацелено на то, чтобы уберечь субъекта от «ностальгии по существованию без отсрочки».¹⁷ В этот период антисотериология Батая строится как противостояние любому проекту, в том числе и проекту аскезы, в которой философ усматривает не потерю, а претензию на «обретение всего».

Несмотря на расхождения в оценках аскезы, у Батая, как у Платонова и Гелена, основу человеческой жизни составляет принцип недостаточно-

¹³ „L'opposition à l'idée de projet – qui prend dans ce livre une part essentielle – est si nécessaire en moi qu'ayant écrit de cette introduction le plan détaillé, je ne puis m'y tenir“ (Bataille 1973, 18).

¹⁴ А. Скидан считает, что Батай «столкнулся с невозможностью теоретического обоснования и проговаривания [...] ,бытия без отсрочки' (того, что противостоит ,проекту', ,работе', философской ,системе')» (Скидан 1999), а потому попытался выразить «бытие без отсрочки» в литературных текстах.

¹⁵ О понятии экстремальной трансгрессии см. мою книгу *Эволюция антропологических идей в европейской культуре 1920-40-х гг.* (Григорьева 2008, 258-283). В дополнение к тому, что говорится в этой книге, замечу, что можно различать два вида экстремальной трансгрессии в 1930-40-х гг.: экстравертированный и интравертированный. Экстравертированная трансгрессия подразумевала «выход из себя» (Эйзенштейн, Выше-славцев), тогда как интравертированная предполагала своего рода «уход в себя», в собственный внутренний мир, где мыслилось возможным экстатическое единение субъекта и объекта. Именно интравертированную трансгрессию осуществляет во *Внутреннем опыте* Батай, утверждающий, что «вернуться ,в себя' вовсе не значит уединиться, это значит стать местом сообщения, сплавления субъекта и объекта» (Батай 1997, 28) („Soi-même' – ce n'est pas le sujet s'isolant du monde, mais un lieu de communication, de fusion du sujet et de l'objet“ (Bataille 1973, 21)). Думается, что героям Платонова также свойственен скорее «интравертированный» тип трансгрессии.

¹⁶ „Mon principe contre l'ascèse est que l'extrême est accesible par excès, non par défaut“ (Bataille 1973, 34).

¹⁷ „Le salut est le sommet de tout projet possible et comble en matière de projet. Du fait même que le salut est un comble, il est d'ailleurs négation des projets d'intérêt momentané. A l'extrême, le désir du salut tourne à la haine de tout projet (du renvoi de l'existence à plus tard): du salut lui-même, suspect d'avoir un motif vulgaire. [...] le salut fut le seul moyen de dissocier l'érotisme (la consommation bachique des corps) et la nostalgie d'exister sans délai“ (Bataille 1973, 60).

сти.¹⁸ Эта недостаточность, заложенная в нас от природы, совмещается с самоотрицанием, приобретенным в результате культурного развития. С точки зрения Батая, «безрассудное существование» – такое, как смех или экстаз, – связывает человека с отрицанием проекта, однако человек и сам есть проект, поскольку существует благодаря языку, являющемуся (за исключением «поэтического извращения») проектом. Поэтому, отрицая проект, человек отрицает, в сущности, сам себя. Внутренний опыт также оказывается, в конце концов, проектом, но не позитивным расчетом на спасение, а негативным проектом упразднения самого проекта – или задачей по упразднению «власти слов» („d’abolir le pouvoir des mots“, – Bataille 1973, 35).

Отсрочка может быть синонимична течению времени: в этом случае избавиться от отсрочки означает уничтожить время и снять промежуток между настоящим моментом и будущим. В этом промежутке осуществляется труд, необходимый для исполнения задуманного. Согласно Батаю, проект и сопряженный с ним труд – достояние раба, тогда как человек должен «вернуться» от снятого желания к желанию как таковому, к суверенности, что возможно в искусстве:

В искусстве тоже проступает желание, но желание уничтожить время (уничтожить желание), тогда как в проекте желание просто-напросто отбрасывалось. Проект – дело рук раба, это труд, причем труд того, кто плодами труда не пользуется. В искусстве человек возвращается к суверенности. (Батай 1997, 111)¹⁹

В рассуждениях Батая можно уловить следы гегелевской *Феноменологии духа* с ее антиномией слуги и господина.²⁰ Господин живет без отсрочки, подвергая себя риску в борьбе за признание, тогда как слуга обречен на труд, чтобы в нем добывать отсрочку смерти. Гегель пишет, что труд есть *заторможенное* вожеление: „Die Arbeit [...] ist *gehemmte* *Begehrde*, *aufgehaltenes* *Verschwinden*“ (Hegel 1973, 153). Вместо того, чтобы потреблять вещь (как это делает господин), слуга производит ее с помощью труда. Возможно, именно этот фрагмент из Гегеля помог Гелену

¹⁸ „Il existe à la base de la vie humaine, un principe d’insuffisance“ (Bataille 1973, 97).

¹⁹ „Dans l’art, le désir revient, mais, tout d’abord, c’est le désir d’annuler le temps (d’annuler le désir), alors que, dans le projet, il y avait simplement rejet du désir. Le projet est expressément le fait de l’esclave, c’est le travail et le travail exécuté par qui ne jouit pas du fruit. Dans l’art, l’homme revient à la souveraineté“ (Bataille 1973, 71).

²⁰ Деррида проанализировал прочтение Батаем *Феноменологии духа* и пришел к выводу, что Батай почерпнул у Гегеля не только понятия господства и суверенности, но и категорию отсрочки (см. главу «От экономики ограниченной к всеобщей экономике» из книги *Письмо и различие* (Derrida 1967)). Однако не следует забывать, что Батай читал Гегеля, ориентируясь на интерпретацию Кожева.

сформулировать концепцию культурогенного «зияния» между потребностью и ее удовлетворением.

«Заторможенное вожделение» гегелевского «кнехта» подверглось перетолкованию в лекциях Александра Кожева, которые Батай слушал в середине 1930-х гг. Как утверждал Кожев в лекциях 1933-34 гг. «Идея смерти в философии Гегеля» (*L'idée de la mort dans la philosophie de Hegel*), «бытие Человека “проявляет” или обнаруживает себя как отсроченное самоубийство»²¹ (Кожев 1998, 192). Кожев универсализирует Гегеля, превращая характеристики, данные немецким философом «кнехту», в общеантропологические – квалифицирующие всех людей, любое человеческое существование. Именно таким универсальным антропологическим свойством, согласно Кожеву, является «отсроченная смерть»²² („*mort différée*“): «если Человек есть Действие и если Действие есть Негативность, “проявляющаяся” как Смерть, то и Человек [...] есть не что иное, как *смерть*: более или менее отсроченная и осознающая саму себя»²³ (Кожев 1998, 159-160); «будучи в некотором роде отсроченной смертью или утверждением Ничто в отрицании данного, то есть *творчеством*, человеческое бытие никоим образом не является *наличным-бытием*» (Кожев 1998, 162). Батай, апологетизирующий бытие без отсрочки, отрицает антропологию «кнехта», развиваемую Кожевом, и возрождает антропологию суверена.

Возможно, на Кожева и Батая (а также Гелена) оказали влияние, помимо Гегеля, также тексты Зигмунда Фрейда. Для Фрейда отсрочка служила одним из основных принципов функционирования как человеческой психики, так и культуры вообще.²⁴ В книге *По ту сторону принципа удоволь-*

²¹ „L'être [...] de l'Homme [...] 'apparaît' ou se manifeste comme un suicide différé“ (Kojève 1968, 570).

²² Впоследствии и другие французские мыслители заняли свою позицию по отношению к «отсроченной смерти». «Текстуальное» измерение отсрочки анализирует Морис Бланшо: в статье «Литература и право на смерть» («*La Littérature et le droit à la mort*», 1948) он характеризует речь как «отсроченное убийство», и в том же году пишет повесть *Отсроченный приговор (L'Arrêt de mort)*. Историко-политические коннотации отсрочки обсуждает Жан-Поль Сартр в романе *Отсрочка (Le Sursis)*, 1945), посвященном напряженному ожиданию войны в Европе накануне Мюнхенского соглашения 1938 г., которое должно было притормозить военные действия Гитлера. О понятии отсрочки в послевоенной французской мысли см.: Зенкин 2000, 14-24.

Замечу, наконец, что вслед за Кожевом Жан Бодрийяр определил труд как отсрочку смерти, подчеркнув, что «Труд как отсроченная смерть противостоит немедленной смерти в жертвоприношении» (Бодрийяр 2000, 106).

²³ „Mais si l'Homme est Action, et si l'Action est Négativité 'apparaissant' comme Mort, l'Homme n'est, dans son existence humaine ou parlante, qu'une *mort*: plus ou moins différée, et consciente d'elle-même“ (Kojève 1968, 548).

²⁴ Деррида указывает на Фрейда как на автора, одно из открытий которого состояло в переосмыслении понятия «отсрочки»: «Неустранимость “запаздывания” – вот в чем, несомненно, заключается открытие Фрейда. Применяя это открытие, Фрейд готов делать из него самые крайние выводы, далеко выходя за пределы психоанализа от-

ствия (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920) Фрейд описывал, как принцип удовольствия замещается принципом реальности, из-за которого происходит отсрочка удовлетворения или даже временное допущение неудовольствия на «окольном пути» к удовольствию. Важное отличие Фрейда от мыслителей тоталитарной эпохи состояло в том, что отсрочка формируется у него как ответ субъекта на реальность, а не как подчинение реальности, долгосрочному планированию. В случае же Батая речь не идет об отодвигании удовольствия, поскольку он вообще не различает между сознанием и бессознательным:²⁵ если нет отсрочки, то не может быть и различия.

Хотя Батай, несомненно, учитывал опыт других мыслителей, его цель состояла в том, чтобы выйти за рамки философских систем. В результате был разработан особый, сродни литературе, жанр философствования, актуальным для которого стал поэтический подход к слову: *Внутренний опыт* – это своего рода поэзия философии. Отрицание отсрочки у Батая – не просто философский аргумент, но и поэтическое требование некоего неистовства жизни, взятой во «вселенском» масштабе:

В необозримых потоках вещей и я, и ты – не что иное, как недолгая остановка, благоприятствующая тому, чтобы жизнь заново закипела ключом. [...] Мгновение остановки: многосложный, нежный и неистовый порыв миров захлестывает твою смерть грязноватой пеной. (Батай 1997, 180)²⁶

Любопытно, что «сложное, нежное, неистовое движение миров» у Батая сродни действию «внезапных и враждебных сил» «прекрасного и яростного мира» Платонова. Оба автора как будто учитывали «героический восторг» Джордано Бруно, размышлявшего, как и они, о бесконечности, вселенной и мирах.

Андрей Платонов: между отсрочкой и ее отрицанием

Исследователи неоднократно отмечали особое течение времени в романах Платонова: «запоздалость» действия в *Чевенгуре*, *Котловане* и *Джане* (Seifrid 2001), а также «абсолютное присутствие времени» в *Чевенгуре*, выражающееся в своего рода «остановке времени» (Ливингстон 2005, 32),

дельного индивида. [...] В “Моисее и монотеизме” (1937) понятия запаздывания и последействия применяются к весьма обширным историческим периодам» (Деррида 2000, 342-343).

²⁵ В *Психологической структуре фашизма* Батай называет «бессознательным» гетерогенное, сакральное – но это не «бессознательное» Фрейда.

²⁶ „Je ne suis et tu n'es, dans les vastes flux des choses qu'un point d'arrêt favorable au rejaillissement. [...] Un court moment d'arrêt: le complexe, le doux, le violent mouvement des mondes se fera de ta mort une écume éclaboussante“ (Bataille 1973, 112)

замедляющегося от начала к концу повествования (Яблоков 2001, 16). При этом практически не уделялось внимания конституирующей роли отсрочки в платоновских сюжетах. В другой работе я уже отмечала, что герои Платонова живут не столько в настоящем, сколько в будущем (см. Григорьева 2008, 273), как бы отодвигая от себя свое существование в даль. Словно воплощая постулаты Гелена, человек у Платонова помещен в «зияние» между потребностями и исполнением ожиданий. Как уже кратко говорилось выше, понимая человека как дефицитарное существо, Гелен приписывает его компенсаторному порыву способность делать историю. В отличие от Гелена, который понимал зияние как ресурс для переустройства мира, Платонов изображает само переустройство, обнажая его апокалиптичность и бесчеловечность.²⁷ В то же время нельзя сказать, что Платонов полностью отрицает отодвигание будущего: для русского писателя существенны обе позиции и в своем творчестве он признает оба понимания отсрочки, как бы пульсируя между утверждением ценности отложенного действия (как у Гелена) и его отрицанием (как у Батая).

Понятие «отсрочки» у Платонова имеет не только философский смысл, но и политические коннотации, восходя к его ранним публицистическим статьям. В этих выступлениях наглядно присутствует революционный дискурс «немедленного действия», развитый в 1900-10-е гг. в работах Ленина²⁸ и Троцкого, и радикализованный юным большевиком начала 1920-х гг. В статье «Всероссийская колыхага» (1921) Платонов обсуждает идеи «перманентной революции», переложенные на русскую почву Л.Д. Троцким:²⁹

А наше историческое бездорожье почти непроходимо: идем-идем – все нет и нет конца. Европейская коммунистическая революция, эта историческая прямая, мощная дорога, еще не поддается продвижению; а значит, она не так близка, если видеть ее нельзя.

А чем дальше мировая (или хотя <бы> европейская, это почти одно и то же) революция, тем ниже качество русской революции. И каждый день отсрочки пролетарского восстания есть понижение на градус

²⁷ Об «апокалиптическом максимализме» Платонова см.: Гюнтер 2005, 261-265.

²⁸ Ленин, разрабатывавший революционную политику в 1910-е гг., выступал за действие без отсрочки. Обсуждая в тексте *Государство и революция* (1917) вопрос о «немедленном действии», он полемизировал с социал-демократами и их «ложным» истолкованием высказывания Энгельса об «отмирании» государства: критику Ленина вызывало «смутное представление о медленном, ровном, постепенном изменении, об отсутствии скачков и бурь, об отсутствии революции» (Ленин 1969, 17).

²⁹ Любопытно, что со второй половины 1920-х гг. точка зрения на действие без отсрочки кардинально меняется, в том числе у Троцкого. В поздней книге *Перманентная революция* (1930) Троцкий критикует «немедленное» введение социализма посредством «скачка» и, более того, пытается доказать при помощи подборки цитат, что и раньше он был всегда против немедленных действий.

революционной температуры русского пролетариата. (Платонов 2004, 187)

В этих строках уже сквозит разочарование, вызванное невозможностью мировой революции. В ситуации утраченного горизонта Платонов отрицает отсрочку, критикуя позицию откладывания будущего «на потом». Автор статьи призывает к форсированию событий и ликвидации «всех представителей» буржуазии, словно предвосхищая нетерпеливых героев *Чевенгура* и *Котлована*:

Чем короче социальная классовая революция, тем она победоноснее. Растянутая на необозримо долгий срок – она может свестись к нулю, то есть революция может стать силой, которая якобы по объективным условиям, а на самом деле по собственному бессилию возрождает капитализм в еще более нестерпимых, безумных формах, чем он был до революции.

Чтобы победить буржуазию окончательно, чтобы и говорить было больше не о чем, надо ее уничтожить, выбить из действительности, умертвить всех ее представителей. (Платонов 2004, 187-188)³⁰

Статья «Всероссийская колымага» отражает первый этап отношения Платонова к отсрочке: нежелание мириться с тем фактом, что в данный момент большевизация планеты невозможна – из этой посылки начинается рефлексия по поводу отодвигания результатов революции в будущее. Платонов начинает как революционер-троцкист, но сталкивается с помехой революционному глобализму и становится зрелым писателем, признавая проблему отсрочки.

Оппозиция немедленного действия и действия, убегающего от нас к линии горизонта, обуславливает построение двух важнейших произведений Платонова – романа *Чевенгур* и повести *Котлован*. Эти тексты по-разному позиционируют себя в отношении к принципу отсрочки: если сюжет *Чевенгура* состоит в том, что герои бунтуют против мироустройства, состоящего в вековом ожидании, и требуют «конца истории» здесь и сейчас, игнорируя темпоральность, то сюжет *Котлована* деконструирует отсрочку.

³⁰ Ср. в той же статье: «Революция – сила обратная действительности, противоположна ей; она есть новая, более реальная действительность, уничтожающая старую действительность, ставшую недействительной с рождением революции» (Платонов 2004, 188-189).

Чевенгур, или «конец истории»

В романе *Чевенгур* группа революционеров решает установить коммунизм без отсрочки. Для этой цели они останавливают историю: 12 большевиков объявляют конец света («второе пришествие») для всех остальных жителей города Чевенгур – т.е. для «буржуазии». После того, как «класс остаточной сволочи» частично расстрелян, а частично выселен из Чевенгура, историю начинают сначала: объявляется новый отсчет времени, а председатель чевенгурского ревкома Чепурный отдает приказ заселить пространство, очищенное от следов прошлого, новыми людьми – нищими бродягами, «прочими», которых подбирают на окрестных дорогах.

Если сгруппировать героев романа *Чевенгур* по их отношению к отсрочке, то можно выделить три основных типа персонажей:

- 1) персонажи, которые не допускают отсрочки, желая безумного ускорения событий (Чепурный и другие коммунисты Чевенгура);
- 2) персонажи, для которых не существует отсрочки, потому что они живут в истощенном, пустом времени (нищенствующие «прочие»);
- 3) персонажи, для которых отсрочка существует.

Рассмотрим эти три группы более подробно.

1) Один из основных борцов с отсрочкой в романе – «командир отряда полевых большевиков имени Розы Люксембург Верхне-Мотнинского района Степан Ефимович Копенкин». Копенкин призывает к форсированию (международной) революции и стремится уехать на своем коне Пролетарская Сила в Германию, чтобы устроить там переворот, но задерживается в чевенгурской степи, чтобы проверить объявленный там коммунизм на прочность. Хотя поначалу Копенкин относится с сомнением к тому, что в Чевенгуре уже наступил коммунизм, оно относится лишь к способу реализации коммунистической идеи: мгновенность ее осуществления не ставится под вопрос. Собственные слова Копенкина отражают его убежденность в том, что лучшее будущее «придет моментально»: «Социализм придет моментально и все покроет. Еще ничего не успеет родиться, как хорошо настанет!» (Платонов 2009, 127).

То же игнорирование отсрочки характерно для главного идеолога чевенгурцев – Чепурного, утверждающего, что в Чевенгуре наступил коммунизм и «история уж кончилась» (Платонов 2009, 204). Если Батай в своем *Внутреннем опыте* пытался преодолеть отсрочку, то герои типа Копенкина и Чепурного ее просто игнорируют, будучи убеждены в сиюминутном наступлении нового, еще небывалого времени – эпохи всеобщего счастья. Чепурный не наблюдает часов и не знает календаря – он предлагает новое летоисчисление с начала коммунизма:

Чепурный прислонил бумажку к кирпичу и дал на ней доказательство: «Человек был и ушел, курей нету, они истрачены на довольствие ревотряда. Предчевревкома Чепурный».

– Число поставьте, – попросил командированный из Почепа. – Такого-то месяца и числа: без даты времени ревизия опорочит документ.

Но Чепурный не знал сегодняшнего месяца и числа – в Чевенгуре он забыл считать прожитое время, знал только, что идет лето и пятый день коммунизма, и написал: «Летом 5 ком.». (Платонов 2009, 273-274)

Предельно ускоренное наступление коммунизма в Чевенгуре приводит к полемике Чепурного с учением Маркса, которое он находит слишком затягивающим преобразовательный процесс:

Как только Прокофий начинал наизусть сообщать сочинение Маркса, чтобы доказать поступательную медленность революции и долгий покой Советской власти, Чепурный чутко худел от внимания и с корнем отвергал расщорку коммунизма. (Платонов 2009, 249)

Чепурный словно солидаризуется с Лениным, отвергавшим в *Государстве и революции* «оппортунистически» понятие «отмирание» государства: государство должно «отмереть» не само собой, а с действенной помощью пролетариата. Моментальная революция в Чевенгуре переключается также с теорией «перманентной революции», впервые развернутой в Марксовом «Обращении центрального комитета к союзу коммунистов» („Ansprache der Zentralbehörde an den Bund vom März 1850“). В этом тексте Маркс ставит перед коммунистами задачу

die Revolution permanent zu machen, so lange, bis alle mehr oder weniger besitzenden Klassen von der Herrschaft verdrängt sind, die Staatsgewalt vom Proletariat erobert und die Assoziation der Proletarier nicht nur in einem Lande, sondern in allen herrschenden Ländern der ganzen Welt so weit vorgeschritten ist, [...] daß wenigstens die entscheidenden produktiven Kräfte in den Händen der Proletarier konzentriert sind. (Marx / Engels 1973, 248-249)

Чевенгурцы быстро осуществляют все пункты перманентной революции, кроме последнего (международная революция), причем делают это с абсурдным ускорением. Возможно, именно отказ от отсрочки, т.е. отказ от учета исторического времени, приводит к тому, что чевенгурский «коммунизм» рушится, едва успев родиться, и «международный» революционер Копенкин гибнет, прежде чем отправиться бунтовать немцев.

Теория перманентной революции была осуждена в Советском Союзе в середине 1920-х гг., и можно было бы предположить, что произведения Платонова 1926-1930-х гг. учитывают этот фактор. Однако Платонов не осуждает своих героев, хотя и иронически дистанцируется от них, – он, прежде всего, жалеет о невозможности мировой революции. Хотя все революционеры Чевенгура, похоже, имеют своих прототипов в политическом пространстве Советской России (Боровко 2001), смысл романа выходит за рамки политического памфлета. Н.Н. Боровко отождествил Копенкина с Троцким и обратил внимание на сходство в описании Розы Люксембург в *Чевенгуре* и в работах Троцкого (Боровко 2001, 380).³¹ Ирония Платонова состоит в том, что в романе «Чевенгур» Копенкин, сражающийся с именем Розы на устах и не расстающийся с ее портретом, зашитым в шапку, воплощает в себе как раз те черты большевизма, которые были раскритикованы его «Розой» в работе «Русская революция». Рукопись Люксембург «Русская революция» („Die russische Revolution“, 1918), опубликованная в 1922 г. на немецком языке, поставила под сомнение революционную практику в России. Люксембург критиковала замену Учредительного собрания Советами и присоединилась к тем, кто осуждал применение террора и ликвидацию гражданских прав буржуазии. „Freiheit ist immer nur Freiheit des anders Denkenden“, – пишет Люксембург в этом сочинении (Luxemburg 1970, 186). Не только Копенкин, практиковавший насилие как метод созидания в чрезвычайных условиях, но и Платонов-эссеист, давший во «Всероссийской колыхаге» свое согласие на уничтожение действительности, был бы для немецкой революционерки не коммунистом, а бесчеловечным палачом.

2) Некоторые персонажи Платонова не ценят времени, потому что оно связано для них со страданием. В связи с этим возникает мотив «истощения времени», составляющий оборотную сторону утопической темпоральности романа *Чевенгур*. В чевенгурской утопии действуют так называемые «прочие», жизнь которых столь бедна и ничтожна, что потеряла всякий смысл. Для этих истощенных людей не существует отсрочки, как и для революционеров, но в противоположность им: они рассматривают свое время как пустое, т.е. будущее для них лишено всякой перспективы – они не помнят себя и не ценят своего существования: «прочие рано ложились спать [...] поскорее истощать время во сне» (Платонов 2009, 341).

³¹ Приведу цитату из доклада Троцкого «Мученики Третьего Интернационала: Карл Либкнехт и Роза Люксембург» (1919): «Маленького роста, хрупкая, болезненная, с благородным очерком лица, с прекрасными глазами, излучавшими ум, она поражала мужеством своей мысли. Методом марксизма она владела, как органами своего тела» (Троцкий 1919). Ср. сон Копенкина у Платонова: «По улице шла Роза – маленькая, живая, настоящая, с черными грустными глазами, как на картине в сельсовете» (Платонов 2009, 165).

Мотив сна присутствует в *Чевенгуре* постоянно. Сон выполняет важную функцию в кульминационной для романа сцене, где установленный в городе коммунизм признается недействительным на основе того, что в его пространстве невозможно остановить время и отсрочить смерть самого маленького жителя города – ребенка нищенки. Чтобы доказать присутствие коммунизма в Чевенгуре, Чепурный пытается помешать наступлению смерти, а когда ему это не удается – оживить уже умершего ребенка: чтобы он пожил «еще одну минуту». Манипуляции с мертвым телом не дают результата, однако утомившаяся мать засыпает и во сне видит своего сына живым. Возможно, здесь присутствуют параллели к работе Фрейда³² *Толкование сновидений*, построенной на теории отложенного осуществления желаний. Согласно Фрейду, сон – это исполнение желания, которое не удалось осуществить в (недавнем) прошлом. Платонов в *Чевенгуре* воплощает эту теорию в сюжетной форме: его герои видят сны, в которых современность обретает перспективу и желания исполняются.³³ Кстати, одна из глав *Толкования сновидений* начинается с интерпретации сна, в котором только что умерший ребенок является живым своему отцу, жалуясь на страдания. Возможно, Платонов учитывал это описание при построении сцены в собственном романе:

Я его во сне видела, он был там жив, и мы шли с ним за руку по простому полю. Было тепло, мы сыты, я хочу взять его на руки, а он говорит: нет, мама, я ногами скорее дойду, давай с тобой думать, а то мы побирושки. А идти нам было некуда. Мы сели в ямку, и оба заплакали. (Платонов 2009, 309)

3) В *Чевенгуре* есть несколько типов персонажей, для которых существует отложенное действие, однако оно может пониматься по-разному: кто-то, подобно разочарованному большевику Симону Сербинову, допускает

³² Платонов, судя по всему, не просто был знаком с творчеством Зигмунда Фрейда, но проявлял к нему большой интерес и интегрировал психоаналитические теории в свои произведения. В исследовательской литературе предлагается довольно много психоаналитических толкований различных мотивов у Платонова: в его концепции эроса находят гипотезу Фрейда/Шпильрейна о «влечении к смерти» (Яблоков 2004, 65); в поведении многих персонажей усматривают мотив возвращения в материнское лоно (Naiman 1988, 320ff) и т.д.

³³ Кроме того, в этой сцене присутствует «двойная» отсылка к Достоевскому: с одной стороны, страдания ребенка в *Братьях Карамазовых*, а с другой стороны, «минуточка» графини Дюбарри в *Идиоте*. Герой романа *Идиот* молится за упокой души графини Дюбарри, считая ее великой мученицей, ибо она, до последнего момента не понимая, что ее собираются казнить, попросила отсрочки уже тогда, когда палач занес над ней орудие казни: «Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!» И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше этакое мизера с человеческою душой вообразить невозможно» (Достоевский 1973, 164).

отсрочку личного счастья, а кто-то, подобно мастеровому Захару Павловичу, отсрочку коммунизма.

Москвич Симон Сербинов, посылаемый партией в далекие уголки России для проверки коммунизма «на местах», чувствует утрату глобальной перспективы и эта утрата индивидуализуется им и превращается в ничем не мотивированное замедление в осуществлении желания:

Остальной день Сербинов просидел на бульваре в ожидании вечера, и ожидание его оказалось утомляющим трудом, хотя сердце Сербинова билось покойно, без всякой надежды на счастье собственной женщины.

Вечером он пойдет ко вчерашней молодой знакомой. И он пошел к ней пешком, чтобы истратить ненужное время на дорогу и отдохнуть от ожидания. (Платонов 2009, 358)

Дванов относится к отсрочке личного счастья равнодушно, поскольку чувствует наслаждение от простого воображения себе Другого: «Под душой он полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов» (Платонов 2009, 347). Приехав в Чевенгур, когда там уже устроен новый порядок, Дванов убеждается в том, что коммунизм, вопреки уверениям Чепурного, так и не наступил, поскольку душевная энергия расходуется на труд: «Лучше я буду тосковать, чем работать с тщательностью, но упускать людей, – убедился Дванов. – В работе все здесь забылись, и жить стало нетрудно, а зато счастье всегда в отсрочке...» (Платонов 2009, 374).

Допущение отсрочки еще не означает ее позитивизацию. Позитивное качество длительности придают, в основном, персонажи, не делающие революцию: Захар Павлович, Яков Титыч, надзиратель лесничества. Яков Титыч – пожилой «прочий», забредший в Чевенгур, – живет не столько в коммунистическом «конце истории», сколько в *durée* Бергсона:³⁴ «Лучше жить по ошибке, раз она длинная, а правда короткая» (Платонов 2009, 327). Другой персонаж – надзиратель Биттермановского лесничества – оказывается носителем отсрочки, поскольку читает книгу вымышленного автора Николая Арсакова *Второстепенные люди*, излагающую теорию пользы отложенного действия: «Люди, – учил Арсаков, – очень рано начали действовать, мало поняв. Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе» (Платонов 2009, 130). Далее Арсаков (под ним, скорее всего, подразумевается Лев Толстой с его статьей «Неделание») предлагает остановить историю, чтобы дать человечеству время на размышления. Копенкин и Дванов, заглянув в книгу, оценивают ее как капиталистичес-

³⁴ Об отношении Платонова к понятию времени у Бергсона см.: Ливингстон 2005, 22.

кую теорию и немедленно предлагают вырубить лесничество, чтобы засеять пространство рожью.

Некоторые из персонажей, допускающих отсрочку, оказываются в привилегированной позиции как бы по ту сторону повествования: им даровано пережить чевенгурскую утопию «конца истории». К таким «избранным» персонажам относятся Дванов и его приемный отец Захар Павлович. Захар Павлович – единственный герой, который появляется на первой странице *Чевенгура* и на последней. Эту «обрамляющую» функцию можно трактовать таким образом, что все происходящее в романе дано во многом с точки зрения Захара Павловича – именно он отвечает за потерянное, прожитое и неосуществленное время других персонажей, поскольку время его существования выходит за рамки повествования. Как подлинный хронократ, то есть человек, «владеющий» временем, Захар Павлович не пытается с ним бороться: «ни разу Захар Павлович не ощутил времени, как встречной твердой вещи» (Платонов 2009, 45). Все его высказывания сводятся к попытке умалить значение времени, сделать вид, что его и вовсе нет: так, разобравшись в механизме маятника, он заключает, что «времени нет», а есть лишь «равномерная тугая сила пружины» (Платонов 2009, 45); в другой сцене он замечает, что «время – это движение горя и такой же осязательный предмет, как любое вещество, хотя бы и негодное в отделку» (Платонов 2009, 48).³⁵

В лице Захара Павловича понятие отсрочки обретает позитивное антропологическое значение – как некий принцип, который нельзя отменить и который лежит в самом основании человеческого существования. В начале романа Захар Павлович, пришедший с приемным сыном Сашей Двановым в партийный комитет, интересуется у представителя партии, когда придет «конец всему»:

- Хотем записаться вдвоем. Скоро конец всему наступит?
- Социализм, что ль? – не понял человек. – Через год. (Платонов 2009, 63)

Однако уверениям «партийного человека» Захар Павлович не доверяет: «Обождем [...] Если не справитесь, отсрочку дадим» (Платонов 2009, 65).

Дванов, в отличие от своего приемного отца, относится к отсрочке амбивалентно – выступая в этом смысле аналогом самого Платонова, литературе которого была свойственна исключительная полифония (кажется, что автор не отдавал предпочтения ни одному голосу в разнородном хоре своих персонажей). Будучи лояльно настроен ко времени («он чувствовал

³⁵ Анджела Ливингстон (2005, 24-25) подробно анализирует отношение Захара Павловича ко времени, но не касается понятия отсрочки.

свою жизнь в запасе и знал, что успеет обогнать ход часов» (Платонов 2009, 172)), но пожив немного в Чевенгуре, Дванов оказывается заражен стремлением закончить время: возможно, поэтому, оставшись невредимым после бойни, он по своей воле уходит на дно озера Мутево.

Любопытно, что формулировку для ликвидации буржуазии – «второе пришествие» – сочиняет Прокофий Дванов (названный брат Александра): хитроумный партийный деятель, присваивающий себе имущество «ликвидированных» зажиточных граждан. Он классифицирует казнь буржуазии «на основе ихнего же предрассудка» (Платонов 2009, 226), т.е. самочинно объявляет второе пришествие Иисуса Христа, долженствующее стать концом света. Самому Прокофию, видимо, безразлично, наступит коммунизм сразу или нет, будет ли парусия мнимой или же настоящей: его интересует лишь собственная выгода. Так, он назначает «второе пришествие» на четверг, а не на понедельник лишь для того, чтобы хватило времени узнать, куда буржуазия припрятала ценные вещи. Однако Чепурный ратует за сокращение даже минимальной отсрочки приговора:

Чепурный понюхал табак и поинтересовался одним, почему Прокофий назначил второе пришествие на четверг, а не на сегодня – в понедельник.

– В среду пост – они тише приготовятся! – объяснил Прокофий. – А затем сегодня и завтра ожидается пасмурная погода, – у меня же сводки о погоде есть!

– Напрасная льгота, – упрекнул Чепурный. (Платонов 2009, 227)

Настаивающий на отсрочке Прокофий выживает после финальной чевенгурской бойни, оставшись один на один с доставшимся ему имуществом. Последнее слово в романе *Чевенгур* также достается ему: на просьбу Захара Павловича привести ему «Сашу» в обмен на «рублевку», как это было однажды в детстве, Прокофий отвечает: «Даром приведу». Этим неисполнимым обещанием заканчивается роман.

Котлован, или деконструкция отсрочки

Садистическая агрессия 20-летнего Платонова в течение нескольких лет переходит в глубокий пессимизм 30-летнего человека, пишущего *Чевенгур* и *Котлован*. При этом тексты *Чевенгура* и *Котлована* выражают разное отношение к отсрочке: если *Чевенгур* воплощает собой своего рода ностальгию по немедленному действию, то *Котлован* – это сама отсрочка со всей ее противоречивостью. Надежда на то, что Прокофию удастся, как в детстве, привести Захару Павловичу Дванова равна нулю: Дванов кончает с собой, уйдя на коне Пролетарская Сила в озеро Мутево по пути своего

отца. Покончив с собой в *Чевенгуре*, Дванов – т.е. сам Платонов («два N») – становится автором *Котлована*, повести об отсрочке подлинной современности.

Идея отсрочки – это результат нового понимания современности в эпоху второй половины 1920-х – 1940-х гг. Отсрочка связана с жизнью в будущем – т.е. с жизнью в большой истории. Однако если отсрочка становится действенным фактором в культуре, значит, перед нами своего рода «перемещенный» модернизм – отодвигание современности в будущее. Современность при этом становится временем ожидания подлинной современности. С этой точки зрения Платонов оказывается не модернистом, а сверхмодернистом: он делает ставку на то, что наступит абсолютная современность, которая все искупит, тогда как в «сейчас»-современности человек обречен на ожидание и борьбу. Такая «неподлинная» современность и есть котлован, подготовительная работа для возведения будущего, и Платонов относится к нему двояко: с одной стороны, отрицательно (в романе гибнет ребенок – то есть будущее), а с другой стороны, позитивно, ведь котлован знаменует собой необходимый нулевой цикл – чтобы заложить фундамент дома, нужно вначале вырыть яму.

Как и в *Чевенгуре*, в *Котловане* присутствует оппозиция немедленного действия и отсрочки. Однако в отличие от *Чевенгура*, немедленное действие в более позднем тексте Платонова играет вспомогательную роль – оно постоянно пресекается. Рабочие ставят перед собой цель «как можно внезапней закончить котлован» (Платонов 2009, 461), но по ходу сюжета их задача становится двухступенчатой: завершение котлована откладывается потому, что партийный руководитель приказывает увеличить размер фундамента. В ликвидации кулаков из соседнего колхоза им. Генеральной Линии также возникает мотив отодвигания действия в будущее: кулакам дарится напоследок «остатняя ночь» перед отправкой на плоты (Платонов 2009, 493) – своего рода отсрочка в исполнении приговора.

Многие параллели между двумя текстами Платонова таят в себе различия. Так, справедливость происходящего и здесь и там проверяется смертью ребенка: в *Котловане* девочка Настя гибнет, простудившись во время ночных танцев в очищенной от кулаков деревне. Но ее смерть окрашивается в иные тона, нежели гибель ребенка в *Чевенгуре* – пролетарий Чиклин закапывает девочку на краю котлована, как бы принося тем самым строительную жертву, утилизируя смерть.

В *Котловане* производится своего рода деконструкция отсрочки. Сама отсрочка внутренне противоречива, ее принцип состоит в том, что цель сохраняется, но пока не достигается. Эта противоречивость отражается в амбивалентной позиции Платонова, демонстрирующего в романе две стороны отсрочки: негативную и позитивную.

Отрицательные стороны отложенного действия проявляются в негативном проектировании. Инженер Прушевский, вместо того, чтобы рассчитать свою жизнь, занимается абсурдным планированием небытия, садясь «за составление проекта своей смерти» (Платонов 2009, 463). Карикатурой на Прушевского служат в *Котловане* крестьяне, заготавливающие на будущее гробы не только себе, но и своим маленьким детям (Платонов 2009, 463-464). На примере крестьян Платонов демонстрирует, как негативное проектирование диалектически переходит в анти-отсрочку: в гротескное опережение событий.

Однако и конструктивный проект часто сопровождается у Платонова иронической оценкой: так, строительство дома будущего ведется согласно рассчитанной схеме, однако уже на уровне котлована инженерный замысел постоянно меняется, и когда котлован уже почти закончен, поступает указание разрыть его вшестеро больше (Платонов 2009, 470). «Позитивность» проекта двусмысленна также в случае Вощева, который вместо работы думал о «плане общей жизни» (Платонов 2009, 415): идеи этого персонажа чрезмерно грандиозны, чтобы быть осуществленными им самим.

В интересе к негативным коннотациям «проекта» Платонов схож с Батаем, который, как уже говорилось выше, пытался преодолеть проект и связанную с ним отсрочку. Однако в отличие от Батая, Платонов в *Котловане* как бы утверждает неизбежность проекта, тематизируя отсрочку как изматывающий труд ради будущих поколений – как трагическую экзистенцию человека. В финале *Котлована*, наконец, пробивается голос автора, но автор не выносит приговор, а ставит вопрос – вопрос о будущем, ради которого была уничтожена современность:

Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего. (Платонов 2009, 534)

Заключение

Модернизм авангарда, проявившийся в *action directe*, сменился в тоталитаризме, так сказать, «перемещенным» модернизмом – эпохой ожидания, терпения и выдержки. Антропологизация принципа отсрочки выражалась в понятии «зияния» между потребностями человека и их удовлетворением („Hiatus“ Гелена), прагматизация отсрочки осуществлялась в политичес-

ком дискурсе („Warten können“ Геббельса). Оппозиция *action directe* / отсрочка во многом конституировала литературные сюжеты той эпохи: в *Чевенгуре* Платонова терпит крах немедленная современность, в *Котловане* торжествует отсрочка будущего.

Тоталитаризм существовал внутри абсолютного различия, ориентируясь на то, что будет «потом». В отличие от спонтанности, отсрочка позволяла различать во времени. Тоталитарная парадигма ожидания и различия была преодолена в постисторизме: Жак Деррида делает отсроченным само различие.³⁶ Если для тоталитаризма была важна отсрочка конечной цели, то для Деррида отсрочка не предполагает телеологии: ‘*différance*’ – это различие в себе, то есть бесконечное различие и бесконечная отсрочка смыслообразования.³⁷

Можно сказать, что, пережив эпоху революционного авангарда, XX век вошел в «промежуток» действия в условиях отсрочки.

³⁶ В конце 1960-х гг. Деррида ввел понятие ‘*différance*’ – различие, которое не равно себе, отложенное различие. Этот термин был образован от глагола ‘*différer*’, означающего как различие, так и отсрочку – некий временной промежуток запаздывания: «Глагол ‘различать’ представляется словом, отличающимся от самого себя. С одной стороны, он обозначает различие как отличие, неравенство, различение: с другой – выражает вмешательство запаздывания, интервала *опространствливания и овременивания*, откладывающего на ‘потом’ то, что отрицается сейчас – означает возможное, являющееся невозможным в настоящее время» (Деррида 1999, 124) (Ср. в оригинале: „La verbe *différer* semble *différer de lui-même*: annonçant d’une part la différence comme distinction, inégalité, discernabilité, il dit d’autre part l’interposition du délai, l’intervalle de l’espacement et de la temporisation qui font remettre à ‘plus tard’ ce qui est au présent interdi, le possible impossible“ (Derrida 1968, 73)).

³⁷ «Знак [...] представляет собой отложенное, отсроченное присутствие» (Деррида 1999, 133).

Л и т е р а т у р а

- Батай, Ж. 1997. *Внутренний опыт*, пер. с франц. С. Фокина, Санкт-Петербург.
- Бодрийяр, Ж. 2000. *Символический обмен и смерть*, пер. с франц. С. Зенкина, Москва.
- Боровко, Н.Н. 2001. «Портретная галерея „Чевенгура“», *Континент*, 109, 354-385.
- Гелен, А. 1988. «О систематике антропологии», *Проблема человека в западной философии*, Москва, 152-202.
- Григорьева, Н.Я. 2008. *Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920-1940-х гг. (Россия, Германия, Франция)*, Санкт-Петербург.
- Гюнтер, Х. 1994. «О некоторых источниках миллениаризма в романе „Чевенгур“», «*Страна философов*» Андрея Платонова: Проблемы творчества. По материалам первой Международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения А.П. Платонова, 20-21 сентября 1989 г., Москва, 261-266.
- Деррида, Ж. 1999. „Différance“, Гурко Е. *Тексты деконструкции*, Томск, 124-158.
- 2000. «Фрейд и сцена письма», *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, пер. с франц., составление и вступ. ст. Г.К. Косикова, Москва, 336-378.
- Достоевский, Ф.М. 1973. *Идиот*, Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. 8. Ленинград.
- Зейфрид, Т. 1998. «Смрадные радости марксизма: Заметки о Платонове и Батае», *Новое литературное обозрение*, 32, 48-60.
- Зенкин, С.Н. 2000. «Жан Бодрийяр: время симулякров», *Символический обмен и смерть*, пер. с франц. С. Зенкина, Москва, 5-40.
- Кожев, А. 1998. *Идея смерти в философии Гегеля*, пер. с франц. И. Фомина, Москва.
- Ленин, В.И. 1969. *Государство и революция*, Полн. собр. соч., т. 33. Москва, 1-120.
- Ливингстон, А. 2005. «Время в „Чевенгуре“», «*Страна философов*» Андрея Платонова: Проблемы творчества, Вып. 6. Москва, 20-33.
- Платонов, А. 1990. *Государственный житель*, Минск.
- 2004. *Сочинения*, Т. 1, Книга 1, Москва.
- 2009. *Чевенгур. Котлован*, под ред. Н.М. Малыгиной, Москва.
- Скидан, А. 1999. Драгомощенко А., Секацкий А., Скидан А. «Коллегия песка и воды об „Истории глаза“», *Митин журнал*, Вып. 58, сетевая версия:
<http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj58/stol.shtml>.
- Смирнов, И.П. 1989. *Бытие и творчество*, Marburg.
- Троцкий, Л.Д. 1919. «Мученики Третьего Интернационала: Карл Либкнехт и Роза Люксембург»,
<http://www.marxists.org/russkij/trotsky/1919/rl.htm>.
- 1930. *Перманентная революция*, Берлин.

- Шелер, М. 1988. «Положение человека в космосе», *Проблемы человека в западной философии*, Москва, 31-95.
- Яблоков, Е. 2001. *На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»)*, Санкт-Петербург.
- Bataille, G. 1973. *L'expérience intérieure*, Œuvres complètes, T.V. Paris, 7-190.
- Derrida, J. 1967. „De l'économie restreinte à l'économie générale: Un hégélianisme sans réserve“, *L'Écriture et la différence*, Paris, 369-407.
- 1968. „La „Différance““, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 62, 73-101.
- Freud, S. 1955. *Jenseits des Lustprinzips*, Gesammelte Werke, Bd. 13, Frankfurt a.M.
- 1968. *Die Traumdeutung*, Gesammelte Werke, Bd. 2/3. Frankfurt a.M.
- Gehlen, A. 1963. *Studie zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied am Rhein.
- 1986. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden.
- 1986a: *Moral und Hypermoral. Eine pluralistische Ethik*, Wiesbaden.
- Goebbels, J. 1989. „Warten können“, L. Poliakov / J. Wulf (Hrg.), *Das Dritte Reich und seine Denker. Dokumente und Berichte*, Wiesbaden, 8-10.
- Hegel, G.W.F. 1973. *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M.
- Luxemburg, R. 1970. „Die Russische Revolution“, Luxemburg R. *Schriften zur Theorie der Spontaneität*, Hamburg, 163-194.
- Marx, K. / Engels, F. 1973. „Ansprache der Zentralbehörde an den Bund vom März 1850“, Marx K. / Engels F. *Werke*, Bd. 7, Berlin, 244-254.
- Naiman, E. 1988. „Andrej Platonov and the inadmissibility of desire“, *Russian Literature*, V, 23 (4), 319-366.
- Pleßner, H. 1928. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin und Leipzig.
- Seifrid, T. 2001/2002. „Forms of Belatedness in Platonov's prose“, Livingston A. (ed.) *A Hundred Years of Andrei Platonov. Platonov Special Issue*: in 2 vol. of *Essays in Poetics*, nos. 26 and 27, Keele University.

Alfred Gall, *Performativer Humanismus: Die Auseinandersetzung mit Philosophie in der literarischen Praxis von Witold Gombrowicz*, Dresden Thelem / w.e.b. 2007 (Mundus polonicus, Bd.1), 559 S.

Entgegen Janusz Margańskis These vom ausschließlichen Primat des Literarischen in Gombrowiczs Auseinandersetzung mit der Philosophie,¹ entwickelt Alfred Gall eine Konzeption der komplexen Wechselwirkung zwischen Philosophie und Literatur im Oeuvre des Autors der *Trauung* (*Ślub*). Aus der prozesshaft-dynamischen Austragung eines Wechselverhältnisses, namentlich aus der narrativen Transzendierung des Philosophischen, gewinne in Gombrowiczs Werk die Literatur ihren eigenen, auch philosophisch relevanten, Erkenntniswert. „Für die Untersuchung der philosophischen Implikationen bei Gombrowicz ergibt sich [...] die Möglichkeit, die literarische Praxis als Arbeit an der Philosophie zu sehen“ (15). „Die philosophisch geprägte Literatur überbietet die Philosophie, da sie ein unverstelltes Gewahrwerden des Negativen zulässt, das sie in hermetisch-ägyptischer Gestalt als beunruhigende Irritation zum Ausdruck bringt“ (115).

Zum Aufweis dieser These setzt Gall sich zunächst mit Gombrowiczs gesamtem philosophischen Horizont sowie namentlich mit seinem *Führer durch die Philosophie in sechs einviertel Stunden* auseinander, und zwar mit dem Anspruch auf Ernsthaftigkeit und Fairness (Abschnitt 2.3. Gombrowiczs Auslegung der modernen Philosophie: Die „große Reduktion“). Danach nehmen nacheinander Kant, Schopenhauer, Hegel, Marx, Nietzsche und Husserls Phänomenologie je auf ihre Weise Reduktionen des erkenntnismäßigen Zugangs zur Welt vor; Kierkegaard, Nietzsche, Sartre und Heidegger arbeiten in je unterschiedlicher Weise an einer Philosophie des Subjekts, entwickeln aber alle auch Weltbilder, welche nicht deckungsgleich „mit der Wirklichkeit [sind], die das menschliche Maß und die menschliche Erfahrbarkeit übersteigt“ (15). Einen Zugang zu diesen „außermenschlichen“ Bereichen strebt Gombrowiczs literarisches Werk an, indem es sie tentativ auf menschliches Maß bringt, und zwar unter unterminierender Neuverwendung philosophischer Konzepte und Diskurse.

Der bedeutsame zweite Schritt ist Galls Erörterung dessen, was der einfache Literaturhistoriker gern als das Verhältnis von Gombrowiczs (Original-)Texten zu seinen philosophischen (und literarischen sowie außerliterarischen) Zitate und Kontexten bezeichnen möchte. In scharfsinniger Auseinandersetzung mit Derrida, Deleuze, Guattari und Baudrillard weist Gall die zahlreichen Dilemmata und Gebrechen dieser zu einfachen Opposition auf und entfaltet einen Werkbegriff, der die rhizomatische Vernetzungspraxis der Literatur respektiert und reflektiert: den des Simulakrums, das nichts abbildet und mit Wiederholungen arbeitet, die das Wiederholte auch bis zur Unkenntlichkeit entstellen können. In diesem Sinn „wiederholen“ Gombrowiczs Nachkriegswerke „Philosophie“, sie

¹ Janusz Margański, *Gombrowicz, wieczny debiutant*, Kraków 2001; s. auch weitere Werke in A. Galls ausführlicher Literaturliste.

„infizieren“ die philosophische mit einer neuen Sprache (S. 106), erreichen dabei eine Freisetzung neuer Kräfte und erarbeiten sich ihren eigenen, nicht mehr philosophischen, aber philosophisch gleichwohl ernstzunehmenden Erkenntnisgewinn. Es sei hier angemerkt, dass Gall mit seinem Simulakrumbegriff Gombrowicz literarische Vernetzungspraxis nicht nur mit Philosophie und anderer Literatur, sondern auch mit der „so genannten“ Realität als drittem Bereich erfassen möchte oder sollte, denn auch diese wird in Gombrowicz Simulakren „wiederholt“. Bei der Erschließung der bei Gombrowicz „wiederholten“ Philosophie und anderen Literatur legt Gall eine gleichermaßen stupende Belesenheit und Kompetenz an den Tag; bei der Erschließung der Realitätsspuren in diesen Texten bleiben manchmal Wünsche offen.

Die in Gombrowicz spezifischer Simulationspraxis gewonnenen noetischen und sonstigen Energien schießen zur Steigerung einer spezifischen Literaturerfahrung an den Texten dieses Verfassers zusammen, die als sehr „persönlich“ wahrgenommen und in aller Regel auf den vermeintlich durch seine Textdynamiken gesteigerten Autor zurückgeführt wird. In dem umfangreichen Kapitel 4. „Konfrontation mit dem Nichtmenschlichen – der Humanismus der Literatur“ bearbeitet Gall diesen zentralen Aspekt des Gombrowiczschen Schreibens und seiner literarischen Wirkung mit größter begrifflicher Schärfe. Stichworte wie „Existenzvollzug“ und „Verlaufsformen der Funktionalität“ visieren die soeben geschilderte Erscheinung an. Galls spricht von Gombrowicz „performativem Humanismus“. „Der performative Humanismus ist der pragmatische Funktionszusammenhang des literarischen Schreibens, das die Spannung zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen zur Geltung bringt. Die Dynamik des Nichtmenschlichen bricht in die geordnete Wirklichkeit ein und zerschlägt diese“ (130) Letzteres „verschärft sich zur Dehumanisierung“. Einerseits, so Gall in anderer Terminologie, sind die Prozesse der Derealisierung und Dehumanisierung Grundlage der Fabel- und Handlungsstrukturen von Gombrowicz literarischen Texten. Andererseits schafft aber der Gombrowiczsche Text als „kulturelles Medium der Konfrontation mit Derealisierung und Dehumanisierung“ die Möglichkeit „einer menschlichen Begegnung mit den nicht sinnhaft erschlossenen Bereichen des Realen“. Der Begriff des „Nichtmenschlichen“, „Aussermenschlichen“ oder „Transhumanen“ wird in diesem Kapitel insbesondere am Phänomen des Schmerzes (und des Lachens) festgemacht. Das Menschliche sei danach nur in der Performanz, das heisst in seinem dynamischen Umgang mit dem Unmenschlichen/Nichtmenschlichen auch im Menschlichen zu erfassen. Ein solches Erfassen vermöge weniger die Philosophie als vielmehr die Literatur zu leisten, und zwar die Literatur, die eine Dynamik des Menschlich-Persönlichen neu herstellt.

Für seine exemplarischen Einzelanalysen wählt Gall Nachkriegswerke Gombrowicz, die nach seiner Einschätzung einen klaren Bezug zur Philosophie haben – das Drama *Die Trauung (Ślub)*, die Romane *Pornographie* und *Kosmos*, sowie das *Tagebuch (Dziennik)*. Jeder dieser Analysen ordnet er jeweils einen ausführlichen literarhistorischen Teil und einen ebenso ausführlichen philosophischen Teil zu.

Bei der Besprechung der *Trauung* prägen Kierkegaard (und Sartre), die polnische Romantik, insbesondere Słowacki, sowie das zeitgenössische Drama die philosophischen bzw. literarhistorischen Passagen; für die *Pornographie* sind

dies Nietzsche sowie die polnische Tradition der Kriegs- und Gutshofsliteratur; für *Kosmos* Heidegger (und S.I. Witkiewicz) sowie einerseits der französische literarische Existenzialismus und der *nouveau roman*, andererseits die polnische Tradition des modernen Anti-Romans (Irzykowski und Witkiewicz). Die philosophischen „Haupthelden“ für das „Tagebuch“ sind neuerlich Nietzsche und Sartre, während das literarhistorische Umfeld in diesem Fall völlig einleuchtenderweise in einem „gattungsgeschichtlichen Divertimento“ nur tentativ, aber trotzdem gehaltvoll skizziert wird.

Von diesen exemplarischen Analysen kann hier nur die erste näher kommentiert werden.

An der Analyse des Theaterstücks *Die Trauung* ist schon die Formel (samt Begründung) vom „unterbotenen Messianismus“ ein glänzender Interpretationsansatz. Aber als kühnste Tat Alfred Galls darf die breite Berücksichtigung der mystischen Schriften Słowackis als eines für Gombrowicz wichtigen Komplexes von poetisch-philosophischen romantischen „Prätexen“ gelten. Das ist wirklich ein neues Wort und eine bedeutende Entdeckung in der Gombrowicz-Forschung, die allzu lange Gombrowicz Invektiven gegen Słowacki für bare Münze genommen hatte. Hier, beim mystischen Słowacki, entdeckt Gall auch den Ausgangspunkt für Gombrowicz Theorie der Form. Ein gleichfalls glücklicher Fund ist die Entdeckung von Zygmunt Krasińskis Begriff der „Allgemeinen Menschenkirche“ (die allgemeine, also katholische Kirche als künftiger Ort der Überwindung aller nationalen Zwietracht) sowie von Tadeusz Micińskis „Menschheitskirche“ als Vorprägungen der berühmten „Menschenkirche“ bzw. „Zwischenmenschlichen Kirche“, die in der *Trauung* beschworen wird. Aus meiner eigenen Sicht möchte ich anmerken, dass die „Menschenkirche“ u.a. an die „Deutschen Christen“ der Nazis erinnert und im Stück selbst als zutiefst zweifelhafte und totalitäre Veranstaltung eines Menschen, nämlich Henryks, präsentiert wird, der aus dem obsessiven Willen heraus, „sich selbst die Trauung“ zu geben, sich schließlich zum Gott über die Menschen fabriziert und darum sich selbst als neuem Gott „ein Gelöbnis/Gelübde ablegen“ möchte; die irritierende assoziative Verbindung Henryks mit Hitler sei hier nur signalisiert.

Alfred Galls gesamtes Kapitel über die *Trauung* mit seinen scharfsinnigen Bezugnahmen auf die polnischen Romantiker, auf die „Philosophie der Tat“ des polnischen Hegelschülers August Cieszkowski, auf Kierkegaard, auf Sartre und auf das Drama des Absurden ist zum Allerbesten zu zählen, was je über dieses bedeutende Theaterstück geschrieben worden ist. Dieses Werturteil gilt ausdrücklich auch für die drei anderen exemplarischen Analysen zu *Pornographie*, *Kosmos* und das *Tagebuch*.

Aus meiner Sicht gesprochen: Gombrowicz fingiert, simuliert oder schafft in seinen Texten eine kommunikative Situation, in der der Leser an einem noetischen Erleben und Sprachhandeln mit Haut und Haaren (des Körpers und der Sprache) teilzuhaben glaubt, – der in allen ihren Reserven pervers und prachtvoll erschlossenen polnischen Sprache. Subjektivität, heißt es in Galls letzter exemplarischer Analyse, verlaufe im *Tagebuch* als narrativer Prozess und setze kein je schon gegebenes Ich voraus. „Das Ich ist dann das Ergebnis eines Willens zum Ich“, der sich „in der Textpraxis manifestiert“ (vgl. 437 f.). Dies wird im Zusammenhang des „Tagebuchs“ als „performative Überwindung der Subjektkritik Nietzsches“ (s. 452 ff.) präsentiert. Aber es ist genau diese neue Sub-

ektivität, „postmetaphysische Konsistenz des Selbst als Ergebnis einer narrativen Selbstorganisation“ (453), die *mutatis mutandis* auch in den Romanen und Dramen hervorsteicht und sich in einer imaginären, prozessualen subjektiven Neuorganisation des Lesers auswirken kann und sicherlich auch soll.

Eine Arbeit dieses Ausnahmeformats verträgt den Hinweis auf einige weitere kritische Punkte. Festzustellen sind der weitgehende Verzicht auf eine interpretatorische Erschließung von Gombrowiczs eigenartiger Sprachbehandlung, sowie eine gewisse Zurückhaltung, hie und da vielleicht sogar Blindheit des Verf. gegenüber den („simulierten“?) Realitätsspuren in Gombrowiczs Werken. Namentlich der *Trauung* und der *Pornographie* ist der Schrecken des Krieges, der deutschen (und sowjetischen) Besatzung in Polen und anderer Phänomene des 20. Jahrhunderts in alle textlichen und sonstigen Glieder gefahren – und zwar unter bewusster Vermeidung „angemessener“ mimetischer Prozeduren (allerdings werden in der Besprechung des *Tagebuchs* die Realitätsspuren ausführlich besprochen). Ferner eignet Alfred Galls Darstellungsweise insgesamt eine gewisse Unanschaulichkeit, die allerdings der Preis für die philosophische und metaphilosophische Ernsthaftigkeit und Glaubwürdigkeit des ganzen Unternehmens ist.

Der große, als erstes wahrzunehmende Gewinn dieser vielschichtigen Analysen und Theorieangebote ist die Neuerschließung der Philosophie Nietzsches für die Gombrowiczforschung. Schon hiermit wird ein Maßstab gesetzt, der weder von polnischen noch von ausländischen Polonisten und Komparatisten leicht erreicht oder gar überboten werden kann. Das gilt im gleichen Maße für die hier vorgenommene, spektakulär zu nennende Aufbereitung Slowackis. Aber hinzu kommen noch zahlreiche gewichtige andere Bereiche, die hier erschlossen werden – so die Parallelen zu Joyce und Thomas Mann, insbesondere aber auch die hochkompetente Erschließung von Heideggers *Sein und Zeit* für den Roman *Kosmos*.

Alfred Galls Buch ist ein Meilenstein der Gombrowiczforschung und sollte bald ins Polnische übersetzt werden, damit es die verdiente Wirkung in breiteren polonistischen Fachkreisen Polens und der übrigen Welt entfalten kann.

Rolf Fieguth

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH - SONDERBÄNDE

HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Order from:

Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, 80328 München, Deutschland
postmaster@kubon-sagner.de

(Bände ohne Preisangabe sind vergriffen. - Volumes without price are out of order.)

www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html

- 73 Salvatore DEL GAUDIO, On the Nature of Suržyk: a Double Perspective / Der Suržyk aus synchronischer und diachronischer Perspektive, Wien - München 2008 (i. V.)
- 72 Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen, Hg. Björn Wiemer, Vladimir A. Plungjan, München - Wien 2008, 396 S. (i.D.) ca. EUR 45,-
- 71 Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, Hg. Anke Hennig, Georg Witte, München - Wien 2008, 507 S. (i.D.) ca. EUR 49,-
- 70 Veronika HALSER, Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič, Wien - München 2008, 330 S., EUR 40,-
- 69 MEANING - TEXT THEORY 2007. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory. Klagenfurt, May 20 - 24, 2007, Eds. Kim Gerdes, Tilmann Reuther, Leo Wanner, München - Wien 2007, 468 S., (i.D.) ca. EUR 42,-
- 68 Tanja ZIMMERMANN, Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde, Wien - München 2007, 380 S., EUR 42,-
- 67 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. München - Wien 2008 (i.V.) ca. € 25,-
- 66 Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven, Hg. Ursula Doleschal, Edgar Hoffmann, Tilmann Reuther, München - Wien 2007, 323 S., EUR 48,-
- 65 Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag, Hg. Johannes Reinhart, Tilmann Reuther, Wien 2006, 361 S., EUR 35,-
- 64 The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture, Eds. Anna Brodsky, Mark Lipovetsky, Sven Spieker, Wien - München 2006, 286 S., EUR 40,-
- 63 Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, Hg. Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte, Wien - München 2006, 393 S., EUR 42,80
- 62 Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur, Hg. Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' Smirnov, Wien - München 2005, 508 S., EUR 50,-
- 61 Julia KURSELL, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, Wien - München 2003, 344 S., EUR 40,-
- 60 Novyj ob"jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju. D. Apresjana, Moskau - Wien 2004, LXVIII + 1418 S., EUR 40,-

- 59 A. V. ISAČENKO, Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija. Čast' 1. Čast' 2. Reprint. Predislovie Tilmann Reuther, L'ubomir Ďurovič, Moskau - Wien 2003, 570 S., EUR 38,-
- 58 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom četvrtij. Gedichte No. 660-845, 1978. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 2003, 229 S., EUR 25,-
- 57 Bosanski - Hrvatski - Srpski / Bosnisch - Kroatisch - Serbisch, Hg. Gerhard Neweklowsky, Wien 2003, 326 S., EUR 40,-
- 56 Schriften - Dinge - Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne, Hg. Mirjam Goller, Susanne Strätling, München 2002, 430 S., EUR 50,-
- 55 Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz Gender - Sprache - Kommunikation - Kultur. 28. April bis 1. Mai 2001, Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Hg. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová, Ursula Doleschal, Franz Schindler, Wien 2002, 644 S., EUR 50,-
- 54 Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.-5. Dezember 1999, Hg. Wolfgang Weitlaner, Wien - München 2001, 512 S., EUR 15,-
- 53 Jazyk russkogo zarubež'ja, Hg. E. A. Zemskaja, M. Ja. Glovinskaja, Moskau - Wien - München 2001, 492 S., EUR 15,-
- 52 Bosnien - Herzegovina. Interkultureller Synkretismus, Hg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien - München 2001, 310 S., EUR 12,50
- 51 Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Hg. Mirjam Goller, Georg Witte, Wien - München 2001, 521 S., EUR 15,-
- 50 Irina SANDOMIRSKAJA, Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien - München 2001, 281 S., EUR 12,50
- 49 S. A. GRIGOR'EVA, N. V. GRIGOR'EV, G. E. KREJDLIN, Slovar' russkich žestov. Wien - Moskau 2001, 256 S., EUR 12,50
- 48 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402-659, 1977. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien - München 1999, 341 S., EUR 12,50
- 47 Il'ja KABAKOV, 60-e-70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien - München 1999, 267 S., EUR 12,50
- 46 G. M. ZEL'DOVIČ, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien - München 1998, 190 S., EUR 10,00
- 45 V. V. DUBIČINSKIJ, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija, Wien - Charkov, 1998, 160 S.
- 44 "Mein Russland". Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März in München, München 1997, 526 S., EUR 15,-
- 43 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154-401, 1975-1976. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1997, 334 S., EUR 12,50

- 42 D. A. PRIGOV, *Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1-153, 1963-1974*, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., EUR 12,50
- 41 *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Friborg*, Hg. Rolf Fieguth, Wien 1996, 411 S., EUR 15,-
- 40 N. N. PERCOVA, *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*. Eingeleitet von Henrik Baran, Wien - Moskau 1995, 560 S., EUR 15,-
- 39 I. A. MEL'ČUK, *Russkij jazyk v modeli "Smysl <=> Tekst"*. *Sbornik statej*, Wien - Moskau 1995, 684 S., EUR 15,-
- 38/1 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 1*, Wien-Moskau 1997, 406 S., EUR 15,-
- 38/2 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 2*, Wien-Moskau 1998, 544 S., EUR 15,-
- 38/3 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast 3. Čast 4*, Wien-Moskau 2000, 368 S., EUR 15,-
- 38/4 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 5*, Wien-Moskau 2001, 584 S., EUR 15,-
- 38/5 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7*, Wien-Moskau 2005, 542 S., EUR 15,-
- 37 *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993)*, Hg. Uwe Junghanns, Wien 1995, 295 S., EUR 12,50
- 36 *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles*. Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozenčevjg, Hg. V. Ju. Rozenčevjg, Wien - Moskau 1994, 454 S., EUR 15,-
- 35 Andrej NIKOLEV (Andrej N. Egunov), *Sobranie proizvedenij*, Hg. Gleb Morev, Valerij Somsikov, Wien 1993, 364 S., EUR 12,50 (= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik)
- 34 Walter KOSCHMAL, *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*, Wien 1992, 218 S., EUR 12,50
- 33 *Festschrift für V. Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag*, Hg. Tilmann Reuther, Wien 1992, 293 S.
- 32 Marina Cvetaeva. *Stat'i i teksty*, Hg. L. A. Mnuchin, Wien 1992, 252 S., EUR 12,50
- 31 *Psychopoetik. Tagungsbeiträge München 1991*, Hg. Aage A. Hansen-Löve, Wien 1992, 574 S., EUR 15,-
- 30 Svetlana EL'NICKAJA, *Poetičeskij mir Cvetaevoj*. Wien 1991, 396 S., EUR 12,50
- 29 V. N. TOPOROV, A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste ruskoj Goldsmithiana'y (k postanovke voprosa), Wien 1992, 222 S., EUR 12,50
- 28 I. P. SMIRNOV, *O drevnerusskoj kul'ture, ruskoj nacional'noj specifikje i logike istorii*, Wien 1991, 196 S.
- 27 B. M. GASPAROV, *Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii rusckogo literaturnogo jazyka*, Wien 1992, 396 S.

- 26/1 Ju. K. ŠČEGLOV, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. Dvenadcat' stul'ev, Wien 1990, 377 S.
- 26/2 Ju. K. ŠČEGLOV, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma. 2-oj tom. Zolotoj telenok, Wien 1991, 336 S., EUR 12,50
- 25 Gerhard NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien 1989, 220 S., EUR 12,50
- 24 Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, Ed. John E. Malmstad, Wien 1989, 212 S.
- 23 Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910 - 1941 gg. i 1942 - 1962 gg, Sost. L. A. Mnuchin, Wien 1989, 151 S.
- 22 Jerzy FARYNO, Poetika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja gramota"), Wien 1989, 316 S.
- 21 Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov, Hg. Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček, Aleksandr Očeretjanskij, Wien 1988, 355 S.
- 20 Mythos in der slawischen Moderne. Hamburger Kolloquium, Hg. Wolf Schmid, Wien 1987, 421 S.
- 19 Gerhard NEWEKLOWSKY, Károly GAÁL, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, Wien 1986, XLVII + 315 S., EUR 12,50
- 18 Jerzy FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalena" - "Car'-Devica" - "Pereuločki"), Wien 1985, 412 S.
- 17 I. P. SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka), Wien 1985, 205 S.
- 16 I. A. MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženiij, Wien 1985, 509 S, EUR 15,-
- 15 Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj, Hg. V.F. Martynov, Wien 1984, 214 S.
- 14 I. A. MEL'ČUK, A. K. ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisaniija ruskoj leksiki / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vacabulary, Wien 1984, 2. Auflage 1986, 992 S. http://www.cis.uni-muenchen.de/~wastl/_tk/
- 13 Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, Hg. Gerhard Neweklowsky, Rudolf Neuhäuser, Herta Lausegger, Klaus Detlef Olof, Martina Orožen, Ljubinica Črnivec, Wien 1984, 280 S., EUR 12,50
- 12 Boris GASPAROV, Poetika "Slova o polku Igoreve", Wien 1984, 406 S.
- 11 Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Hg. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, 404 S.
- 10 Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch, Hg. Károly Gaál, Gerhard Neweklowsky, Wien 1983, LXX + 339 S.

- 9 Thomas LAHUSEN, *Autour de "l'homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire)*, Wien 1982, 338 S.
- 8 Savelij SENDOROVIČ, *Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poetiki*, Wien 1982, 280 S.
- 7 Marina CVETAeva, *Krysolov / Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytzens*, Wien 1982, 326 S.
- 6 Elizaveta MNACAKANOVA, *Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov*, Wien 1982, 216 S.
- 5 Alice STONE NAKHIMOVSKY, *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*, Wien 1982, 191 S.
- 4 I. P. SMIRNOV, *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov*, Wien 1981, 262 S.
- 3 Marina Cvetaeva, *Studien und Materialien*, Hg. Horst Lampl, Aage A. Hansen-Löve, Wien 1981, 310 S.
- 2 A. K. ŽOLKOVSKIJ, Ju. K. ŠČEGLOV, *Poetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej*, Wien 1980, 256 S.
- 1 Ju. D. APRESJAN, *Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "Smysl-Tekst"*, Wien 1980, 125 S.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Erscheint 2 x jährlich im Umfang von ca. 350 Seiten.

Bisher erschienen 1 (1978) bis 60 (2007)

Im Internet verfügbar!

www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH – DIGITALE REIHE

HERAUSGEBER TILMANN REUTHER

NEU!

- 1 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР. *Русский глагол: Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 1.* (Ju. Jasnickij, I. Jasnickaja, T. Reuther. *Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 1.*) München - Wien 2008, 1 CD + Beiheft, 16 S. (i.D.) EUR 25,-
- 2 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР. *Русский глагол: Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 2.* (Ju. Jasnickij, I. Jasnickaja, T. Reuther. *Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 2.*) München - Wien 2009, 1 CD + Beiheft (i.V.).