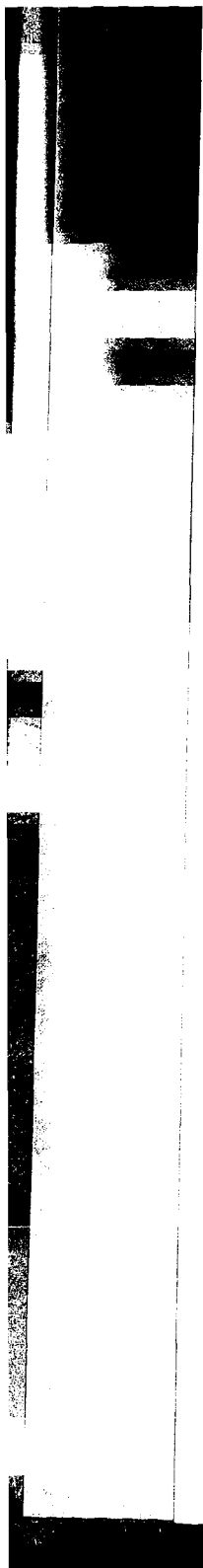


В. Ю. ВЬЮГИН  
АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ: ПОЭТИКА ЗАГАДКИ



ОЧЕРК СТАНОВЛЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ



Институт русской литературы  
Российской академии наук  
(Пушкинский Дом)

---

**В. Ю. Вьюгин**

**АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ:  
ПОЭТИКА ЗАГАДКИ**  
(Очерк становления и эволюции стиля)

Издательство  
Русского Христианского гуманитарного института  
Санкт-Петербург  
2004

ББК 83.3Р7  
УДК 82.09  
В16

Рецензенты:

кандидат филологических наук Г. В. Филиппов  
кандидат филологических наук Е. И. Колесникова

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект 03-04-16082*

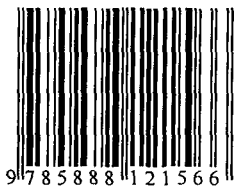
**Вьюгин В. Ю.**

**В16** Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). — СПб.: РХГИ, 2004. — 440 с.

В монографии рассматривается проблема становления и эволюции художественного стиля А. Платонова (1899–1951). Сопоставляя структуру произведений писателя со структурой фольклорной загадки, автор приходит к выводу, что «загадочность» как некоторая структурная причастность к специфическому жанру паремий в большей или меньшей степени присуща почти всей прозе Платонова 20-х — первой половины 30-х годов. Совершенствование «стиля-загадки», а впоследствии отказ от него составили основную коллизию творчества писателя.

*В оформлении книги использованы  
фрагменты картин В. Я. СИТНИКОВА  
«Песня жаворонка» и «Пашня»*

ISBN 5-88812-156-8



© В. Ю. Вьюгин, 2004  
© РХГИ, 2004

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	5
Сокращения и обозначения .....	10
<b>ПОЭТИКА ЗАГАДОЧНОГО</b> .....	<b>12</b>
Загадочное и таинственное .....	12
Литературный текст и загадка .....	17
<i>К истории вопроса</i> .....	17
<i>Утожнение понятия или апология загадки</i> .....	32
<b>ПОЭТИКА ЗАГАДОЧНОГО В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ</b>	
<b>А. ПЛАТОНОВА</b> .....	<b>56</b>
Тютень, Витютень, Протегален и другие .....	56
<i>Предварительные замечания</i> .....	61
<i>Загадочные имена</i> .....	62
<i>Тютень и Витютень — явные сектанты?</i> .....	66
<i>Смысл сектантства у Платонова</i> .....	67
<i>Кто главный герой?</i> .....	69
<i>Загадка грозы и конца света</i> .....	74
<i>Главная загадка</i> .....	76
<i>Интерпретация как гипотеза: смысл поэтики</i> .....	76
<i>Другие</i> .....	84
<b>«ЧЕВЕНГУР» И «КОТЛОВАН»: РОМАН, ПОВЕСТЬ,     ЗАГАДКА</b> .....	<b>98</b>
«Чевенгур» как загадка .....	98
<i>К вопросу о жанре</i> .....	102
<i>Финал «Чевенгура»</i> .....	106
<i>«Слугайность» в «Чевенгуре» (предгусствие финала)</i> ..	118
<i>Сны в «Чевенгуре»</i> .....	128
Сон как тема .....	129
Сон, утопия, поэтика «почти-реальности» .....	133
Сон как желание .....	139
Сон и миф .....	159
Поэтика сна. Сны, приметы, суеверия .....	165
<i>Рождение и табу</i> .....	166
<i>Физиологическая деталь</i> .....	167
<i>Живительное молоко</i> .....	168
<i>Похороны идеи</i> .....	173
<i>Что охраняет ангел-хранитель?</i> .....	176
<i>Поэтика нагала: почему утопился рыбак?</i> .....	183
«Редукция формы». <i>Стиль-загадка</i> .....	188
Текстологическое отступление .....	190
Фрагмент «Новохоперск»: От поэтики к стилю .....	192

## ОГЛАВЛЕНИЕ

«Строители страны» и «Чевенгур»: Дополнительные	
примеры .....	212
Биография как загадка .....	212
Любовь как воспоминание .....	217
Любовь к дальнему? .....	220
Вокруг «редукции формы» .....	221
«Котлован» как вершина .....	227
Редукция в «Котловане» .....	230
Финал «Котлована» .....	243
Тропы «Котлована» .....	253
Качество и количество .....	253
Жанр .....	257
Всеобщее или частное? .....	258
Истина как каламбур .....	261
Игра в ничто .....	266
«Священные» сравнения .....	274
Метафора времени .....	279
Второй день или день Второй? .....	286
Метафора воскрешения .....	290
ДВА ВОПРОСА О МИРОВОЗЗРЕНИИ .....	303
Вера и сомнение .....	304
Я, Мы и Свобода (Платонов и анархизм) .....	326
АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ В ПОИСКАХ ЯСНОСТИ .....	345
Поэтика загадки в русской литературе: символизм —	
Платонов — Хармс .....	345
Еще раз об амбивалентности и оксюмороне .....	345
Предопределенность экономическая и эстетическая .....	350
Символисты — Блок — Платонов .....	353
Авангард — Платонов — Хармс .....	362
Но в чем же тайна произведений Пушкина? .....	368
«Счастливая Москва»: черновик без беловика .....	371
«Русские народные сказки» Андрея Платонова	
(воплощенная утопия) .....	377
Свое и чужое в «русских сказках» А. Платонова .....	379
Сказка и утопия в творчестве А. Платонова .....	389
«Общее дело» А. Платонова: мотив воскрешения	
в рассказах 30—40-х годов .....	392
Федоровские мотивы в детских рассказах Платонова .....	395
Мотив воскрешения и «исчезающая» метафора	
в военных рассказах .....	406
Отрицание отрицания: «Голос отца» и «Московская	
скрипка» .....	412
Заключение .....	421
Указатель имен .....	431

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Проблема, вынесенная в название работы, привлекла мое внимание лет десять назад, когда я впервые обратился к рукописям Андрея Платонова и пытался подвести итог исследованию небольшого фрагмента «Чевенгура». <sup>1</sup> Слово «загадка» возникло как метафора, к которой почти регулярно прибегают, чтобы охарактеризовать специфику не до конца понятого художественного текста. Оно достаточно точно отражало различие между двумя разновидностями платоновского стиля, обнаруживающимися при сопоставлении разных редакций его произведений, — движение от ясного к затемненному. «Загадочность», то есть некоторая причастность к сфере специфического жанра паремий, открылась вскоре и в сюжете, заявив о себе как о некоем архитектурном принципе, <sup>2</sup> присущем в той или иной степени почти всей прозе Платонова 20-х — первой половины 30-х годов. Таким образом мета-

---

<sup>1</sup> См.: Вьюгин В. Ю. «Чевенгур» Андрея Платонова (К творческой истории романа): Дис. <...> канд. филол. наук. СПб., 1992; Вьюгин В. Ю. Из наблюдений над рукописью романа А. Платонова «Чевенгур» (От автобиографизма к художественной обобщенности) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1995.

<sup>2</sup> Из самых разных определений архитектоники: то же, что и композиция, соотношение сюжета и фабулы, общая построенность произведения и т. д., — принимается близкое последнему. Архитектоника — совокупность общих принципов построения художественного произведения. Композиция противопоставлена ей как специфическое воплощение этих принципов в конкретном художественном произведении.

фора приобрела качество термина, который дал возможность передать существенную особенность структуры литературного текста. Много позже возникла уверенность в том, что совершенствование «стиля-загадки»,<sup>3</sup> а впоследствии отказ от него составили центральную коллизию всего творчества писателя. Собственно, обосновать эту мысль и призван настоящий очерк.

Загадочность не исчерпывает уникальности платоновского творчества, но во многом делает его уникальным. Внимание к загадочному позволяет очертить контуры созданной Платоновым поэтической системы, отчасти объяснить ее эволюцию и обозначить ее место в ряду других художественных явлений, рожденных XIX и XX столетиями.

Ориентация на загадку обнаруживается в самых ранних сочинениях Платонова, таких как «Тютень, Витютень и Протегален», «Чульдик и Епишка», «Ерик». Тяготение к загадочному ощутимо и в других, более поздних, произведениях 20-х годов — прежде всего в научно-фантастических, хотя не только в них. Пиком в сложном процессе становления стиля должна быть признана повесть «Котлован» — особенности, о которых пойдет речь, в ней наиболее выражены. «Чевенгур» же оказывается предпоследней, не до конца прорубленной ступенью, без которой, однако, невозможно было бы восхождение. В военной и послевоенной прозе происходит очевидная смена ориентиров. Платонов все чаще избирает другие, по своей сути противоположные структуре загадки, способы организа-

<sup>3</sup> Слово «стиль» будет использоваться в разных значениях в зависимости от требований контекста. В подзаголовке к названию работы оно употреблено в широком и на первый взгляд не строгом (близком бюфоновскому «стиль же — это сам человек») смысле: стиль как уникальность творческого метода, мировоззрения художника. Однако нам придется довольно много говорить и о некоторых чертах платоновского стиля в узком значении, выводящем на первый план рассмотрение микроструктуры произведения. Характеристика «стиль-загадка» применима и к тому и к другому уровню рассмотрения платоновского текста.



ции художественного произведения: «русские сказки» Платонова и его «детские рассказы» в этом смысле явление крайне показательное. Нельзя не отметить, впрочем, что драматургия Платонова — «Шарманка», «14 Красных избушек», «Молчание», «Ноев ковчег» — представляет собой еще одну, параллельную поздней прозе писателя, линию эволюции загадочного, и она достаточно сложна, чтобы потребовать отдельного исследования.

Конечно, энигматичность платоновского письма всего лишь форма выражения своеобразного отношения к миру, не нашедшего себе какого-либо иного, более подходящего воплощения. И разумеется, загадочность отнюдь не исключительное свойство платоновских произведений. История литературы знает множество примеров, когда произведение строилось с опорой на ту же поэтику.<sup>4</sup> Более того, тема «загадки» не слишком нова для самого литературоведения. Если говорить о критике сегодняшнего дня, то внимание к данному

---

<sup>4</sup> Под поэтикой — предметом исследования — будем понимать структурную различенность литературного произведения в себе самом. Композиция, стиль (в узком значении), система персонажей и т. п. представляются аспектами поэтики. Дисциплина «поэтика» принимается в тодоровском ключе: «В отличие от интерпретации отдельных произведений, она стремится не к выяснению их смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обуславливают их появление» (Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 41).

В соответствии с таким определением любая из предлагаемых в книге интерпретаций представляет собой лишь иллюстрацию действия поэтической закономерности. Другое дело, что благодаря этому очерчивается круг возможных интерпретаций, с большей или меньшей достоверностью близких авторскому взгляду на собственный текст.

Очевидно, что привычное противопоставление «что» и «как» в разграничении сфер герменевтического (интерпретационного) и поэтического (формального) подходов условно. Нельзя описать, как устроено произведение, не начав с примитивного «о чем оно». Но поэтика предполагает выход к особому уровню абстрагирования.

роду паремий, выходящее за рамки фольклористики, кажется делом почти модным, хотя отрыв термина от той почвы, которой он изначально обязан существованием, несомненно, таит опасность бесосновательного расширения смысла. Важно поэтому заранее определить значение главного термина в русле предстоящего исследования, пусть даже ценой целой вводной главы.

Связи с фольклорной стихией и интерес писателя к ней сильны. Тем не менее «принцип загадочности», оставаясь данью им, рассматривается как принадлежность эстетики вообще. Понятие загадки переводится из сферы фольклора в сферу поэтики авторского литературного произведения.

Одним из настроений, сопровождавших работу, было стремление сохранить творчество Платонова как объект эстетической и затем только, если угодно, философской, социологической, антропологической, психоаналитической, мифологической и т. п. природы: опасение не покажется надуманным, если вспомнить о теоретическом застое и о том чувстве разочарования в возможностях филологии, которые характерны для современной ситуации. Тексты Платонова — писателя, который постоянно рискует перейти границу искусства, — только еще раз убеждают, что литературоведение — дисциплина вполне самостоятельная и не заменима никакой другой.

Не секрет, что обращение к творчеству крупного художника создает предпосылку, а часто и необходимость переосмысления устоявшейся системы терминов, призванной его, это творчество, представлять. И хотя такая цель в качестве самостоятельной не ставилась, помимо загадки целый ряд базовых литературоведческих понятий все же потребовал определения — согласно предмету анализа и избранному взгляду на него. Краткие уточнения, не претендующие на всеобщность и новизну, но обладающие, надеемся, допустимой для конкретного исследования точностью, большей частью приводятся в сносках.

Работа выстроена по хронологическому принципу и содержит, кроме вводной, еще четыре части. Материалы первой

концентрируются вокруг раннего рассказа «Тютень, Витю-тень и Протегален», в котором, как представляется, наиболее отчетливо проявлялось стремление молодого писателя создавать загадочные тексты. Вторая посвящена зрелому творчеству Платонова, «Чевенгуру» и «Котловану». В третьей принята попытка высветить мировоззренческую подоплеку платоновского стиля-загадки. В четвертой, заключительной, речь идет о позднем Платонове, об изменениях во взглядах художника на возведенное им самим поэтическое здание при верности главной теме, ограниченному кругу мотивов. В ее центре военные рассказы и сказки Платонова.

Почему предпочтение отдано именно этим, а не другим текстам? Почему за пределами работы остаются такие значительные произведения, как, например, «Джан» или «Мусорный ветер», и ни слова или почти ни слова не будет сказано о пьесах? В первую очередь выбор продиктован задачей исследования. В нее ни в коей мере не входит детальное описание платоновской поэтики, но лишь одной из ее граней, хотя и фундаментальной. Множить примеры можно сколько угодно, ничего существенного не прибавляя к доказательству высказываемых положений. Напротив, ограничение материала позволяет сосредоточиться на мелочах, представляя их в системе.

Некоторые из включенных в книгу фрагментов в том или ином виде уже были опубликованы. Теперь они переработаны и сведены вместе, чтобы послужить доказательству только одной идеи.

Я хотел бы выразить признательность К. А. Богданову, в разговорах с которым с самого начала «обкатывалась» идея книги, давшему мне немало полезных советов, а также А. Ливингстоун — внимательному и требовательному читателю, чье участие и поддержка на заключительном этапе работы была неоценима. Благодарю свою жену за терпение и дочь за снисходительность.

## Сокращения и обозначения

- Афанасьев** — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Подг. текстов, предисл. и примеч. В. Я. Проппа. М.: Гослитиздат, 1957.
- Броня** — Платонов А. П. Броня. М.: Военмориздат, 1943.
- Волшебное кольцо** — Платонов А. П. Волшебное кольцо. Русские сказки. М.; Л.: Детгиз, 1950.
- Голос отца** — Платонов А. П. Голос отца (Молчание) // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995.
- Голубая глубина** — Платонов А. П. Голубая глубина: Книга стихов. Краснодар: Буревестник, 1922.
- Зап. кн.** — Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000.
- Избр. пр.** — Платонов А. П. Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978.
- Июльская гроза** — Платонов А. П. Июльская гроза // Платонов А. П. Проза. М.: Слово, 1999.
- К.** — Платонов А. П. Котлован, основной текст. (Цит. по: Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000.)
- Королькова** — Сказки А. Н. Корольковой / Запись, вступ. ст. и коммент. В. А. Тонкова. Воронеж: Воронеж. обл. кн. изд-во, 1941.
- К. гр.** — Платонов А. П. Котлован, транскрипция (Цит. по: Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории).

- Мать** — Платонов А. П. Мать // Платонов А. П. В сторону заката солнца. М.: Сов. писатель, 1945.
- Московская скрипка** — Платонов А. П. Московская скрипка // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 2. СПб.: Наука, 2000.
- Рзм. чт.** — Платонов А. П. Размышления читателя: Лит.-крит. ст. М.: Современник, 1980.
- Садовников** — Садовников Д. Н. Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. СПб., 1876.
- Собр. соч.** — Платонов А. П. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Изд-во «Информпечать» ИТРК РСФСР, 1998.
- Стр. стр.** — Строители страны: Реконструкция фрагмента повести // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов.
- Сч. Мск.** — Платонов А. П. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М.: ИМЛИ; Наследие, 1999.
- Тумилевич** — Сказки казаков-некрасовцев / Запись, вступ. ст. и коммент. Ф. В. Тумилевича. Ростов н/Д.: Ростиздат, 1945.
- Финист** — Финист — ясный сокол: Русская народная сказка / Пересказал А. Платонов. М.; Л.: Детгиз, 1947.
- Ч.** — Платонов А. П. Чевенгур: Роман. М.: Худож. лит., 1988.
- Ч. рк.** — РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34.
- Чт. пр.** — Платонов А. П. Чутье правды. М.: Сов. Россия, 1990.

В текстах Платонова курсив мой, конъектуры, пометы и комментарии обрамляются угловыми скобками. Правила транскрипции приводятся в тексте.

Во всех цитатах кроме специально оговариваемых случаев сохраняются пунктуация и орфография источника (за исключением особенностей правописания до 1918 г.).

# ПОЭТИКА ЗАГАДОЧНОГО

Без лица, но в личине?

<Загадка>

## ЗАГАДОЧНОЕ И ТАИНСТВЕННОЕ

Слова «загадка», «загадочный» часто используются в качестве синонимов словам «тайна», «таинственный» и обозначают нечто неразгаданное, непознанное.<sup>1</sup> При этом далеко не всегда возникает мысль об их связи с фольклорным паремическим жанром, — если, конечно, предметом обсуждения не является он сам. Тем не менее ясно, что слово «загадка» в своем расширительном значении состоит в ближайшем родстве со строгим термином. По сути дела, в случае терминологического употребления «загадка» столь же причастна к семантике тайны и таинственного, как и в случае обыденного. Изменено и сужено лишь понятие субъекта, к которому в качестве предиката оно прилагается. Если в повседневной речи «загадкой» называют всякую непознанную или известную лишь ряду людей «вещь», принадлежащую как области материи, так и области духа, то в дискурсе филологическом, в паремиологии, с ней связывают тайну особого рода — тайну слов, образов и смысла.

---

<sup>1</sup> Ее обыкновенное «лексиковедческое» определение: загадка — «иносказательное описание какого-либо предмета или явления, которые нужно узнать»; загадочность — «неясность, непонятность, таинственность»; загадочный — «требующий разгадки, неясный, непонятный, таинственный» (Словарь современного русского литературного языка. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1995. Т. 4. С. 335, 336).

Тайна слова в загадке противоположна языковому непониманию или ситуации исторической утраты и изменения значений. В ее формировании естественные языковые явления играют заметную роль, однако не они оказываются базисными и первичными. Загадка искусственна и телеологична.

Различие и сходство между двумя значениями слова, из которых одно имеет отношение к области объективной реальности, а другое — к ее художественно-языковому воплощению, сравнимо, пожалуй, с герменевтической трактовкой общей проблемы понимания, когда сталкиваются и взаимно увязываются онтологический и эпистемологический планы: «Если жизнь изначально не является значащей, то понимание вообще невозможно».<sup>2</sup> Если жизнь не загадочна, нет основы для такого явления, как загадка. Отсюда сама возможность существования художественной формы, подобной той, которая доминирует у Платонова в 20-е годы.

Многое для писателя определялось изначально жадой познания, обретшей эксплицитное выражение уже в ранней публицистике. Этот пафос требует от Платонова-публициста постоянного обращения к лексическому ряду, где ключевым оказывается слово «тайна». Ее раскрытие сопряжено для писателя с идеей революционного преобразования общества и природы, и это возводит ее в ранг наиболее значимых идеологем — таких как «любовь», «сознание», «революция», «наука», «мир», «смерть», «искусство», «бог», «бесконечность», «свобода»... Фрагменты, посвященные тайне и взятые из разных статей, без всяких внешних логических связей сводятся в единый виртуальный текст, который (особенно если учесть, что стиль статей Платонова сам по себе фрагментарен) свободно воспринимается как целостный. Осмелимся привести обширную компиляцию из наиболее показательных отрывков четырех статей, чтобы наглядно продемонстрировать специфику раннего платоновского стиля. В ней помимо упо-

<sup>2</sup> Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М.: Academia-Центр; Медиум, 1995. С. 7.

мянутых содержится почти весь ряд ключевых концептов, вокруг которых разворачивается творчество писателя и к которым мы будем неоднократно возвращаться.

Текст, собранный из наиболее показательных отрывков четырех статей, пусть звучащих наивно, пестрит словами «тайна» и «познание»:

#### <О познании тайны>

Итак, наука есть явление и есть знание причин явлений внешнего мира. Это знание достигается наблюдением, опытом. <...> Именно наблюдение, не случайное, а сознательное, мозговое усиление и делает все *тайное* явным, сложное — простым, страшное — покорным (О науке; **Чт. пр.**, 52).

Мы живем; мы смеемся, и идеи без конца. Для своей же радости, для потребностей своей жизни мы творим себе видения — бога, дьявола. А за этими видениями молчат еще океаны *тайн* и возможностей <...> (О нашей религии; **Чт. пр.**, 83—84).

Только человек — образ грядущего.

Но что такое Бог, *тайна*... Это тоже человек, его же образ, но далеко отодвинутый им от себя. Человек долго шел к этому своему дальнему образу — и теперь дошел.

Он сам теперь Бог, но не *тайна*, т. к. *тайна* самой для себя быть не может — себя знает каждый, в этом и есть *разгадка* жизни, ее свет, непогасимое пламя — знание себя (О нашей религии; **Чт. пр.**, 85).

Не надо мучить себя *догадками* — *разгадка* очень проста, ибо истинная жизнь и есть самое простое в свете, а этот «бог», который поведет человечество, вышел из общего потока человеческой жизни на земле (О нашей религии; **Чт. пр.**, 87).

Пока пол занимался высшей опасностью земли — смертью, сознание было рабом и боролось со старыми, ставшими второстепенными опасностями. Но постоянной длительной работой сознание тоже все развивалось, да развивалось и все заостряло свою единственную функцию — мысль. <...>

Пол стал устарелым недействительным орудием за укрепление бессмертия жизни и требовал смены.

А мысль уже открыла еще более страстного врага — *Тайну*. Если бы человек убил смерть, то этот враг — *тайна* мира, *тайна* всего — все же остался бы.



Со смертью надо спешить. Родился другой враг (Культура пролетариата; **Чт. пр.**, 108).

Мысль легко и быстро уничтожит смерть своей систематической работой — наукой.

И весь *мир сольется в один вопрос*, куда вопьется мысль, пока не повалит и его (Культура пролетариата; **Чт. пр.**, 108—109).

У пролетариата тоже будет Бог, но этого Бога он будет так ненавидеть, что ненависть станет благом и наслаждением.

Эта ненависть будет гореть и жечь, и двигать жизнь.

*Этот Бог* — наш жесточайший враг — *Тайна*, ибо сущность и душа самого сознания, сущность самой мысли нашей есть истина.

А где *Тайна* — там Истина мертва.

Грядущая жизнь человечества — это поход на *Тайны* во имя завоевания Истины, источника великого и последнего нашего блага. Около нее мы остановимся навсегда. Ибо не бесконечности, а конца, результата прогресса хочет человечество (Культура пролетариата; **Чт. пр.**, 109).

Что поймет человек вперед — себя или природу — это не важно, это все равно. <...>

Вся задача ее решения лежит в пределах человечества и не распространяется дальше. И вся *разгадка* лежит в сознании человека, в его мысли — этом новом молодом чувстве человека, присущем только человеку и больше никому и ничему (О любви; **Чт. пр.**, 181).

Изначальный взгляд Платонова-мыслителя на мир как на тайну служит причиной, по которой Платонов-публицист пишет о нем в терминах «загадывания» — «разгадывания»: «А мысль уже открыла еще более страстного врага — *Тайну*...», «...и весь *мир сольется в один вопрос*...», «...не надо мучить себя *догадками* — *разгадка* очень проста...», «...и вся *разгадка* лежит...» «Мир», «мысль», «тайна», «вопрос» — такова понятийная последовательность, приводящая Платонова к «загадке» как необходимой гносеологической «категории», подсказанной самим языком.

Связь познания и искусства для Платонова порой даже не требует никакой специальной оговорки:

*ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО отражает в себе все теловещество в его лучших устремлениях, и создается оно также всем человечеством, всем гармоничным организованным коллективом. Низкое, пошлое, злое, мелкое, враждебное жизни не будет иметь места в пролетарском, общечеловеческом искусстве. Это будет музыка всего космоса, стихия, не знающая граней и преград, факел, прожигающий недра тайн, огненный меч борьбы человечества с мраком и встречными слепыми силами. <...>*

И пусть никто не говорит себе, что он мал духом или бессилен знанием, — *мы все равны, все одинаково мало знаем, все бродим в смрадных логовищах рабства перед миром, его тайнами и страшными силами, и — хуже всего — мы рабы самих себя* (К начинающим пролетарским поэтам и писателям; **Чт. пр.**, 39, 42).

В том же ключе выдержано замечание из письма 1936 года:

Ты знаешь, я нечаянно открыл принцип беспроводной передачи энергии. Но только принцип. До осуществления — далеко. Будет время — напишу статью в научный журнал. Маша, это захватывающая задача — *страсть к научной истине не только не умерла во мне, а усилилась за счет художественного созерцания.*<sup>3</sup>

Принципиальным в данном случае является сохранявшееся долгое время и, главное, осознанное писателем восприятие искусства в качестве формы познания мира. В нем в конечном счете находят свою основу все попытки создания загадки о мире, свойственные Платонову. Искусство как преодоление тайны мира — эта мысль была рано прочувствована Платоновым и влияла на форму его произведений, делая их похожими на загадку.

<sup>3</sup> Платонов А. П. Взыскание погибших: Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. М.: Школа-Пресс, 1995. С. 627.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ И ЗАГАДКА

### К истории вопроса

Идея провести параллель между литературным произведением и загадкой не нова. Р. Барт, например, говоря о пяти кодах, организующих художественный текст, один из них определяет именно как загадку: «Задача герменевтического кода заключается в выделении таких (формальных) единиц, которые позволяют сконцентрировать, загадать, сформулировать, ретардировать и, наконец, разгадать загадку...»<sup>4</sup> Т. Адорно утверждает: «Все произведения искусства и все искусство в целом — это загадка», — и, что не менее показательно, добавляет: «данное обстоятельство издавна приводило теорию искусства в замешательство».<sup>5</sup>

Почти традиционным можно считать поиск загадочного в стихотворных текстах. Так, Б. А. Успенский основывает на соотнесении загадки и стихотворного произведения практический анализ поэтики Хлебникова и Мандельштама.<sup>6</sup> Нема-

<sup>4</sup> Барт Р. S/Z. М.: РИК «Культура»; Ad Marginem, 1994. С. 30.

<sup>5</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 177. Приведем еще некоторые положения Адорно о загадочном в искусстве, которые важны и для предлагаемого в данной работе подхода: «Условием загадочного характера произведений является не столько *иррациональность*, сколько их *рациональность*»; «...слово “загадка” — отнюдь не общее, расхожее выражение, каким в большинстве случаев является слово “проблема”, применять которое в сфере эстетического следовало бы лишь в строгом смысле, в связи с имманентной структурой произведений. В не менее строгом смысле произведения искусства являются загадками» (С. 177, 179; курсив мой. — В. В.). Важен и тот факт, что основным материалом для эстетической теории Адорно служила «молчаливая» музыка — род искусства, вопрос о смысле, рациональности, возможности понимания которого всегда останется многократно более дискуссионным, чем для словесного искусства.

<sup>6</sup> Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2. Язык и культура.

лое внимание загадочности у Хлебникова уделяет Х. Баран.<sup>7</sup> М. Л. Гаспаров, обращаясь к поэзии начала XX века, открыто формулирует проблему в названии статьи: «Петербургский цикл Бенедикта Лившица (Поэтика загадки)».<sup>8</sup> Не случайно именно поэзия становится таким привлекательным предметом для проведения аналогий с загадкой. Особая сгущенность смыслов, лапидарность, безусловно способствует этому.

В. Шмид, однако, не может избежать терминов «энигматики», характеризуя «Повести Белкина»,<sup>9</sup> а И. П. Смирнов переводит исследование в сферу поэтики крупного прозаического произведения: вступительная глава его книги «Роман тайн "Доктор Живаго"» целиком посвящена проблеме таинственного и загадочного в литературном тексте.<sup>10</sup>

Работы В. Шмида и И. П. Смирнова, построенные на материале прозы, созданной поэтом, кажутся закономерным, но не единственным из возможных выходов за пределы стиховедческих изысканий. Платонов поэтом был очень недолго, но семантическая насыщенность его прозы такова, что невольно возникает желание сравнивать ее со словом поэтиче-

---

М.: Гнозис, 1994; *Успенский Б. А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // Там же.

<sup>7</sup> Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Издат. группа «Прогресс», 1993. Особенно в главах: «О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения "О, черви земляные..."», «Анализ стихотворения Хлебникова "Весеннего корана..."», «Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова» (в последней — о паремиях у Хлебникова вообще).

<sup>8</sup> Гаспаров М. Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица (поэтика загадки) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. С. 202.

<sup>9</sup> В. Шмид, в частности, уточняет жанровую разновидность «Выстрела», называя его новеллой-загадкой, а в «Гробовщике» обнаруживает сюжет-загадку. Точное значение приложения не разъясняется, хотя способ анализа текстов убеждает, что оно отнюдь не является лишь данью риторике (Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 25, 30 и др.).

<sup>10</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: НЛО, 1996.

ским — довод, косвенно подготавливающий почву для постановки проблемы загадочного у Платонова.<sup>11</sup>

Остановимся на книге И. П. Смирнова как самой близкой по теме (загадка и крупное прозаическое произведение) и по времени, чтобы, отталкиваясь от нее, конкретизировать собственный подход к предмету.

Работа И. П. Смирнова, как и сообщает ее название, не столько о загадочности, сколько о таинственности литературного произведения. Проблема поставлена достаточно широко. Отправной точкой размышлений оказывается само понятие тайны, отождествляемое с понятием исключительного. Вслед за Ж. Деррида И. П. Смирнов утверждает, что «сущность таинственного в исключительном».<sup>12</sup> Таинственное при этом должно отличать от иллюзорного («которое внешне равно таинственному, но... изнутри пусто»<sup>13</sup>) и неизвестного-в-себе («у которого нет вообще точек соприкосновения с известным»<sup>14</sup>). Слова «загадка», «загадочное» входят в текст книги на правах синонима «тайны», о чем свидетельствует контекстуальное соседство и случаи очевидного замещения одного другим: «...в процессе *разгадки тайн* происходит слияние познающего и познаваемого...», «итак, литература *загадывает* нам *загадки*. Это ее общее свойство. Однако она бывает более или менее *таинственной*» (курсив мой. — В. В.).<sup>15</sup>

Впрочем, «загадка», попадающая в предложенный автором синонимический ряд *тайнопись* — *шифровка* — *засекреченное содержание* — *криптосемантика*, очень скоро заявляет о себе и как о некоей самостоятельной сущности, специфику которой нельзя обойти вниманием. Прежде чем погрузиться в рас-

<sup>11</sup> В этом смысле интересны работы Ю. Б. Орлицкого. Напр.: *Орлицкий Ю. Б. Стиховое начало в прозе А. Платонова // Андрей Платонов: Проблемы интерпретации.* Воронеж: Траст, 1995.

<sup>12</sup> *Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго».* С. 17.

<sup>13</sup> Там же. С. 15.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 16, 21.

крытие тайн пастернаковского романа, автор задерживается на рассмотрении связанных с ней теоретических проблем: «Тайная знаковость, — пишет И. П. Смирнов, — распадается... на два подтипа, один из которых порождается синтагматическим путем, а другой — парадигматическим. <...> Автор, шифрующий свой текст синтагматически, занят перестановкой знаков. Парадигматический шифр — подстановка знаков одного типа на место другого. <...> Криптотекст, упорядоченный прежде всего парадигматически, восходит к фольклорной загадке, которая — как жанр — была результатом создания второго, “иерархического”, языка, надстроенного над первым, данным нам. Несмотря на широкую вариативность, загадки (в узком жанровом смысле слова; загадочны, разумеется, и криптофигуры) могут быть сведены к одному основополагающему принципу порождения. Любая загадка производит исключение искомого предмета из того класса, куда он входит, или вообще из какого-либо класса». <sup>16</sup>

Итак, по крайней мере одну из разновидностей «тайной знаковости», свойственной художественному произведению, — парадигматическую — И. П. Смирнов возводит к жанру народной загадки.

Трудно не согласиться с тем разделением «криптотекстов» на подтипы, которое предлагает И. П. Смирнов. Как и с мнением, что некоторые из них близки фольклору. Сложнее понять сведение загадки (как, наверное, и тайны) единственно к «исключительному», а генезис фольклорной загадки — только единственно к парадигматике смысловых замен. При всей своей кажущейся примитивности загадка не укладывается в подобную схему. А если продолжить — она, как особое понятие, способна к более широкому охвату явлений, связанных со словесным творчеством.

Действительно, в приведенных И. П. Смирновым текстах «свойства подразумеваемой реалии» приписываются другой, «взятой из класса, противоположного тому, к которому при-

<sup>16</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». С. 21, 23, 24.

надлежит искомый предмет»,<sup>17</sup> — они соответствуют критерию исключительности («Скатерть бела весь мир одела», где пороша наделяется свойствами скатерти). Однако наряду с подобными образцами известны и другие: «Печь, перепечь, / Полна печь пирогов, / Между пирогами / Карабан. <Небо, звезды и месяц>» (№ 1864б; **Садовников**, 233). Вряд ли можно точно сказать, из какого класса исключается «карабан», месяц, или же нам придется трактовать понятие исключительного очень расширительно.<sup>18</sup> Или: «Зимой и летом / Одним цветом. <Сосна>» (№ 1349; **Садовников**, 166). Или однотипное: «Серенький / По дорожке / Прыг! Прыг! / А носиком / Тык! Тык! <Заяц>» (№ 2443а; **Садовников**, 295).

Приблизителен и декларируемый отрыв «синтагматического криптотекста» (то есть использования перестановок при создании такового) от фольклорной традиции. Известные тексты демонстрируют наличие параллели литературному «синтагматическому криптотексту» в устном народном творчестве. «Два любя в избе? <Два блюда в избе>» (№ 2229; **Садовников**, 275) — здесь наблюдается перестановка звуков (знаков), которую и требуется открыть. «Иногда вся суть загадки состоит в том, чтобы исковеркать какое-нибудь слово и задать слушателю вопрос: “Что это?”» (**Садовников**, 330) — комментирует Садовников такого вида загадки. Их суть как раз в синтагматике, в перестановке знаков.

Вот еще пример искажающего анаграммирования в загадке, менее очевидный только на первый взгляд: «На поле на рamente / Кипит вода без камня. <Муравейник>» (№ 1662б; **Садовников**, 206). В данном случае загадывающий скрывает

<sup>17</sup> Там же. С. 24.

<sup>18</sup> Судить о том, насколько сложна классификация загадок, насколько неоднородны и множественны принципы, лежащие в основе их устройства, можно, например, по: *Bødker L., Alver B., Holbek B., Virtanen L. The Nordic Riddle. Terminology and Bibliography. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1964.* Только перечню дефиниций групп и подгрупп загадок с их кратким толкованием посвящена большая часть книги.

отгадку и одновременно указывает на нее двояким образом. Перед нами и метафора «*кипит вода — движущаяся масса насекомых*» и анаграммирование, при котором некоторые знаки дублируются и лишь один опускается. Анаграммирование открывается при транскрибировании ключевых слов: [мурав'эжник] — [рам'эн'жь], [кам'эн'жь] ([у] — выброшен; завершающие безударные звуки в последних двух словах приближаются к безударному [и] из слова «муравейник»). Используя терминологию И. П. Смирнова, можно сказать, что перед нами сочетание парадигматического и синтагматического способов создания криптотекста, присущее народной загадке, а не только, как мы видим, литературному произведению.

Стремление выдвинуть на первый план универсальную для литературного произведения категорию таинственного объясняется общей установкой исследователя на «логическую равноправность разных познавательных стратегий»<sup>19</sup> (неважно, с чего начать). Кажется, именно она приводит к выделению «особого литературного жанра» — «текстов о тайне» и необходимости дополнить парадигму, базирующуюся на когнитивном принципе, двумя другими жанрами: сочинения «об иллюзорном (о розыгрышах, галлюцинациях, миражах, вымыслах, необоснованных фантазиях, пустых мечтах, которые так любил обличать Достоевский, и т. п.)» и сочинения «о сугубо неизвестном (сюда относятся, среди прочего, многие романтические фрагменты, а также произведения, подобные тютчевскому стихотворению “Probleme”)».<sup>20</sup> Иными словами, понятие о загадочности, определяющей структурные особенности художественного произведения, вольно или невольно размывается. Не ставя перед собой целью детально обсуждать предложенный И. П. Смирновым подход к литературному жанру (хотя вполне уместен вопрос о том, как отделить таинственное от иллюзорного и сугубо неизвестного, особенно если речь идет о произведении искусства), к определению по-

<sup>19</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». С. 19.

<sup>20</sup> Там же. С. 34.



нятий «тайны» и «загадки», остановимся на наблюдении, познавательная ценность которого представляется безусловной: «Есть что-то отпугивающее в смысловом строении “Доктора Живаго”. Именно: гигантский объем скрытой информации, расплывчато угадываемой за тем, что явно сообщается нам, но с трудом поддающейся рациональному постижению».<sup>21</sup>

Прочтение И. П. Смирнова во многом является иллюстрацией разгадывания литературного произведения, осознанного взгляда на него как на загадку. Та же предпосылка стала отправным пунктом и для данной работы о творчестве А. Платонова — с той лишь разницей, что таинственное рассматривается в ней лишь в одном своем обличье: *исключительно* как загадочная, связанная с жанром загадки, структура. И берется последняя не как одна из множества спекулятивно возможных призм-категорий, структурирующих видение текста, а как та, что подсказана чтением текста, спецификой самого материала.

Текст Платонова — разумеется, текст о тайне. Но это насколько не делает его исключительным, поскольку тайна как тема при желании может быть выявлена в каждом литературном тексте. Любое произведение рассказывает или вопрошает о тайне жизни, таинственной стороне жизни и т. п. В то же время текст, устроенный подобно загадке и созданный с соответствующей авторской предрасположенностью, действительно выделяется из общего ряда. Ведь даже несмотря на признание в каждом художественном произведении энигматического начала (герменевтический код Р. Барта), далеко не всегда это его свойство выходит на первый план. Более того, не составляет труда указать те периоды в истории культуры, когда оно «вдруг» напоминает о себе.

Если говорить о русской литературе, то именно в конце XIX — начале XX столетия появилась благодатная почва, чтобы загадка предстала в качестве необходимого и первостепенного по важности свойства поэтики. Д. Сегал в статье

<sup>21</sup> Там же. С. 8.

«Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя»<sup>22</sup>, посвященной проблемам изучения акмеизма, установку на загадывание и разгадывание литературного текста рассматривает как одну из доминантных черт поэзии «серебряного века».

Исследователь отмечает «особую интенсификацию *смысла* как главное конструктивное начало поэтического текста»<sup>23</sup> (за малым скрыто многое — ср. приведенную выше цитату И. П. Смирнова о текстах Пастернака), построенного по принципам семантической поэтики, и это позволяет ему связать поэтический текст с загадкой. «Традиционно, — пишет Д. Сегал, выделяя этапы становления “семантической поэтики” в русской литературе, — поэтика понималась как набор *языковых средств, приемов и конструкций, трансформировавших смысл согласно требованиям поэтической конструкции*, в то время как сам смысл (вернее, его установление, приписывание) регулировался гораздо более общими правилами того литературного времени-пространства (*хронотопа*, в терминах М. Бахтина), которое доминировало в культуре. <...> Поэтический смысл в поэтическом произведении выводился по правилам *исторического хронотопа*, к которым дополнительно приплюсовывались специальные правила поэтики. <...> В поэтическом тексте, будь то текст лирический, эпический или нарративный, каждый элемент и весь текст в целом — выполнял определенную внеположную тексту задачу (ср. пушкинское “чувства добрые я лирой пробуждал”), которая в пределе являлась задачей истории. <...>

С выходом символизма на культурную арену был сформулирован принципиально новый хронотоп — хронотоп *метафизический*, или *теургический*. <...>

Если в историческом хронотопе смысл строился в результате процесса решения задачи и текст, равно как и жизнь по-

<sup>22</sup> Сегал Д. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 1.

<sup>23</sup> Там же. С. 8.

эта, подчинялись этому процессу решения задач истории, то в системе символизма построение смысла происходит внутри более широкого контекста *тайны*. Структура текста как такового выводится из более общей структуры тайного знания, тайного пути и *посвящения*. <...>

В творчестве Мандельштама и Ахматовой (а также Гумилева <...>) в силу целого комплекса внутренних и внешних обстоятельств происходит формирование нового поэтического пространства-времени. Кажется, что в процессе размежевания символизма и *акмеизма* (а по-видимому, символизма и целого комплекса новой поэзии, в который входил не только акмеизм) немалую роль сыграло какое-то сознательное и бессознательное отталкивание от двух главных творческих принципов символизма — глобальности, тотальности и дискурсивного владения *тайной*. Вместо них пришли принципы партикулярности, частности (даже частичности) и *загадки* (на другом уровне — *секрета*)». <sup>24</sup>

От воплощения исторической задачи через посвящение в тайну к загадке — таковы этапы становления «семантической поэтики» по Д. Сегалу. Можно спорить о тонкостях подобной «периодизации», о точности и необходимости самого термина, но выявленная Д. Сегалом тенденция представляется очевидной. Заметим, творчество А. Платонова приходится на то время, когда все названные этапы были пройдены, а тенденция стала общим достоянием русской культуры. Без сомнений, опыт символистов и акмеистов не прошел мимо восприятия художников более позднего времени, среди которых был и Платонов. <sup>25</sup>

Д. Сегал называет важное основание мировоззренческого характера, повлиявшее на художников, чьи произведения не-

<sup>24</sup> Сегал Д. Указ. соч. С. 9–14.

<sup>25</sup> Интерес А. Платонова к поэзии Ахматовой подтверждается его критическими работами (рецензия на «Из шести книг. Стихотворения», 1940). См. также статью А. И. Павловского: Павловский А. И. А. Платонов об Ахматовой // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 2. СПб.: Наука, 2000.

сут печать «семантической поэтики»: «Внешние признаки можно, наверное, усмотреть в особом сверхценностном отношении именно к высокой поэзии, равно как в совершенно естественном противопоставлении этой поэзии и лежащих в ее основе принципов окружающему тоталитаризму». <sup>26</sup> Если первое вряд ли применимо к творчеству А. Платонова (для него скорее ценность «высокой» поэзии и ценность самой «низкой» жизни были равными), то второе — противостояние окружающему тоталитаризму, понимаемому не только в политическом аспекте, — изначально и всегда оставалось определяющим.

В рассуждениях Д. Сегала о загадке в поэзии, как и в позиции И. П. Смирнова, есть целый ряд моментов, почти полностью совпадающих с избранным в данной работе ракурсом прочтения прозаических текстов Платонова. Интенсификация смысла (и, как следствие, особая свернутость текста, его лапидарность), привлечение читательского внимания к немотивированным текстуальным событиям (тем, которые необходимо мотивировать самостоятельно, чтобы понять текст) и пр. — это применимо не только к поэзии, но и к прозе, платоновской и не только. И все же кое-что требует оговора.

Д. Сегал пишет о двойном обличье загадки в поэтическом произведении: «С одной стороны, следует говорить об общей *установке* на загадку даже без того, чтобы эта установка была обязательно выражена формально. С другой стороны, вследствие далеко идущей автономности каждого текста имеется тенденция к построению новой формальной конструкции загадки в каждом отдельном тексте». <sup>27</sup>

Иными словами, при установке на загадку художник каждый раз создает новую конструкцию загадки (что само по себе верно), которая, если проследить дальше мысль исследователя, уже не похожа на загадку — по крайней мере фольклорную: «Итак, *загадка* в семантической поэтике есть не что иное,

<sup>26</sup> Сегал Д. Указ. соч. С. 7.

<sup>27</sup> Там же. С. 16.

как установка на разгадку, в то время как традиционная формальная структура загадки не только не обязательна, но даже противопоказана этому хронотопу, поскольку она включает в себя и разгадку, что сразу снижает интерпретирующую активность читателя. <...> Соответственно загадка в семантической поэтике почти всегда предполагает некоторое множество возможных “разгадок”, иногда “разгадка” может выражаться в отсылке на другой уровень поэтической структуры, где нас, в свою очередь, ожидает новая загадка». <sup>28</sup>

Все, что Д. Сегал говорит о литературном произведении, отличающемся от других своей близостью загадочным структурам, — и установка на разгадку, и некоторая множественность разгадок, — поддерживается самим опытом чтения. Но почему же при этом требуется лишать саму «традиционную» загадку ее загадочности («она включает в себя и разгадку, что сразу снижает интерпретирующую активность читателя»)? В чем суть работы «традиционной» загадки, если она лишается установки <sup>29</sup> на разгадывание? Что остается общего между

<sup>28</sup> Там же. С. 17.

<sup>29</sup> Нам не раз придется сталкиваться с этим словом — «установка» — в дальнейшем. Оно удобно для характеристики «состояний», которые неизменно возникают на границе психологии и собственно эстетики. В нем, конечно же, эхом звучит мысль о врожденном знании, улавливаемом, в частности, и в определении «установки», данном Д. Н. Узнадзе: «...возникновению сознательных психических процессов предшествует состояние, которое ни в какой степени нельзя считать непсихическим, только физиологическим состоянием. Это состояние мы называем *установкой* — готовностью к определенной активности, возникновение которой зависит от наличия следующих условий: от *потребности*, актуально действующей в данном организме, и от объективной *ситуации* удовлетворения этой потребности» (Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки // Узнадзе Д. Н. Теория установки. М.: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1997. С. 260). Оставляя философам решение вопроса о врожденном знании, отметим, что для конечной дисциплины, какой является литературоведение, «установка», рассматриваемая как аксиоматическое начало, в меха-

загадкой как таковой и «семантической поэтикой», если первая понимается как «обычный» текст? О какой вообще говорится загадке при сопоставлении с ней литературного текста, если не о традиционной, фольклорной? Предмет сравнения при таком подходе оказывается пуст, а загадка в литературном произведении и загадка в фольклоре вообще не имеют точек соприкосновения.

Интерес к загадочности литературных произведений, как уже отмечалось, возник не в последнее время. Еще в начале 20-х годов отечественное литературоведение ставило эту проблему. В своей книге 1924 года «Поэтика и генезис былин» А. П. Скафтымов писал: «Редкое художественное повествование обходится без стремлений к эффектам неожиданности и удивления. На тревогах загадочности неопределенного колебания действующих сил строится занимательность огромного большинства эпических и драматических произведений, начиная с простонародного анекдота, бульварного романа и кончая высокими образцами классических трагедий. <...>

Но эффекты занимательности имеют и более глубокий смысл.

Напряжение читателя и зрителя соответствует напряжению творческих стремлений автора. Всякий момент загадочности, тревоги и удивления бывает направлен к тому, что сам автор имеет в виду выделить и представить удивительным; следовательно, объектом направленности таких эффектов в сознании автора всегда является то, что ему самому представляется важным и значительным, волнующим. Сочетание и направленность таких эффектов неминуемо открывает творческие вдохновляющие импульсы авторского напряжения, картину волнующих его симпатий и антипатий, уровень его вкусов и свойство его воззрений на вещи. Эффекты неожиданности и удивления выносят на вершину внимания то, что про-

---

низм которого не нужно вникать, как раз и спасает от необходимости выходить за собственные границы, например, в область психологии.

изведение считает в себе наиболее значительным и основным.

Это одинаково обнаруживается и на элементарных примитивах народного анекдота, и на сложнейших созданиях словесного искусства, если в них так или иначе присутствует этот прием». <sup>30</sup>

В дальнейшем заявленная посылка станет отправным пунктом к исследованию «Записок из подполья» Достоевского: «В своей художественной диалектике Достоевский исходит, как всегда, из установления необходимых ему фактов человеческой психики.

Как всегда, прежде чем дать читателю “понять”, он заставляет его “не понять”, то есть задуматься и насторожиться как раз над теми фактами, из которых он потом сделает выводы. Недосказанность, загадочность фиксирует внимание читателя как раз в том пункте, который является для него загадочным и значительным. Как всегда, загадка у него и здесь является не только приемом внешней занимательности, но служит в качестве особого метода разъяснения». <sup>31</sup>

Важно, что для Скафтымова загадка является тем ключом к поэтике произведения, который позволяет действительно интерпретировать текст. Пафос его работы во многом и заключался в попытке отыскать верный путь к позиции автора.

Обращает на себя внимание та ситуация, которая возникла вокруг «Записок из подполья», благодаря присущей им неэмплицитно заданной системе авторских оценок, — ситуация непонимания с соответствующим ей представлением о повести как о памфлете, где Достоевский отказывается от прежних гуманистических идеалов. Платонов в свое время окажется непонятым современной ему критикой, которая будет обви-

<sup>30</sup> Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.; Саратов, 1924. С. 49–50.

<sup>31</sup> Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 92.

нять его во всех смертных грехах вплоть до контрреволюционности; с большой долей уверенности можно предположить, что причиной этому явится все та же специфика поэтики, к которой приложима характеристика «загадочная».

Разговор о загадочном в литературном произведении невозможен без упоминания В. Шкловского. Его «остранение», непосредственно соприкасающееся с энигматичностью искусства, не могло не реализоваться в прикладном исследовании.<sup>32</sup> Приходится признать, что многое в предлагаемой работе о Платонове в методическом отношении оказалось невольным прохождением по тому же пути, что был проделан Шкловским в «Технике романа тайн».<sup>33</sup> Принципиально то, что для

<sup>32</sup> Эту связь подчеркивает и Б. А. Успенский: «В сущности перед нами тот прием, который в школе формального литературоведения принято называть приемом поэтического остранения — когда предметы или явления не называются своими именами, а описываются как в первый раз увиденные, а случай — как в первый раз произошедший. Очевидно, что прием остранения генетически связан с загадкой» (Успенский Б. А. Заветные сказки А. Н. Афанасьева // Избранные труды. Т. 2. Язык и культура. С. 138—139).

<sup>33</sup> Шкловский В. Техника романа тайн // Леф. 1923. № 4. Кстати, по замечанию Н. В. Корниенко, «в личной библиотеке Платонова сохранились практически все книги ведущего теоретика художественной формы (“стилевого приема”) современной литературы В. Б. Шкловского» (Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 313).

Ни осознание роли «остранения», ни связь его с загадкой не могут считаться достижением Нового времени. Аристотель в «Поэтике» пишет о достоинствах речи «быть ясной и не быть низкой». Он говорит при этом о речи «уклоняющейся от обыденной» — той, «которая пользуется и необычными словами». Аристотель относит к необычным «редкие, переносные, удлинённые и все [прочие], кроме общеупотребительных». Далее он говорит: «Однако если все сочинить так, то получится или загадка, или варваризм», — и ратует за смешение необычных слов и обычных, придающих речи ясность. Идея загадки же заключается в следующем: «...в загадке сущность со-



Шкловского — задолго до Адорно, Барта... — и новелла, и роман составляли одну парадигму с паремией. Начиная с разговора о «примитивном» жанре, выделяя те его характеристики, которые обыденно представляются случайными и, пожалуй, не были актуальны для собирателей, но на самом деле ведущие, «одухотворяющие» текст, Шкловский точно намечает уровни, которые позволяют сопоставить «большой» текст с фольклорным «примитивом». Обыденное представление о загадке, впрочем, так и не было поколеблено, и приходится, помещая загадку как проблему в контекст, не свойственный ее привычному бытованию, нефольклористический, снова и снова к этому возвращаться.

В заключение назовем вышедшую в 1993 году книгу Д. Бессьера «Enigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX<sup>e</sup> siècle». <sup>34</sup> Тотальное теоретическое исследование, как явствует из названия, полностью подчинено задаче выявить «энигматичность» как специфическое качество, изучение которого позволяет проникнуть в анатомию новой литературы.

Так или иначе термин *загадка*, *загадывание* уже давно используется в практике литературоведения. Остается лишь несколько четче обозначить его значение в интересующих нас пределах.

---

стоит в том, чтобы говорить о действительном, соединяя невозможное...» (*Аристотель*. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 670—671).

Приближаясь ко времени новой литературы, уместно вспомнить Мережковского: «Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту — импрессионизмом» (*Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 43).

<sup>34</sup> *Bessière J.* Enigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX<sup>e</sup> siècle. Paris: Presses universitaires de France, 1993.

### **Утогнение понятия или апология загадки**

Легко увидеть, что исследователи, обращающиеся к понятию «загадка» как к отправной точке анализа литературного текста, в какой-то момент вдруг останавливаются в своем сравнении, осознавая видимую «ущербность» текстового примитива, которым загадка действительно является.

Формула «загадка сводится... а произведение глубже и шире» очень удобна, чтобы перейти к разговору о «настоящей» литературе. Но тут-то и происходит утрата эпистемологически значимого момента, оправдывающего использование этой категории в качестве инструмента прочтения. Отправное понятие приходится применять наряду с другими как один из синонимов (тайна — загадка) при неизбежной семантической диффузии или же забывать о том, что загадка, будучи текстом, все же более всего интересна, когда начинает функционировать, а попросту говоря — загадывается.

Сказанное ни в какой мере не является упреком. Цель работы И. П. Смирнова — тайна, Д. Сегал лишь частично затрагивает проблематику, для нас центральную. Но как раз поэтому необходимо уделить больше внимания тем качествам загадки, которые помогут в дальнейшем сохранить представление о ее специфике и терминологической незаменимости в рамках предложенного подхода.

Двойственная природа примитива играет на руку исследователю и создает новые сложности. Примитив хорош тем, что содержит общее для развитых сущностей. Последние наследуют (речь идет о «логическом», а не «историческом» отношении) его свойства, иногда расширяя их функциональность, иногда скрывая — при невозможности от них отказаться: ведь в этом и состоит их родственность с примитивным прототипом, которая вначале только допускается. И в то же время примитив труден, потому что в нем не даны открыто те свойства, которые реализуются его «потомками», — они еще «абстрактны».

Осознать общность разнящихся развитых явлений помогает простое, вскрыть «зародышевую» комплексность простого позволяет сравнение с эксплицитно сложным,<sup>35</sup> и нет никакой возможности уйти от этой дихотомической зависимости.

Литературное произведение может быть воспринято как загадка благодаря тому, что в его основании лежат структуры, схожие с общей структурой паремий. Поэтому оно наделено прагматическими, функциональными свойствами, присущими последним.

Заметим, значимость фактора вероятности — необязательности — в том, чтобы текст предстал перед читателем или слушателем как загадка, не являясь исключительной прерогативой литературного произведения.<sup>36</sup> Фольклорная загадка тоже не всегда воспринимается в своем «изначальном» качестве. Теоретическое обоснование этому, только на первый

<sup>35</sup> При постановке вопроса о сопоставлении литературного произведения и загадки особый интерес вызывает пафос известной работы Ю. И. Левина о структуре данной паремии: «Представляя собой намеренно трансформированное описание реальности, загадка дает возможность поставить вопрос о принципах художественного преобразования действительности...» (Левин Ю. И. Семантическая структура загадки // Паремиологический сборник. Пословица. Загадка (Структура, смысл, текст). М.: Наука, 1978. С. 283). Родственность «примитива» «серьезному» художественному творчеству для него очевидна.

<sup>36</sup> Фактор вероятности вообще играет огромную роль при восприятии текста как собственно поэтического. Требуются определенные коммуникативные условия, выходящие за его рамки, чтобы уловить существенные его свойства. Об этом писал В. Вейдле, размышляя над ономастопеей, положенной им в основу поэзии: «Ее и от иллюзии отличить трудно. Все ее бытие зависит от желанья, чтоб она была.

— Ты хочешь сказать, что и замечать ее не обязательно?

— Вне поэзии. Вне того восприятия слова, которого требует поэзия и которое поэзию порождает или способно бывает породить» (Вейдле В. Эмбриология поэзии. Париж: Institut d'études slaves, 1980. С. 27).

взгляд парадоксальному, факту можно найти в идеях Г. Л. Пермякова, который сводит все разнообразие паремий к одной сущности, некоему инварианту.<sup>37</sup> Инвариантность обеспечивает возможность жанровой трансформации паремий в зависимости от условий коммуникации.<sup>38</sup> Яркой иллюстрацией такой подвижности служит обширный пласт загадко-пословиц,<sup>39</sup> интересные примеры которых появляются, между прочим, и у Платонова:

Копенкин сам не сознавал, что разгадал загадку «дуракам счастье»... (Стр. стр., 366).

Похоже, писатель был готов обращаться в загадку имплицитно родственные ей тексты.

Близость литературного произведения и загадки ощущается в наибольшей степени, когда в качестве важнейшей характеристики этих явлений избираются понятия иносказательности и метафоричности: «Загадка также самый предмет, что-

<sup>37</sup> «...Паремиологические типы можно даже трактовать как парадигматические формы одной и той же сущности (паремии вообще), у которой трансформированы те или иные стороны внешней или же внутренней структуры» (Пермяков Г. Л. К вопросу о структуре паремиологического фонда // Пермяков Г. Л. Основы структурной паремиологии. М.: Наука, 1988. С. 94).

<sup>38</sup> Вслед за работами Пермякова эта мысль возникает и в более поздних исследованиях. «Загадку делает таковой ее прагматика», — отмечает Е. А. Хелимский в статье «Номинативная мини-загадка, на стыке загадки, метафоры и лексического субститута» (Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. М.: Индрик, 1994. Т. 1. С. 258); тот же тезис кладет в основу изучения грамматики загадки Т. М. Николаева в статье «Загадка и пословица: социальные функции и грамматика»: «Между тем для паремических единиц квалификация их лексико-грамматического наполнения меняется от того, признаем ли мы (курсив мой. — В. В.) эту формулу загадкой или пословицей» (Там же. С. 143).

<sup>39</sup> Это качество, как пример, ярко проявляется в фольклорной традиции Юго-Западной Африки. См.: Kuusi M. Southwest African Riddle-Proverbs // Proverbium. 1969. № 12.

либо загадочное, сомнительное, неизвестное, возбуждающее любопытство: *иносказание* или намеки, окольная речь, обиняк; краткое *иносказательное описание* предмета, предлагаемое для разгадки»<sup>40</sup> (курсив мой. — В. В.); «Загадка — краткое, требующее отгадки, опирающееся на иносказание (чаще всего на метафору во всех ее проявлениях) поэтическое произведение о явлениях природы и предметах, окружающих человека в его повседневной жизни и труде». <sup>41</sup> Или: «В принципе любые иносказания могут играть роль загадок, но лишь при наличии условия, требующего раскрыть смысл этого иносказания». <sup>42</sup> Однако если принять, что любое художественное произведение иносказательно по своей природе, <sup>43</sup> единственным дей-

<sup>40</sup> *Даль В.* Толковый словарь. М.: Худож. лит., 1935. Т. 1. С. 583.

<sup>41</sup> *Митрофанова В. В.* Русские народные загадки. Л.: Наука, 1978. С. 133.

<sup>42</sup> *Мазурик В. П.* Японская загадка // Паремнологические исследования. Сборник статей. М.: Наука, 1984. С. 67. Или: «Загадка — условный диалог, в котором один из участников должен угадать и назвать слово или предложение, задуманное другим участником, но названное им не прямо, а в виде намека или иносказания» (*Оглоблин А. К.* Типы яванских загадок (К вопросу о соотношении формы и значения) // Паремнологические исследования. Сборник статей. С. 81).

<sup>43</sup> Мысль об иносказательной природе художественного произведения принята для данной работы в качестве подтвержденного традицией аксиоматического начала. Под иносказанием подразумевается такая коммуникативная ситуация, когда «оказывается возможным говорить одно, имея в виду нечто другое», когда «удаётся сообщить нечто в тех случаях, когда и говорящий и слушающий знают, что значения употребленных говорящим слов не соответствуют в точности и буквально тому, что он имел в виду» (*Серль Дж. Р.* Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 308).

Вопрос о том, является ли всякое литературное произведение иносказательным, не праздный. Но в рамках данной работы достаточно признать лишь то, что оно имеет отношение к иносказанию, хотя бы иногда бывает или способно быть таковым. «Нулевой признак» не разрушает парадигмы.

ственным критерием разграничения останется количественный — краткость.

И действительно, соотнести литературное произведение с загадкой часто мешает представление о последней как о художественном явлении, относящемся к малым и даже очень малым формам. Однако следует учитывать, что чрезвычайная лаконичность не является ее неотъемлемой характеристикой. Подчас в структуре загадки без большого труда улавливаются черты «нормального» литературного произведения. Например:

#### ОПАРА И ХЛЕБ

На озере на Ладожском,  
На устье на Волховском  
Вода с песком помутилась;  
Они свиданья убоялись,  
Из Ладожского выбирались,  
О том люди догадались:  
За орудие хватались,  
Усмирять их собирались.  
Усмирять их перестали,  
После вон таскать их стали,

У иносказания есть еще одна сторона, которая не укладывается в определение, данное с точки зрения лексической замены: одно слово употребляется вместо другого, и это должно быть замечено. Художественное иносказание, вероятно, должно быть не устоявшейся заменой, а новой. В данном отношении оно опять-таки близко «остранению».

Важным в свете проблемы потенциальной загадочности литературного текста, основанной на его иносказательности, представляются определения символа и интерпретации, данные Рикёром. В своем взаимном противоположении они аналогичны по сути загадыванию и разгадыванию: «Я называю символом всякую структуру значения, где один смысл, — прямой, первичный, буквальный, означает одновременно и другой смысл, который может быть понят лишь через первый»; «...интерпретация <...> это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении» (Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. С. 18).

На площадку выводили, ~~идеи и события~~ ~~формы~~  
 На базаре продавали, ~~идеи~~  
 Что хотели, то и брали, ~~идеи~~  
 А покупатели ~~идеи~~  
 По необходимости покупали.

(№ 471; Садовников, 57)

Это вполне завершенное иносказательное поэтическое повествование со своим сюжетом и действующими лицами. Или:

### Горшок

Был я на копанце,  
 Был я на хлопанце,  
 Был на пожаре,  
 Был на базаре;  
 Молод был —  
 Людей кормил,  
 Стар стал —  
 Пеленаться стал,  
 Умер — мои кости негодящя  
 Бросили в ямку  
 И собаки не гложут.

(№ 322; Садовников, 37)

Теперь в повествовании представлен не просто персонаж (лицо, без всякой иронии, одухотворенное, наделенное своей вполне индивидуальной и драматической судьбой), но персонаж особого типа — рассказчик. А ведь, казалось бы, это только загадка.<sup>44</sup> Подобные «развернутые» паремии narra-

<sup>44</sup> О способности загадки «переходить» в другие жанры — не только в паремические — писали неоднократно. Связь загадки со сказкой была рассмотрена прежде всего Е. Н. Елеонской. В статье «Роль загадок в сказке», где они большей частью рассматриваются в качестве вкрапленных в сюжет единиц, предназначенных для его усложнения, Е. Н. Елеонская, в частности, замечает, что загадка «иногда служит для образования таких сказок, смысл которых именно в чередующихся загадках или иносказательных изречениях» (Елеонская Е. Н. Роль загадок в сказке // Елеонская Е. Н. Сказка, за-

тивной природы нередко характеризуют именно в соотношении с непаремическими формами: загадка-драматическая сценка, сказка-загадка, басня-загадка, загадка-диалог, загадко-анекдот... Они распространены в самых разных культурных традициях.

Не только определения, но и некоторые классификации загадок при известном логическом расширении оставляют нишу для крупного литературного произведения. Такова, например, классификация Э. Кёнгэс-Маранды, различающая по количественному критерию простые и сложные загадки: «Структура загадки может иметь разную степень сложности. <...> Простые загадки одночленны и содержат одну истинную посылку, одну ложную посылку и один ответ. Если какой-либо из этих компонентов распространен, то мы имеем уже сложную загадку». <sup>45</sup>

И все же увидеть в литературном произведении сходство с загадкой бывает трудно: пусть некоторые загадки в какой-то

---

говор и колдовство в России: Сборник трудов. М.: Индрик, 1994. С. 86–87).

Б. А. Успенский же, исследуя «Заветные сказки» Афанасьева, находит, что связь между загадкой и сказкой (то есть другим жанром) «оказывается гораздо более тесной. Нередко загадка закодирована в тексте “заветной сказки” и в той или иной мере определяет ее сюжет: иначе говоря, сказка представляет собой сюжетное оформление загадки» (Успенский Б. А. Заветные сказки А. Н. Афанасьева С. 137).

В принципе, указанная параллель проводилась и О. М. Фрейденберг, хотя и в несколько ином аспекте: «Расхождение смысла, создавшего структуру сюжета, с позднейшим смыслом, который вычитывается из этой структуры, порождает не только загадку, но и сказку... но такой сказкой, допускающей интерпретацию структуры, является и всякий метафорический сюжет» (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 247–248). В метафоричности художественной структуры обнаруживается генегическая связь загадки с другими жанрами.

<sup>45</sup> Кёнгэс-Маранда Э. Логика загадок // Паремииологический сборник: Пословица. Загадка (Структура, смысл, текст). С. 256.



мере напоминают поэтическое повествование, но разве они сопоставимы с литературным произведением по богатству идейного и эмоционального содержания во всей, присущей последнему, многозначности и разноплановости? Что общего, в конце концов, между загадкой об огурце и повестью о Чевенгуре?<sup>46</sup>

В конкретно-тематическом плане между ними, разумеется, ничего общего нет. Сближение происходит на уровне семантической организации двух явлений, которая рассматривается с учетом реального функционирования, представляющего совокупность двух встречных процессов — загадывания и отгадывания. Именно в такой работе загадочного образа отмечается его сходство с литературным произведением.

Несколько неожиданное сравнение крупной художественной формы с явлением на первый взгляд иного ряда, совсем иной сложности и значимости, — с загадкой, оправдано по крайней мере одним, уже упомянутым, обстоятельством: «неочевидностью» платоновского письма.

Можно провести одну очень схематичную, но показательную параллель, касающуюся читательского восприятия текстов различных авторов. Вспомним полноту и обстоятельность стиля Льва Толстого: присущую ему предельную развернутость описаний, когда мгновение, растянутое пространством текста, способно длиться почти бесконечно (сцена ранения

<sup>46</sup> Хотя Шкловский не упускает такой возможности: «К технике тайн прибегал Достоевский, Лев Толстой предпочитал чистый параллелизм. Напоминаю, что этот прием, как я указал выше, каноничный для русских народных загадок типа “Висит болтается, всякий за него хватается”, разгадка — “Полотенце”» (Шкловский В. Техника романа тайн. С. 132, 133).

Упоминание имени Толстого в связи с загадкой тем более интересно, что сам Толстой противится загадочности литературы и в практике, и в теории (чуть подробнее об этом — ниже). Усматриваемое Шкловским отношение писателя к фольклорному жанру лишь подтверждает мысль об изначальной (потенциальной и абстрактной) причастности всякого художественного произведения загадке.

Болконского); разъясненность, подчас столь детальную, что она трансформируется в трактат, не уместающийся внутри произведения; наконец, некую изначальную идеологическую заданность, в существе своем открытую для читателя (образ Каратаева, о котором, кстати, сам Платонов написал: «Платон Каратаев — это художественно-религиозная идея, осуществленная в образе» (Рзм. чт., 142)).<sup>47</sup> Платонов не таков. Платонов в своих произведениях чужд всякой проясненности. В этом специфика его художественного мышления — по крайней мере до второй половины 30-х годов.

Текст загадки состоит из двух легко обнаруживаемых частей. Первая представляет собой иносказание, выражающее

---

<sup>47</sup> «Анализ психики им осуществляется преимущественно путем рассуждений и самовысказываний персонажей... Состав его монологов исключительно "диссертационный". Это сплошная казуистика...» (Скафтымов А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Нравственные искания русских писателей. С. 136).

Подход Толстого к творчеству действительно предстает в качестве показательного противопоставления поэтике загадки. Достаточно вспомнить его неприятие новой поэзии, которая «прямо говорит, что прелесть стихотворения состоит в том, чтобы угадывать его смысл, что в поэзии должна быть всегда загадка», или же его мысли о народном искусстве: «Когда художник всенародный — такой, какими бывали художники греческие или еврейские пророки, сочинял свое произведение, то он, естественно, стремился сказать то, что имел сказать, так, чтобы произведение его было понято всеми людьми» (Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.: Худож. лит., 1951. Т. 30. С. 91, 89). В отношении к Платонову тоже, безусловно, можно было бы сказать, что он стремился быть понятым, но при этом читатель должен пройти сквозь ад непонимания.

Толстой характеризует ситуацию, сложившуюся в литературе на переломе веков: «В последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некрасноречивость» (Там же. С. 90). Такая характеристика, если отвлечься от модальностей, как бы между прочим показывает обусловленность платоновской поэтики загадки историей развития самой эстетики.

некое неявное для отгадывающего содержание, а вторая — отгадка эксплицитно передает смысл данного иносказания. Особенность функционирования загадки заключается в том, что она «исполняется» двумя лицами: тем, кто задает вопрос,<sup>48</sup> и тем, кто подыскивает ответ.<sup>49</sup> Только в добросовестных научных сборниках, где представлен «мертвый», «препарированный» материал, к загадке прилагается ответ, лишаящий смысла разговор о представленном тексте как о реально бытующем загадочном явлении. Загадка потому и остается собой, что ответ на нее заранее не известен отгадывающему.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Значимо, что «вопросительность» загадки специфична. Она не совпадает с понятием синтаксической «вопросительности». Далеко не каждый, а точнее, меньшинство паремиологических текстов этого рода заканчиваются вопросительным знаком. Тем не менее исследователи настаивают: «Образная часть (загадки. — В. В.) всегда остается вопросом, независимо от того, является ли соответствующая конструкция вопросительной с синтаксической точки зрения» (*Кёнгэс-Маранда Э. Логика загадок. С. 255*).

<sup>49</sup> Необходимость рассматривать загадку в совокупности двух ее частей (мнение, к которому склоняется большинство современных исследователей) опять-таки с очевидностью демонстрирует в упомянутой работе Э. Кёнгэс-Маранда.

<sup>50</sup> Конечно, есть и исключения. Ответ на загадку может быть известен заранее — загадочность текста, используемого в иных, «незагадочных» целях, отходит на второй план. Однако при всей полифункциональности паремии в нашем случае интерес представляет лишь одна из возможных ее ролей, а именно та, которая проявляется в ее загадочности.

Тот факт, что фольклорная загадка часто вообще выходит за рамки собственно поэзии — например, в обстоятельствах ее заговорного употребления, — заставляет вспомнить, что любое художественное явление способно утрачивать в той или иной степени свою эстетическую значимость, переходя в сферу обыденного, утилитарного: «Приведем хотя бы еще один пример — влияние театрального жеста на жесты, относящиеся к области так называемого хорошего тона. Как известно, “хороший тон” в обществе — факт, имеющий сильную эстетическую окраску, но доминирующая его функция — иная: облегчение и регулирование общественных отношений» (*Мукаржов-*

В этом функциональном аспекте литературное произведение выглядит в сходном свете: есть лицо, предлагающее некое иносказание (или, точнее, повествование, способное оказаться иносказательным), — автор; и есть лицо, пытающееся раскрыть его смысл, — читатель.

Другое дело, что читатель совсем не обязан формулировать с предельной четкостью найденный ответ и сообщать его, как требуется от лица, отгадывающего загадку (если дело, конечно, не касается критика литературного произведения, для которого отказ от подобного требования попросту означал бы отказ от интерпретации). Но это обстоятельство не так уж и важно. Воспринимая текст как художественное произведение, человек волей-неволей включается в процесс отгадывания.

Традиция может закрепить за загадкой тот или иной ответ в качестве «правильного» (Вопрос: «Висит груша, нельзя скушать. Что это такое?» Ответ: «Лампочка»), но та же традиция в определенный момент может быть легко нарушена, что позволяет «оживить» затертый образ (Вопрос: «Висит груша, нельзя скушать. Что это такое?» Ответ: «Лампочка». «Неверно! Это тетя Груша...»).<sup>51</sup> Кажется, той же исторической логи-

---

ский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 71).

<sup>51</sup> Возьмем другую случайно выбранную ситуацию, когда рождается новый ответ на традиционный загадочный образ, — из популярного текста А. Кивинова: «По радио транслировалась детская передача. Слащавый голос диктора бубнил:

— Хороший ответ на нашу загадку прислали два друга из детского садика номер восемьдесят пять — Вова Клубникин пяти лет и Андрюша Кивинов четырех. Так как дети еще не умеют писать, то на вопрос: “Без окон, без дверей полна горница людей”, — они нарисовали красивый домик с тремя буквами КПЗ. И хотя ответ не совсем верен, на самом деле это огурец, но домик нарисован очень красиво. Молодцы ребята!» (Кивинов А. Кошмар на улице Стачек. СПб.: ТОО «МИМ», 1994. С. 57).

ке, приблизительно и упрощая, подчиняется и толкование литературного произведения. Пусть пример переинтерпретации загадки лишь шутка, игровой характер события не отменяет его серьезности.<sup>52</sup>

С другой стороны, к самой загадке далеко не всегда прилагается «материальная» отгадка. В этом смысле показателен известный сборник R. Wossidlo «Mecklenburgische Volksüberlieferungen», содержащий немало загадок, по тем или иным причинам не имеющих ответа.<sup>53</sup> Очевидно, что если загадка без объяснения или с забытым решением, взятая из этого сборника, будет кому-либо загадана, то и в этом случае возникнет соответствующая реакция — поиск несуществующего (или неизвестного) ответа. Загадка без разгадки (заранее известной обоим участникам процесса загадывания) с точки зрения ее функционирования не перестает оставаться сама собой. И это действует даже для загадки типа *ogåta*<sup>54</sup> («не-загадки», шутливой загадки, для которой не ожидают ответа), до тех пор пока отгадывающий не знает, что отвечать не требуется.

Поэтическая тема, существующая и воплощающаяся довольно успешно на протяжении веков, — поэт, «творящий не

<sup>52</sup> Представляется совершенно излишним цитировать Хёйзингу, чтобы доказать, что между трагедией и просто забавной загадкой, «игрушкой», один шаг. Сделаем это из риторических соображений: «Одна старая мысль гласит, что, если проанализировать любую человеческую деятельность до самых пределов нашего познания, она покажется не более чем игрой. Кому довольно этого метафизического вывода, тому нет нужды читать эту книгу. Мне же он вовсе не кажется достаточным основанием для того, чтобы оставлять без внимания игру как специфический фактор всего, что окружает нас в мире. С давних пор шел я все определеннее к убеждению, что человеческая культура возникает и разворачивается в игре, как игра» (Хёйзинга И. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Изд. группа «Прогресс»; «Прогресс-Академия», 1992. С. 7).

<sup>53</sup> Mecklenburgische Volksüberlieferungen... ges. u. hrsg. von R. Wossidlo. Wismar, 1897.

<sup>54</sup> Термин, определенный V. E. V. Wessman (*Bødker L. ... The Nordic Riddle. Terminology and Bibliography. P. 48*).

для многих», и толпа, «бессмысленная», предстающая не иначе как в качестве «толкующей черни тупой». Восприятие поэтом собственной роли — роли человека, говорящего на особом языке, который требует толкования-разгадывания, показательно. Столь же показательно и часто встречающаяся обратная ситуация, когда творец как раз таки предлагает толкование собственных произведений, не удовлетворяясь тем, что делает критика. В данном случае он выступает как критик, но нельзя все же забывать, что он — критик особый, критик-автор. Иными словами, художник время от времени предлагает «материальный» ответ к своему сочинению.<sup>55</sup>

Примером фиксированного существования разгадки внутри литературного произведения мог бы послужить жанр басни с ее двойной структурой, включающей повествовательную часть и мораль. Басня, благодаря такому своему свойству, может быть рассмотрена в одном ряду с теми же сказками-загадками, бытующими среди уйгуров (сказка о мудром судье...). Процесс рассказывания таких сказок предполагает последующее раскрытие рассказчиком их иносказательного смысла. И все же наличие ответа в любом случае снимает загадочность как паремии, так и любого другого художественного произведения. Так что жанр басни, казалось бы схожий с загадкой благодаря все той же двучастной структуре, становится совершенной ее противоположностью.

Наличие или отсутствие «правильного» ответа (как и ответа вообще) у загадывающего не меняет принципиально поведения отгадывающего. Последний в любом случае принужден отгадывать. То же самое касается и читателя литературного произведения: независимо от того, насколько последовательно проводит автор некую «идею» в своем произведении, насколько она оформлена в его создании, читатель оказывается перед необходимостью интерпретировать то, что ему предложил автор.

<sup>55</sup> Эдгар По, дающий объяснение «Ворона» в «Философии творчества», даже переходит ту границу, которая лежит между толкованием текста и историей его создания (этот крайний случай интересен тем, что автор настаивает на своем первенстве в подобных опытах).

Осмелимся предположить, что всякая интерпретация может быть представлена как поиск отгадки или — в широком смысле — синонима. И конечно же, не сам синоним или отгадка становятся при таком рассмотрении наиболее важным результатом чтения текста, а та новая информация, которую получает читатель. Иными словами, наиболее ценно отношение между новым и старым знанием или смысловое отношение между текстом автора и подбираемым ответом-синонимом. В этом же ключе, возможно, следует решать вопрос об «истинности» интерпретации. Много ли существует синонимов, в точности соответствующих друг другу? Тем не менее синонимы существуют. Можно ли найти однозначное прочтение художественного текста? Но можно и необходимо выявлять законы, на которых базируется семантическое поле, где есть смысл искать отгадку. По крайней мере, такое правило применимо к платоновским текстам.

Читатель не всегда имеет сознательную установку на разгадывание, однако вопрос, неизменно возникающий у заинтересованного читателя: а что же дальше, — показывает, что она все-таки существует. С самого начала возникает проблема продолжения темы, а соответственно и развертывания еще не явленного смысла, который мог бы за ней скрываться (или не скрываться), — смысла, на который начало могло бы указывать.

Было бы нелепо, сделаем еще раз оговорку, устанавливать абсолютное равенство между загадкой как фольклорным или литературным жанром и романом, повестью, новеллой... Его нет. Но есть черты (в первую очередь те, что порождают саму ситуацию загадывания и отгадывания), позволяющие, отвлекаясь от различий, связать отнюдь не разнородные явления: и тому и другому явлению свойственна некая структура и ролевое качество, которые делают их загадочными.

Пресловутая простота загадки, отличающая ее от сложных литературных жанров, на поверку оказывается обманчивой. Продемонстрировать принципиальную сложность такого явления, как загадка, — его смысловую емкость и открытость — не составляет труда.

Целому ряду загадок присуща вариативность ответов.<sup>56</sup>

Например, для «образа» «И у нас / И у вас / Поросенок увяз» (№ 11, 24, 92, 709; Садовников, 2, 3, 11, 86) у Садовникова зафиксированы пять разных разгадок: клин, мох, задвижка, воротный засов; а для «образа» «серое сукно тянется в окно» (№ 154, 285, 1823, 1933; Садовников, 17, 32, 227, 240) — четыре: пыль, солнечный луч, туман, дым курной избы. Подобные случаи отнюдь не единичны. В определенном смысле само это, по словам В. П. Аникина, «исконное явление в истории загадок»<sup>57</sup> есть не что иное, как иллюстрация изначальной полисемантической загадочного образа, свойственной всякой иносказательной структуре.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Вариативность ответов — первый пункт, с которого и В. Шкловскому пришлось начинать свою работу о тайне в литературном произведении: «Всем, кто работал загадками, приходилось, вероятно, обращать внимание на то, что загадка обычно допускает не одну, а несколько разгадок. Загадка не просто параллелизм с выпущенной второй частью параллели, а игра, с возможностью провести несколько параллелей» (Шкловский В. Техника романа тайн. С. 125).

<sup>57</sup> Аникин В. П. Д. Н. Садовников и его сборник загадок // Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. М.: Терра, 1999. С. 277.

<sup>58</sup> Явление многозначности загадок давно находится в центре внимания паремистов. Так, Ю. И. Левин, обращаясь к изучению семантической структуры загадки, усматривает в процессе отгадывания в качестве наиболее важного элемента не получение конечного результата (отгадки), а реконструкцию посредствующего описания загаданного объекта. Это позволяет ему сделать следующий вывод о принципиальной неоднозначности загадок: «Обращаясь ко второму этапу отгадывания, мы сразу обнаруживаем, что вопрос об отыскании точной отгадки не может и ставиться. Восстановленное описание (совокупность признаков) весьма редко однозначно определяет ответ. Чаще всего возможно указать лишь класс предметов, притом иногда весьма разнохарактерных» (Левин Ю. И. Семантическая структура загадки. С. 30б).

Принципиальная неоднозначность, однако, не равняется произвольности. Это обстоятельство также находит отражение в рас-



В то же время, учитывая многозначность метафорического образа и связь между двумя частями загадки, исследователи отмечают обобщенность и абстрактность смысла, означенного даже единственным ответом загадки: «Отгадка обозначает предмет, реже действие и очень редко какое-то абстрактное понятие. В этом смысле она конкретна, поскольку имеет дело с реальным миром. Но говорить надо только об относительной конкретности отгадки, поскольку она обозначает не данный определенный единичный экземпляр предмета, а предмет как таковой. Следовательно, отгадка неизбежно заключает обобщение...»<sup>59</sup> Загадка концептуальна. Отгадывающий загадку вынужден высказывать некую общую мысль об определенном круге явлений в их взаимосвязи, что составляет ее тему и скрытое содержание. Но разве не так же поступает читатель и критик литературного произведения, пытающиеся сформулировать его «идею», выразить эту идею в тех или иных по-  
 нятиях?

суждениях Левина, не стремящегося, правда, сделать на нем акцент. Принадлежность отгадки к определенному, пусть даже «разнохарактерному», классу является ограничением произвола в выборе отгадки. Образная часть паремии все же намечает полюсы для направленного поиска имплицированного в ней смысла.

Тот же подход демонстрируют и другие исследователи. «Процесс бесконечный: у одной загадки может быть несколько отгадок и у одной отгадки несколько загадок; есть загадки без отгадок (не рассчитанные на отгадку?) и т. п. Эти случаи хорошо известны и многократно описаны, и, подытоживая их, можно сказать, что в загадку изначально и принципиально заложена неоднозначность», — пишет Т. В. Цивьян в статье «Отгадка в загадке: разгадка отгадки?», дополнительно подтверждая эту точку зрения следующей трактовкой загадки о загадке «*Без лица, но в лигине*»: «Если у загадки нет лица... а есть только маска, то почему бы не считать, что переход от вопроса к ответу, от левой части к правой, от загадки к отгадке есть переход от одной маски к другой?» (Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. Т. 1. С. 178).

<sup>59</sup> Лавонен Н. А. Карельская народная загадка. Л.: Наука, 1977. С. 86.

Формула загадки, приведенная в работе Э. Кёнгэс-Маранды «Логика загадок», объясняет способность отгадки единым словом сигнифицировать совокупность понятий, соответствующую сложной семантической структуре загадочного «образа».

Разберем ее на примере все той же простейшей загадки об огурце (№ 752в; **Садовников**, 91), чтобы представить себе, как возможна комплексность простого и малого текста.

Формула Э. Кёнгэс-Маранды<sup>60</sup> содержит четыре логических компонента, разнесенных попарно в две части схематической «пропорции» ( $A/B = C/D$ ). Первая часть — загадываемый «образ». Вторая — отгадка. Компоненты внутри указанных частей связаны метонимическим отношением. Если анализировать загадку «Ни окошек, ни дверей, полна горница гостей», то для нее с некоторым приближением, опуская факультативные смыслы, это отношение можно выразить формулой «множество в одном» (люди внутри помещения — семена внутри плода). Аналогия между «образом» и отгадкой, следуя мысли Э. Кёнгэс-Маранды, возникает благодаря метафорической связи данных частей паремии, основанной на однотипности отношений внутри каждой из них. Объект загадывания, названный в ответе всего одним словом, оказывается на поверку внутренне, логически противоречивым и сложным. Он не соответствует единственному и предельно конкретизированному понятию. Метафоричность образа заставляет абстрагироваться от вещности объекта загадывания; тематика загадки уже сама по себе не сводима к означиванию реальной вещи — точно так же, как нет жесткой связи между темой (применяя термин иного плана — «миром») художественного произведения и объективностью вообще. О смысловой емкости загадок, как и вообще всех синтетических паремий, пишет Г. Л. Пермяков.<sup>61</sup> Любопытны тексты, которые он приводит, говоря о связи различных паремических жанров: «Русское (и восточное) изречение *Человек умер, а имя его живет* не только представляет собой отдельное пословичное изречение, но

<sup>60</sup> *Кёнгэс-Маранда Э. Логика загадок. С. 49.*

<sup>61</sup> *Пермяков Г. Л. Основы структурной паремиологии. С. 207.*

и служит отгадкой на загадку *Ведро утонуло, а дужка наружу*.<sup>62</sup> Вряд ли что-нибудь может более убедить в смысловой многоплановости загадки, чем тот случай, когда ответ на нее дается в форме афоризма.<sup>63</sup>

Платонов явно ощущал скрытую в поговорке-загадке из «Строителей страны», чтобы убедиться в том, насколько непростым ответом наделяет ее художник:

Копенкин [*не*] сам не сознавал, что разгадал загадку «дуракам счастье», [*то есть узе в узле жизни не хватает для узла общей жизни не хватает, хватает ума в голове чтобы распутать всю связь в одну нить.*] Дураки — это те, кто считает обшую жизнь умней своей головы (Стр. стр., 366).

Вычеркнутые варианты фразы (заключенные в прямые скобки и набранные курсивом) в первую очередь иллюстрируют сложность смысла, который вкладывает автор в поговорку.

До сих пор речь большей частью шла о загадке народной, о фольклорном жанре. Однако в той же мере все сказанное может быть отнесено и к загадке литературной, авторской. Критика, которой подвергся в свое время сборник Сахарова за фальсификацию представленного в нем фольклорного материала<sup>64</sup>, в контексте такого подхода показывает лишь одно:

<sup>62</sup> Там же. С. 94.

<sup>63</sup> Этот пример, между прочим, сам собою корректирует одно из положений Д. Сегала (в упомянутой выше статье), используемое в качестве основы для противопоставления загадки фольклорной и литературно-поэтической: «Загадка в семантической поэзии не только многопланова и многореферентна, как в фольклоре. Она содержит еще одно очень важное качество, которого нет в фольклорной загадке: разгадка рождает новую загадку» (Сегал Д. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя. С. 19). Загадка все же близка загадке, к какой бы сфере ее бытования ни обратиться.

<sup>64</sup> Например: Виноградов Н. Н. И. П. Сахаров и его «Русские народные загадки и притчи» // Журнал министерства народного просвещения. 1905. Июнь. С. 229—265.

смешение двух разнородных по генезису пластов художественного творчества, отразившееся в некоторых сборниках паремий, само по себе свидетельствует о наличии между названными пластами устойчивых типологических зависимостей.

Сама же традиция строить литературное произведение по типу загадки кажется очень древней и весьма распространенной. Такой особенностью, по мнению А. П. Скафтымова, обладает «Эдип» Софокла. Вяч. Вс. Иванов обобщает: «Введение загадки в литературу или в то, чему суждено было стать вскоре литературой, фиксируемой письменно, стало достижением греческой словесной культуры...»<sup>65</sup> Известный памятник европейской литературы Возрождения «Приятные ночи» Дж. Страпаролы во многом базируется на повествовании, включающем в себя загадку. Загадка лежит в основе некоторых жанров японской поэзии. Т. Я. Елизаренкова и В. Н. Топоров, рассматривая ведийские загадки, отмечают, что гимны «Всем богам» «обнаруживают тенденцию к построению в виде загадок»...<sup>66</sup> В конце концов, возьмем хрестоматийный и совсем близкий пример: поэма «Про это» Владимира Маяковского, оставаясь, безусловно, поэмой, тем не менее по структуре мало отлична от типичной загадки, при разгадывании которой слушающий (читающий) должен угадать ответ по рифме (лбов — ...?). Показательно, что в качестве подзаголовка к поэме выступает опять-таки загадочная формула-вопрос («Про что — про это?»), не оставляющая никаких сомнений в том, что приведенный под нею текст написан специально для разгадывания.

<sup>65</sup> Иванов Вяч. Вс. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. Т. 1. С. 109.

<sup>66</sup> Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. О ведийской загадке типа *brahmodya* // Паремиеологические исследования. Сборник статей. С. 45. Те же авторы подчеркивают гносеологическую значимость загадки: «Ведийская модель мира предполагает, что смысл мира — в нем самом, внутри его. Этот смысл может быть открыт, найден, узан, рожден, в частности, при разгадывании загадок» (С. 14).

Разумеется, следование логике загадки в последнем случае может быть воспринято как некая поэтическая игра, но игровой характер, что уже отмечалось, не лишает явления значимости. Конструирование художественного текста по подобию загадки для Маяковского было закономерным. Сам принцип работы, который поэт манифестирует в статье «Как делать стихи»: вначале должна появиться некая «социально-заказанная» идея, которая затем воплощается в поэтической форме (невольно вспоминается пушкинское «О чем, прозаик, ты хлопчешь...»), — показателен. Творческий процесс, конечно, не охватывается столь примитивным описанием, но важно и то, какие из моментов выделяет сам поэт.

Кажется, во взгляде на произведение искусства как на то, что имеет «идею» и «форму», допускающем существование смысла до и отдельно от его художественного воплощения, заключено потенциальное отношение к произведению как к двучастной энигматической структуре. Если это так, особый интерес представляют несколько цитат из критических работ А. Платонова:

Вспомним, к примеру, что в последнее время был ряд неудач у наших писателей... В чем причина такого явления? В том, что авторы не сумели органически овладеть идеей своего произведения, что эта *идея*, произойдя в действительности как факт, не *воплощается* в литературе как образ, потому что она внедряется в автора извне, но у него не хватает сил родить ее заново свободно (Танкер «Дербент»; **Рзм. чт.**, 79—80).

Или:

Платон Каратаев — это художественно-религиозная *идея*, осуществленная в образе. Макар — это образ человека, реально существующего в мире и лишь открытого писателем. Но в том-то и дело, что в области искусства открытие действительности является более трудным делом, чем художественное изображение идеи, выдуманной по поводу действительности, но в сущности не совпадающей с ней (В. Г. Короленко; **Рзм. чт.**, 142).

Приведенные фрагменты показывают, что для Платонова подобное «членение» произведения искусства привычно. Более того, оно было развито писателем: оказывается, сама идея может быть подвергнута оценке в соответствии с критерием истинности — соотносится она с реальностью или нет?

Несомненно, литературная практика Платонова, как и любого другого художника, ни в коем случае не исчерпывается простейшей парой «идея — образ». Критика Платонова в данных суждениях наивна, но в этом своем качестве и показательна. Она выдает осмысленные эстетические установки, на которых — это подтверждается анализом художественных текстов — строилось его собственное творчество.

Загадочности в той или иной мере уделяли внимание разные художники. Грибоедов, например, видел в ней критерий качества поэзии, принцип эстетической оценки: «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те ее струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание. Но как же требовать его от толпы народа, более занятого собственною личностью, нежели автором и его произведением?»<sup>67</sup> (Набросок предисловия к комедии «Горе от ума»).

Чехов усматривал в неформальном «вопрошании» (которое признается ныне основой загадывания)<sup>68</sup> начало творчества: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос».<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб.: Нотабене, 1999. Т. 2. С. 281 (Заметка по поводу комедии «Горе от ума»).

<sup>68</sup> О логической структуре некоторых русских загадок. К вопросу об основной функции народных загадок и их научной классификации (Сообщение Н. В. Барановой, вступ. текст Г. Л. Пермякова) // Паремнологические исследования: Сборник статей. С. 98.

<sup>69</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М.: Гос. изд. худож. лит-ры, 1949. Т. 14. С. 207.

Нет смысла говорить о тождественности конкретных паремических формул с композицией литературного произведения, но не лишено пользы говорить о сходстве основных принципов и их конкретном воплощении в литературной форме. Легко предположить, что в том случае, когда загадочность явно доминирует в тексте, она несет особую семантическую нагрузку. Игнорировать загадочность художественного произведения при таком положении вещей значит игнорировать его смысл.

\* \* \*

Суммируем кратко. Мы рассмотрели те особенности «примитивной» загадки, которые позволяют видеть в ней явление в семантическом отношении довольно сложное; используя опыт теоретических и практических наблюдений над этим жанром, постарались показать, что загадка при некоторых условиях легко переходит в другой жанр, причем иногда с развитой нарративной структурой. И напротив, непаремический текст, в том числе и литературный, авторский, порой с очевидностью выступает в качестве загадки. Это неудивительно уже хотя бы потому, что они связаны общей причастностью к иносказанию. Среди свойств загадки, которые не всегда на слуху, для данной работы особенно ценны следующие:

1. Загадка интересна в тот момент, когда она разгадывается и ее ответ не известен отгадывающему. В этот момент загадочный образ продуктивен.

2. Загадочный образ способен в ситуации загадывания порождать новые ответы. Некоторые из них закрепляются традицией, но важнее то, что реинтерпретации загадочного принципиально возможны и даже часты. Привлекает текущий момент становления традиции.

3. Роли между загадывающим и разгадывающим не закреплены раз и навсегда, они подвижны. Загадывающий может оказаться в роли отгадывающего, и наоборот. Вопрос о «правильности» ответа может быть поставлен лишь в том случае, когда речь идет об истории уже отгаданных загадок.

4. При всей полисемантической загадочного образа ответы не произвольны. Структура конкретной загадки очерчивает то поле или поля значений, из которых ответы черпаются. Иными словами, загадка всегда содержит подсказку. В противном случае она таковой не является.

5. В основе загадки лежит вопрос, но главное, что этот вопрос в загадке принципиально художественен. Загадка не ребус, не задача, не головоломка (имеющая единственный правильный ответ), что подтверждается хотя бы самим опытом классификации паремий при составлении сборников.

6. Для того чтобы текст функционировал как загадка, необходима определенная ситуация. Отгадывающий должен увидеть в нем образ, требующий поиск дополнительного, возможно «истинного», смысла. Иногда и часто это достигается «внешними» средствами («Что это?»), но основания заключены и в самом тексте: образ должен показаться непонятым, по крайней мере не понятым до конца.

Ни слово «тайна», ни слово «загадочное» (в значении «тайна»), ни «вопрос»... не объединяют в себе перечисленные признаки. Их значение слишком размыто и не имеет, в отличие от загадки, прямого отношения к художественному творчеству. Только загадка как явление, реально бытующее в культуре и словесном творчестве, дает возможность выявить столь же реальную, хотя и очень простую структуру, на основании которой можно проводить какие-то сопоставления, удерживаясь в рамках литературоведческого исследования. Именно поэтому прилагательное «загадочный» и синонимичные ему будут употребляться далее в роли относительных, а не качественных прилагательных.

Платонов придерживался творческой стратегии, которая заключалась в том, чтобы создавать тексты, в очерченном выше смысле подобные загадке. Такова гипотеза. Остается обосновать ее, показав, каким образом примитивная структура загадки реализовывалась в крайне сложных композициях литературных произведений. Нет повода думать при этом,



что используемые Платоновым поэтические средства не встречаются у других художников. Платонов, несмотря на свою языковую исключительность, во многом традиционен. Часто лишь немногие, количественного характера инновации превращают его текст в загадочный, точнее, актуализируют это имманентное качество литературы.

Было бы легко, сославшись на слова самого Платонова, установить прямую связь между эстетическим поиском писателя и фольклорной стихией. В публицистически открытом «Че-Че-О» Платонов вкладывает в уста рассказчика такие слова:

Федор Федорович говорил, как многие русские люди: иносказательно, но — точно. Фразы его, если их записать, были бы краткими и бессвязными: дело в том, чтобы понимать Федора Федоровича, надо глядеть ему в рот и сочувствовать ему, тогда его затруднения в речи имеют проясняющее значение.<sup>70</sup>

Выражения героя из народа «иносказательно, но — точно», «краткими и бессвязными», «проясняющее затруднение речи» почти избыточно характеризуют платоновский текст, его стилевую доминанту, точно так же, как и необходимое для понимания требование к читателю — «глядеть ему в рот и сочувствовать». Сосредоточенность на фольклорной стихии характеризует Платонова на протяжении всей жизни. Она улавливается даже при рассмотрении поверхностных связей — тематических, жанровых... Однако обращение к фольклору разве не есть та же отстраненность от него, невольное признание своего отдельного статуса? Этот естественный вопрос принуждает к поиску более убедительных оснований для сравнения, чем простые мотивные и образные параллели.

<sup>70</sup> Платонов А. П. Че-Че-О. Областные организационно-филологические очерки // Платонов А. П. Возвращение. М.: Мол. гвардия, 1989. С. 88.

# ПОЭТИКА ЗАГАДОЧНОГО В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАТОНОВА

Догадки — но такие, которые хотя бы одной нитью связаны с чем-то достоверным, — не должны изгоняться из сочинений подобного рода точно так же, как гипотезы — из учения о природе. Они напоминают леса, возводимые при постройке здания; они просто необходимы...

*Иоганн Винкельман. История искусства древности*

## ТЮТЕНЬ, ВИТЮТЕНЬ, ПРОТЕГАЛЕН И ДРУГИЕ

В 1996 году в Берне проходила конференция, почти целиком посвященная небольшому раннему рассказу Платонова «Тютень, Витютень и Протегален» (1922). Позже вышел целый том материалов конференции объемом около четырехсот страниц.<sup>1</sup> В нем собрано множество интересных наблюдений и находок, но рассказ по-прежнему остается загадкой — в любом смысле слова.

«Тютня...» не каждый признает литературным шедевром, однако пристальное внимание к нему обусловлено не этим: он у истоков платоновского стиля, в нем явлено то, из чего

---

<sup>1</sup> Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov / Hrsg. von R. Hodel und J. P. Locher. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien: Lang, 1998 (Slavica Helvetica; Bd. 58).

впоследствии вышли наиболее значительные произведения XX века.

«Тютень, Витютень и Протегален» мал, печатается не часто, зато настолько необычен и интересен, что просто должен быть процитирован целиком, прежде чем разбирать его.

### ТЮТЕНЬ, ВИТЮТЕНЬ И ПРОТЕГАЛЕН

Тютень — человек невелик, с кочережку. Зимой и летом он носит варежки, сердцем добер, словом зол; в одном ухе мотается египетская серьга, шею он обматывает полотенцем или тряпочкой почище; лицом коричневый, глазами ехиден и весь похож на стервеца.

— На глазах испекешься, — говорили бабы, у кого грудной был.

Тютень вечно свистел на ходу, и всякая птица шарахалась от него или летела по плетням. Если вились стайкой воробьи, неслись вскачь галки, горлопанили петухи, а насадки крылепились, то идет, значит, Тютень, идет и посвистывает.

Он клал варежку в рот и свистел для своего великого удовольствия, и не дулся.

Если сказать Тютню:

— Посвисти, мол, в худую варежку чудок, — то догонит и убьет, — будь ты мал, будь ты стар. Убежишь — твое счастье.

Тютень считал себя богом и потому был покоен, доволен и благ. На еду он не зарился, мир считал подножием своим, небо — корочкой, а людей — чертями. Сатаной же Тютень считал Витютня.

— Он, беспрременно он, головастый кобель, — думал Тютень и высвистывал стих:

Он-он, суть он,  
Беспрременно суть он,  
Головастый кобель,  
Во един, во един,  
Во един я бог-кокетин.

Витютень был так себе человек, ростом с черпак, ведро на палке. Ведро — это голова.

— Это не человек, а наказанье, истинный господь, — судили бабы, которых мало били мужья.

Витютень слышал: ладно, ладно, жабы широкие. Возьму, вот, и покажу всем, что ты без исподней юбки ходишь, ведьма божья.

Витютень ходил голый, только живот обматывал рогожей, чтобы бабы не охальничали. Волоса он распускал и накладывал туда от времени до времени комья соломы и навоза — думал, может птицы заведутся, его любимая тварь, сочтут это за гнездо, но никак того не случилось.

Считал Витютень себя пророком всякой последней, гонимой, невидимой всеми и пожираемой твари — червей, мошек, рыбок, травы и тающих облаков, ибо они пожираются в небе ветром.

Глаза его были велики, с поспевший чеснок, и в них горела неутомимая безумная любовь ко всем последним и растоптанным. Ходил он по земле и пел молитвы голубой траве и всякой трепещущей, дышащей твари, живущей один день, радостной и кроткой, познавшей все, ибо нечего тут познавать. Двигается мир в свете солнца и не может он тосковать, движутся живые по земле и ни один не верит смерти. Один Витютень за всех все знает и скорбит. Но, когда он видит божью коровку, и он поет:

С дубу, с дубу, с дубу  
да опять на пень.

В песне не нужны слова, а нужна радость. Слова Витютень сочинил так, лишь бы что сказать, а пел он душой.

Раз встретил он ребятишек у леса. Встретил, напугал и долго им говорил о грядущем царстве последней твари, которая восстанет и победит все силы, ибо она кротка и тиха, знает мир, потому что любит его и не верит смерти.

— Не будет тогда больших и умных, будут одни малые и разумные, будут одни полюбившие. И листья на деревьях больше бога, который хуже сатаны. И листья ропщут только от злодея-ветра, в сердце же своем они кротки и сыты самым малым.

Идет вечное царство, голубая земля нищих, умерших, забытых. Будет всем светить не солнце, а сердце другого, ты — мне, я — тебе...

Большие жрут всех и оттого дохнут и уничтожаются. Они едят падаль, а падаль — их. Но вот малые, самые последние,

меньше песчинок, те уже ничего не едят и ничего не хотят, смотрят без зависти и без желания на другого, в тех одних бьется настоящая жизнь и они без слова и борьбы завоюют мир, царство малых и будет без конца и без смерти...

Витютень от радости кричал:

— 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 неведомый, молчащий, не рожденный, тот, для кого и песчинка — бог, — тот истинный царь земли — и всех звезд, потому что он последний царь, после него никого не будет и потому он самый великий...

Был Христос, ему и сейчас еще молятся ваши отцы, он говорил: блаженны нищие духом. Но и он не понимал всего и не хотел умирать, когда умирают без слова вечером мошки, и каждая из них — блаженней Христа, потому что беднее его духом.

Ребятишки сидели ни живы ни мертвы. Сеня совсем поник и заплакал.

— Милый мой, — сказал Витютень и не спеша пошел дальше.

Так он ходил, говорил с людьми, за маленькими искал еще меньших, чтобы им в тайне поклониться.

Есть червь, есть мошка, травка, листок, пылинка, но за ними есть еще меньшие, самые тихие и безгласные, и их искал и любил Витютень еще больше.

Витютень был рад своей радости, как и Тютень.

Тютень же хотел избить Витютня: нету царя, кроме бога, бог же есть он, а Витютень — главный черт, раз не видит бога в Тютне.

Вот какое дело. Но жили они в разных деревнях, хоть и по соседству, а никак не встречались.

А в том селе, где жил Тютень, жил глубоко под землей Протегален.

Сорок лет назад родила его мать в овине. Думала, что глист вылезает, глядь — ребенок. До того он худ и длинен был, что мать звала его веревочкой, ветошкой, срамотой своей, на все лады, но не Ваней. А подрос Ваня, и прозвали его Протегалнем, а кто — Тощей Верстой.

Был он не велик, не мал, а ходил крючком — цеплял за все, головой колотился и мешал навесам и потолкам. Людей для смеха Протегален под ногами пропускал.

Стало ему лет тридцать, а он все рос и сох и всем был он неспособен. Если бы сажень-полтора был Протегален, а то четыре, и зол, как черт. Не работает, не помогает, ходит, деревья ломает и озера голеньями меряет.

Пожил-пожил он, походил-походил и начал вдруг думать.

Потом нашел овраг поглубже и поглуше, выкопал в глине пещеру, набросал туда травы, наложил картошек на зиму с чужого поля и залез туда сам. Так он оттуда больше и не вылез.

Сидел, согнутый в три погибели, не двигался и не говорил — не то дремал, не то думал.

Но Протегален не думал, не дремал, а переселился в другие края, себе по душе.

Края те — просторные и пустынные и окружены черными горами. Эти горы выдолблены и внутри их живут великаны, как в землянках.

Светит неподвижное большое солнце, нет там ночей и вечеров. Тихо кругом, спят великаны в землянках, поле везде без травы и стоит посреди того мира Протегален и хорошо ему, век бы так стоял, он и стоит.

Тишина есть песня истины. И Протегален стоял в земле тишины, очарованный и бессмертный. В душе его пела музыка, и он умирал от безысходной одинокой радости. Спали в горах великаны, стояло солнце на небе и сгорал сам Протегален в синем краю тишины и полей. Шевелилась душа в нем, как живая змея, и он знал, что умирает, уплывает земля под ногами и было ему все лучше и лучше, будто уносила его большая река от берегов.

Сидел в пещере согнутый Протегален и умирал от своих радостных дум, которые сделали ему другую жизнь.

Ходил недалеко Витютень по полю и сидел в деревне своей на завалинке Тютень.

Среди сухого лета набралась в небе испарина, загудела гроза и вдарил ливень.

Шел в поле Витютень, прыгнул от дождя в овраг и залез нечаянно в пещеру Протегальня. Пахал недалеко Тютень, измок, как хрюза, сигнул тоже в этот овраг, увидел, торчит чья-то из ямы спина, а по ней дождь лупцует, и полез следом.

— Сторонись, отец, дай богу дорогу, — прохрипел Тютень Витютню.

Витютень прилепился к стенке, и Тютень пролез глубже.

— Ну и дела, — сказал Тютень, — бузует по чертям сатана, и шабаш.

Сразу стемнело и ни один из трех не узнал друг друга. Ливень поливал все сильнее и сильнее, гром не гремел. Овраг заливало водой. Протегален ничего не видел и не слышал. Витютень уснул, а Тютень был бог и мир для него был дым, и он ничего не боялся. Давно по нем бледнело и тосковало небо.

Гнулись деревья, как хворостинки от ливня, люди залезли на печки. На тысячи верст гремел ливень и не было ни живой души нигде. Овраг давно заровняло водой, а Протегален еще видел тихий край и черные горы.

Чуть дышал сонный Витютень и шептался во сне.

Тютень весь скочержил за спинами Витютня и Протегалня, затих, но чуял, как шевелится у него глист в животе и бьется кровь под пупком в подводной темной тишине.

Потухал весь белый свет и неслись по небу горы, мужичьи бороды, божьи коровки и последние стынувшие каменеющие облака.<sup>2</sup>

### *Предварительные замечания*

Смысл рассказа «Тютень, Витютень и Протегален» неочевиден. Легко потеряться в догадках, отвечая на крамольный вопрос о том, что хотел сказать автор своим произведением. И это неудивительно. В семантическом отношении текст рассказа не является самодостаточным. Для его интерпретации сугубо имманентный подход<sup>3</sup> дает очень мало. Даже при том

---

<sup>2</sup> Платонов А. П. Тютень, Витютень и Протегален // Подъем. 1988. № 12. С. 125–127.

<sup>3</sup> В том смысле, как понимает «имманентный анализ» М. Л. Гаспаров: «Я намеренно избегал поисков “подтекста” — скрытых реминисценций поэта из других стихов: я старался ограничиваться только тем, что прямо дано в тексте» (Гаспаров М. Л. Избранные статьи. С. 3).

условии, что читатель сумеет составить себе представление о взаимоотношениях персонажей, о взаимосвязи их с другими доминирующими образами и мотивами, семантические звенья, необходимые для понимания произведения, по-прежнему останутся тайной. Если читатель хочет понять это произведение, он вынужден учитывать хотя бы ближайший контекст творчества писателя, во-первых, и стоящую за произведением социокультурную традицию, во-вторых. Только так он сможет восстановить те неявные смыслы, которые угадываются за видимой алогичностью повествовательного ряда.

Постоянная необходимость восстанавливать скрытые значения, реконструировать связи между отдельными образами и мотивами позволяет говорить об особом свойстве платоновского произведения — о его близости (отнюдь не метафорической) загадке, загадочным структурам. Процесс угадывания имплицированной семантики художественного текста представляет собой в данном случае основу коммуникативной цепочки «автор — текст — читатель». А осязаемая ориентация автора на собственное творчество и на определенный ряд традиций указывает читателю, где искать отгадку.

Загадочность платоновского произведения проявляется на самых разных уровнях, начиная с лексико-стилистического, не минуя систему персонажей, и заканчивая сюжетным.

### *Загадочные имена*

Имена, точнее, прозвища платоновских персонажей — первая загадка, с которой сталкивается читатель. Они нетривиальны, непонятны и именно поэтому провоцируют поиск смысловой нагрузки или, по крайней мере, ставят вопрос об экспликации значений.

Две интерпретации прежде других легко привлекут внимание читателя. Обе основаны на полном или частичном совпадении звучания собственного имени с соответствующими на-



рицательными существительными. Этимология превращает его из знака индексного в знак характеризующий.

Интерес Платонова к говорящим именам очевиден. Он подтверждается целым рядом фактов и неоднократно рассматривался в работах о Платонове. Можно не без основания предположить, что писателя особенно привлекали имена античного происхождения — греческие (герой повести «Строители страны» — Стратилат) и латинские (герой «Счастливой Москвы» — Сарториус/Sartorius (*Зап. кн.*, 175)). Учет в этой связи и собственные псевдонимы Платонова — Елпидифор (несущий надежду) Баклажанов, Человеков (имя «Андрей» — от греч. *ἀνήρ* <мужчина, человек> — и значит «человеков»). Образование, которое получил Платонов (церковно-приходская школа, городское училище и железнодорожный политехникум), не предполагало изучения античных языков. Писатель мог познакомиться с ними лишь во время кратковременного пребывания (1918—1919) на первом курсе историко-филологического факультета Воронежского университета.<sup>4</sup> О его самообразовании в данной области также ничего не известно, поэтому дальнейшие рассуждения об «античной» этимологии допускаются лишь как гипотеза и обусловлены необходимостью исследовать версию до конца.

В именах героев рассказа «Тютень, Витютень и Протегален» улавливается связь с древнегреческим языком. Из трех имен персонажей одно кажется явно пришедшим из древнегреческого или сконструированным по подобию древнегреческого языка. Имя «Протегален» (*πρωτεγαλεν*) может быть понято как субстантивированное прилагательное-комполит слов *πρῶτος* — «первый» и *γάλα* — «молоко», то есть «первомолочный» и вообще «первенец». Греческая ориентированность этого имени дает основание заподозрить в остальных именах ту же этимологию. Как дополнительное основание вспомним также подпись под рассказом — *Елпидифор Баклажанов*.

<sup>4</sup> См.: Ласунский О. Г. Житель родного города: Воронежские годы Андрея Платонова (1899—1926). Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1999. С. 63 и др.

Смысл имен двух других персонажей имеет отношение к внешности, а именно к росту: «Тютень — человек невелик, с кочережку...»; «Витютень был так себе человек, ростом с черпак, ведро на палке». Оставаясь в пределах греческого этимологизирования, слово «тютень» можно возвести к греческому «тютос» (τυτθός), то есть маленький, а **Витютень** — к «маленький номер 2» («бета» + «тютос» или, в качестве допустимого варианта, «вита» + «тютос»). При учете открывшихся значений начало платоновского текста «Тютень — человек невелик...» оказывается просто тавтологией: имена героев говорят сами за себя. И если не забыть о росте Протегалня, то смысл названия платоновского рассказа можно было бы передать так: «Маленький, еще один маленький и большой».

Предложенное толкование гипотетично. Никак нельзя судить, насколько сознательно автор выстраивал имена «Тютень» и «Витютень» и в какой мере следовал древнегреческому. Но и другое напрашивающееся толкование, на первый взгляд противоречащее первому, подкрепляет ту же «идею». В русских диалектах можно найти и слова, звучащие как «витютень», и слова, звучащие как «тютень», обозначают они разные вещи (тютень — маленький корень, неповоротливый человек, тигель; витютень — неповоротливый человек),<sup>5</sup> од-

<sup>5</sup> Приведем краткую справку о словах «Тютень» и «Витютень», составленную по материалам словарей и картотеки Санкт-Петербургского университета:

1. **Тютень** Маленькие корни растений. *насмотр'ела ја в земле штој то крас'ејет | т'ут'ен' в'ид'ен' н'е понав'илос'* (Картотека словаря русских говоров Карелии и сопредельных областей. П. Кар. 28. Бураково Пудож. р-н. 1969, II, 12. 2).

2. **Тютень** м. «глиняный плавильный тигель», прилаг. тютневый. Неясно (*Фасмер М. Этимологический словарь. М.: Прогресс, 1964. Т. IV. С. 138*).

3. **Тютень**, тня, с. м. Неповоротливый. Тамб. (Опыт областного великорусского словаря. СПб., 1852. С. 235).

нако чаще характеризуют что-то не очень большое. Позволительно вообще усомниться в том, что редкие диалектизмы входили в словарь Платонова — за исключением слова «витютень» в значении «лесной голубь». <sup>6</sup> Тем не менее даже в рамках звукового символизма фонетическое сочетание «тю» для русского слуха само обладает некоей семантикой уменьшительности («тютелька в тютельку»). Заметим в заключение, что соотношению роста героев помимо прочего соответствует само количество букв, составляющих их имена.

Загадка имен платоновских героев представляется трудной, но разрешимой. За именами героев не скрывается никакого другого смысла, кроме того, который уже есть в тексте. Тем не менее лексический повтор, раскрывающийся читателю

1. **Витютень** — 1) Дикий голубь... 2) Неповоротливый человек. *Эх ты, Вятютин!* (Миртов А. В. Донской словарь: материалы к изучению лексики донских казаков. Вып. 6. Ростов н/Д., 1929. С. 46).

2. **Витютень** [вятютинь, витютинь], — я, -и, м. Перен. Нерасторопный человек (Словарь русских донских говоров: В 2 т. Ростов н/Д., 1991. Т. 1. С. 77).

3. **Витютень**, я, м. Рохля. *Экой ты витютень. Не нашей России.* Мещов. Калуж. 1992 (Словарь русских народных говоров. Вып. 4. Л., 1969. С. 303).

4. **Ветютень**, *вятютень, витютень, вититин, ветитин* — большой лесной голубь «*Columba palumbes*», также *вятитель, вятютель, вятух...* (Фасмер М. Этимологический словарь. М.: Прогресс, 1986. Т. 1. С. 308).

<sup>6</sup> Оговоримся, данное сомнение имеет слабую силу. При недостаточной изученности платоновского словаря все же неоспоримо пристрастие писателя к использованию самых малоизвестных диалектизмов. Платонов иногда разъясняет их значение, комментируя свои тексты для редактора или читателя: «Бортный ухожай» в «Иване Жохе», имя «Клабздюша» в рукописи «Чевенгура» — это лишь случайные примеры.

Имя из «Чевенгура» Платонов комментирует так: «Для редактора: другой вариант этого слова — “Клавдюша”, но лучше оставить мое — “Клабздюша” — в нем ничего такого нет — это местный любовный диалект» (Чр., 182).

при отгадывании имени, играет в общей структуре произведения немаловажную роль. Мы имеем дело с эмфазой, усилением, которое ставит читателя перед новой загадкой: какое значение имеет рост персонажа, если ему так много внимания уделяет автор?

### **Тютень и Витютень — явные сектанты?**

То, что повествование в рассказе переполнено образами и мотивами, указывающими на сектантский пласт русской культуры,<sup>7</sup> не является исключением для платоновского творчества. Двойники героев «Тютня...» есть в «Чевенгуре», «Строителях страны», в хронике «Впрок», в «Джане», «Иване Жохе»... Имена персонажей, которыми они сами себя называют (бог, пророк), с очевидностью созвучны идеологии сектантства и вполне укладываются, например, в представление хлыстов о втором рождении человека и схождении на него Святого Духа. Не называя открыто религиозную принадлежность своих героев, Платонов дает возможность читателю легко угадать ее. Египетская серьга, колдовской взгляд, апокалиптические пророчества, нарочитая аскеза и в дополнение к этому символическая привязанность к птицам, столь почитаемым сектантами,<sup>8</sup> представляют собой достаточно красноречивые указания на неортодоксальность религиозных воззрений.

Может быть, и нет смысла классифицировать персонажей Платонова по их принадлежности к конкретным сектам. Од-

<sup>7</sup> Интерес Платонова к сектантству можно считать доказанным. См., например: Яблоков Е. А. Комментарий // Платонов А. П. Чевенгур. М.: Высшая школа, 1991. С. 553; Яблоков Е. А. На берегу неба. (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб.: «Дмитрий Буланин», 2001. С. 89–94.

<sup>8</sup> Ср. названия сект: «Серые голуби», «Божьи голуби» (см., например: Плотников К. Н. История и обличение русского сектантства (мистического и рационального). Пг., 1916. С. 29), «Белые голуби» (см., например: Мельников П. И. Белые голуби // Мельников П. И. Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1976. Т. 8).

нако коль скоро сходство такого рода обнаруживается, то целесообразно разобраться, какую роль оно играет в данном произведении.

Другими словами, вопрос ставится не о сектантстве героев Платонова, а о том, что за этим явным сектантством скрывается. Угаданный читателем образ, как и в случае с именами и мотивом роста, снова становится загадочным.

### *Смысл сектантства у Платонова*

Персонажи Платонова маргинальны. Они иные по отношению к окружающим людям. Их «инаковость» выражается прежде всего в сектантстве, из всего спектра черт которого автор произведения выделяет утрированное воздержание от мирских благ. Платонов выстраивает образную композицию так, чтобы при характеристике персонажа акцент падал на одно из искушений плоти. Однако отношение героев к мирскому лишь отчасти эксплицировано. Ряд мотивов, делающих поведение и взгляды героев осмысленными, скрыты от читателя и требуют дешифровки.

Тютень пренебрежительно относится к пище. И читатель не находит объяснения этому факту в повествовании. Он вынужден обратиться к контексту, чтобы восполнить смысловую лауну. Ему придется вспомнить о взглядах последователей некоторых сект на еду как на вещь по меньшей мере бесполезную (например, «панишковцев» — Саратовская губерния, 80-е годы XIX века).<sup>9</sup> Но с тем же основанием им мог быть привлечен (если бы был доступен) и контекст творчества самого Платонова, облегчающий понимание смыслонесущих деталей образа.

В своей песне Тютень называет себя единым богом. Он — бог-кокетин. Если первая фраза ясна сама по себе, то вторая требует толкования. В русле предложенных выше греческих

<sup>9</sup> «Исходя из понятия о плоти как о греховном начале, Панишка стал проповедовать ко всем потребностям плоти — пище, питью и одежде...» (Плотников К. Н. История и обличение русского сектантства (мистического и рационального). С. 32).

параллелей к именам Платонова в ней может угадываться превращенная форма датива множественного числа от греческого слова «κομῆς» («зернышко, семечко»). Тогда «бог-кокетин» может быть воспринят как «бог, имеющий отношение к зерну» (если понимать греческий датив аналогично латинскому аблятиву).

Сакральный смысл метафорического самоименования раскрывается при сопоставлении понятийной триады «человек — бог — зерно» с новозаветным догматом о пище плотской и духовной, воплощенном в одном из эпизодов «Строителей страны», где тоже встречается персонаж, называющий себя богом, и тоже упоминается семя-зерно. Оно связывается здесь с идеей божественной самодостаточности и, как следствие, с пренебрежением к человеческой пище:<sup>10</sup> человек, если он воплощение бога, питается сам из себя, питается духовным. Тютень именно таков, именно в этом смысле он бог-кокетин.

При изображении Витютня особое отношение к плотскому проявляется в другом. И «другое» опять-таки зашифровано.

Каждый из героев «Тютня...» подлежит своеобразному суду со стороны женщины, чье мнение образует важное звено в характеристике персонажей. Тютень — человек, которого, видя его чуждость миру, дразнят, но боятся («на глазах испекаешься»). Витютня же, в его инаковости, за человека принимают с трудом («так себе человек», «не человек, а наказанье»). В чем причина такой оценки, не ясно ни из коммен-

<sup>10</sup> Смысл отношения Тютня к пище может быть восстановлен по следующим фрагментам:

Утром Дванов ел в сельсовете пшеничную кашу и снова видел бога. Бог отказался от каши: Каша, говорит, не семечко, что мне делать с нею — если съем, то навсегда, все равно, не наемся. <...>

— <...> Но упомни, что человек не семя. <...> А во мне и семена и почва.

— Поэтому ты есть бог? — спросил Дванов.

Бог печально смотрел на него, как на неверующего в факт (Стр. стр., 346).

Ср.: «Вот что значит притча сия: семя есть слово Божие» (Лк. 8: 11).

тариев повествователя, ни из оценок других персонажей, ни из фабульной взаимообусловленности событий. Читатель вынужден, коль скоро хочет выяснить это, отыскивать предположительные умолчания и восстанавливать их смысл, минуя фабулу (причинно-следственные отношения), интерпретировать чистый сюжет.

О том, что Витютень не человек, а наказанье, говорит женщина. В тексте рассказа эта реплика возникает перед эпизодом, где внимание повествователя непосредственно сосредоточивается на одежде персонажей («Витютень ходил голый, только живот обматывал», «ты без исподней юбки ходишь») и опосредованно — на половых органах мужчины и женщины. Женщина находит ущербным мужчину: возникает сомнение в сексуальной полноценности героя.

Оно подкрепляется другими деталями. «Орнитологическая» привязанность Витютня напрямую соотносима с имиджем скопческой секты (вспомним, одна из них, наиболее известная, имела название «белые голуби»). К имиджу такого рода как нельзя более подходит русское значение слова «витютень» — голубь, порода голубей. Если учесть, что указанные меты скопчества возникают в сопряжении с проповедью героем в высшей степени христианской любви, являющейся сущностным качеством его собственной природы, а его слово в рассказе обращено к детям (девственникам, которым уготовано царствие божие), мысль об особом поле героя не покажется случайной.

В русской культуре рубежа XIX—XX веков вопрос о поле был переведен в метафизический план, служа критерием избраннычества. Размышления Платонова следуют по тому же руслу.

### *Кто главный герой?*

Платоновское повествование представляет собой нанизывание загадочных образов и мотивов, причем такое, когда раскрытие одного из смыслов сейчас же ведет к возникнове-

нию новой загадки. Мы объяснили смысл имен персонажей и тут же столкнулись с загадкой «роста» героев, настолько значимой, что она была вынесена автором в название произведения. Мы выявили причины необычного отношения Тютня к еде, обозначили семантику пола, говоря о Витютне, и все это лишь для того, чтобы убедиться в существовании более важных смыслов текста.

В рассказе выстраивается градационный ряд, связанный с отчужденностью героев от мирского. Он поддерживается на самых разных уровнях повествования, начиная с графики имен, портретных данных и заканчивая отношением героев к слову: Тютень поет песню с загадочным, но достаточно емким текстом; для Витютня — слова не главное, он поет сердцем. Протегален молчит вовсе, поскольку пребывает в другом мире. Его отрешенность от мира достигла наивысшей степени.

Образ Протегальня, оказывающийся вершиной градации, вызывает ряд аллюзий, без восстановления которых невозможно представить себе его роль в повествовании.

К ним относятся, во-первых, вполне узнаваемые отсылки к новозаветному образу Христа. Протегален родился в овине, его появление весьма необычно: об отце не говорится ни слова, для матери рождение сына совершенно неожиданно. Протегален не работает, только «деревья ломает и озера голеними меряет» (иными словами, ходит по воде). После тридцати лет он резко меняет свой образ жизни — «начал вдруг думать». Само имя героя сочетает в себе семантику первенства (сравним: Иисус — первый, кто преодолел смерть) и семантику питания молоком (сравним с символическим значением молока как божественной, духовной пищи).<sup>11</sup> Наконец, в роли одной

<sup>11</sup> Ср.: «...как новорожденные младенцы, возлюбите чистое словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение» (1 Пет. 2: 2); «Я питал вас молоком, а не твердою пищею, ибо вы были еще не в силах, да и теперь не в силах, потому что вы еще плотские» (1 Кор. 3: 2).

Показательна в этом отношении практика секты Уклеина, то есть молокан: пост, во время которого употребляли только молоко (Ми-



из значимых мет, связывающих Протегальяня с Христом, выступает рост героя, его «сверхчеловечность» («Приходящий свыше и есть выше всех» — Ин. 3: 31).<sup>12</sup>

Многое свидетельствует о близости Протегальяня Иисусу Христу. Однако повествование в рассказе строится так, чтобы читатель понял — время Христа в прошлом: Христос, судя по словам Витютня, уже выполнил свою миссию.

Последнее обстоятельство (соотнесенность, но не тождество) нельзя упускать из виду. Речь идет об опознании в герое платоновского рассказа не конкретной личности, а типа, к которому принадлежат Христос и Протегален, может быть, приближаются Тютень и Витютень и родственны герои других произведений Платонова (Дванов, Вощев...).

Мысль же о герое, представляющем собой особый тип личности, возвращает нас к проблеме пола и к той внешней, но известной Платонову традиции, которую он, без сомненья, учитывал.<sup>13</sup> В «Тютне...» преломляется розановская идея о «людях лунного света». Причем свое наиболее слышное звучание она обретает при учете контекста творчества самого Платонова, перекликаясь с идеей «главной жизни». Чтобы

---

люков П. Н. Очерки по истории русской культуры: В 3 т. М.: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1994. Т. 2. Ч. I. С. 126).

<sup>12</sup> Метафора «роста» используется и в других текстах Платонова: «Побеждать безумие природы, торжествовать над ней, из господина делать покорного раба и ее силами расти и вырастать выше самого себя — есть ли большее счастье светлomu созданию человека? Нет. Рости и вырастать из себя — в этом жизнь» (О науке; **Чт. пр.**, 52). Важно, что и здесь она сопряжена с преобразованием человеческой сущности.

<sup>13</sup> Интерес Платонова к взглядам В. В. Розанова ясен. Так, в статье «Культура пролетариата», написанной приблизительно в одно время с «Тютнем...», фиксируется ход размышлений Платонова над идеями Розанова. Важно, что с этой открытой трактовкой были знакомы читатели Платонова, во всяком случае воронежские. У читателя были все основания для того, чтобы связать художественное и публицистическое выступление писателя.

расшифровать семантику сексуальных мотивов в рассказе, необходимо сопрячь и материал, предлагаемый творчеством Платонова, и материал внешнелитературный.

Идея «главной жизни» воплощена в финале «Происхождения мастера», в разговоре между Захаром Павловичем и Двановым: «Саш, — сказал он, — ты сирота, тебе жизнь досталась задаром. Не жалея ее, живи главной жизнью» (Ч., 76). Сопутствующими этой фразе являются мотив конца света (Александр «верил, что революция — это конец света») и мысль о месте половых отношений в жизни человека («Главное, не надо этим делом нарочно заниматься»). Антиномия главной и неглавной жизни, если не упускать из виду возникающую в связи с ней сексуальную семантику, совпадает с рассуждениями В. В. Розанова о главном и побочном росте человека. Фрагмент из книги «Люди лунного света» логически увязывается с эпизодами, посвященными Протегальню:

Что такое совокупление?

Боковой рост человека. <...> в утробной жизни своей младенец проживает столько лет, сколько вся природа прожила до его рождения <...> Но вот он родился. Темп развития сейчас же замедляется... Ведь продолжай он развиваться с быстротою утробной жизни, и к 20-ти годам он поднялся бы выше Страсбургского собора, а к старости касался бы головою облаков!

Этого нет. Отчего? Что же происходит? Вероятно, с того момента утробной жизни младенца, когда у него обозначаются половые органы, когда вообще выделяется в нем пол, в нем начинают за счет удлинения или линейного (вверх) роста отлагаться залоговые для будущего воспроизведения: и чем их отлагается более — тем все замедляется рост. <...> Если размножение искусственно задержать — то отрок необыкновенно сильно вытягивается кверху <...> Что такое дед, отец и внучек? Преломившийся на три части великан ростом в дом...<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. 2-е изд. СПб.: Дружба, 1990. С. 77—79.

Понятно, что розановские идеи могут быть возведены и к мотивам Нового Завета: «Ему должно расти, а мне уменьшаться» (Ин. 3:

Процитированный отрывок проясняет важнейшие смысловые нюансы рассказа «Тютень...» — то, что автор намеренно затемнил: перед читателем разворачивается картина, закономерная для платоновского творчества, — процесс поиска героя нового типа, личности-великана, не знающего побочной жизни, желающего существовать среди расы себе подобных и находящего воплощение своей мечты в себе самом («не придет Царствие Божие приметным образом... Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть», Лк. 17: 20, 21).<sup>15</sup>

В этом смысле рассказ «Тютень...» с очевидностью вписывается в круг общих исканий Платонова, отразившихся в его публицистике 20-х годов. То, что его волнует проблема нового человека, видно и по статьям практической направленности («Красные вожди»), и по статьям умозрительного характера. В последних же переосмысление темы Христа («Христос и мы») и мысль о скором пришествии новой сильной личности, некоего безымянного «третьего», сопоставимого с богом и сатаной («О нашей религии»), занимает не последнее место.

Для Платонова важна парадоксальность появления нового героя. Его происхождение необычно, как происхождение Протегальня. За уподоблением новорожденного Протегальня глисту угадывается платоновская интерпретация эволюционных (говоря о философии и науке) и новозаветных мотивов, которые обнаруживаются в его же собственных формулах: «Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка» (Ответ редакции «Трудовой армии» по поводу моего рассказа «Чульдик и Епишка»; **Чт. пр.**, 88).

30); «Приходящий свыше и есть выше всех; а сущий от земли земный и есть и говорит, как сущий от земли; Приходящий с небес есть выше всех» (Ин. 3: 31).

<sup>15</sup> Этот образ «думающего героя» соотносим с мотивом поиска смысла жизни, который получил яркое и ироническое воплощение в образе Достоевского из «Чевенгура»; но в то же время совершенно серьезно прозвучал в статье «О нашей религии»: «Мы сначала дадим жизнь людям, а потом потребуем, чтобы в ней были истина и смысл» (**Чт. пр.**, 86).

Подчеркнем еще раз закономерность, осознание которой позволяет выявлять невысказанный, но ощутимый пласт семантики платоновского текста. Читателю постоянно приходится отыскивать мотивы, не связанные между собой фабульными, то есть причинно-следственными в пределах тематической организации отношениями, и, привлекая различного рода контексты, устанавливать между ними логические мосты. В другом случае понимание текста и его целесообразности невозможно.

### *Загадка грозы и конца света*

Три героя рассказа достаточно четко выражают, поведением и словом, свое отношение к миру. Если не вдаваться в подробности, «философия» Тютня отсылает к «Единственному» Штирнера и, возможно, к Шопенгауэру (ср. «мир как представление» — «мир для него был дым»). Витючень представляет противоположную индивидуалистическому взгляду концепцию мироустройства, которую можно охарактеризовать новозаветным «блаженны нищие духом, ибо ваше есть Царствие Божие» (Лк. 6: 20), «унижающий себя возвысится» (Лк. 14: 11; 18: 14), «нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15: 13). Представления и чувства Протегальня с его идеалом существования среди новой расы, сопоставимым со всей обширной традицией конструирования облика нового (сверх) человека, противопоставляют его и миру, и двум другим героям. Он первый, уникальный; он — «выше».

Сюжет рассказа, закономерный для Платонова<sup>16</sup> в 20-е годы, заключается в случайном столкновении трех героев —

<sup>16</sup> Наиболее очевидное воплощение он получает в «Строителях страны» (См. вступительную статью к: Платонов А. П. «Строители страны» (Реконструкция фрагмента повести) // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов).

носителей противостоящих точек зрения на мир. Так формируется ситуация выбора, разрешающаяся в финале произведения несколько неожиданным образом.

Гроза, случай сводит героев в пещере Протегальня, и далее читатель может лишь догадываться о том, что в результате этого получилось. Финал рассказа не просто открыт. Он в существе своем загадочен.

Основная тема заключительного фрагмента связана с общим развитием сюжета: герои сидят в пещере. Однако в комментариях повествователя возникают мотивы-намеки, заставляющие недоумевать по поводу происходящего. Неожиданно звучит фраза, относящаяся к Тютню: «Давно по нем бледнело и тосковало небо». В ней явно слышится мотив смерти или потусторонней жизни. Далее следует пейзажная зарисовка, в которой возникает констатация не менее странного факта: «Овраг давно заровняло водой...» Если овраг сровнялся с водой, то что происходит с героями, которые сидят в овраге, в пещере? Оказывается, один шепчет во сне, другой видит горы, третий слушает шевеление глиста в темноте.

Противостояние мотивов смерти и жизни создает ситуацию загадывания, когда читатель сам должен выбрать один из вариантов развития сюжета, выбрать между смертью героев и их жизнью. На решение читателя могут и должны оказать влияние чисто фабульная трактовка событий и трактовка метафорическая, надфабульная, рождающаяся в результате контекстного реконструирования смысловых лакун. Это возможность новой жизни под водой (вариант «Происхождения мастера») или сопрягающаяся с ним аллюзия новозаветного мотива крещения водой, мотива второго, истинного рождения. Но это и признание того, что оказавшиеся в овраге — всего лишь навсегда утопленники.

Решить, какой из смысловых планов является затемняющим, а какой истинным, предложено читателю. От его мнения зависит судьба персонажей и, следовательно, результат поиска нового героя.

### *Главная загадка*

Постепенное прояснение скрытой семантики платоновского рассказа приводит к осознанию центральной проблемы произведения — проблемы героя. Однако тайным для читателя оказывается важнейшее — отношение автора к созданному образу. Действителен ли этот образ, жизнен ли — вопрос оставлен без ответа. Скорее всего он неизвестен и самому автору. Платонов конструирует загадку для самого себя.

Рассказ Платонова «Тютень, Витютень и Протегален» связан многими нитями со всем творчеством писателя. Без особого преувеличения можно сказать, что его композиция в концентрированном виде вобрала в себя множество черт к тому времени еще не написанных произведений.

Загадочность финала, где сталкиваются мотив смерти и мотив жизни, будет свойственна таким крупным произведениям Платонова, как «Чевенгур» и «Котлован», только в отличие от раннего произведения в них мотив смерти звучит значительно сильнее. Сомнение не оставит Платонова.

### *Интерпретация как гипотеза: смысл поэтики*

Предложенное прочтение «Тютня...» обладает всеми «недостатками» интерпретации. В первую очередь оно принципиально недостаточно и приблизительно, а во вторую, конечно же, гипотетично. Далеко не каждый из частных моментов, ее составляющих, может быть обоснован в достаточной степени. Если, например, сходство персонажей произведения с сектантами вряд ли может быть оспорено, то проблема именования героев не столь проста. Выдвинутое в качестве объяснения «греческое этимологизирование» имеет под собой почву лишь отчасти. Существует уверенность лишь в том, что Платонов действительно связывал иногда семантику имен с древними языками. В данной ситуации только одно звено

позволяет выйти из безысходного круга допустимых, но необязательных трактовок. Им является поэтика, несущая в себе особый, диаграммный, смысл — тот, что связан с отношением частей целого. Части семантического целого образуют устойчивую структуру, и если предлагаемая интерпретация обладает подобным же соотношением составляющих, то она в любом случае оказывается релевантной ему. Здесь наглядно сравнение с математической пропорцией. Взгляд исследователя поэтики в силу данных обстоятельств непременно является и более широким, и более точным. Поэтика очерчивает тот круг синонимических единиц, которые могут быть представлены в качестве интерпретации. Можно ли истолковать художественное произведение единственно верным способом?<sup>17</sup> Разумеется, нет. Можно ли отыскать совокупность композиционных принципов, присущих произведению, причем такую, которая была бы лишена налета субъективности? Вероятно, да, если отвлечься от проблемы познаваемости вещей как таковой.

Вернемся к анализу «Тютня...».

Приходится признать, что по-настоящему важным является в нем не герменевтика имени, но то, что один герой этого произведения маленького роста, а другой — большого, и что рост избран автором в качестве знака, указывающего на истинного героя произведения и истории. Только с такой точки зрения «греческое» прочтение имени «Тютень», как и другие, терпимо. Иначе говоря, система персонажей и вообще композиция задают ракурс прочтения.

В качестве одного из доминирующих приемов толкования рассказа Платонова был избран поиск «влияния» или некоего интертекстуального взаимодействия. Текст Розанова выступил в качестве носителя якобы недостающего в самом тексте содержания. Такой способ работы с темными текстами

<sup>17</sup> Вопрос о соответствии читательской интерпретации и восприятия с «авторскими» — это несколько другой вопрос. Как известно, далеко не всегда даже для критика он становится главным.

хорошо известен, но опять-таки он удачен лишь в том случае, если не противоречит общей построенности художественного произведения, которое подлежит объяснению. Обращение с литературным произведением как с загадочной структурой (загадка всегда содержит указание на то, каким должен быть ответ) еще раз показывает, что весь существенный смысл произведения заложен в нем самом и не является внешним ему. Привлечение способствует пониманию, тем самым участвуя в становлении смысла, но не заменяет его.

Приведем одно прочтение «странного» текста, которое подтверждает эту не всегда осознаваемую истину. Пример взят из книги М. Ямпольского, посвященной Хармсу. Ямпольский разбирает письмо Хармса Р. И. Поляковской, в котором говорится о том, как имя прежней возлюбленной поэта Эстер, написанное латинскими буквами, было трансформировано в монограмму, напоминающую окно. Глядя в окно после разлуки, поэт мог наблюдать звезду и возвращаться мысленно к возлюбленной (Эстер в переводе, как пишет поэт, звезда). Но в окне поэт увидел и Поляковскую, новую возлюбленную, которая таким образом стала невольно частью смысла монограммы. Вот фрагмент толкования, данного Ямпольским, в сокращении: «Для начала замечу, что Эстер вовсе не значит “звезда”. Хармс здесь насилует семантику имени. Ход его рассуждений можно восстановить с большой долей вероятности. Одним из возможных вариантов имени Эстер было имя Стелла. Именно так называл, например, Свифт свою корреспондентку Эстер Джонсон. Существует классический текст, в котором проводится систематическая ассоциация Стеллы со звездой. Это Астрофил и Стелла... Филиппа Сидни...»<sup>18</sup> Далее идут размышления о бытовании «звездных» мотивов в их связи с творчеством Джордано Бруно, Эдмунда Спенсера с переходом к теологии Николая Кузан-

<sup>18</sup> Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: НЛО, 1998. С. 43.



ского и представлениям о божественной природе звезды Якоба Бёме... Выясняется, что за любовным планом текста скрыт метафизический, и это важно, и, скорее всего, соответствует действительности. В довольно сложной цепи интертекстуальных построений, которые сами по себе производят впечатление некоторой избыточности, исследователь, впрочем, исходит из сомнительной посылки. «Эстер» (Эсфирь) вполне оправданно означало для Хармса звезду: такое объяснение имени приводится, например, в «Толковой Библии» А. П. Лопухина.<sup>19</sup> При этом ничто не мешает исследователю давать в общем соответствующее тексту прочтение (мысль о божественном начале за предметностью и символом) — оно не противоречит тексту в целом, хотя во многих пунктах необязательно.

Яркой иллюстрацией выбора отгадки в пределах, заданных структурой «странного» текста Платонова, служит работа Э. Наймана о «Епифанских шлюзах» (1927). Инженера Бертрана Перри за неудачу в строительстве казнит Петр I. Причем сам способ казни избран весьма странный: с героем без топора расправляется, *кажется*, палач-гомосексуалист. «Мое предположение, — сообщает Э. Найман, — заключается в том, что “извращение” в окончании повести стоит рассматривать как словесный феномен и что одним из объяснений финала служит грубый каламбур, в котором пушкинский язык объединен с духом газеты “Правда”». <sup>20</sup> Решение весьма остроумно. Инженер — европеец, Петр — представитель варварской страны. Таким образом, в платоновской паре персонажей извращенно буквализируется и олицетворяется пушкинское «в Европу прорубил окно».

<sup>19</sup> Лопухин А. П. Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. СПб., 1904—1907. Т. 1. С. 429.

<sup>20</sup> Найман Э. В жопу прорубить окно: сексуальная патология как идеологический каламбур у Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 60.

Исследователь ищет квазифабульные связи между отдельными лексическими единицами, наличествующими в тексте. Отобранные из него ключевые слова должны составить в дальнейшем каламбур-интерпретацию.

В самом начале герой рассуждает о непостижимости *разумом* российских пространств: «Сколь обильна сокровенность пространств, то непостижимо даже самому могучему разумению...» Затем возникает образ *окна*: «Проснулся он (герой. — В. В.) от бури, тревожно гремевшей в окне». После этого — «образ *зада*», в обличье, по мнению Наймана, «тыла»: Бертран Перри рассуждает о том, что женщина не может долго ждать мужчину, и от этого мужчине психологически трудно делать свое дело, однако «ежели б в тылу имелась достоверная любовь, тогда бы каждый пешком пошел бы хоть на луну!» (Епифанские шлюзы; **Избр. пр.**, I, 198, 201, 202). Далее даются еще несколько звеньев, но они уже несущественны, поскольку основное собрано: не понимаемая европейским разумом Россия и европейское окно, оно же анус европейца-героя.

Однако при всей красоте такой логики трудно понять, почему (несмотря на усматриваемую Найманом эротическую насыщенность «Епифанских шлюзов») окно должно быть обязательно связано именно с анусом, даже в словесном облике «тыла». И почему слово «тыл», метафорически определяющее слово «любовь», должно видеться как анус, в то время как контекст подсказывает другое, *не скрываемое повествователем* значение, а именно — «если бы мужчину любили, то он мог бы многое сделать».

Платонов побуждает к поиску тайного смысла, но последний не может заявить о себе неформально, вне отношений между компонентами композиции или стиля. Квазисюжет тоже должен себя как-то обозначать. Например, видимая непоследовательность сюжета или закономерная повторяемость концептов, мотивов подсказывают его присутствие. Но в данном случае повествовательный ряд и сам по себе несет очень значимые для писателя смыслы.

Эдвард Эвен

В отношении к сравнению «любовь — тыл» это очевидно и доказывается простым сопоставлением «Епифанских шлюзов» с другими текстами Платонова на традиционно понимаемом сюжетно-тематическом уровне. Герой «Шлюзов...», как и многие другие персонажи Платонова, помещен в ситуацию, когда он разлучен с возлюбленной. Он *вынужден* заниматься общим делом, в то время как частное, интимное готово развалиться или по крайней мере зависит от общего. Наиболее четко такой конфликт прослеживается на материале повести «Строители страны»:

Ехали по снегу Дванов и Копенкин на одном коне, ехали в одну сторону, но к двум женщинам: к Розе Люксембург и к Софье Александровне. <...> Социализм стал для них попутной задачей на дороге к любви. Их мечта станет любящей женщиной только в садах коммунизма, на будущей прозрачной земле, торжественно летящей в гуле голубых звезд. До этого им предстоял великий пост подвигов. Любовь требовала взятки (Стр. стр., 375).

Но он есть и в «Эфирном тракте» (изобретатели бегут из дома, чтобы иметь возможность познавать), и в «Чевенгуре» (Дванов в Чевенгуре, а Сербинов — с Соней). Этот конфликт — выражение более общей, тоже открыто значимой для Платонова и давно выявленной антиномии «любовь к ближнему — любовь к дальнему», столь показательной уже в «Маркуне». Получается, слово «тыл» прочно укоренено совершенно в ином ряду мотивов, чем тот, о котором пишет Э. Найман. Причем «принцип дополнительности» в реконструкции семантики (подразумевающий, что помимо сюжетного есть еще и иное значение) здесь никак не работает — вне связи с нарративом, без учета свойства линейности, выхватывание отдельных лексем из него равносильно гаданию по книге, когда толкуется цепь слов и фраз на случайно открытых страницах.

Когда мы имеем дело с акро- или мезостихом, мы точно знаем правила игры и можем увидеть скрытую последовательность знаков, перескакивая через «ненужные» синтагмы.

Но в случае с платоновским текстом таким или подобным правилом никто не располагает. Существование его нужно угадывать и доказывать. Доказательством оказывается выявление той же повторяемости знаков, подобно тому как это происходит с акростихом. Но что делать, если одно из важных звеньев этой последовательности оказывается элементом *другой* семантической связи? Нужно ли во всяком отверстии видеть анус (а им способна стать, по логике статьи, и дырка в озере) и что можно увидеть, например, в строчке, не менее наполненной любовным чувством, чем платоновский текст: «Я пришел к тебе с приветом рассказать, что солнце встало...»?

Сам по себе каламбур значим для Платонова, и исследователь дает ряд удачных примеров его использования. Однако не все замыкается на каламбуре. Некоторые совпадения случайны.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Остановимся попутно еще на одном моменте, имеющем отношение к «идеологическому каламбуру» и в то же время к проблеме интертекстуального анализа. Э. Найман справедливо отмечает, что целый ряд текстов писателя перекликается с выступлениями Сталина. Собственно, эти переклички часто и становятся основой для платоновского каламбура. Наблюдение интересно и, безусловно, находит подтверждение в материале. Однако и здесь возникает ситуация, когда межтекстуальное подобие может оказаться всего лишь подобием, но не связью генетического характера. Э. Найман проводит параллель между одним из эпизодов «Счастливой Москвы» и речью Сталина 1935 года. Основа каламбура, как считает исследователь, скрыта в сталинской метафоре зародившегося как ураган пламени, примененной к стахановскому движению. Дело в том, что героиня «Счастливой Москвы» совершает поступок, рассказ о котором лексически оформляется таким образом, что может быть принят, по Найману, за ту же метафору: героиня прыгает с парашютом, решает закурить в полете, парашют вспыхивает, но ей все же удается спастись, воспользовавшись запасным, — так она попадает в разряд героев-стахановцев.

Рассмотрим вначале не самую существенную сторону вопроса — временную. В опубликованной Н. В. Корниенко транскрипции рукописи стоят даты написания «Счастливой Москвы»: 1933—1936

И тем не менее каламбур Э. Наймана имеет все основания считаться интерпретацией. Более того, возможно, лучшей из известных. Она вполне укладывается в русло того семантического потока, который задан повестью и соответствует той общей трактовке, которую приводит сам Э. Найман в начале статьи: «Пушкинский мотив в повести Платонова обычно интерпретируется в контексте больших тем, таких как цена строительства цивилизации или утопии, конфликт большого и малого, различия между мировоззрениями, *свойственными русскому и западному человеку* (курсив мой. — В. В.)». <sup>22</sup> Все

(«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. С. 105; см. также с. 367 и далее). Как видим, диапазон достаточен для того, чтобы речь Сталина 1935 года была услышана и зафиксирована в художественном произведении чуткого к сиюминутным событиям автора. Но два факта делают это невозможным. Во-первых, известно, что вторая глава «Счастливой Москвы» была опубликована как отдельное произведение «Любовь к дальнему» в 1934 году, причем эпизод с горящим парашютом описан в следующей за ней, третьей главе. Во-вторых, транскрипция произведения однозначно показывает, что и вторая глава, и третья писались как продолжение одна другой без всякого временного промежутка. Они спаяны сюжетно и при этом текстологически однородны: третья глава не является поздней вставкой. Следует, конечно, вспомнить и тот отмеченный не раз факт, что сам писатель в январе 1934 года заявлял о «Счастливой Москве» как о вещи почти оконченной (Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 318). Пусть последнее верно хотя бы на четверть или на пятую часть — вероятность того, что эпизод относится к 1935 году, нисколько не увеличится.

Впрочем, текстологические наблюдения не единственный повод задуматься над восприятием данного эпизода как каламбура: для чего Платонову эта игра? Что она значит в структуре произведения? Пародия ради пародий? Ирония? Над кем? Сталиным? Героиней? Какая позиция выражена всем этим? Как такая ирония соотносится со всем повествованием, если последнее не дает никаких видимых поводов трактовать его как ироническое по отношению к Сталину и СССР?

<sup>22</sup> Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 65.

перечисленные конфликты действительно присущи произведению, а ответ Э. Наймана подобен ответу-паремии, которые иногда имеют фольклорные загадки, и это придает ему особую, хотя и грубую выразительность.

### *Другие*

Рассказ «Тютень, Витютень и Протегален» был опубликован в 1922 году. До него написаны «Очередной», «Волчек», «Сергея и я», «Воле», «Володькин муж» и множество других, не менее интересных и, конечно, таинственных текстов. Несмотря, тем не менее, на таинственность, далеко не все они всецело подчинены принципу загадочности. Более того, они дают возможность показать, каким образом загадочное повествование противопоставляет себя иному.

Наше восприятие текстов любого автора, конечно же, субъективно. Но субъективность становится своей противоположностью, когда субъективности «складываются» — особенно если в качестве таковых выступают восприятия профессиональных читателей. Вот как характеризует стиль Платонова один из участников бернской конференции: «При чтении платоновских текстов постоянно ощущаешь некоторое сопротивление, обусловленное необычностью метафор, недосказанностью, эстетическими намеками, скрытой иронией, которые с трудом поддаются однозначному истолкованию, а многие пласты словно замкнуты в себе. Или признаешь власть этого необычного стиля и языка, или не читай. Непроницаемость языковой формы <...> так устойчива не потому, что ее строение сложно, а в силу того, что трудно разгадать внутреннюю связь между намеченной мыслью и рядом функционирующих образов-понятий, метафор, сквозь которую проступает тяготение к философской рефлексии».<sup>23</sup> Иными словами, плато-

<sup>23</sup> *Andrijauskas A.* Отражение разрушающейся «гармонии мира» в языке и стиле повествования А. Платонова конца 20-х годов // *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov.* S. 13. УИЛ ЭВОН

новский текст воспринимается как загадка — иначе он просто не существует как текст. Этот тезис и верен и нет.

Рассказ «Очередной» (1918), первый из известных опубликованных, представляет собой нечто абсолютно другое. Это бытописание почти чистой воды, прозрачное настолько, что за ним *сразу видна* иная, запредельная образно-тематическому плану, мысль. Повествование ведется от первого лица, за ним виден биографический опыт автора — молодого человека, начавшего недавно работать на заводе, и весь опыт «натуральной» школы. В основе сюжета — нелепая смерть одного из товарищей рассказчика, причиной которой стал выплеснувшийся из плавильной печи раскаленный металл. «Мораль» выражена в названии и продублирована речью одного из персонажей: «Погубили, окаянные, — вздыхал кто-то из толпы рабочих, — ах, мучители треклятые... Им, проклятым, деньга дорога, так они заместо нефти хотят, чтоб вода горела. Напустили воды в бак — и ладно...» (Собр. соч., I, 89). По общему впечатлению что-то очень близкое социальным очеркам Глеба Успенского или гаршинскому глухарю.

Интерес представляет то, как Платонов сводит всю неопределенность нарратива, ощутимую все же вначале, к однозначному, ясно выраженному социальному протесту. Писатель стремится выстроить ряд образов, которые могли бы претендовать на загадочность, если бы не были разъяснены в конце. Они возникают перед читателем как градация: герой «почти радостный» входит на завод, где слышит «мощный пульс покорных машин», ожидает, что «пойдет игра до вечера», но машины очень скоро оказываются не слишком покорными: «...что-то свистит и смеется; что-то запертое, сильное, зверски беспощадное хочет воли...» (Собр. соч., I, 87). Это «что-то» вырывается в конце концов: «Упавшие бичи раскаленного металла расходились по радиусам от печи и еще шипели, медленно охлаждаясь, испуская свою страшную силу. Как гады, побеждающие и свободные, они дерзко и вызывающе раскинулись на железном полу во властных изгибах...» (Собр. соч., I, 89).

Заметим, претендующее на таинственность слово «что-то» читателю абсолютно понятно — это олицетворение, *не* прячущее за собой объект олицетворения («металл»). Точно так же и в последней из процитированных фраз представлено сравнение, оба члена которого присутствуют открыто, тут же, в тексте, во всей своей неоспоримости. «Очередной» просто просится в учебник, чтобы изучать на его примере фигуры поэтики, и это качество не позволяет развернуться в нем потенциально положенной художественному произведению загадке. «Очередной» абсолютная противоположность «Тютню...», где даже сравнение — существенное, архитектурно значимое — покоится на фундаменте метафоры или метонимии, лишь косвенно указывая на возможные объекты изображения и связи между ними.

Благодаря схематичности, понятности и раскрываемому в пределах повествования смыслу загадка в «Очередном» умерла не родившись. Говоря по-другому, загадочная структура никак не обнаруживается в нем. А ведь для того, чтобы воспринять его как загадку, указание на нее необходимо — будь оно самым простым («разгадай загадку»), или ситуативным, или косвенным, когда им становится «темное» место, за которое цепляется глаз читателя и требует обязательного раскрытия.

Подобен «Очередному» «Волчек» (1920) — рассказ о собаке, в которой герой видит нечто большее, чем собаку, о сочувствии и о любви. Таков же «Сергея и я» (1921), начинающийся словами: «Мы шли с работы» и заканчивающийся: «Знаешь што, Сереж? Пойдем к нам домой, я тебе книжку прочту, там складные стихи» (**Собр. соч.**, I, 93, 95) и почти не выходящий за пределы описательного и событийного ряда, заданного этими двумя бытовыми моментами. Предельно близок им рассказ «Волы» (1920), в центре которого история о том, как деникинцы, «бисовы дети», свели со двора крестьянина скотину, а утешение ему принес «веселый хлопек в кожаном картузе», — за единственным исключением: ход мысли героя последнего рассказа изображен как переход по цепи зага-



док-каламбуров (вспомним размышления Э. Наймана) и отгадок: «*Не бес же он, и клеймо на нем небесное — звезда*». Но уже совсем иной «Ерик» (1921). Он требует настоящего загадывания, хотя и не столь сложен в своей основе, как «Тю-тень...»

Краткость снова позволяет привести текст целиком.

### Ерик

Жил на этом свете в Ендовищах один мужик по названию Ерик. Человек он был молодой, а сильный и большой. Бабы не имел и чего-то то и дело чхал.

Не было веселее Ерика на свете: никогда в нем не сокрушалась душа и не скорбело сердце. По этому миру Ерик был как раз впору.

Шли по улице мужики, и шел им навстречу Ерик и чхал.

— Во, корезить его, — говорили мужики, — должно, воздухи в душу не пролезают. Дух не по ём.

— Да. Должно, так... Дерет его чох, поди ж ты!

— Такой уж чудотворный человек.

А Ерик любил дышать, любил всякий дух и чхал для потехи. Радость он чуял во всем и на все отзывался.

Занимался он многими делами — пахал, думал, ходил по полю и считал облака. К вечеру он ворочался на деревню и щупал девок. Ерик не верил ни в Бога, ни во врага. «Все чело-вечье, — думал он, — и нет у земли концов. Что захочу, бес-пременно сделаю. Захочу скорбь произведу, захочу радость».

И Ерик, правда, делал многие дела и был душевный человек, хотя и жил один без бабы, как супостат, и приплясывал, когда звонили к обедне.

Раз приходит к нему враг рода человеческого и говорит:

— Хошь, я тебя научу людей из глины лепить?

— Давай, — сказал Ерик.

— А что дашь?

— Лапоть.

— А еще чего?

— Чего ж еще: бери вон корчажку, чуни, юбку... Не обижу, не бойсь.

— Да ладно уж, вижу, — сказал враг и научил Ерика людей лепить из глины, из земли и всякой пакости, если ее наслюнявить.

Наделал Ерик людей целый полк и распустил их по всему пузу земли искать у нее четырех концов. Разошлись вражьи и Ериковы дети и пропали: ни слуху ни духу. И Ерик уж позабыл их и принялся за новое дело — задумал небо проломить и голову в дырку наверх просунуть и поглядеть — есть там Бог или спрятался.

Ходил он опять по полю под облаками и думал обо всем — отчего так хорошо на свете, когда ничего тут нету хорошего и все дела известны. Ночью небо ближе и глядят с него звезды — змеинные глаза. У девок по вечерам сиськи распухают и слезы на глазах.

Отчего еще глаза у них похожи на озера, когда на дне туманом ходят небеса. Колдуны и старухи говорят, что у святых в глазах звезд больше, чем на небе.

Ведьма, дурья голова, — в глазу одна звезда, зато она добрее всей звериной бездны наверху.

С мужиками Ерик водился по-братски — они чуяли друг в друге человек и не смущались, что жили как брошенные, одни в своей деревне без всего света. Из каждой хаты видно небо, а с неба виден весь свет. И в тихую ночь можно слышать все голоса, как перекликаются люди друг с другом по земле.

И прошел раз слух: объявились гдей-то вражьи дети и выворачивают будто пузо земли наружу кишками и печенками. Всю пакость нутрянную будто даром показывают всем на потеху и утешение. Отреклись они от Бога и врага рода человеческого, опередили их и задумали переверотить мир и показать всем, что он есть пакость и потеха... Нужно, дескать, самим сделать другую землю сначала.

Заухмылялся Ерик с народом: Бог с врагом — давно други и сватья, ад с раем всегда перекликаются. И хоть вражьи дети задумали дело такое, да сами-то на врага не похожи — не то хуже, не то лучше.

На Егорьев день появилась на небе прорубь, высунулась оттуда насмешливая голая голова и опять спряталась.

— Ах, враг тебя нанюхай! — хохотали мужики.

Вечером девки пошли хороводом и пели до полночи над прудом. Ждали других женихов, не своих ребят с оголтелыми рожами.

Дней через пять обломилось небо и выворотилась земля. Полилась отовсюду пакость и нечистота. Все увидели, что такое был белый свет, и насмеялись над ним.

Мир кончился потешением и радостью. Земля и небо оказались пакостью, курником и никому не были больше надобны. Ериков полк наделал делов.

Ночью все пропало, и очутились люди близко друг к другу и остались навсегда одни.

Воротились с пустыми руками пастухи и вдарили в жалейки. Одно дело кончилось, а другое началось (*Собр. соч.*, I, 131—132).

«Ерик» похож на сказку и как будто бы отстранен от реалий современной жизни. Но на самом деле он только на них держится. Наверное, можно провести немало параллелей между Ериком, его детьми и некими народно-мифологическими персонажами. Однако рассказ этот представляет собой прямое продолжение темы, заданной в тех же «Волах», а потом перешедшей в «Тютня...». Здесь осмысление все той же ситуации революционных изменений, причем далеко не исчерпывающихся социальными аспектами. В «Волах» для мужиков противостоящие в гражданской войне стороны являются как представители бога и дьявола. Мифологизированные оценки мужиков, хотя и данные в ироническом ключе, отсылают условно к чему-то большему, чем социальная вражда и смена политической власти. В «Ерике» линия мифологизации социального гиперболизирована предельно и довлеет над всем строем произведения. И вместе с тем Платонов использует образность, взятую из фольклорного пласта культуры, чтобы ею облечь ряд абстракций, довольно легко схематизируемых и представимых вне ее. Иными словами, *форма* «Ерика» очень легко отделяется от *содержания* (при всей сомнительности употребления таких простых понятий, как «форма» и «содержание», применительно к художественному произведению,

в данном случае оно оправданно — и как раз в самом вульгарном значении).<sup>24</sup>

Полк чертей — большевики, революционеры. Ерик — та «партийная» сила, которая обеспечила их появление на свет. Дальнейший сценарий известен: мир перевернулся, вместо старых сил (бога и врага) явилась новая. Плохо это или хорошо, неизвестно. Понятно лишь одно: «Одно дело кончилось, а другое началось», и старого не вернешь.<sup>25</sup>

Само собой, сложность даже такого маленького рассказа не может быть сведена к предложенной формуле. Но сложность эта все же большей частью лежит не в области идей и их взаимоотношений, а в сфере образно-тематической. В «Тютне» же два плана спаяны, предельно зависимы друг от друга, что и придает ему такую глубину и емкость, превращая в трудную, *действительную* загадку. «Ерик» слишком аллегоричен (он легко проецируется на историю и Новый Завет) и поэтому все же очевиден. «Мораль» спрятана, но раз поняв «образ», уже легко обойтись и без него. «Тютень» же требует возвращения, постоянной поверки и уточнения. Он способен породить смысл, продолжая служить познанию. Отношение «Ерика» к «Тютню» сопоставимо с отношением репетиции к концертному исполнению. Вначале — части, четкость, осмыс-

<sup>24</sup> Впрочем, только в сравнении с более сложными вещами это ощущается. Мнение одного из первых читателей Платонова, принимавших участие в решении печатной судьбы «Ерика», показательное: «Недостаточно ясно выражена основная мысль, и для широких масс поэтому малопонятна» («Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 1999. С. 444). Знаменательно, что неясность слога повлекла за собой необходимость говорить об «основной мысли». Критик ее предполагает за трудным повествованием, констатируя тем самым загадочную ситуацию.

<sup>25</sup> Подобное прочтение текста предлагает в своей монографии Т. Сейфрид: *Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit*. Cambridge: Camb. U. P., 1992. P. 49.

ление, затем — единство, слаженность, неразличимость. Подобная диада не уникальна для платоновского творчества.

Системы персонажей «Ерика» и «Тютня» сходны. И в том и в другом произведении три персонажа. Один из них — новый герой, от которого зависит судьба мира. Сильный и *большой* Ерик, отмеченный чохом и в силу этого изначально причастный к чудотворному и демиургическому, есть не что иное, как предтеча Протегалена.

Странная примета платоновского героя — чихание — может послужить яркой иллюстрацией того, каким образом оно тематизируется в культуре. Знание же о возможности такой тематизации делает характеристику Ерика еще более прозрачной. «Парадоксальным образом, — отмечает К. А. Богданов, посвятивший чиханью отдельную главу в своей книге “Повседневность и мифология”, — при всей своей случайности, чиханье оказывается закономерным постольку, поскольку оно выражает закономерность не физиологического, а *надприродного характера* (курсив мой. — В. В.), предполагающего альтернативу там, где только человеческого недостаточно, где необходимо, чтобы вмешались “сверхчеловеческие” обстоятельства — боги, случай, “объективные законы” природы и т. п.»<sup>26</sup> Интересен материал, который привлекает К. А. Богданов для иллюстрации и анализа. Это (помимо всего прочего) библейские тексты, в которых чиханье связывается с Божьей волей, и тексты фольклорные, где оно может быть знаком от черта, как у Платонова.

Даже такое нетривиальное использование «фольклорной цитаты» в «Ерике» остается скорее подсказкой, чем прикрытием; указанием на «идею» персонажа — творца нового мира.

Существуют две по видимости разные, но по сути очень схожие тенденции в современном литературоведении. Одна из них сводится к поискам религиозного начала в творчестве того или иного художника, другая — к реконструкциям на его

<sup>26</sup> Богданов К. А. Повседневность и мифология. СПб.: Искусство, 2001. С. 219.

основе некоего мифологического комплекса. Иногда тенденции переплетаются в одном исследовании до полной неразличимости. И та и другая могли бы с полной уверенностью в правоте присвоить платоновского «Ерика» — так много тут народного, «архетипического» и религиозного. Однако сама идеологическая заданность рассказа, о которой говорилось выше, показывает, насколько четко Платонов различал прием, материал и то, что в них выражается. Платонов в хорошем смысле спекулятивен, поэтому философичен, но не мифичен.

Есть и еще один аспект, который нужно упомянуть в связи с традицией «мифологического чтения» литературных текстов, но теперь близкий интересам исследования поэтики загадки.

М. А. Дмитриевская обнаружила в целом ряде произведений Платонова преломление мифа об Илье-пророке. В этот ряд попал и «Очередной»: имя главного героя — Илья, он выступает в рассказе как змеборец, поскольку устройство машин и механизмов, которое он укрощает, описано с привлечением «змеиных» метафор.<sup>27</sup> Анализ М. А. Дмитриевской нацелен на выявление отнюдь не прозрачного плана в произведении, охарактеризованном выше как очень простое и ясное. Делает ли наличие второго искомого плана данное литературное произведение более загадочным? Если под загадкой понимать структурную причастность к одному из паремических жанров, то, безусловно, нет. И лишь по одной причине: намек на то, что в тексте содержится имплицитная семантика, слишком сложно обнаружить, в то время как повествование не теряет своей целостности и логики и без него. Такого рода поэтика заявит о себе с полной силой и станет доминирующей много позже — в конце тридцатых.

Параллели между загадкой и литературным произведением, как уже отмечалось, часто провоцируются обращением к

<sup>27</sup> Заседание XI Международного платоновского семинара // Русская литература. 2000. № 3. С. 244—253.

поэзии. Однако Платонов-поэт, автор книги стихов «Голубая глубина», дает меньше поводов для этого, чем Платонов-прозаик. Его поэзия большей частью декларативна, бытописательна, пейзажна:

**СУМРАК**

Дальнее мерцание  
Голубых огней,  
Вздых или сияние  
Грезящих полей...

Нежное дыхание,  
Аромат цветов,  
Мир, очарование,  
Трепеты листов...

Тихое плескание  
Позабывших слов,  
Свет и угасание  
Чутких полуснов...

(Голубая глубина, 41)

Понятно, откуда «Сумрак» ведет свою родословную и насколько недалеко уходит от своего пращура. Правда, по сравнению с источником в «Сумраке» полностью выпадает любовная составляющая, остается лишь природа и описание.

За «первым уровнем формы», образно-тематическим, незримо присутствует то, что связано с переосмыслением понятия «любовь»: мир вполне может и даже должен, по Платонову, заменить людям возлюбленную («Вселенная! Ты горишь от любви, / Мы сегодня целуем тебя»). Однако если стихотворение берется имманентно, само по себе, читатель не получает никаких указаний на второй план. Наличия иного смысла еще недостаточно для реализации загадки. Необходимо, чтобы он был особым образом формализован, он должен обратить на себя внимание — знаком, ссылкой, речевым сбоем, фабульной несуразностью... Загадка ситуативна. Но важно, как создается ситуация загадывания — самим произведением,

обстоятельствами или и тем и другим одновременно. В данном случае загадочность открывается лишь при нашем знании контекста.

Декларация из первой части книги, из стихотворения «Гудок»:

Мы — гудок кипящий мощью,  
Пеной белою котлов,  
Мы прорвемся на дороги,  
На далекие пути.  
Не отступим, не уступим —  
Без конца вперед итти:  
Только в силе — радость жизни,  
И в победах — упоенье,  
В достижениях — гордость воли,  
И в огнях манящих — власть...  
Наш гудок — сигнал желаний,  
Клич трепещущий сердец,  
И труду, усилию, воле —  
Утренний привет.

Мы рванемся на вершины  
Прокаленным острием!  
Брешь пробьем в слоях вселенной,  
Землю бросим в горн!

(Голубая глубина, 4)

Пролеткультовское «мы» заявляет о себе в полный голос. Пафос ясен и космически утопичен. Платонов-поэт большей частью весь в этом и, казалось бы, почти не загадочен, за исключением нескольких стихотворений, среди которых обратим внимание лишь на одно:

#### Поход

Мы горы сравнили с великой дороги,  
Но не с иконой — с винтовкой пошли.  
Винтовкой мы землю подняли на ноги  
И победить мы сумеем — раз умирать мы могли.  
Там, за победой, снова дорога.  
И нет у ней края, как звездам числа.

СОЗ ЯВЯ



Не одного миновали мы бога,  
 Та же в нас сила, что солнце зажгла.  
 Мы не живем, а идем, умираем,  
 Будто мы дети другого отца.  
 Здесь мы чужие и зажигаем  
 Мертвую землю с конца до конца.  
 Мать никакая нас не рождала,  
 Руку невесты никто не держал.  
 Сила враждебная смертью сметала,  
 И мы умирали, но каждый вставал,  
 Кто говорит, что там небо без края,  
 Звезд ни один не считал, и не счесть,  
 Знает лишь тот, кто, в тоске умирая,  
 Тайную слышал далекую весть.  
 Кто говорит — тот в гробу шевелится,  
 А не живет, не несется на смерть.  
 До звезд нет дороги — так мертвому снится...  
 Можно достать их, и взвесить, и счесть.  
 Нас не задушат просторы вселенной,  
 Сколько-б дорог нам она ни открыла,  
 В нашей бесчисленной рати бессменной  
 Бьется и дышит бессмертная сила.

(Голубая глубина, 5)

Это стихотворение покажется непонятным, как бывает, если читатель настроен видеть текст Платонова таковым. Но в то же время оно *предельно прозрачно*, во-первых, для того, кто имеет хотя бы отдаленное представление, о чем Платонов может писать, во-вторых, потому, что оно слишком легко «логизируется» и переводится на язык прозы, транслитерируется в программу. Некто «мы» изменили Землю, при этом «мы» отказались от Бога, но надеялись на собственные силы (на «винтовку»). Преобразование земли не становится окончанием пути. За ним последует новый поиск того, что можно изменить. В разряд объектов преобразования попадает и сама Вселенная. При этом частота употребления слов, связанных с проблематикой смерти/бессмертия, указывает на то, что ре-

шение данной проблемы также каким-то образом оказывается в поле зрения составителя программы. Вся программа легко укладывается в рамки давно известных представлений об утопизме молодого Платонова, получивших отражение и в его ранней публицистике: «Мы взорвем эту яму для трупов — вселенную, осколками содранных цепей уьем слепого дохлого хозяина ее — бога, и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем только строить теперь...» (Чт. пр., 42).

Если выстраивать некую условную шкалу «загадочности» применительно к поэтике раннего Платонова: «Очередной» <...>, «Ерик» <...>, «Тютень...» (в последнем интенсификация смысла наивысшая), — то место стихотворения «Поход» окажется рядом с «Ериком». Причем несмотря на то что по времени первой публикации эти два произведения не очень близки (7 ноября 1920 года и 30 января 1921), концептуально и даже фабульно они являются звеньями одной цепи. Кто, говоря вновь о «Ерике», скрывается за «полком чертей», «которые выворачивают будто пузо земли наружу кишками и печенками»? Очень похоже, те «мы», что «горы сровняли с великой дороги». Эти «мы» действительно «дети другого отца» (не бога и не черта), и никакая мать их точно не рожала. Между двумя произведениями устанавливаются отношения загадки и отгадки. А Протегален из «Тютня...» — герой того же ряда, что Ерик.

\* \* \*

Уже раннее платоновское творчество обнаруживает связи, и довольно близкие, с загадкой, загадочной структурой. Среди множества текстов начинающего писателя есть такие, которые причастны к ней в большей степени, и такие, которые тянутся к противоположному полюсу. Однако важен факт, что в целом ряде случаев самая очевидная и бросающаяся в глаза черта платоновского письма — его неочевидность —

вынуждает читателя относиться к платоновским текстам как к загадкам. Как создается неочевидность? Насколько специфичны средства, ее образующие? Мы продолжим разговор об этом в следующей главе, посвященной зрелому Платонову, постоянно возвращаясь, тем не менее, к истокам.

# «ЧЕВЕНГУР» И «КОТЛОВАН»: РОМАН, ПОВЕСТЬ, ЗАГАДКА

Прозрачное, вразумительное — то, что соответствует четкой идее, — не воспринимается как нечто божественное.

*П. Валери*

«Чевенгур» (1926—1928) и «Котлован» (1930)<sup>1</sup> — два крупнейших произведения Платонова, и уже поэтому есть смысл говорить о них отдельно, выделяя из ряда других не менее интересных и неповторимых, но все же только других. Возможно, это совпадение, но для данного исследования они избраны еще и потому, что отразили наиболее характерные черты поэтики загадки, следование принципам которой уже не столь ощутимо в более поздних текстах.

## «ЧЕВЕНГУР» КАК ЗАГАДКА

Т. Кестхейн в книге «Анатомия детектива» пишет: «Загадка, вероятно, самый наидревнейший предок детектива, литературное одноклеточное, несущее в себе ядро жанра — тайну. Ответ на хитроумную загадку, как и в детективе, всегда прост. Быть может, самым удачливым разгадчиком тайн был Эдип: решив классическую загадку Сфинкса, он приобрел царство. И напротив, именно ошибочное толкование загадки побуждает Макбета предаваться ложным иллюзиям безопасности, и

<sup>1</sup> Обе датировки приблизительны.

он теряет королевство, больше того, жизнь. Загадка во все времена была излюбленным средством писателей, употребляемым от случая к случаю».<sup>2</sup>

Нет надобности снова говорить о различии между тайной и загадкой. В приведенной цитате интересно иное. Загадка, формирующая детектив, существует только на сюжетном уровне композиции и разрешается волей автора в его пределах. Распутывание такой загадки есть всего лишь разбор внутренних подсобных конструкций или лесов в храме, или в каком-нибудь обширном ангаре, причем настолько поглощающий, что занятый этим человек забывает поднять голову вверх, чтобы увидеть купол или голый потолок — в зависимости от того, где он действительно пребывает. И нет ничего вокруг, что подсказало бы ему сделать это. Загадка, целиком исчерпываемая повествованием, совсем не похожа на случай с Эдиповой. Ведь в последней главное, наверное, не ответ, а то, что случилось и открылось герою после ответа — продиктованное сюжетом, но стоящее над ним. В сопоставлении детектива с «высокой» литературой, из мира которой, безусловно, и явился Эдип у Т. Кестхейна, слышится невольная защита жанра, некий исследовательский патриотизм. Но это же сопоставление демонстрирует разные типы загадочного. Общие, архитектурные принципы, в частности принцип загадки, представлены композицией художественного произведения — некоторым набором поэтических и стилистических приемов, среди которых могут оказаться и такие, которые также требуют разгадывания. Другими словами, существует разница между загадкой архитектурной и композиционной. Она вполне ощутима. Ю. М. Лотман, к примеру, подчеркивает ее, рассуждая о все той же высокой и не очень высокой, истинной и как будто не слишком истинной литературе: «Особое место занимают те квазихудожественные произведения, которые, по сути дела, представляют задачи для решения. Тако-

<sup>2</sup> Кестхейн Т. *Анатомия детектива: Следствие по делу детектива*. Будапешт: Корвина, 1989. С. 37.

вы в фольклоре загадки, а в искусстве новейшего времени — это обширное пространство детектива. Детектив представляет собой задачу, которая притворяется искусством. Детективный сюжет внешне напоминает сюжеты романа или повести. Перед читателем разворачивается цепь событий, и он вовлекается в типичную для художественной прозы ситуацию — необходимость делать выбор для того, чтобы сюжет получил смысл. <...>

В этом смысле интересен пример повести Эдгара По. Читателю как бы подсказывается представление о том, что страшная загадка, которую предлагает ему автор, подразумевает одно-единственное “правильное” решение. <...> На самом деле, художественная сила творчества Э. По состоит именно в том, что он ставит перед читателями загадки, которые нельзя решить. Это не проблемы современности, упакованные в фантастические сюжетные фантики, а сама неразрешимая фантастика. Э. По открывает перед читателями путь, у которого нет конца, окно в непредсказуемый и лежащий по ту сторону логики и опыта мир. Его повести не подразумевают хитрой и однозначной “отгадки”.

Художественный текст не имеет одного решения. Эта особенность хорошо обнаруживается некоторыми внешними признаками. Произведение искусства может использоваться бесконечное число раз. Нелепо сказать: я не пойду в залу Рембрандта, я ее уже видел, или же: это стихотворение или симфонию я уже слышал. Но вполне естественно сказать: я эту задачу уже решил, я эту загадку уже разгадал. Тексты второго типа повторному употреблению не подлежат. Но мы читаем Честертонa второй раз, потому что это не только детективная задача, но и художественная проза, в которой далеко не все сводится к сюжетной разгадке. Над ней возникает другой план — поэзия парадокса, а парадокс питается непредсказуемостью». <sup>3</sup>

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Изд. группа «Прогресс», 1992. С. 187–189.

Противопоставление, предложенное Лотманом, прекрасно демонстрирует различие между архитектурной и композиционной загадкой. Загадочные структуры, используемые как элементы композиции, далеко не всегда служат цели создания архитектурной загадки, подразумевающей поиск ответа за пределами повествования. В этом смысле детектив противоположен настоящей загадке, поскольку наиболее значимое для него (кто убийца?) в конце концов рассказывается повествователем. Читателю же остается лишь согласиться с констатацией факта. И если представить себе возможность идеального детектива, то другой задачи, чем дочитать текст до конца, у него и быть не может. Архитектурная же загадка только тут и начинается.

Хочется (по настоянию исследовательского патриотизма) еще раз сказать, что простая фольклорная загадка не всегда проста, далеко не всегда однозначна, причем неважно, что легких загадок, так же как и зафиксированных единственных ответов к ним, много больше. Субстанциональное качество загадочной структуры тождественно тому общему свойству художественного произведения, которое обеспечивает вполне определенную неопределенность множества его прочтений.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Среди мастеров композиционной загадки не только авторы детективов. В качестве одного из примеров создания загадочной ситуации можно привести способ О. Генри: «Каждому рассказу О. Генри придавал характер литературной загадки. Рассказ у О. Генри обычно строится так: возникает некое положение. В него вовлечены все герои; читателю кажется, что он знает, каков будет исход событий, но он вскоре убеждается в том, что ошибался, и, когда наступает развязка, она всегда бывает совершенно неожиданной, опрокидывающей все предположения читателя.

Познакомившись с несколькими рассказами, читатель начинает понимать, какую игру ведет с ним писатель. Он пробует угадать, чем кончится данная история. Это редко кому удается, потому что О. Генри неисчерпаемо изобретателен и у него всегда есть в запасе

Литературные загадочные композиции, стремящиеся к уникальности, в отличие от фольклорной загадки вряд ли могут быть классифицированы на основе принципа повторяемости, формульности. Если художник создает загадку, то стремится к своей, собственной. Этим и интересен. Однако круг приемов, помогающих воплощению «архитектонической загадки», может быть очерчен, и творчество зрелого Платонова представляет благодатную почву для подобных разысканий.

### ***К вопросу о жанре***

В творчестве нет ничего внезапного. Тенденция, возникая исподволь, постепенно набирает силу, и лишь затем неожиданно оказывается, что перед нами уже другой взгляд, другой стиль. Становление жанра подчиняется у Платонова этому же закону.

Известно, что «Чевенгур» словно соткан из фрагментов нескольких более ранних произведений. Основой для «Чевенгура» послужила и повесть «Строители страны».<sup>5</sup> Обратим

---

сюрприз для читателя» (Аникст А. О. Генри // О. Генри. Короли и капуста. Рассказы. М., 1983. С. 9). В трактовке А. Аникста, О. Генри создавал книгу рассказов как загадку. Ситуация загадывания создается не отдельным рассказом, а серией. Что-то похожее происходит и у Платонова. Только не в пределах книги, а пределах всего творчества: некоторые платоновские тексты (в большинстве своем поздние) начинают восприниматься как загадка только благодаря предшествующему опыту чтения произведений писателя, знанию контекста.

<sup>5</sup> К настоящему моменту обнаружен только один фрагмент «Строителей страны» (Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов). Сведения о жанре произведения получены из косвенных источников — из письма-рецензии Г. З. Литвина-Молотова (см., например: Яблоков Е. А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). С. 18).



внимание, *повесть* — как и часть произведения, названная «Происхождение мастера». <sup>6</sup> О предполагаемом жанре гипотетического произведения, на материале которого возникла заключительная часть, можно лишь догадываться. Но так или иначе «Чевенгур» рождался в окружении повестей.

«Чевенгур» получил известность именно как роман. Так его называл и сам Платонов в письмах к Горькому. Однако данное авторское определение жанра, как, собственно, и его окончательное название, возникло в самом конце работы над произведением; может быть, даже только после того, как последняя точка в тексте была поставлена.

Жанр никак не обозначен в машинописной копии произведения (хотя в ней присутствует окончательное и полное название: «Чевенгур. Путешествие с открытым сердцем»). <sup>7</sup> Однако он назван в рукописи:

[Преходящие годы.]

2 экз. на  
обеих стор  
листа

[Есть окраины]

**Чевенгур**  
**повесть**

Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы. <...>

(Ч. рк., 1; см. приложение 1, рис. 1)

Это первые строки рукописи, воспроизведенные в транскрипции. Зачеркнутый текст дан курсивом. Вставленный

<sup>6</sup> В одноименном сборнике 1929 года «Происхождение мастера» публикуется как повесть (М.: Федерация, 1929), чуть раньше, в четвертом номере «Красной нови» за 1928 год, — как рассказ.

<sup>7</sup> РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 35. Л. 1.

позже — жирным шрифтом. Большая часть рукописи была написана карандашом — карандашная запись изображена с помощью шрифта с засечками. Чернильная (в большинстве случаев Платонов использовал чернила на позднем этапе работы над рукописью, когда перечитывал ее и редактировал) — шрифтом без засечек.

Авторское обозначение жанра появилось поздно,<sup>8</sup> и писатель *не* вычеркнул его перед тем, как передать рукопись машинистке. Более того, Платонов готовил для публикации фрагменты произведения, озаглавив один из них: «Прочие в “Чевенгуре”. (Из повести)» (Ч. рк., 261), а второму, названному «Путь в Чевенгур», назначил комментарий: «Из повести “Чевенгур”» (Ч. рк., 169). Данное жанровое определение не было случайным.

Перед нами рукопись повести, но повести особой, той, что близка роману и готова им стать. Или, наоборот, роман, настолько близкий повести, что его автор далеко не сразу увидел в своем произведении роман. Важно ли это?

<sup>8</sup> Т. Лангерак, анализируя закономерности творческой эволюции Платонова, высказал мысль о том, что само название «Чевенгур» появилось не ранее 1928 г.: «Когда Платонов предложил “Красной нови” отрывки из своего романа — предположительно в начале 1928 года, — его произведение еще не называлось “Чевенгуром”; на машинписи “Потомка рыбака”, находящейся в ЦГАЛИ, приписано к заглавию: “продолжение повести «Путешествие с пустым сердцем»» (Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899—1929 гг. Амстердам: Пегасус, 1995. С. 187). Подчеркнем: *повести* «Путешествие...»

Первая часть автографа, условно — «Происхождение мастера», содержит 40 листов и 79 страниц текста. На обороте 30-го листа (60-я страница) справа напротив слов: *...вещам, которые он должен... — ...путешественником*, — вертикальная надпись карандашом: «Путешествие с пустым сердцем». Легко предположить, что она фиксирует момент возникновения варианта названия или подзаголовка (См.: Ч., 65—66, абзац, начинающийся словами: «Саша монотонно чувствовал, как...»). Однако в начало автографа в качестве заголовка она не попала. Точно установить историю названия сложно.

Наше представление о жанре произведения подчас непосредственно влияет на его трактовку. Не так давно А. Мёрк опубликовал книгу «The Novelistic Approach to the Utopian Question»,<sup>9</sup> посвятив значительную ее часть Платонову. Говорить об утопичности платоновского творчества, равно как и о его антиутопичности, давно стало общим местом, однако в работе А. Мёрка детально обсуждаются границы и сама возможность использования терминов применительно к творчеству писателя. Идея книги, предельно упрощая, такова: произведение не может быть названо утопией, если оно принадлежит к жанру романа; роман есть не что иное, как разрушение утопии, он ей противоположен. Поэтому столь сильно антиутопическое начало в *романе* «Чевенгур».

Отправной точкой в рассуждениях А. Мёрка избрано положение о «романности» произведения. Но что, если «Чевенгур» все же не роман или не совсем роман? Имеем ли мы право при решении вопроса, непосредственно связанного с выяснением авторской позиции, игнорировать авторское колебание в определении жанра?

Платонов по меньшей мере сомневался в том, что он пишет роман. Возможно, он переосмыслил само понятие «повесть»,

---

<sup>9</sup> Mørch A. The Novelistic Approach to the Utopian Question: Platonov's Čevengur in the Light of Dostoevskij's Anti-Utopian Legacy. Oslo, 1998.

Иную трактовку (анти-)утопического в произведении Платонова заключает в себе термин «метаутопия», введенный в работе Г. Морсона о Достоевском (Morson G. S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981) и подразумевающий диалог утопии и антиутопии. Г. Гюнтер и Т. Сейфрид, также серьезно рассматривавшие эту проблему, оба склонны использовать именно его при характеристике платоновского текста (Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991; Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit). А. Мёрк же считает «метаутопию» избыточным термином (Р. 90).

сближая его с жанром древнерусской литературы и выводя на первый план аспект повествования об исторических событиях, аспект хроникальности, «летописности». Наблюдается некоторая общность в названии «Повесть временных лет» и платоновском «Преходящие годы» — выражении, предшествовавшем словам «Чевенгур» и «повесть» в рукописи. Если же в поиске прецедента, когда текст по объему видится романом, но, с точки зрения автора, таковым не является, брать современную Платонову литературу, то необходимо упомянуть повесть «Жизнь Клима Самгина» (начало публикации в «Красной нови» — 1927 год; М. Горький — фигура значимая для Платонова, и можно предположить смутную ориентацию Платонова на этот факт в коллизии определения жанра «Чевенгура»).

Отношение писателя к категории жанра весьма пластично, причем таким образом, что неожиданно подводит к разговору о загадке. При всей своей фантазмагоричности платоновское повествование исторично. Фантазмагория скрывает историю. За первым нужно угадывать второе. XX век размыл границы между жанрами: роман близок повести, а повесть, в свою очередь, обрела черты загадки (вспомним о том, как легко сама загадка переходит в другой жанр). Называя «Чевенгур» без всяких оговорок романом, мы уходим от всех этих сложностей.

### **Финал «Чевенгура»**

Загадка без разгадки?

<Загадка>

«Литературный финал», разумеется не совпадающий с «пунктуационным» концом текста, с последней точкой или другим знаком препинания, все же именно к нему в силу синтагматичности художественного произведения приурочен. Понятие финала обретает свое место в рамках тематической организации произведения, заставляя противопоставлять фа-

булу<sup>10</sup> его сюжетной композиции.<sup>11</sup> В этом смысле финалом оказывается последний из составляющих сюжетную композицию мотивов.<sup>12</sup> Не каждый из тематических мотивов, звучащих в произведении, наделен самостоятельностью в достаточной мере. Часто они лишь дополняют по смыслу более свободную в семантическом отношении единицу — единицу, стоящую ступенью выше в иерархическом устройстве произведения. Все произведение, таким образом, распадается на ряд циклически более или менее замкнутых структур, включающих в себя как мотив-доминанту, так и вспомогательные «мотивы-коннотации». Одной из таких циклически замкнутых единиц является и «литературный финал».

К финалу произведения всегда устремлен интерес читателя. В нем читатель надеется и имеет возможность разрешить возникшие во время чтения вопросы — найти подтверждение своим эмоциональным и логически оформленным ожиданиям или же разочароваться в них: «...пока восприятие не за-

---

<sup>10</sup> Различие фабулы (событийного ряда художественного произведения, взятого в причинно-следственных связях) и сюжета (совокупности событий, рассматриваемых в том порядке, какой представлен в произведении (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1927. С. 134—136)) в данном случае представляется особенно важным: конец фабульного действия и сюжетного могут и не совпадать.

<sup>11</sup> В значение термина «сюжетная композиция» произведения в данном случае включено, помимо понятия о самом сюжете, и понятие о внесюжетном материале, не менее значимом для решения проблемы финала. Это упрощение позволительно, когда рассмотрение взаимоотношений между сюжетом и не-сюжетом не является в достаточной степени важным.

<sup>12</sup> В том смысле, в каком понимал опять же Томашевский: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 136).

Мотив — часть темы. Если под последней понимать то, о чем повествуется в произведении, отличая, разумеется, последнее от внешнего предмета повествования, то поэтика может быть определена как смыслопорождающее тематическое отношение.

кончено, пока композиция произведения не присутствует в сознании воспринимающего как целое, воспринимающий не может с уверенностью судить о смысле и значении отдельных частей» (Я. Мукаржовский).<sup>13</sup>

Собственно, процесс прочтения текста во многом и совпадает с проверкой предустановленного самим читателем мнения о смысле литературного текста: «Кто хочет понять текст, занят набрасыванием: как только в тексте появляется первый проблеск смысла, толкователь про-брасывает себе, про-ецирует смысл целого. А проблеск смысла в свою очередь появляется лишь благодаря тому, что текст читают с известными ожиданиями, в направлении того или иного смысла» (Г. Гадамер)». <sup>14</sup> Совсем необязательно при этом, чтобы читатель, дочитав произведение до конца, сразу получил все искомые ответы. Финал и, следовательно, произведение в целом, может остаться для него «темным» — как, например, скорее всего и должно происходить с платоновскими произведениями.

Читателю, который не открыл для себя смысл произведения, остается или закрыть книгу, или вновь вернуться к чтению, пытаясь еще раз соотнести всю совокупность своих недоумений с финалом. Начало произведения — всегда таинственно, потому что достоверно никогда не известно, что произойдет дальше, какие впечатления читатель получит, какое понятие составит о произведении, какую оценку в конце концов ему даст. Финал же содержит в себе или разгадку этой тайны, или подтверждает вновь ее существование. В последнем случае, когда смысл прочитанного остается по-прежнему неявным, перед нами лишь еще один повод сопоставить произведение, обладающее подобной структурой, с загадкой.

<sup>13</sup> Мукаржовский Я. Структурализм в эстетике и науке о литературе // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 267.

<sup>14</sup> Гадамер Г. Г. О круге понимания // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 75.

Понятно, что интерпретация произведения не определяется единственно толкованием заключительного фрагмента. Художественное произведение существует и может быть понято только в своей целостности. Более того, только взгляд на него как на целое и позволяет надеяться на прочтение «темного» финала. Но в любом случае обращение к финалу представляет собой точку, от которой строится вектор дальнейшего размышления над художественным текстом. Произведение, если оно непонятно, перечитывается, можно сказать, от конца — с продвижением как в глубь самого текста, так и вовне, к контексту. Точно так же происходит и с загадкой, когда на основе ключей, содержащихся в образной части, восстанавливается вынесенный за ее пределы и в то же время принадлежащий ей смысл: «темный» финал свойственен загадочному произведению.

Повесть завершается сценой-диалогом, в котором принимают участие два персонажа: Захар Павлович и Прошка. Речь идет о судьбе главного героя повествования Александра Дванова. Захар Павлович, «неродной отец» Александра, обращается к Прошке с просьбой разыскать пропавшего сына. Прохор, пообещав выполнить эту просьбу, немедленно отправляется на поиски. Таков в буквальном смысле конец повести, который, однако, трудно рассматривать в качестве самостоятельной композиционной данности. При всей своей значимости диалог Захара Павловича и Прошки всего лишь дополняет сцену ухода из жизни главного героя произведения — Александра Дванова. И наоборот, «самоубийство» Дванова, замыкающее основную сюжетную линию, обретает смысловую целостность лишь при учете последнего слова Прошки: «приведу». Изложение в заключительных эпизодах инструментально рядом нюансов, которые размывают границы событий, лишая их необратимости и переводя из разряда свершившихся в ранг сомнительных.

Вода в озере Мутево слегка волновалась, обеспокоенная полуденным ветром, теперь уже стихшим вдалеке. Дванов

подъехал к урезу воды. Он в ней купался и из нее кормился в ранней жизни, она некогда успокоила его отца в своей глубине, и теперь последний и кровный товарищ Дванова томится по нем одинокие десятилетия в тесноте земли. Пролетарская Сила наклонила голову и топнула ногой, ей что-то мешало внизу. Дванов посмотрел и увидел удочку, которую приволокла лошадиная нога с берегового нагорья. На крючке удочки лежал прицепленным иссохший, сломанный скелет маленькой рыбы, и Дванов узнал, что это была его удочка, забытая здесь в детстве. Он оглядел все неизменное, смолкшее озеро и насторожился, ведь отец еще остался — его кости, его жившее вещество тела, глен его взмокавшей потом рубашки, — вся родина жизни и дружелюбия. И там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына. Дванов понудил Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и, не прощаясь с ней, продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти, а Дванов шел в чувстве стыда жизни перед слабым, забытым телом, остатки которого истомились в могиле, потому что Александр был одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца.

Пролетарская Сила слышала, как зашуршала подводная трава, и к ее голове подошла донная муть, но лошадь разогнала ртом ту нечистую воду и попила немного из среднего светлого места, а потом вышла на сушь и отправилась бережливым шагом домой, на Чевенгур.

Туда она явилась на третьи сутки после ухода с Двановым, потому что долго лежала и спала в одной степной ложине, а выспавшись, забыла дорогу и блуждала по целине, пока ее не привлек к себе голосом Карчук, шедший с одним попутным стариком тоже в Чевенгур. Стариком был Захар Павлович, он не дождался к себе возвращения Дванова и сам прибыл, чтобы вести его отсюда домой.

В Чевенгуре Карчук и Захар Павлович никого из людей не нашли, в городе было пусто и скучно, только в одном месте, близ кирпичного дома, сидел Прошка и плакал, среди всего доставшегося ему имущества.



— Ты чего ж, Прош, плачешь, а никому не жалишься? — спросил Захар Павлович. — Хочешь, я тебе опять рублевку дам — приведи мне Сашу.

— Даром приведу, — пообещал Прокофий и пошел искать Дванова (Ч., 411—412).

Фрагмент полон амбивалентностей, свойственных произведениям Платонова, — о чем писалось неоднократно (наиболее полно, наверное, в монографии Т. Сейфрида)<sup>15</sup> и о чем не стоило бы упоминать снова, если бы это не имело прямого отношения к платоновской загадке.

Начнем с главного. Действительно ли Дванов покончил с собой? На самом ли деле читателю не было дано стать «свидетелем» самоубийства героя? «Дванов понудил Пролетарскую Силу войти в воду <...> сам сошел с седла в воду — в поисках той дороги <...> Пролетарская Сила слышала, как зашуршала подводная трава <...> потом вышла на сушь...» — здесь нет ни одного прямого указания на смерть Дванова. Автор подменил прямое описание факта (такое, как, например, описание гибели Копенкина или смерти машиниста-наставника, случившихся ранее) своего рода эвфемизмом. Платонов ни разу не назвал уход героя гибелью и не указал определенно, чем завершается «путешествие с открытым сердцем». Читатель поэтому вынужден самостоятельно достраивать фабулу «Чевенгура».

Мотив самоубийства конституирует финал, но читателю с какой-то целью оставлена возможность усомниться в этом. Повествователь не сообщает прямо о действиях героя, он лишь актуализирует аналогию, по которой действие совершается: Дванов идет путем отца, а путь отца и есть самоубийство.

В то же время мотиву гибели героя в финальном эпизоде с очевидностью противостоит «семантика жизни», передаваемая особым подбором лексем и употреблением таких словоформ, которые в данном контексте лишают выражаемые ими значения однозначности.

<sup>15</sup> Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit.

Дванов сходит в воду — «продолжая жизнь». Как понимать эту фразу? Как то, что Дванов вовсе не собирался покончить с собой? Как аналогию тому, что отцу Дванова смерть представлялась просто другой губернией? Предположить, что самоубийство для самого Александра, которое все же было совершено, означает лишь переход к жизни в ином месте и ином качестве? Последний жест героя можно истолковать, наконец, как символическое возвращение сына к отцу, решившего, оставив в стороне повседневное, второстепенное, сосредоточиться на главном — на поисках пути к воскрешению, к разгадке тайны смерти, если не сию минуту, то когда-нибудь: федоровские мотивы, звучащие в произведении («Делай что-нибудь в Чевентуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...» — слова отца Дванова (Ч., 248)), дают основания для этого. Вряд ли можно ответить на перечисленные вопросы с полной уверенностью. Но так или иначе они подрывают однозначность финала.

Вообще, о том, что Дванов задумал покончить с собой (примем эту «гипотезу») и действительно утонул, мы можем судить лишь косвенно, наблюдая за происходящим глазами Пролетарской Силы: «Пролетарская Сила слушала, как зашуршала подводная трава, и к ее голове подошла донная муть...»

Лошадь не знает, отчего вдруг зашуршала подводная трава и всплыла донная муть. Но читатель может представить себе, что высвеченная деталь соотносима с движением тела, опустившегося на дно озера. Хотя, повторяем, автор не сообщает прямо о случившемся и, следовательно, оставляет возможность для других допущений.

Речь повествователя в данном фрагменте показательна и с точки зрения грамматики. В предложении, повествующем о последнем жесте Дванова («Дванов понудил Пролетарскую Силу...»), употребляются три однокоренных глагола. Два из них — совершенного вида. Действия, обозначаемые ими, необратимы: «Дванов <...> сошел с седла в воду в поисках той дороги, по которой когда-то *прошел* отец в любопытстве смер-

ти...» Однако последний глагол, который, казалось бы, должен был поставить и окончательную точку в описании поступка Дванова, завершить его, вдруг наделяется формой незавершенности: «...в любопытстве смерти, а Дванов *шел* в чувстве стыда жизни перед слабым, забытым телом, остатки которого...» Грамматическая форма несовершенного времени противится восприятию поступка героя в качестве свершившегося факта.

Иносказательность изображения «ухода» героя, лишаящая читателя возможности непосредственно наблюдать за ним и тем самым выбивающая почву для хроникального понимания финала, подкрепляется сценой последнего диалога между Прошкой и Захаром Павловичем: «Даром приведу, — пообещал Прокофий и пошел искать Дванова».

Как истолковать эту теперь уже в буквальном смысле самую последнюю фразу романа? Что в ней скрыто, отчаяние или надежда?

Неизменным остается одно. Платонов строит повествование таким образом, что читатель снова и снова оказывается на распутье — ему не только не разъясняют «тайный» смысл произведения (что же хотел сказать автор?), но, напротив, обязывают самостоятельно выбирать один из возможных финалов, решать, чем произведение кончилось, и уже в зависимости от этого судить о «тайном» смысле. Финал «Чевенгура» принципиально загадочен. Читатель ставится перед необходимостью разгадывать финал, а следовательно, и произведение в целом. Без активнейшего участия читателя в интерпретации цепи иносказаний, предложенных автором, повесть просто не существует. Причем читателю заранее предоставляется большая свобода в его истолковании: автор не диктует выводы, он лишь намечает путь к ним — самой тематикой, всей совокупностью мотивов и образов повести.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Обращает на себя внимание такое наблюдение Р. Барта: «Произведение, по крайней мере из числа тех, что обычно попадают в поле зрения критики (а этим, пожалуй, и определяется "добропоряд-

Подобная формула загадочного финала не была некоей одномоментной находкой, внезапным озарением или случайностью. Платонов издавна шел в этом направлении.

Окончание рассказа «Иван Митрич», написанного приблизительно в то же время, что и «Тютень», — в 1921 году, повествующего об одном из странных людей, не находящих себе места в социальном окружении: жил, походил на старушку, пробовал стать монахом, но сбежал из монастыря. В нем все очень ясно и понятно за исключением последних двух предложений:

А в одну весеннюю ночь, когда кричали за Доном соловьи и у дочери сидел полюбовник, Иван Митрич увидел сон, что стоит он на берегу Дона и мочится. И от множества воды из себя перепрудил Дон, утонул и умер (**Собр. соч.**, 1, 103).

Развязка вызывает целый ряд недоумений. Почему последний сон героя имеет именно такое необычное содержание? Почему автор считает важным ввести мотив любви в окончание рассказа? Наконец, умер ли герой? Во сне или по-настоящему? Все эти странности, разумеется, можно свести к очень

дочная” литература), никогда не бывает ни полностью неясным (таинственным или “мистическим”), ни до конца ясным <...> Этой уклончивостью, “неухватностью” смысла объясняется способность произведения, с одной стороны, задавать миру вопросы (расшатывая устойчивые смыслы, опирающиеся на верования, идеологию и здравый смысл людей), и притом не отвечать на них...» (*Барт Р.* Что такое критика? // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 274). Оно интересно, помимо прочего, тем, что снова позволяет провести параллель между творчеством Платонова и общей тенденцией развития новой литературы. Если учесть, что исследования Барта во многом навеяны литературой современной, выступающей для него не только как объект изучения, но и как некая совокупность эталонов, определяющих точку зрения и на литературу предыдущих эпох, то платоновское творчество, к которому более, чем ко всякому другому, приложима приведенная выше оценка, представится явлением, закономерным именно для литературы XX столетия.

простому объяснению: рассказ написан молодым человеком, он попросту или несовершенно, или не что иное, как шутка, игра пробуждающегося таланта. Но многое говорит за то, чтобы отнестись к платоновской шутке серьезно. Опыт чтения ранних платоновских текстов показывает, что за их видимой несуразностью скрывается логика, позволяющая художнику рассуждать о вещах очень нетривиальных. Не ставя перед собой задачи окончательно решить головоломку «Ивана Митрича», укажем лишь на один момент, открывающий читателю возможность поиска. Смерть человека, как и в «Тютне...», зависит, по Платонову, от отношений с противоположным полом — смерть и любовь в «Иване Митриче» снова рядом, хотя на фабульном уровне между ними не выстроены причинные связи. Герой Платонова опять противопоставлен окружающим как человек, по крайней мере внешне, не имеющий определенного пола. Перед читателем «старый человек, — похожий на старушку, а не на мужика» (**Собр. соч.**, 1, 102).

Показателен в его отношении к загадке и ранний рассказ «Маркун» (1921), сочетающий в себе примитивность главной сюжетной линии с заметно усложняющим ее множеством побочных повествовательных ветвей. Основу сюжета «Маркуна» составляют события, связанные с созданием фантастической машины («молота безумной мощи»), которая, по замыслу изобретателя, позволит человеку переустроить Вселенную. В то же время рассказ перенасыщен самыми разными и, казалось бы, не очень уживающимися между собой мотивами, среди которых центральный порою просто теряется. Здесь и обрывочные записи философского характера, требующие осмысления и обязательной фиксации читательского внимания:

...разве ты знаешь в мире что-нибудь лучше, чем знаешь себя. <...> Ты можешь быть и Федором, и Конрадом, если захочешь, если сумеешь познать их до конца, то есть полюбить...  
(**Избр. пр.**, I, 31).

И таинственный образ отсутствующей у героя невесты; и образ брата, которого герой беспредельно жалеет, но может

с легкостью столкнуть со стола. Почти без труда улавливается нарочитая взаимная оппозиционность семантики упомянутых мотивов: познание объекта есть познание субъекта, познание есть любовь, гуманность есть жестокость. Оппозиционность играет ведущую роль и в финале произведения. Герой запустил свою машину: машина начала работать и тут же разрушилась. Герой назвал себя победителем:

...я увидел весь мир, никто не загораживает мне его, потому что я уничтожил, растворил себя в нем и тем победил (Избр. пр., I, 37).

Но заключительная фраза произведения все-таки не оптимистична:

Мне оттого так нехорошо, что я многое понимаю (Избр. пр., I, 37).

Если допустить при этом, что отсутствующие в заключительной фразе кавычки, которые должны были бы обрамлять реплику героя, неслучайно опущены Платоновым, то картина в еще большей степени утратит свою простоту — неясно, кому принадлежит заключительная фраза, Маркуну или повествователю, и тем более неясно, как она соотносится с авторской позицией.

Для того чтобы привести весь хаос внешне разнородных смыслов хотя бы к какой-то стройности, требуется определенное усилие по реконструкции логических связей между мотивами. Иными словами, о главном читателю вновь и вновь приходится догадываться.

Финальная сцена «Маркуна» лишена смысловой завершенности не только сюжетно-тематической, но и «проблемно-идеологической», касающейся выражения авторской позиции. И это типично для Платонова.<sup>17</sup> Почти точно так же, как

<sup>17</sup> О специфике финалов Платонова говорят давно. В контексте нашего исследования интерес представляет статья Л. П. Фоменко «Своеобразие финалов А. П. Платонова. К проблеме изучения стиля прозы А. П. Платонова 20–30-х годов» 1978 года. Основным тези-

и в случае с «Маркуном», «Тютнем...» и «Иваном Митричем», ряд важных неразрешенных вопросов остается после прочтения написанной позже «Лунной бомбы» (1926). Повествование в «новелле» завершается сводкой обрывочных посланий героя из космоса, предвещающей его последний поступок:

«...Луна — сплошной и чудовищный мозг». <...> «Скажите же, скажите всем, что люди очень ошибаются. Мир не совпадает с их знанием. Видите или нет вы катастрофу на Млечном Пути <...> Это не туманность и не звездное скопление...» <...> «“Бомба” снижается. Я открываю люк, чтобы найти исход себе. Прощайте» (Избр. пр., I, 65).

Казалось бы, речь идет о том, что герой покончил с собой, открыв люк летательного аппарата. Однако если Луна — мозг (Луна — живая), если кажется, что мыслит даже сам летательный аппарат, в котором находится герой, то, возможно, его исход не равнозначен самоубийству и смерти. С другой стороны — что перед нами, предсмертная галлюцинация героя или реальность? Эти сомнения, в конечном счете определяющие отношение читателя ко всему прошедшему перед ним ряду событий, оставлены без ответа.

Подобным же образом читатель еще более позднего «Эфирного тракта» (1927), перевернув последнюю страницу

---

сом работы Л. П. Фоменко как раз и явилась мысль об «открытости» платоновских сюжетов. Причем, по мнению исследователя, это качество платоновских произведений провоцирует возникновение полемических по отношению друг к другу интерпретаций: нам остается лишь еще раз убедиться в справедливости такого вывода на многих примерах. Л. П. Фоменко уделяет внимание и другому, не менее важному, аспекту: «открытость» финалов активизирует сознание читателя, заставляет его самостоятельно выстраивать смысл произведения: «В самой структуре его прозы обнаруживается целая система активизации читательского сознания, тем самым допускается и большая доля читательской субъективности, на основе которой и возникает “спорность” прозы Платонова» (Жанрово-стилевые проблемы в советской литературе: Межвузовский сборник. Калинин, 1978. С. 37).

повести, остается в недоумении, так и не узнав, какая причина привела к гибели ее героя-изобретателя: он «не мог быть преступником и попал в шайку *по неизвестному случаю*» (Избр. пр., I, 197). И читателю «Епифанских шлюзов» вряд ли сразу станет понятно, почему автору произведения нужно было сделать палача Бертрана Перри (опять-таки финальная, безусловно, важная для Платонова сцена)<sup>18</sup> гомосексуалистом.

### «Случайность» в «Чевенгуре» (предувствие финала)

В художественном мире Платонова «случайность» играет очень важную роль. События, не обусловленные причинно-следственными отношениями, почти всегда выступают в роли знамений, предвосхищающих развитие сюжета и судьбы героя. Такого рода события вначале чаще всего способны вызвать лишь недоумение у читателя («Откуда это здесь?», «Зачем?», «Что бы это значило?») — недоумение, которое требу-

---

<sup>18</sup> Известный платоновский автокомментарий к заключительному фрагменту повести не объясняет смысла, но лишь указывает на закономерность появления образа гомосексуалиста в ней: «Петр казнит строителя шлюзов Перри в пыточной башне в странных условиях: Палач — гомосексуалист. Тебе это не понравится. Но так нужно» («...Живя главной жизнью». А. Платонов в письмах жене, документах и очерках // Волга. 1975. № 9. С. 166). Обращаясь к своей жене, выступавшей в данном случае в роли доверенного читателя, Платонов не стремится разьяснить смысл образа, оставляя догадываться о нем читателю.

Кажется, платоновское объяснение финала постепенно становится частью фольклора. Г. Аграновская передает воспоминания своего отца: «Когда-то Андрей Платонов дал мне прочитать еще не опубликованные “Епифанские шлюзы”. Рассказ меня потряс, и все же я сказал: “Андрей, рассказ и так страшен, не надо тебе было палача еще и гомосексуалистом делать”. И знаешь, что он мне ответил: “Федя, так уж написалось...”» (Аграновская Г. Отец // Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 174).



ется тем или иным способом разрешить. Разумеется, речь идет не о случайности вообще, но о приеме, который используется автором для создания особого рода эффекта (например, эффекта предсказания и загадывания). «Художественная случайность» остается простой и непонятной случайностью до тех пор, пока читатель не ощутит, что за ней стоит воля автора, начав воспринимать ее как надфабульную закономерность. В этот момент она становится активной загадочной структурой — недоумение сменяется стремлением объяснить, интерпретировать, разгадать. Понятно, что именно повторяемость выводит случайное на уровень закономерности. Она же порождает тот повествовательный ритм, благодаря которому «действительная», «незапланированная» случайность при определенных условиях превращается для читателя и даже для самого автора в «художественную».

Рассматриваемая семантическая структура заявляет о себе на самых первых страницах «Чевенгура». Повествование о судьбе Александра Дванова «аранжировано» случайными событиями, фразами, создающими особый сюжетный план.

Появление главного героя в повести облечено в форму случайного события. Оно «спровоцировано» воспоминанием другого персонажа — Захара Павловича, который, проходя мимо кладбища, думает о рыбаке, покончившем с собой, желая раскрыть тайну смерти.<sup>19</sup> Эта мысль, в свою очередь, ведет к воспоминанию о сыне рыбака, оставшемся сиротой:

Над могилой рыбака не было креста: ни одно сердце он не огорчил своей смертью, ни одни уста его не поминали, потому что он умер не в силу немощи, а в силу своего любопытного разума. Жены у рыбака не осталось — он был вдовый, сын же был малолеток и жил у чужих людей. Захар Павлович приходил на похороны и вел мальчишку за руку — ласковый и разумный такой мальчик, не то в мать, не то в отца... (Ч., 27—28).

<sup>19</sup> Показательно, что Платонов вводит основную линию подчиненным предложением: «...мертвые невзрачны; хотя Захар Павлович знал одного человека, рыбака с озера Мутево, который многих спрашивал о смерти и тосковал от своего любопытства» (Ч., 27).

По видимости мотив самоубийства никак не связан с образом главного героя — начальные страницы повести не дают никаких очевидных оснований полагать, что судьба рыбака окажется предвосхищением судьбы его сына. За следующим исключением. Первое упоминание о Дванове настолько явно приурочено к первому упоминанию о самоубийстве, что факт этот волей-неволей попадает в один ряд с другими «случайностями» «Чевенгура», имеющими отношение к финалу произведения. Перед нами первое звено надфабульного сюжета, представляющего собой не что иное, как цепь требующих разгадывания предзнаменований-намеков, указывающих на будущую судьбу Дванова. Автор готовит читателя к финалу, открывает перед ним возможность, угадывая, предвидеть его.

Представим одну из бросающихся в глаза и наиболее важных для раскрытия образа Дванова сцен, предшествующую крутому повороту в развитии судьбы героя.

Дванову семнадцать лет. Он еще не имеет «брони над сердцем». Он ощущает внутри себя лишь пустоту:

Саша почувствовал холод в себе, как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождался ветер, было что-то прозрачное, легкое и огромное — горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение. От этого предчувствия заранее захватывало грудь, и пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни (Ч., 71).

Необычное чувство, прежде скрытое от сознания героя, вдруг становится столь явным, что он, видя в нем существенное свойство собственной души, восклицает:

— Вот это — я! (Ч., 71).

Захар Павлович, наблюдая в ту минуту за Сашей Двановым, неожиданно делает странное заключение:

Захар Павлович зевнул и мирно сказал:

— Не мучайся, Саш, — ты и так слабый...

«И этот в воде из любопытства утонет, — прошептал для себя Захар Павлович под одеялом...» (Ч., 72).

Отсутствует всякий логический переход от одной реплики Захара Павловича к другой, выраженный словесно. Читателю, не знающему, как заканчивается повесть, остается лишь предполагать, почему Захар Павлович решил, что Дванов утонет, почему автор вложил в уста своего героя столь странную реплику.

Фраза Захара Павловича напрямую перекликается со словами другого героя повести, сыгравшего в судьбе Дванова не менее важную роль. Речь идет о необъяснимой с точки зрения фабульных зависимостей мысли, высказанной однажды Копенкиным. Интересно, что психологическое состояние, переживаемое Двановым в эпизоде, предшествующем этому событию, схоже с рассмотренным выше моментом, когда герой впервые ощутил «пустоту» в своем сердце.

Дванов у Феклы Степановны. Он снова чувствует мучительное, почти овеществленное единение с миром: «маленькие вещи <...> обратились в грузные предметы огромного объема и валились на Дванова», «он их обязан был пропускать внутрь себя...», сердце «слишком широко открывалось...» (Ч., 126). Мистическое переживание предвдвряет ситуацию, в которой должна решиться судьба героя: или после долгих скитаний отказаться от цели, от попыток отыскать социализм, или же присоединиться к Копенкину, который раз и навсегда избрал свою дорогу — воплощение коммунистической идеи. Выбор сделан. И вот реплика, которой встречает Копенкин своего друга:

— Чего ж ты ко мне прибежал? — спросил его ехавший шагом Копенкин. — Я ведь помру скоро, а ты один на лошади останешься!.. (Ч., 127).

Предвидение Копенкиным собственной судьбы, никак не закрепленное предшествующими событиями, напрямую связано с будущим Александра. Само возвращение Дванова к Копенкину мотивировано психологически очень лаконично, но все же в достаточной мере. Побудительные мотивы раскрываются с помощью описания, косвенно передающего отношение героя к другу и его идее:

Дванов увидел в верхнюю половину окна, как поехал Копенкин в глубь равнины, в далекую сторону. Пролетарская Сила уносила отсюда пожилого воина на то место, где жил живой враг коммунизма, и Копенкин все более скрывался от Дванова — убогий, далекий и счастливый (Ч., 127).

«Случайность» обнаруживает себя в другом. Дванов, ставшая спутником человека, заранее обрекшего себя на смерть, невзначай, в метонимическом плане обрекает себя на то, чтобы разделить его судьбу.

Среди образов, поддерживающих данную экстраполяцию, наиболее показательна фраза-знамение, подобная гетевскому «Mehr licht...», включенная в одну из финальных сцен «Чевенгура». Открытый призыв Копенкина, звучащий в момент его гибели и обращенный к Дванову, трудно представить вне границ авторского замысла:

Копенкин вдруг сел и еще раз прогремел боевым голосом:  
— Нас ведь *ожидают*, товарищ Дванов! — и лег мертвым лицом вниз, а сам стал весь горячий (Ч., 410).

Ключом к этой фразе-загадке для читателя может послужить один из наиболее важных мотивов «Чевенгура»: форма неопределенно-личного предложения в приведенной цитате заслоняет собой вполне конкретный образ — образ отца Дванова.

С самого начала герой сохраняет стремление вернуться к своему отцу. «Папа, меня прогнали побираться, я теперь скоро умру к тебе...» (Ч., 43), — говорит маленький Саша, стоя у отцовской могилы, и его слова без усилий ложатся в рассматриваемый ряд случайностей «Чевенгура». Об отце думает Саша, вернувшись после своего первого путешествия в город: «В своем забытии он бормотал о палке в листьях и об отце: чтоб отец берег палку и ждал его на озеро в землянку, где растут и падают кресты» (Ч., 44). После стычки Прошки с Кондаевым перед Сашей в видении снова возникает образ умершего, но живого родного человека: «Саша видел отца на озере во влажном тумане: отец скрывался на лодке в туман и бросал

оттуда на берег оловянное материно кольцо...» (Ч., 50). Первое «реальное» возвращение героя к отцу происходит, когда его выгоняют из семьи Двановых: «Саша прокрался к могиле отца и залег в недорытой пещерке» (Ч., 52). Порой другие персонажи напоминают Дванову о необходимости помнить об отце-самоубийце, причем эта память и для них является тем, что должно определить поведение героя:

— Хоть они и большевики и великомученики своей идеи, — напутствовал Захар Павлович, — но тебе надо глядеть и глядеть. Помни — у тебя отец утонул, мать неизвестно кто... (Ч., 77).

Неудивительно поэтому, что большевики, революция и отец-самоубийца вообще оказываются звеньями одной цепи в восприятии героя:

Александр <...> верил, что революция — это конец света. В будущем же мире мгновенно уничтожится тревога Захара Павловича, а отец-рыбак найдет то, ради чего он своевольно утонул (Ч., 77).

С оглядкой на отца действует Дванов в самых критических ситуациях:

Кроме того, Захар Павлович, тем более отец Дванова, никогда не оставили бы горячий целый паровоз погибать без машиниста, и это тоже помнил Александр (Ч., 85; эпизод крушения поездов возле Разгуляя).

Приведенные выше примеры, за исключением последнего, взяты из первой части произведения — из «Происхождения мастера». Затем мотивная линия, посвященная отцу Дванова, исчезает из повествования, и лишь в заключительной части повести, перед уходом Дванова в Чевенгур, она вдруг возникнет снова. Сон героя, в какой-то мере открывающий эту часть, аккумулирует в себе все, что уже было сказано об отце Дванова. Платонов возвращает читателя к началу повествования, прежде чем открыть завершающий круг сюжета:

...вставал перед Двановым его детский день. <...> Маленький мальчик Саша стоит под шумящими последними листьями над могилой родного отца. <...> Саша стоит с пустой сумкой и с палочкой. <...> Маленький Саша вместо себя оставляет отцу палку — он зарывает ее в холм могилы и кладет сверху недавно умершие листья, чтоб отец знал, как скучно Саше идти одному и что Саша всегда и отовсюду возвратится сюда — за палкой и за отцом (Ч., 246—247).

Постоянные напоминания об отце призваны, чтобы поставить перед читателем вопрос о возможности встречи героев вопреки обстоятельствам сюжета: Дванов думает вернуться не к отцу, а за ним.

Роль «случайных» образов в «Чевенгуре» не исчерпывается непосредственным (имея в виду их относительную свободу от фабульных мотивировок) предсказанием финала. Они закладывают в себе нечто большее.

Например, «случайная» песня Прошки «Шумит волна на озере...», являясь, безусловно, предвестником ухода героя, в большей степени отсылает нас к мотивам его поступка — к кровной связи с отцом.

Тянется долгий рассказ об устройстве коммунизма в Чевенгуре. Образ главного героя произведения Александра Дванова на время несколько отстывает. В центре внимания повествователя — Чепурный и его товарищи. Прохор был послан на поиски пролетариата, чтобы заселить освобожденный от буржуазии город. Сейчас он возвращается:

...по заросшему чевенгурскому тракту мягко зашелестела повозка и голос Пиюси командовал лошадью, а голос Прошки пел песню:

Шумит волна на озере,  
Лежит рыбак на дне,  
И ходит слабым шагом  
Сирота во сне...

(Ч., 282—283).

Песня Прошки случайна, потому что звучит совершенно безотносительно к тому моменту фабулы, к которому она

приурочена. Вместе с тем ее содержание никак не случайно уже потому, что в ней присутствуют образы, базовые для развития основной сюжетной линии. Образы эти, рыбак и его сын, представлены по-особому. Названы лишь некоторые из их «атрибутов», по которым читатель может и должен догадаться, о ком идет речь. «Атрибуты» существенны, и поэтому решить проблему несложно: «сирота» — это Александр, а «рыбак» — его отец. Простой ответ на загадку, однако, охватывает лишь самый поверхностный из смысловых планов, как раз и рассчитанный на то, чтобы его легко можно было прочесть. Истинная загадка состоит не в том, чтобы узнать, кого из героев имел в виду автор, а в том, чтобы определить, на какие отношения, из существующих между ними, он намекает. Намек не выражен вербально, он заложен в структуре фрагмента.

Почему автору понадобилось вводить в сравнительно близкую финалу часть повествования «случайное» напоминание об отношениях «сына» и «отца», если сюжетная линия, связанная с последним, наиболее зримо проведена и в целом завершается в самом начале произведения? Тот же вопрос можно поставить иначе, в «читательском» ракурсе: что означает такое напоминание — вот что предстоит угадать.

Связь между образами «рыбака» и «сироты» метонимична — они просто соположены друг другу: сочинительная конструкция, равноправные в синтаксическом отношении части. В то же время метонимия заставляет искать метафорическую основу взаимозависимости, которая проявляется лишь после того, как в «рыбаке» и «сироте» угаданы «отец» и «сын». Совокупность мотивов «отец» — «смерть» — «сын» ведет к важнейшему для платоновского творчества контексту философии «Общего дела» Н. Федорова. А такой взгляд на фрагмент вынуждает дополнить упомянутую связку мотивов закономерным и невысказанным — «воскрешение». Иными словами, семантическое поле, из которого приходится подбирать отгадку для «случайной» песни Прошки, формируется вокруг одного из самых мучительных для Платонова вопросов, каса-

ющихся «прения живота со смертью». В этом состоит ее метафорический и символический смысл.

Федоровские мотивы в «Чевенгуре» принципиально имплицитны. В нем не встретишь полных пафоса заявлений, свойственных ранним статьям Платонова:

...о борьбе и гибели за найденную правду, о затаенной страстной мечте, о конечной победе над своими врагами — природой и смертью, я напишу в другой раз...

Человек обрек себя на царство бесконечности и бессмертия, на царство свободы и победы.

Мысль легко и быстро уничтожит смерть своей систематической работой — наукой (Чт. пр., 53, 61, 108).

Не встретишь образов, подобных Дому воспоминаний из «Эфирного тракта», прямо отсылающего к Музею Федорова, и сцен, подобных тем, которые были в «Строителях страны». И все же присутствие в «Чевенгуре» целого пласта мотивов, имеющих отношение к данному контексту, несомненно:

Направо от дороги Дванова, на размытом оползшем кургане, лежал деревенский погост. Верно стояли бедные кресты, обветшалые от действия ветра и вод. Они *напоминали живым, бредущим мимо крестов, что мертвые* прожили зря и *хотят воскреснуть*. Дванов поднял крестам свою руку, чтобы они передали его сочувствие мертвым в могилы (Ч., 119).

Для «Чевенгура» эта сцена является редчайшим по своей откровенности свидетельством связи с федоровским «Общим делом» и вообще проблематикой бессмертия. Она, в силу своей откровенности, становится подсказкой для читателя, где искать ту нить, которая стягивает воедино многочисленные образы, кажущиеся поначалу случайными.

Рассмотрим, вернувшись к началу повествования, эпизод похорон отца Дванова:

За гробом отца мальчик шел без горя и пристойно.  
— Дядя Захар, это отец нарочно так улегся?



— Не нарочно, Саш, а сдуру — тебя теперь в убыток ввел.  
*Не скоро ему рыбу ловить придется.*

— А чего тетки плачут?

— Потому что они хóньжи!

Когда гроб поставили у могильной ямы, никто не хотел простаться с покойным. Захар Павлович стал на колени и притронулся к щетинистой свежей щеке рыбака, обмытой на озерном дне. Потом Захар Павлович сказал мальчику:

— *Прощайся с отцом — он мертвый на веки веков.* Погляди на него — будешь вспоминать (Ч., 28).

Фразы «не скоро ему рыбу ловить придется» и «попрощайся с отцом — он мертвый на веки веков. Погляди на него — будешь вспоминать» кажутся совершенно простыми, почти ритуальными для ситуации похорон; первая содержит даже некоторую иронию по отношению к умершему. Обе реплики, однако, могут быть вполне соотнесены с «зафабульным» сюжетом, с «голосом» автора, который вкладывает в уста персонажа слова, чей смысл самому персонажу, и поначалу читателю, понятен только отчасти. Лишь получив подсказку и опираясь на проявившийся контекст, связанный с идеями Федорова, читатель получает возможность угадать его. В свете федоровских идей ироническое «не скоро ему рыбу ловить придется» восстанавливается в своем буквальном значении: «не скоро» не значит «никогда»; избыточное «он мертвый на веки веков» видится своей противоположностью: мертвый на очень долгое время, но все же не навсегда. Наказ Захара Павловича вспоминать умершего отца, на который герой откликается безутешным плачем по отцу («он так грустил... что мертвый мог бы быть счастливым»), а не по себе самому («от того преждевременного сочувствия самим себе»), усиливает звучание федоровских мотивов в эпизоде.

Случайности «федоровского ряда» играют особую роль в структуре произведения, поскольку они подготавливают почву для загадочного и неоднозначного, с точки зрения выраженных в нем авторских оценок, финала. Завершение «Чевенгура» нельзя понять в изоляции от упомянутых «случайно-

стей» — точно так же, как невозможно понять необходимость «образов-предсказаний» без учета последних сцен произведения. Финал и «образы-предсказания» находятся в строгой взаимозависимости. Они, как свойственно загадочным структурам вообще, опосредствуют друг друга: «образы-предсказания» упреждают финал, а финал, в свою очередь, раскрывает смысл «образов-предсказаний». Создаваемая автором туманная картина ухода Дванова, сопряженная с надеждой на воскресение, лишает финал безысходности.

Логике, при которой прямой смысл сюжетного события, фразы или слова вдруг предстает своей противоположностью, подчинены и сны в «Чевенгуре».

### **Сны в «Чевенгуре»**

Сон — это жанр, страшный сон — тема.

*Х. Л. Борхес.* Страшный сон

Подобно тому как старинное метафорическое выражение обратилось в загадку, так эти религиозные обряды перешли в народные гадания и ворожбу. Сюда же относим мы и сновидения: это та же примета, только усмотренная не наяву, а во сне; метафорический язык загадок, примет и сновидений один и тот же.

*А. Н. Афанасьев.* Поэтические воззрения славян на природу

Основное содержание этой части передано в эпитафиях. Задача, поставленная в ней, состоит, во-первых, в том, чтобы показать, каким образом «сон-тема» превращается у Плато-

нова в «сон-жанр» и как такое взаимопроникновение, вызывая особый семантический эффект, способно воздействовать на читателя. Во-вторых, она подразумевает выявление некоторых структурных черт эпизодов, которые без всякого лукавства со стороны автора представляют собой рассказ о сне или видении.

Тема сна заставляет обращаться к проблемам, стоящим вроде бы вдалеке от предмета книги. И тем не менее им также будет уделено некоторое внимание. «Сон и миф», «сон и психоанализ», «сон и утопия» — отталкиваясь от традиционных параллелей, можно лучше понять телеологическую сущность приема. Наконец, речь снова пойдет о мотивах, значимость которых для Платонова несомненна, но в то же время настолько деликатных, что сон становится, пожалуй, наиболее подходящей формой их воплощения: смерть, любовь, воскрешение.

Трудно сказать, насколько прав Афанасьев, высказывавшийся в отношении языка сновидений вообще, но то, что сны, приметы и загадка связаны у Платонова неразрывно, вполне соответствует действительности.<sup>20</sup>

### Сон как тема

Справедливо, что «все моменты активизации подсознания героя (бред, сон и т. п.) в романе оговариваются повествователем и довольно четко отграничены от “яви”». <sup>21</sup> Но читатель все же имеет основания задуматься, не в видении ли происхо-

<sup>20</sup> Тема «сна» в творчестве Платонова не была обойдена вниманием критики. В частности, исследованию снов в «Чевенгуре» посвящена статья О. В. Лазаренко: Сон в художественном мире романа А. Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов. Проблемы интерпретации. 1995.

<sup>21</sup> Яблоков Е. А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). С. 56.

дят события, о которых ему рассказывают как о «реальных»,<sup>22</sup> — настолько они фантазмагоричны.<sup>23</sup>

Читатель следит за путешествием Дванова и Копенкина, персонажей, которых (особенно последнего с его идеей воскрешения Розы Люксембург) как будто вынули из сна; знакомится с хранителем ревзаповедника Пашинцевым, облаченным в рыцарские доспехи на голое тело и спящим на бомбах; наблюдает апокалипсис в «Чевенгуре» и узнает, как было физически уничтожено понятие «буржуазия»; он, наконец, ощущает провалы во времени и пространстве, между которыми или в которых как будто живут персонажи. Платонов словно провоцирует читателя на такое восприятие текста, допускает возможность такого прочтения, и, следовательно, в некотором отношении оно его устраивает. Умение Платонова «подловить» читателя там, где, казалось бы, не может быть никакого подвоха, вовлекая его в игру с «необязательными» смыслами, демонстрирует О. Меерсон в «Свободной вещи...».<sup>24</sup> Ситуация с платоновскими снами эту особенность только еще раз обнаруживает: гипотетический вопрос о мнимости предмета повествования — одна из потенциалов текста, и не считаться с нею, поскольку она заложена автором, нельзя.

<sup>22</sup> В. Распутин, например, отмечает это: «Совсем другой мир — реальный и одновременно ирреальный...» (*Распутин В. Свет печальный и добрый // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 7).*

<sup>23</sup> Восприятие платоновского повествования как имеющего отношение к сну — «как бы во сне», становится одним из пунктов критического обвинения, выдвинутого против писателя в 30-е годы. Фадеев в отзыве на пьесу «Высокое напряжение» в 1933 году написал: «Хорошая идея затуманена нудным философствованием и «остранением» жизни людей. Ощущение такое, точно все происходит во сне. Пьесу следует переработать» (*Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. С. 316).*

<sup>24</sup> *Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1997.*

Помимо самой абсурдности сюжета повествование в «Чевенгуре» наделено целым рядом намеков, подрывающих уверенность читателя в «реальности» происходящего. Таковы, например, сравнения, в которых явь нарочито уподобляется сну:

Он (Прохор Абрамович. — В. В.) *ходил, жил, трудился как сонный*, не имея избыточной энергии и ничего не зная вполне определенно (Ч., 38).

Жизнь его (Саши Дванова. — В. В.) шла безотвязно и глубоко, словно в теплой тесноте материнского сна (Ч., 66).

В обоих случаях передается психологическое состояние героя, и взятые сами по себе ни то ни другое сравнение иных значений не демонстрируют. Однако сам психологизм может неожиданно приобретать дополнительный оттенок:

Копенкин ехал поникшим от однообразного воспоминания о Розе Люксембург. Вдруг в нем нечаянно прояснилась догадка собственной неутешимости, *но сейгас же бред продолжающейся жизни облек своею теплотой его внезапный разум...* (Ч., 148).

Благодаря метафоре «бред жизни» забытьё и явь как будто поменялись местами. Только в полусне трезвая догадка о невозможности воскрешения приходит к герою. Более того, Платонов «забывает» указать, чья жизнь похожа на бред, кто бредит. Он обезличивает конструкцию, и в результате не только жизнь героя, но жизнь как таковая приобретает качество психологического состояния — бреда. Такая деталь могла бы показаться малозначащей, если бы не дальнейшее развитие коллизии. Вот фраза, приуроченная к одному из фантазмагорических событий, произошедших в Чевенгуре.

Раздраженный сжатый огонь мгновенно осветил неизвестное облачное пространство, *будто погасла заря над гым-то сновидением*, — и удар выстрела пронесся ветром над пригибающимися травами.

Чепурный и шестеро с ним побежали вперед привычной цепью (Ч., 272).

И это не единственное сближение Чевенгура со сном:

...в Чевенгуре было тепло. Люди сидели рядами в переулках, между сдвинутыми домами, и говорили друг с другом негромкие речи; <...> солнечный жар и человеческий волнующий запах *делали жизнь похожей на сон* под ватным одеялом (Ч., 230—231).

Копенкин *погружался в Чевенгур, как в сон*, чувствуя его тихий коммунизм теплым покоем по всему телу... (Ч., 303).

Наконец — и это вынужденное повторение — песня Прощки о сироте, имеющая прямое отношение к Саше Дванову: «Шумит волна на озере, / Лежит рыбак на дне, / И ходит слабым шагом / *Сирота во сне...*»

Платонов каждый раз использует сравнение — фигуру, которая связывает явления, но без подмены. Он тем самым действительно отграничивает явь от сна. Однако зачем? Смысл один — идея жизни во сне должна исподволь явиться читателю. Это претерияция, и она работает, заставляя читателя время от времени сомневаться в том, что ему рассказывают о реальности.

Многое в «Чевенгуре» своей абсурдностью напоминает сон, но при этом автор каждый раз указывает на границы сна героев. Утверждать, что события, описываемые автором, происходят только в сознании, бессмысленно, но есть повод говорить о поэтике, при которой повествование или, точнее, то, о чем повествуется, уподобляется сновидению.

Чевенгурский коммунизм — сон? Или коммунизм вообще есть сон? Или жизнь вообще, и до Чевенгура и коммунизма, равнозначна сну? Наконец, обобщая, каким образом сон связан с темой произведения? Оно о жизни, о сне или о чем-то третьем? Подобного рода вопросы возникают сразу, если только допустить, что за речью повествователя и за стилистической фигурой присутствует еще и другое, загадываемое, слово. Постоянная повторяемость однотипных сравнений по меньшей мере создает почву, чтобы задуматься о существовании такового.

Норман Мангольм ставил задачей доказать невозможность информативного утверждения о состоянии сна: человек не способен определить, видел ли он сон, и тем более не способен предъявить достаточные верифицируемые свидетельства о своем опыте; недоступно такое знание и внешнему наблюдателю. Подобно этому создатель «Чевенгура» сделал все, чтобы неверифицируемость происходящего с героем (наяву или нет? было или лишь показалось? с кем? кому?) стала закономерностью восприятия читателем его мира. Как поэтический прием данная закономерность служит средством выражения авторской оценки, хотя последнее неочевидно.

### **Сон, утопия, поэтика «почти-реальности»**

Сон и утопия прочно соединены между собой в литературном сознании (сон смешного человека, четвертый сон...). Слова утопия и антиутопия сами по себе часто звучат в связи с «Чевенгуром», а если учесть совпадение «сон — Чевенгур — коммунизм», то такая параллель тем более напрашивается.

Допустим, сон в «Чевенгуре» действительно маркирует собой утопию: с одной стороны, место, которого нет, а с другой — специфическую идеологию. Поэтическая реальность не что иное, как вымысел, хотя и имеющий отношение к жизни действительной. Вымысел не обладает пространственностью (его, как и того же сна, нигде нет), и поэтому указывать на утопию как на место, отсутствующее в художественном мире произведения, излишне, как и рассуждать о закономерностях художественного времени и пространства, видя в них некие характеристики некоего самодостаточного бытия, а не часть сюжета. Признание художественного произведения утопией есть единственно признание того, что вымысел в данном случае возведен в такую степень, когда связь его с окружающей автора реальностью утрачивается почти совершенно. Иными словами, произведение намеренно лишается соответствия современному положению дел, однако такая жертва оправдывается тем, что автор получает возможность выразить свою оценку окружающей действительности, сравнивая ее с вы-

мышленным образом. Ситуация идентична, когда меняются знаки и утопия превращается в антиутопию, а сон-мечта в кошмар. И в той и в другой ситуации сон есть выражение авторской позиции: достойна реальность измышленного образа или нет?

Однако ситуация с «Чевенгуром» сложнее. Читателю приходится угадывать, насколько вымысел фантазмагоричен и насколько близок правде жизни. Платонов не дает ясных ориентиров и тем самым загадывает свою позицию по отношению к изображаемому миру и идеям, которые становятся для него центральным объектом изображения. Вульгаризируя — если коммунизм был построен только в воображении, трагично ли то, что он только в воображении и разрушен? Читатель вынужден постоянно «примерять» художественный мир «Чевенгура» к исторической реальности; должен *верифицировать* наличие и устанавливать характер связи между ними. И по этой причине ставить вопрос об утопичности или антиутопичности «Чевенгура» не совсем корректно.

Сослагательное наклонение, плохо работающее, когда речь идет об истории, весьма уместно в художественном произведении. Выстраивая свою вселенную, Платонов как бы играет на доверии читателя к тому, что возможно в действительности и что нет. Он устанавливает слишком тонкую, иногда почти исчезающую грань между историческим и неисторическим. Но только от нашей уверенности, что одно событие представимо в качестве реального, а другое нет, зависит, можно ли отнести произведение к разряду фантазмагорий, фантастике или же к нему надо относиться как к хронике проходящей жизни, «типическому» ее воспроизведению. Жанр загадывается Платоновым. Фигурально выражаясь, повесть спрятана за романом, равно как за повестью скрыта и притча, возводящая произведение в ранг, близкий философскому дискурсу.

Линию творческого развития Андрея Платонова можно представить в виде синусоиды, избрав в качестве двух измерений системы координат время и «коэффициент» правдоподобия. На ней несложно будет различить волны различной ам-



плитуды, показывающие степень вовлеченности писателя в конструирование фантастических образов (научно-фантастических или приближенных к фольклору, к сказке), с одной стороны, и его устремленность к «натуральному» изображению жизни, с другой. Эти волны, значительные в начале, постепенно затухают, приближаясь к границе документального, «реалистического», но никогда не сливаются с ней, не исчезают, что, собственно, и позволяет характеризовать платоновское творчество как «сюр-», «квази-» и даже «мистически» реалистическое, хотя последнее вряд ли удачно.

Научно-фантастические произведения («Потомки солнца» (1922), «Лунная бомба», «Эфирный тракт») оказываются в вершинах синусоиды, однако и этот пласт платоновского творчества, взятый как некое жанрово-тематическое единство, подчинен тому же стремлению. Фантастика Платонова содержит в себе обыденную реальность «натуральной школы» как полюс, противопоставляемый деятельности героя-изобретателя. Зазор между этими двумя полюсами иногда широк (как в «Потомках солнца»), иногда сужается (как в «Маркуне»), и никогда Платонов не стирает грань перехода из одного в другое.

Стиль зрелых произведений Платонова во многом обязан своим происхождением этой тенденции. В фантастике его корни. О сознательном внимании к «переходному» жанру можно судить по словам самого писателя. В известной наброске или плане к роману «Зреющая звезда» Платонов пишет: «Последние главы романа несут перерожденного человека по гулкой зреющей мудрой земле. *Мир почти фантастичен*. Но ничего незнакомого — это наши годы, наша земля, взятая с особой точки зрения». <sup>25</sup>

<sup>25</sup> Платонов А. П. Краткий план романа «Зреющая звезда» (Публикация Е. И. Колесниковой) // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. 1995. С. 243. Представляется важным замечание публикатора о характере целого блока материалов, в который входит «Зреющая звезда»: «Следующий блок

Многие моменты нереализованного замысла имеют тематические параллели с повестью «Строители страны» и с «Чевенгуром». Неудивительно, что и архитектурный принцип *мир погти фантастиген* также находит в них свое воплощение.

Впрочем, между замыслом «Зреющей звезды» и «Чевенгуром» есть одно достойное специального внимания отличие. Эти тексты можно рассматривать как две стадии становления платоновской загадки. Художник, казалось бы, заранее знает или предполагает, о чем будет роман: «Сюжет я понимаю здесь как рост человека под влиянием внешних благоприятных условий» (план «Зреющей звезды»).<sup>26</sup> Но проходит время, и образ, создаваемый благодаря изначальной интенции и условиям, которые оказались не столь благоприятны, вдруг начинает подчинять себе автора и поглощает собой замысел. Положение «Строителей страны» в этой цепи крайне любопытно. Повесть напоминает первую попытку облечь пафосный план в мажорную форму. Доподлинно неизвестно,

---

материалов интересен тем, что загадочный Платонов не отстраняется многомерным художественным кодом, а сам старательно проводит читателя через свои произведения, объясняя их сюжетную логику, оттенки переживаний своих героев, четко обозначая собственные творческие и общественные взгляды» (С. 210–211).

План «Зреющей звезды» датируется лишь гипотетически. Так, Е. И. Колесникова относит его «ко второй половине 20-х годов, незадолго до “Чевенгура”». Е. А. Яблоков не без оснований уточняет: «Первым наброском будущего “Происхождения мастера” нужно, вероятно, считать план-проспект “Зреющая звезда”; однако не исключено, что замысел этого романа возник у Платонова еще до того, как были написаны “Строители страны”...» (Яблоков Е. А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). С. 22). Никаких текстологических подтверждений этому нет, однако даже в том случае, если данный текст Платонова, во что трудно поверить, относится к более позднему времени, он все равно не перестает быть свидетельством о самом способе художника мыслить.

<sup>26</sup> Платонов А. П. Краткий план романа «Зреющая звезда». С. 243.

закончил Платонов повесть или бросил на половине. Но логика обстоятельств конца 20-х годов обязана была помешать ему.

Сплав невозможного и «натурального» рождает «поэтику сновидения», которая наряду с другими средствами помогает автору загадывать свое мнение, свою позицию. Подчеркнем, не скрывать, не шифровать, а именно загадывать, что означает способность самого художника включиться в поиск иных (отличающихся от изначального, предварительного) решений тематизируемых в литературном произведении проблем.<sup>27</sup> По сути, Платонов на глазах у читателя занят поиском ответа на вопрос об эстетическом отношении *его* искусства к действительности, и читателю не остается ничего другого, как следовать по данному пути. Если читатель, забегаая за горизонт, начерченный автором, приходит к выводу о том, что платоновское произведение является суррогатом жизни и только им, — неизбежно следует вывод о пессимизме и разочаровании автора в главной его идее, об отказе от идеала: настолько весь рассказ безысходен. Однако сам автор не утверждает, что перед читателем свершившаяся историческая реальность и реальность вообще. Следовательно, его суждение о реальности еще не вынесено. Такая амбивалентность

<sup>27</sup> «Тайнопись» Платонова постоянно находится в центре внимания, и совершенно оправданно (см., например: *Перхин В. В.* Тайнопись Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография). Однако необходимо отграничить два совершенно разных уровня бытования платоновского (да и других) текста: его загадочность от часто действительно свойственной ему тайнописи, шифрованности, закодированности. Последняя вполне может оказаться материалом для создания загадки, но сама по себе ее никак не исчерпывает. Тайнопись раскрывается в своей однозначности, когда мы получаем ключ к ней, узнаем способ, каким следует добывать смысл. Загадка возникает тогда, когда сам ключ спрятан, причем таким образом, что читателю становится понятно, что его просто необходимо найти, чтобы что-то понять. Загадка семантически продуктивна, тайнопись — нет.

платоновского образа имеет вполне монистическое основание — стремление осмыслить данность.

Как и в ситуации с финалами, где самоубийство лишь на мгновение и при очень пристальном внимании вдруг предстает чем-то иным, легко опустить те незначительные штрихи и намеки, которые делают повествование в «Чевенгуре» похожим на сон и лишают авторскую позицию однозначности. Но намеки эти все же есть в тексте.

То, что произведения Платонова со всей их абсурдностью, выражаемой отнюдь не только сюжетом, но столь же постоянно и стилистически, не имеют убеждающей жанровой маркировки, а как бы находятся между фантастикой и натурализмом (подражанием жизни в противоположность ее изобретению), вносит свою лепту в философичность или, может быть точнее, особую символичность его прозы. «Онтологичность», моделирование неких общих законов бытия, и привязка к истории — две стороны, которые оторвать друг от друга нельзя.

Поэтика «почти-реальности» становится для Платонова важным архитектурным принципом, пронизывающим всю повествовательную ткань его произведений. Этот принцип непосредственно связан с загадочностью и во многом помогает ее выстраивать. Сны же героев, являясь событиями сюжета, по отношению к ней оказываются скорее подсказками, хотя на своем уровне композиционной иерархии также представляют собой загадки. Разбирая сны героев, можно различить неявные интересы автора — те подспудные приоритеты, которые лишь сопровождают общую линию повествования, не смея вырваться из-под его власти.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Р. Ходель так охарактеризовал это свойство платоновского повествования, отталкиваясь не от сюжета, как в нашем случае, а от стиля, размышляя о последнем в терминах «модальности»: «Platov's prose is part of the tradition of his time in that it invests a symbolic interpretation of reality with excessive significance. But in contrast to authors like Belyi, Zamiatin, Bulgakov or Pilniak, the dualistic character of his propositions *can be experienced even in the smallest text segments.*

Жизнь и сон у Платонова уравниваются в своей фантастичности. Как подсказывает однажды повествователь: «Не существует перехода от ясного сознания к сновидению — во сне продолжается та же жизнь, но в обнаженном смысле» (Ч., 174). Поэтому их легко спутать. Сны у Платонова есть обнаженные ориентиры, показывающие подоплеку «сюжета о яви».

### Сон как желание

Объяснять литературные сны с помощью психоанализа удобней, чем историю русской литературы в целом (вспомним «Психодиахронику» И. Смирнова). Ведь легко усомниться, что избираемый язык, *теоретически* ориентирующий на психоанализ, действительно адекватен истории. Сны же самый естественный объект для подобной схематизации. И у Платонова в снах легко обнаруживается все, что, точно «по Фрейдю», должно в них быть. Жизнь Дванова «шла безотвязно и глубоко, словно в теплой тесноте *материнского сна*», — состояние героя в пору совершеннолетия все еще не отличает-

---

Every sentence hovers between the two levels of meaning and cannot be ultimately anchored in either of the two levels. In this sense the proposition is **demodalized**, i. e. its claim to truth cannot be determined because the proposition cannot be definitely attributed to either of the two realities. It is significant that Platonov, in contrast to the authors just mentioned, does not need mystic-fantastic motifs which explicitly claim the existence of a second, symbolic level and make it impossible to fluctuate between the two levels» (*Hodel R. From Chekhov and Platonov to Prigov: The De-Modalizing of Proposition // A Hundred Years of Andrei Platonov. Platonov Special Issue in Two Volumes. Vol. I. Essays in Poetics (Journal of the British Neo-Formalist Circle). 2001. Vol. 26. P. 51*).

Ценно в данном наблюдении еще и то, что оно работает на решение одной из сложнейших проблем, связанных с именем Платонова: каково место этого автора в ряду других русских писателей XX столетия? Удачные попытки провести релевантное сравнение пока редки.

ся от положения зародыша в утробе матери. Разве это не полная регрессия и «смещение внутреннего равновесия сил в сторону бессознательного»?<sup>29</sup>

Фрейд скорее всего был знаком Платонову. Однако в его учении нет ничего систематически значимого для Платонова в том смысле, как, например, для Зощенко: факты «самопсихоанализа», связанные с биографией Платонова, не известны. Кирпичики, возможно заимствованные из здания Фрейда напрямую или через чье-то посредство, приспособлены были Платоновым под другое, хотя порой они играют заметную роль в его поиске. Сны, конечно, выдают заботу автора произведения об исполнении желаний, но очень по-своему. Самое же главное в том, что задачи Фрейда и Платонова, их комплексное видение предмета осмысления — реальности и человека в ней — кардинально различны.

Впервые Александр видит сон почти в самом начале повести. Помимо него в сцене участвуют Прошка и «горбатый человек» Петр Федорович Кондаев. Прошка дразнит Кондаева. Кондаев в злобе бежит за Прошкой, но на пути ему попадается Александр:

...Кондаев ударил его с навеса костями пальцев своей худой руки, и у Саши зазвучали кости в голове. Саша упал с полупавшей кожей под волосами, сразу обмокшими чистой прохладной кровью.

Саша опомнился, но потом без забытья увидел свой сон. Не теряя памяти, что на дворе жарко, что стоит длинный голодный день и что его ударил горбатый, Саша видел отца на озере во влажном тумане: отец скрывался на лодке в туман и бросал оттуда на берег оловянное материно кольцо. Саша поднимал кольцо в мокрой траве, а этим кольцом громко бил его по голове горбатый — под треском рассыхающегося неба, из трещин которого вдруг полился черный дождь, — и сразу стало тихо: звон белого солнца замер за горой на тонущих

<sup>29</sup> Беккер А. Психоаналитическая теория сновидений // Энциклопедия глубинной психологии. Т. I. Зигмунд Фрейд: жизнь, работа, наследие. М.: Менеджмент, 1998. С. 323.

лугах. На лугах стоял горбатый и мочился на маленькое солнце, гаснущее уже само по себе. Но рядом со сном Саша видел продолжающийся день и слышал разговор Прошки с Прохором Абрамовичем. <...>

Саша видел снова один старый день. Ему давно представлялась жара в виде старика, а ночь и прохлада в виде маленьких девочек и ребят.

В избе было открыто окно, и около печки безвыходно металась Мавра Фетисовна. При всей привычке рожать, ей что-то надоедало внутри.

— Тошнит меня! Трудно мне, Прохор Абрамыч!.. Ступай за бабкой...

Саша не поднимался из травы до самого звона к вечерне, до длинных грустных теней (Ч., 49—50).

Этот сон выглядит лишним в «Чевенгуре», как будто ничего не добавляя к «явной» части повествования, не проясняя психологии героя, не становясь причинным звеном в развитии сюжета. И символика его ни к чему определенному не отсылает. В нем как будто наспех схвачены ниткой лоскуты «яви». Нить же представляет собой всего лишь скудную метонимическую связь без той общей основы, которая явно организует сравнение или угадывается в метафоре. Тут нет ничего, что помогло бы проследить последовательность мысли автора.

Интересно сравнить способ, каким Платонов пользуется для создания загадочного образа в «Тютне...» и в снах из «Чевенгура». Ранний рассказ Платонова подчеркнуто аллюзивен. Аллюзия, восстановление связи с иным текстом и в данном смысле интертекстуальный и генетический анализ становятся подспорьем для читателя в раскрытии отношений внутри образной системы произведения. В снах «Чевенгура», разумеется, каждый образ фрагмента также имеет свою этиологию, и вопрос о том, откуда он взялся, составляет интереснейшую сторону литературоведческого исследования. Но догадаться, о чем сон, что в нем метафоризируется, можно и без этого, пользуясь лишь тем, что предоставляет текст в его непосред-

ственной имманентной данности. Поиск влияний и анализ генезиса не является обязательным для его понимания. Обширное пространство текста самого произведения как будто отчасти заменяет собой более широкий контекст. Из него черпается «интертекстуальный» материал. Контекст ни при каких обстоятельствах не может быть сброшен со счета. Но в одном случае взгляд извне, осмысление контекста актуализирует для читателя внутреннюю структуру смысловых доминант, позволяя заметить действительно значимые элементы повествования, которые без этого легко упустить («экстравертный» текст). В другом — без выявления особенностей поэтики не всегда видно то, что лежит за пределами текста, но имеет к нему существенное отношение («интровертный»).

Любой из значимых образов и мотивов, ставших строительным материалом для сна, не однажды заявляет о себе в повествовании «Чевенгура». Можно представить платоновское повествование как широкое полотно, на которое нанесена отнюдь не прямая линия сюжетного узора. Узор существует как некое самостоятельное целое. Его развитие подчинено собственным закономерностям, он более или менее един, но иногда прерывист. Некоторые его элементы, если смотреть на растянутое во всю длину полотно повествования вблизи, в момент чтения, кажутся лишь неосторожным, нечаянным движением кисти художника. Лишь отойдя на расстояние, оглянувшись назад, можно увидеть, что эти неосторожные штрихи также имеют свою закономерность и повторяются. Смысл повтора становится понятен, если сдвинуть полотно так, чтобы образовались складки, а разрозненные штрихи приблизились друг к другу и как бы слились в одну линию. И сны и случайности обретают себя именно при таком чтении, когда мы силой памяти или повторным чтением сводим воедино хаотично разбросанные бесполезные предметы из мира Платонова. Как-то высказывалось мнение, что Платонова можно читать кусками с любого места и в любом направлении и никакого вреда от такого действия произведению не будет. Оно нашло отражение и в издательской практике —



известно издание «Чевенгура», где фрагменты произведения отчаянно перепутаны.<sup>30</sup> Курьезы полезны, когда они, хотя и гипертрофируя, увеличивают и делают резче не очень ясные черты. Тут главное вовремя остановиться, чтобы, приближая линзу микроскопа к предметному стеклу, не раздавить его. Литературное творчество Платонова уникально, но оно все же творчество и подчиняется неким общим эстетическим законам, да и просто правилам чтения (слева направо). Вряд ли получится тот же «Чевенгур», что писал Платонов, если просто перемешать слова, из которых он составлен. Если же говорить серьезно и принять во внимание наличие квазисюжетов в произведении, то окажется, что оно не однажды упорядочено. Поиск порядка равен поиску ответа на загадку.

Образ Петра Федоровича Кондаева играет во сне Дванова важнейшую роль. По сути дела, Петр Федорович и еще, пожалуй, только анархист Мрачинский — единственные отрицательные персонажи в «Чевенгуре» (странно, что такие вообще есть). Негативное отношение автора к Кондаеву ощущается в каждой детали. Он создан словно специально для того, чтобы быть отрицательным: никакого участия в действии не принимает, появляется лишь в начале и в самом конце произведения. Может быть, он таков в противовес остальным героям-деятелям, которых автор не смеет, не в силах или не желает судить. Уникален он и тем, что своим физическим несовершенством маркирует свою отрицательность: «Отставя зад, касаясь травы длинными губительными руками, ходил по селу горбатый человек...» (Ч., 47). Для сравнения, чтобы показать, насколько это необычно для Платонова, возьмем противоположный пример — не из окончательного текста «Чевенгура», но из того, что ему предшествовал. Вот деталь портрета героини из «Строителей страны», покоряющей сердца всех без исключения мужчин, что ее окружают, более того, ее назначение — рассудить, кто же из них истинная, а буквально — наиболее полезная личность в революционную эпоху; насто-

<sup>30</sup> Платонов А. П. Чевенгур: Роман. М.: Сов. Россия, 1989.

ящему она готова отдать свою любовь: «Софья Александровна держит рот закрытым, у нее пахнет из одного зуба» (**Стр. стр.**, 372). Вообще же Платонов избегает неприкрыто оценочного использования физических качеств героя. Тело для Платонова — часть философии, объект философствования и поэтому сомнения, но отнюдь не прием характеристики персонажа в стиле кинематографически понятых идей Ломброзо или типажей Леонида Леонова (подбривый лоб Грацианского). Ради чего же Кондаев таков?

Ответ прост как подсказка, нарочито предпосланная загадке-сну. Два ключевых мотива составляют существо образа: ненависть к любому проявлению жизни и похоть. Первое есть форма второго, а второе есть причина первого. Это даже не взаимозависимость двух свойств, а переход, как в начале логики Гегеля: «Руки его были постоянно в желтизне и зелени — он ими губил травы на ходу...»; «От одного вида жизни, будь она в травинке или в девушке, Кондаев приходил в тихую ревнивую свирепость»; «Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту. Тихое зло его похоти в этих одиноких местах находило свою отраду» (**Ч.**, 48). Похоть-ненависть Кондаева не подлежит обычному сравнению. Ее нельзя назвать страстью, так как страсть — порождение сердца и чувство, противопоставляемое сознанию («Гратов усиленно учился и старался растратить влагу своего *сердца* в сухих пространствах науки. <...> Но мозг плавал тающей льдиной на теплом море *зувства*» (**Стр. стр.**, 352)). Похоть Кондаева не может быть противопоставлена разуму как раз потому, что исходит она не из мозга или сердца, а из «коренного слома горба».

В «Чевенгуре» есть ряд других моментов, обнаруживающих неприятие героями плотской любви. Так, Дванов, «когда он увидел склещенных собак — он тогда два дня не ел, а всех собак разлюбил навсегда» (**Ч.**, 40). Захар Павлович, смущаясь, наставляет Дванова: «Главное, не надо этим делом 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...» (Ч., 78). Соня Мандрова не хочет рожать детей: «Людей хватает без моих детей. <...> Если бы из меня мог вырасти цветок, его б я родила. <...> Когда у меня есть цветы, я никуда не ухожу и никого не ожидаю. Я с ними так себя чувствую, что хотела бы их рожать. Без этого как-то вся любовь не выходит...» (Ч., 365). Неприятие же Кондаева исходит от более высокой инстанции. Голос повествователя, с учетом всей его однозначной оценочности, в данном эпизоде уж очень похож на авторский. Собственно, Дванов, Копенкин, Соня, Чепурный, уступающий свою возлюбленную другому, — они все противостоят Кондаеву, потому что любовь для них нечто совершенно иное, отчасти близкое символистскому ее пониманию, чувство: идея, поглощающая и увлекающая в некую «главную жизнь», суть которой, правда, не раскрыта читателю. Тема любви не занимает в «Чевенгуре» столь много места, как в «Строителях...», где она предстает главной движущей силой сюжета, а умение пользоваться ее энергией, жертвовать ею ради общего дела социализма, оставляя ее на потом, когда дело будет решено, оказывается качеством настоящего, нового человека. Но в «Чевенгуре» она все же о себе напоминает, а в определенных случаях создает важный смысловой фон, без учета которого нет возможности понять, на что направлено внимание автора. Она и здесь противопоставлена похоти.

Итак, человек-похоть губит солнце, предстая разрушителем апокалиптического значения. В этом сне о гибели мира Дванов вновь разлучается с отцом, и даже материнское кольцо в руках Кондаева оборачивается злом. Похоть и гибель мира — вот что составляет тему сна и может рассматриваться как предвосхищение финала.

Однако такая «отгадка» лишь порождает новые вопросы: почему герой обречен на новую разлуку с отцом? как новая разлука связана с другими элементами сна — с похотью Кондаева и носителем совершенно иного типа любви Двановым? как, наконец, это видение соотносится с тем почти идилли-

ческим сном, где Саша и отец остаются вдвоем и им не мешают человек-похоть?

Дванов видит его перед тем, как отправиться в Чевенгур. В его основе детское воспоминание о смерти отца, и оно противостоит видению в целом ряде моментов:

Не понимая расставания с отцом, мальчик пробует землю могилы, как некогда он шупал смертную рубашку отца, и ему кажется, что дождь пахнет потом — привычной жизнью в теплых объятиях отца на берегу озера Мутево; та жизнь, обещанная навеки, теперь не возвращается, и мальчик не знает — нарочно это или надо плакать. Маленький Саша вместо себя оставляет отцу палку — он зарывает ее в холм могилы и кладет сверху недавно умершие листья, чтоб отец знал, как скучно Саше идти одному и что Саша всегда и отовсюду возвращается сюда — за палкой и за отцом.

Дванову стало тягостно, и он заплакал во сне, что до сих пор еще не взял свою палку от отца. Но сам отец ехал в лодке и улыбался испугу заждавшегося сына. Его лодка-душегубка качалась от чего попало — от ветра и от дыхания гребца, и особое, всегда трудное лицо отца выражало кроткую, но жадную жалость к половине света, остальную же половину мира он не знал, мысленно трудился над ней, быть может, ненавидел ее. Сходя с лодки, отец гладил мелкую воду, брал за верх траву, без вреда для нее, обнимал мальчика и смотрел на ближний мир как на своего друга и сподвижника в борьбе со своим, невидимым никому, единственным врагом.

— Зачем ты плачешь, шкалик? — сказал отец. — Твоя палка разрослась деревом и теперь — вон какая, разве ты ее вытацишь!..

— А как же я пойду в Чевенгур? — спросил мальчик. — Так мне будет скучно.

Отец сел в траву и молча посмотрел на тот берег озера. В этот раз он не обнимал сына.

— Не скучай, — сказал отец. — И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...

Саша придвинулся к отцу и лег ему на колени, потому что ему не хотелось уходить в Чевенгур. Отец и сам заплакал от расставания, а потом так сжал сына в своем горе, что мальчик зарыдал, чувствуя себя одиноким навеки. Он еще долго держался за рубашку отца; уже солнце вышло поверх леса, за которым вдалеке жил чужой Чевенгур, и лесные птицы прилетели на озеро пить воду, а отец все сидел и сидел, наблюдая озеро и восходящий лишний день, мальчик же заснул у него на коленях; тогда отец повернул лицо сына к солнцу, чтобы на нем высохли слезы, но свет защекотал мальчику закрытое зрение, и он проснулся (Ч., 247—248).

Что удивляет, так это яркое противопоставление умершего отца Дванова и Кондаева. Оно выражается в детали: «Сходя с лодки, отец гладил мелкую воду, брал за верх траву, *без вреда для нее...*» Развивается в пейзажном описании утра, где солнце не гаснет, а восходит, и отец Дванова не покидает сына, а возвращается к нему. Отец Дванова оказывается мыслителем и «борцом». Он стремится осмыслить некую неизвестную половину мира, которую следует ненавидеть (вспомним, «он видел *смерть* как другую губернию, которая расположена под небом...» (Ч., 27)), — ту половину, где обитает «невидимый никому, единственный враг». Трудно ошибиться, что за враг стоит перед самоубийцей, который покончил с собой для того, чтобы познать смерть и вернуться. Сложно не понять, что имел в виду самоубийца-исследователь, когда, считая сына своим помощником в борьбе с врагом, говорил ему: «Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...»

Можно было бы легко прочитать этот сон как предвосхищение финального, генетически, по отцовской линии, детерминированного самоубийства, если б не последняя фраза: людям («им») нет смысла оставаться мертвыми, поэтому Дванову что-то нужно делать в Чевенгуре.

Но и этим дело не исчерпывается. С самого начала ясно, что материнское кольцо из сна Дванова, брошенное *мертвым* отцом из лодки-*душегубки* на берег (жизни), символизирует зависимость живого от ушедшего и наоборот: броская и никак

не оговариваемая автором деталь требует объяснения, а ближайший контекст почти исключает другие варианты. Значение образа, впрочем, более конкретно. Отец призывает героя делать что-нибудь, чтобы ему, отцу, не лежать мертвым. И в то же время он отдает сыну материнское обручальное кольцо. Не для того ли, чтобы оно было передано другой, живой женщине (такой, как Соня, например)? Но если сын рыбака обручится с живой, он непременно забудет о «главной жизни» и судьбе мертвых. Передать сыну обручальное кольцо все равно что сделать так и невостребованную кровать для его будущих детей, как поступает Захар Павлович. Это означает семейную жизнь, в которой исчезнет герой и останется лишь персонаж. Однако отец отдает кольцо, противореча самому себе: семейный Дванов не сможет сделать для него что-нибудь в Чевенгуре — он станет Прошкой. Рыбак, таким образом, отказывается от воскрешения, а оппозиция автора самому себе может быть выражена красноречивым: оставьте мертвым хоронить мертвых. Раз за разом Платонов проблематизирует парадоксальную тему воскрешения, мучаясь над головоломкой о синице и журавле (любви к ближнему и жажде дальнего).

Дванов не единственный персонаж, сны которого воспроизводят формулу «похоть против Любви». Тот же самый набор мотивов доминирует и во сне Копенкина, где участвуют его мать и Роза. Ушедшая, «уже давно умершая» мать покидает героя во второй раз перед его свадьбой, в тот момент, когда он становится семейным человеком, предпочитает верности матери сожителю с женщиной. Как и в случае со сном Дванова, когда на первый план выдвигается мотив плотской любви, любви-похоти, происходит разрыв с предками. Появление в жизни и во сне Копенкина новой невесты, Розы, как будто ведет к тому же результату: «Опять себе шлюшку нашел, Степушка. Опять мать оставил одну — людям на обиду» (Ч., 174). Но между обычной женщиной и Розой есть величайшее различие. Точно так же, как есть значительнейшее сходство между Розой и матерью. Роза — мертвая: «Копенкин любил мать

и Розу одинаково, потому что мать и Роза было одно и то же первое существо для него, как прошлое и будущее живут в одной его жизни. Он не понимал, как это есть, но чувствовал, что Роза — продолжение его детства и матери, а не обида старушки» (Ч., 174). Для Копенкина мертвые равны. Заметим, Копенкин не молится о воскрешении, но стремится к нему, хотя и не представляя себе, как оно может быть осуществлено.

Все интриги снов выстраиваются в довольно логичную цепь: отвергается любовь плотская, ее место занимает иное, более глубокое чувство связи с людьми — отвергается, а точнее, подвергается сомнению безысходность смерти и возникает надежда на воскрешение.

Сомнение и надежда крайне зыбки. Они ровно таковы, как сон. О них нельзя говорить напрямую именно потому, что они не уверенность. Их легко спугнуть. Впрочем, важно и то, что сон — продолжение дневной жизни. А значит, чувства, им рожденные, к реальности также имеют отношение. Автор как будто не в состоянии выражать свои идеи напрямую, он их загадывает. Но как раз последнее, и это нужно подчеркнуть, разрушает тот схематизм, который легко обнаружить в только что предложенном прочтении.

Сны в «Чевенгуре» позволяют увидеть скрытые в них авторские чаяния довольно четко. И не задуматься здесь о прецеденте «Общего дела» Николая Федорова весьма затруднительно. «Общее дело» как будто объясняет, откуда Платонов выхватил идею, но в то же время заставляет критика бежать от признания его непосредственным источником влияния, поскольку слишком уж плоской и несамостоятельной выглядит после такого открытия собственно платоновская позиция: не может творчество такого художника сводиться к наследованию фантазий, которые и другими-то людьми, открыто заявлявшими о значимости для них «Общего дела», оценивались как результат не вполне здорового сознания. Действительно, Платонова нельзя свести к Федорову. Опасно даже стягивать два имени союзом «и», поскольку сразу возни-

кает искушение провести вектор от одного к другому. Однако проблема, занимавшая мыслителей, та же — смерть и бессмертие.

Принято считать, что сведение смысла художественного произведения к одной-двум идеям неизменно обедняет его, лишает той глубины, которая ему присуща. Это спорно. В конце концов, любая мировоззренческая система разворачивается вокруг очень небольшого числа понятий, а может быть, лишь единственного. И неважно, как оно именуется: «бог», «абсолют», «природа», «все», «экзистенция». Для Платонова единственной — той, без которой нельзя, нет смысла что-либо делать, — стала идея, касающаяся без исключения каждого: смерть и бессмертие, в их обнаженной, нисколько не метафоризированной сути. Ничего уникального. Любой рано или поздно решает ее для себя. Кто-то — ожидая нирваны или Христа; иной — видя в страхе перед ней пружину человеческой души; а кто-то — диктуя пунктуально ученикам о самом процессе ее наступления. Уникальность и глубина Платонова в том, что его идея смерти-воскрешения и нетривиальный упрямый поиск ее решения явились основой творчества, источником художественной формы, которая способна впитать в себя наиболее важное.

Использование автором мотивов «Общего дела» высвечивает еще одну грань. Ту, что связана с христианским решением темы смерти, с теми многочисленными библейскими и новозаветными вкраплениями, которые постоянно звучат в произведении. Как бы там ни было, все расхождения между двумя «экзегезами» исходят, по существу, из единственного пункта — из различия в подходе к вопросу о том, кто может дать человеку надежду на вечную жизнь, каково в этом деле участие самого человека. Достаточно выбросить хотя бы одну линию из прочтения и получится или последовательный федоровец, или рьяный адепт православия, причем знаки можно легко поменять — разочаровавшийся антифедоровец или отчаявшийся в вере атеист. Скепсис же позволяет, как луч фонаря, высвечивать то один предмет, то другой, а точнее — и



тот, и другой, и третий... И сохранять целое становящейся гносеологической системы.

Сны как желание. Этот аспект, возможно, связывает Платонова с Фрейдом. Однако для платоновских героев их желания не являются скрытыми. И повествователь хотя и прячет их, но таким образом, что они вновь и вновь о себе напоминают. Дванов и наяву хочет вернуть или вернуться к отцу. Копенкин хочет воскрешения Розы Люксембург. Некий «комсомолец» высказывает во сне желание, которое вряд ли возникло в результате детской психологической травмы и является подсознательным: «Сволочи, — уже примиренно вздыхал он и молча пропускал что-то главное во сне. — Сами двое на постели спят, а мне — одному на кирпичной лежанке!.. Дай на мяготи полежать, товарищ секретарь, а то убиваюсь на черной работе... Сколько лет взносы плачу — дай пройти в долю!.. В чем дело?..» (Ч., 245).

«Главное» во сне комсомольца — желание телесной близости («Сами двое на постели спят»). Тем он, подобно Кондаеву, противопоставлен центральным фигурам произведения. Дванова же сон возвращает к пути, с которого уводит дневная дорога. Направление этого пути во сне или в результате сна обнажается:

Дванов заметался в беспокойстве — он испугался во сне, что у него останавливается сердце, и сел на полу в пробуждении.

— *А где же социализм-то?* — вспомнил Дванов и поглядел в тьму комнаты, ища свою вещь; ему представилось, что он его уже нашел, но утратил во сне среди этих чужих людей. В испуге будущего наказания Дванов без шапки и в чулках вышел наружу, увидел опасную, безответную ночь и побежал через деревню в свою даль (Ч., 113—114).

Ситуация загадочна постольку, поскольку читатель лишен возможности проследить ход мысли или сюжет сна героя, заставившие его внезапно воскликнуть о забытом социализме и совершить абсолютно неожиданный для очнувшегося среди ночи поступок. Даже когда логическая цепь причин и след-

ствий выстроена: испуг — утрата — социализм — необходимость действия, — сбивает с толку решительность и преувеличенная инстинктивность бегства Дванова. Неясно, почему, вспомнив о социализме, нужно немедленно бежать за ним. Можно, конечно, связать бредовый и сомнамбулический поступок Дванова с тем, что накануне он был ранен и провел ночь в плену у бандитов-анархистов. Но и это психолого-физиологическое объяснение само по себе требует, чтобы его реконструировали, вспоминали, догадывались о нем. Здесь важна незавершенность разгадывания: Платонов так строит предшествующий рассказ о мытарствах героев, что непонятно до конца, сколько времени прошло с момента освобождения Дванова из плена, насколько беспокоит героя рана и она ли явилась причиной «брёда». Недостаточность психолого-физиологического объяснения и есть не что иное, как средство загадывания.

Впрочем, Платонов как будто нарочно устраивает некоторую путаницу вокруг очевидного: для того чтобы понять, о чем был сон Дванова, нужно лишь воспринять *буквально* то, о чем говорит герой, — о желании социализма.<sup>31</sup>

Платонов не оставил после себя каких-либо более или менее развернутых размышлений, касающихся литературной

<sup>31</sup> Внезапное осознание основного как упускаемой возможности повторяющийся момент у Платонова. В то же приблизительно время в «Эфирном тракте» появляется сходная сцена:

И Кирпичников двинулся вдоль Америки.

У одного фермера, где Кирпичников нанялся на прочистку сада, была дочь. <...> И Кирпичников захотел остаться на ферме. <...>

Но раз ночью Михаил проснулся. На колодце чвакал двигатель, нагнетая воду в сад. Хутор спал, и Михаил почувствовал тоску и тревогу. Он вспомнил розы, Россию, Феодосия, Попова, эфирный тракт, работающий океан — и стал одеваться (Избр. пр., I, 162).

Обретенный покой, связанный с близостью к традиционному представлению о хорошей жизни, с близостью к женщине, исчезает во сне, который заставляет героя вспомнить о других «зовущих» вещах.

теории. Его критические статьи все-таки статьи художника. Однако, глядя на способ платоновского повествования, можно подумать, что над ним работал человек, весьма в ней искушенный. Писатель использует как поэтический прием столкновение двух традиций, двух точек зрения на художественный текст. Первая — психолого-реалистическая, миметическая, когда поведение героя и одновременно появление фрагмента в тексте объясняется тем, что автор стремится к правдоподобию изображения внутреннего мира героя. Вторая (схематизируя) — сугубо символическая и телеологическая, когда герой и его поступки рассматриваются как указатели на идеи и подчеркивается тот факт, что в действительности никакого героя-то и нет, и мыслить его как психологическое существо не имеет смысла. Может быть, это две стороны одного предмета, одна без другой не существующие или редко встречающиеся. Но верно и то, что символизм заново оживил их противостояние, и Платонов актуализирует данное различие, используя его, чтобы обозначить подлежащее разгадыванию «темное место». Читатель должен споткнуться на разрыве в логике «подражающего» повествования, чтобы заметить присутствие иного плана, обратить внимание на символическую значимость воспоминания о социализме не только для героя, но прежде всего для автора. Эта загадка — напоминание о главной теме произведения, предмете размышления и сомнения.

Обнаженность темы социализма в контексте разгаданного сна противостоит ее неопределенности в повествовании, посвященном яви. Сон Дванова предельно серьезен. Поиск же социализма наяву до определенного момента выглядит как пародия, насмешка над идеей социализма. Посещение целого ряда абсурдных коммунистических «заповедников», да и сам повод путешествия: «Вечером Дванов получил бумагу: немедленно явиться к предгубисполкома, чтобы побеседовать о намечающемся самозарождении социализма среди масс» (Ч., 94), — обескураживают своей легкомысленностью, если не глупостью, а используя модный термин — пародийностью.

Но пародия не является самоцелью для Платонова. В частности, абсолютная серьезность, с которой главный герой во сне вспоминает о социализме, показывает, что насмешка составляет лишь одну из сторон повествования и ей противостоит другая, выражающая по-настоящему пафосное в идее: возможность остается частью размышлений сомневающегося художника.

Этот сон Дванова удивительным образом повторяет более ранний. Герой увидел его после возвращения из своей первой, связанной с заданием партии командировки, после тяжелой болезни, длившейся около девяти месяцев и поэтому напоминающей новое рождение. Сон о социализме в тот момент стал живительным для героя. Именно после него Дванов очнулся от болезни. В том сне-видении Дванов (снова «открытыми глазами») наблюдает детальную картину строительства нового общества и сам принимает в нем участие:

Однако он лежал и видел ночь открытыми глазами; окрепшая, взволнованная жизнь не хотела забываться в нем. Дванов представил себе тьму над тундрой, и люди, изгнанные с теплых мест земного шара, пришли туда жить. Те люди сделали маленькую железную дорогу, чтобы возить лес на устройство жилищ, заменяющих потерянный летний климат. Дванов вообразил себя машинистом той лесовозной дороги, которая возит бревна на постройку новых городов, и он мысленно проделывал всю работу машиниста. <...> Дванов завидовал всему этому... (Ч., 92).

О содержании второго сна, в котором Дванов вспомнил о социализме, читателю ничего не рассказано. Но реконструировать его легко, вспомнив об этом; первом. Получается, что восклициание Дванова ничуть не случайно, и внезапным его тоже трудно назвать — герой раз за разом видит социализм во сне.

Сны в «Чевенгуре» рассказывают о мертвых и о желании встретиться с ними вновь. И во снах герои видят социализм или нечто иное, но очень похожее, о чем поет «одинокий голос» среди хора анархистов-бандитов:

Есть в далекой стране,  
На другом берегу,  
Что нам снится во сне,  
Но досталось врагу... (Ч., 104).

Большей частью и тот, и другой мотив живут порознь во снах. Но они встречаются в кульминационный момент, когда в Чевенгуре умирает ребенок. Именно смерть ребенка обнаруживает во всей чистоте главный критерий, по которому искатели коммунизма могут понять, что в Чевенгуре нет коммунизма. И все тщетные попытки его организатора Чепурного убедить себя, что коммунизм все же состоялся, основываются на мысли о мертвом ребенке, который жил в Чевенгуре, хотя бы и во сне. «Копенкин погружался в Чевенгур, как в сон, чувствуя его тихий коммунизм теплым покоем по всему телу, но не как личную высшую идею, уединенную в маленьком тревожном месте груди» (Ч., 303) — данная фраза остается лишь сравнением: явь — явью, а идея коммунизма — лишь «в тревожном месте груди». Коммунизм в Чевенгуре не настоящий, не истинный (повторяя Платонова: «...образ первоначального коммунизма в Чевенгуре, восторжествовавшего там позднее...» (Ч. рк., Л. 261)), и непонятно лишь одно: почему гибель коммунизма не истинного, не соответствующего своей идее, так часто отождествляют с крахом самой идеи. Коммунизм с его претензией невозможен здесь и сейчас — это признание несовершенства реальной жизни, но еще не отказ от идеи, которая по-прежнему остается предметом медитации и сомнения, по-прежнему поглощает автора. В определении жанра «Чевенгура» нет места ни утопии, ни антиутопии, и скорее всего нужно согласиться с Т. Сейфридом, который в качестве главной темы произведения видит утопизм как таковой,<sup>32</sup> —

---

<sup>32</sup> *Seifrid T. Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit. P. 117: «If the theme of a utopian organization of society is thus prolifically represented in Chevengur, any attempt at dealing with the novel in terms of some specific version of utopia is nonetheless rendered problematic by the very*

если, конечно, видеть в последнем объект не механического отрицания, а объект сомнения.

Считается как будто само собой очевидным, что все изображаемое Платоновым — будь то реальность, будь то идея —

plurality of utopian doctrines the novel has absorbed. On closer reading, no one of these turns out to enjoy distinct authority. This polyphony has much to do with the fact that the novel's theme is as much *utopianism* itself, the logic of and motives for utopian action, as it is any specific utopian doctrine, and the novel's omnivorous incorporation of just about every millenial notion Platonov could have been exposed to is the direct outgrowth of this metagenic character».

Показателен в данном случае и подход Д. Бетеа к «утопическому» вопросу у Платонова. Д. Бетеа противопоставляет утопии и антиутопии «апокалиптическую литературу», которая фокусирует свой взгляд не на интерпретации некоего результата развития человеческого общества как совершенного или негуманного, а на самом факте конца развития, конца персональной и всеобщей истории. Если ведущая точка зрения в утопии принадлежит просвещенному герою, который обзревает совершенное устройство изнутри, ведущая точка зрения в антиутопии — просвещенному «чужаку», глядящему на несовершенство извне, то «апокалиптические» авторы (Булгаков, Пастернак) идут еще на один шаг дальше: «...they are believers, or at least *want* to be, they imply that there is a viewpoint wholly independent of their time and space, one that sees human life as a text bounded by a beginning and end». Характеристика «апокалиптический автор» в применении к Платонову должна быть привлекательна для тех, кто усматривает религиозное начало в творчестве писателя как порождающее. Но если отделять все же тему от авторской ее оценки, то скорее всего придется согласиться с Д. Бетеа в том, что «Platonov is a *failed utopian*, not a confirmed apocalypticist» (*Bethea D. M. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1989. P. 150, 163).

В неопубликованном докладе «Platonov and the Utopian genre» Г. Гюнтер приходит к интересному выводу, что «by mixing heterogeneous, even conflicting, literary genres Platonov succeeds in creating a unique type of "inverted utopia" which has no parallel in twentieth-century prose. Some characteristic and traits of Platonov's utopian/dystopian texts are: processuality, the dialectics of amelioration and degradation,

заранее осознаны автором или как явление исключительно негативного характера, или позитивного: если коммунизм (утопизм как таковой) с его миллионами бессмысленных жертв есть нечто совершенно неприемлемое для читателя, то уж для Платонова как художника гениального и противостоящего советскому истеблишменту это и подавно должно было быть ясно. Но дело обстоит по-другому. Возвращаясь к эпизоду смерти ребенка — устами нищенки, его матери, Чепурному, конечно же, выносится приговор:

Мать посмотрела на Чепурного одинокими глазами.

— Чего-то тебе, мужик, другого надо: малый мой как помер, так и кончился.

— Ничего не надо, — поскорее ответил Чепурный. — Мне дорого, что он тебе хоть во сне живым приснился, — значит, он в тебе и в Чевенгуре еще немного пожил...

Женщина молчала от горя и своего размышления.

— Нет, — сказала она, — тебе не мой ребенок дорог, тебе твоя дума нужна! (Ч., 315—316).

Сын нищенки, безусловно, жертва попытки воплотить утопию. Однако эту жертву, как и многие другие, принес не писатель Платонов, как если бы он конструировал антиутопию, а сама жизнь и русская история. Писатель Платонов вынужден был осмысливать то, что свершилось и свершается, и уникальность созданного им мира как раз и заключается в том, что, несмотря на всю чудовищность, в нем остается (пусть в глубине сердца) место надежде, сопутствующей сомнению. Надежде на то, в самом общем смысле, что жертвы все же не были напрасны. И дума Чепурного была о воскрешении ребенка.

Смерть сына нищенки часто рассматривают как параллель хрестоматийному образу Достоевского. Слезу ребенка не мо-

---

historicity, autoreflexivity, and ambivalence of style. <...> The basic trope is the oxymoron» (Günther H. Platonov and the Utopian Genre // Synopses of Papers to be Given at the Neo-Formalist Conference on the Work of Andrei Platonov at Mansfield College, Oxford, September 11<sup>th</sup>—12<sup>th</sup> 2000).

жет искупить никакое благое намерение. Но при всех сходствах и ориентации на предшественника у Платонова мы сталкиваемся с несколько иной ситуацией. Вопрос о жертве малым ради многого, частным ради общего не носил для Платонова умозрительного характера. Достоевскому все же во многом приходилось конструировать ситуацию, в которой бесы овладевают всем обществом. Платонов живет в мире, где жертвы *уже* принесены, где Ерик *уже* распустил армию чертей по земле. Исторический контекст трансформировал вопрос о необходимости жертвы в вопрос о ее оправдании. И ответ на него, особенно в такой постановке, не был известен Платонову заранее. Более того, попытка разрешить его и составляла существенную часть платоновского творчества — точно так же, как «нищешанское» противоречие между любовью к ближнему и любовью к дальнему всю жизнь оставалось именно противоречием для Платонова.<sup>33</sup>

Что указывает на нерешенность? Сама полифоничность платоновского письма и открытость произведения, в конце концов, его загадочность. Разгадывая сны в «Чевенгуре», читатель получает доступ к тому смысловому плану, который противостоит изображению исторических событий. Хроника ужаса и бессмысленности жизни сопровождается в «Чевенгуре» загадыванием о желаемом, об идеале. И читатель способен — ему предоставлены автором все возможности — вы-

<sup>33</sup> Роберт Чандлер, сопоставляя образ реального Платонова с образом Платонова — героя «Колымских рассказов», показывает, как это незнание Платоновым истины приводит, согласно концепции «Рассказов» и мнению критика, к завуалированной попытке понять — объяснить — оправдать зло. Шаламов очень чутко уловил и передал эту рискованную особенность платоновской поэтики «неопределенности», выражающей этически неприемлемое для Шаламова сомнение — при всей симпатии последнего к своему предшественнику (Chandler R. Varlam Shalamov and Andrei Fedorovich Platonov // A Hundred Years of Andrei Platonov. Platonov Special Issue in Two Volumes. Vol. II. Essays in Poetics (Journal of the British Neo-Formalist Circle). 2002. Vol. 27).



делить доминирующие мотивы в смутном определении идеала.

### Сон и миф

Существует большое искушение анализировать платоновский текст как часть мифа. Учитывая, что текст вышел из-под пера художника, чье творчество действительно слишком емко и актуально и само по данной причине располагает к мифологизированию, это не удивительно: чем значительнее явление, тем скорее его обволакивает пелена типичных представлений эпохи. Фантазмагоричность и алогичность сна — вот та тропинка, которая просто обязана вывести к мифу.

Но в филологии, если, конечно, избираемый ею предмет имеет хотя бы какое-то отношение к единству «автор — текст — читатель», недостаточно представлять произведения художника лишь еще одной иллюстрацией работы всеобщей мифологической формулы, пусть даже тысячу раз проверенной и многими признанной. Мы вынуждены исходить из конечности и ограниченности, которая присуща тексту автора, жившего в конкретный момент истории, равно как и думать об историчности читательского, включая свое собственное, восприятия. Решая дилемму, исходить ли из языка и законов некоего мифа или же идти от языка и законов, устанавливаемых художником, приоритет приходится отдавать последнему. Причем не важно даже, является ли наше представление о мифе, который проецируется на литературный текст, истинным или же оно наверняка ложно. Во втором случае мы ищем кошку, которой в комнате нет. Но зачем искать в комнате кошку, если заранее известно, что она там? В этом есть смысл, только когда нас интересует, чем она отличается от других. «Мифопроецирование» же не дает и толики такой возможности.

Филологическое сопоставление творчества Платонова с той совокупностью самых разнородных источников и реконструкций, которую обозначают словами «мифологическое», «традиционное», «фольклорное», может быть крайне инте-

ресным, если более или менее разграничены значения сложнейшего термина, если учитывается различие между созданным однажды авторским произведением и «произведением», неустанно творимым многими; если будет достигнуто понимание того, что мы в настоящий момент делаем: выясняем ли роль литературного произведения в становлении мифа или же пытаемся определить смысловые функции неких, обязательно исторически определенных, мифологем в структуре первого. Но так происходит далеко не всегда.

Сказать, что в творчестве художника отразилась присущая «первобытному сознанию» оппозиция «верх — низ», «внешнее — внутреннее», все равно что не сказать об этом творчестве ничего. «Первобытные» оппозиции слишком общи. В том, чтобы рассматривать небо или голову как верх, землю или то, что к ней близко как низ, Платонов, конечно же, подобно нам всем, уравнивается с первобытным человеком. Но неужели литературу следует изучать только для того, чтобы убедиться, что сознание индивида XX столетия ничем не отличается от сознания дикаря? Не теряет ли при этом предмет литературоведения своей специфики?

Постановка вопроса может показаться утрированной, однако нередко все так и выглядит, когда речь заходит о поиске мифологических корней в творчестве писателя. Приходится время от времени сталкиваться с научными работами, где герой Платонова при опоре, естественно, на идеи Проппа или кого-нибудь еще уподобляется Ивану-дураку, а героиня — Бабе-яге.<sup>34</sup> Персонажи Платонова постоянно странствуют, преодолевают препятствия, приобретают помощников (пара

<sup>34</sup> См., например: *Малаховская Н.* Наследие Бабы-яги: Религиозные представления, отразившиеся в волшебной сказке, их следы в русской литературе XIX—XX веков. Дисс. <...> канд. филол. наук. Зальцбург, 1995. Автора интересует прежде всего «та цельная и единая религиозная система, весть о которой удастся распознать при изучении сказки» (С. 3), а затем та же система, но уже в произведениях русской литературы, в частности — в платоновских.

Дванов — Копенкин), но только делают они это не в сказке, а романе или на худой конец повести. В филологии далеко не всегда применим принцип транзитивности. Если  $A = B$ ,  $B = C$ , то совсем еще не ясно, верно ли, что  $A = C$ . Как нельзя загадку (действительно фольклорную) отождествлять напрямую с романом (их связь абстрактна, она — в «загадочной структуре»), также нет продуктивного смысла в том, чтобы уравнивать героя литературного произведения с персонажем сказки — по крайней мере, в применении к Платонову такая связь очень часто оказывается в тысячи раз более абстрактной, чем связь с загадкой, хотя, казалось бы, речь идет о конкретных «образах», а не о некоем измышленном структурном соответствии. Почему сравнение с загадкой предпочтительнее, чем с «мифом»? Оно не служит трактовке произведения как таковой, но оно помогает раскрыть уникальность его поэтического строя, указывает на то, что делает его особенным среди ряда других литературных произведений (насколько особенным — другой вопрос), и дает возможность объяснить спектр существующих и возможных его трактовок, очертить их горизонт. Пара «литературный персонаж — фольклорный персонаж», выделяемая на основе событий сюжета типа «преодоление препятствий», лишь унифицирует тексты. Индивидуальный текст превращается в текст ничей и не-авторский — при всем уважении к типологии.

Понятно, что и психоаналитический или мифологический подход к литературным текстам обязаны своим происхождением отчасти «смерти автора» (который, к счастью, умер не до конца), отчасти формально-структуральным исканиям всеобщей формы. Антуан Компаньон в «Демоне методологии» очень точно пишет о двух взглядах на литературу, «филологическом» и «аллегорическом», противопоставляя их: «Аллегория — это анахроническое толкование прошлого, способ читать *старое* по образцу *нового*, герменевтический акт присвоения; на место старой интенции она подставляет интенцию читателей. Прототипом толкования через анахронизм остается типологическая экзегеза Библии <...> или же выискивание

пророчеств о Христе у Гомера...»<sup>35</sup> Во многих мифологических размышлениях о Платонове лежит тот же самый анахронизм, только взятый с противоположным знаком. Платоновские тексты, в отличие от библейских или гомеровских, наделяют *старой* интенцией, если такая возможна у мифа, и *первобытным* смыслом. В лучшем случае — когда речь идет о «мифе вообще» — этот смысл обладает вневременным характером, он внеисторичен.

Нет резона отрицать, что жизнь человека подчинена общим законам, действующим часто вне его воли. И приводить знания к унифицированному виду есть одна из задач любого исследования. Стоит лишь помнить, что платоновское творчество (допустим, платоновское) и полинезийский миф могут совпасть только на очень высоком уровне отвлечения, явно выходящем за пределы не только истории литературы, но даже, пожалуй, и истории культуры. Такое совпадение, может быть, попадает в сферу сравнительной психологии, логики или философии, а у этих дисциплин свой предмет и свои методы. Впрочем, они также должны иметь отношение к истории и историчности.

Когда ставят вопрос о мифологическом содержании литературного произведения, подразумевается, что, обнаружив сходство отдельного мотива или даже целой мотивной структуры литературного произведения со словесным явлением, принадлежащим или приписываемым сфере мифологического, мы одновременно доказываем семантическое тождество между ними. Например, увидев, что у Платонова смерть часто уподобляется рождению, легко сделать следующий шаг и, вспомнив о соответствующей мифологеме, сказать, что платоновский текст заключает в себе смысл мифа. Но при этом остаются без ответа несколько простых вопросов: не наделяется ли такая «мифологема», попав в контекст авторского произведения, авторским, а не «общемифологическим» смыслом? Каким образом «мифологема» проникла в литературный

<sup>35</sup> *Компаньон* А. Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 67.

текст? Благодаря типичности мышления? В результате собственного опыта жизни среди носителей мифологического сознания? А может, пройдя сквозь многочисленные призмы и зеркала книжной, исследовательской и даже обывательской рефлексии по поводу так называемого мифа? Только отвечая на них, можно избежать поиска уже известного, пролить свет на то, какого цвета искомая в темноте серая кошка.

Ни один из этих вопросов не действителен в том случае, если литературный текст изначально берется как единица «всеобщего» мифа, он сам и все в нем превращается в мифологемы, которые включаются в другой контекст и начинают жизнь по законам последнего. Такой подход сомнителен во многих отношениях (хотя бы в силу различия между авторским словом и словом, лишенным в нашем сознании индивидуального создателя), но даже если бы он был оправдан, предмет исследования оказался бы все тот же всеобщий миф, а не литературное произведение.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Концепция В. Н. Топорова на сегодняшний день является, наверное, наиболее ярким воплощением мифологического универсализма. Свои интересы в области литературы исследователь мифа декларирует с предельной ясностью. Вот как они суммированы в предисловии к одной из его объемных книг: «Если говорить конкретнее, то в центре этой книги, глубже ее эмпирического уровня, находятся проблемы мифологического, символического, архетипического как высшего класса универсальных модусов бытия в знаке» (*Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс»; «Культура», 1995. С. 4*). Обратим внимание, материал, взятый для изучения, поделен на два уровня — «эмпирический» и «высшего класса». Первый, надо полагать, означает саму литературу в ее единичной данности (конечности и ограниченности). Второй — универсален, он-то и есть истинный предмет. Понятия мифологического, символического и архетипического используются в качестве синонимов при обозначении некоей всеобщности. Такое их определение — хотя и косвенное, но все же определение — трудно оспорить, поскольку оно изначально и берется практически как аксиома. Зато оно демон-

Странно, но приходится оправдывать ракурс анализа, при котором литературное произведение обретает свой смысл только в том случае, если на практике учитывается его причастность к деятельности автора текста, а не только читателя или обезличенного мифа; напоминать о том, что «гештальты» эпохи, попадая в сферу притяжения художественной системы, подчиняются ей в одном простом отношении — они участвуют в становлении уникального смысла произведения наряду с другими образными единицами как «семьи», подчиняющиеся композиционной, хотя и не обязательно геометрически прочерченной иерархии. В конце концов, потолок какого здания будет поддерживать колонна, когда ее перенесут из одного в другое?

В самой постановке вопроса, когда речь заходит о мифологичности Платонова, есть одно сильное место — актуализация

стрирует метод. К тому факту, что исследователь намеренно игнорирует разнородность понятий, нечего добавить, кроме следующего: выстраивается предмет анализа, где нет места литературе как исторически обусловленному явлению. В результате разговор ведется по поводу литературы, но не о литературе вовсе. Может быть, вместо этого перед нами попытка реконструировать особенности национального характера (таких, например, как «плюшкинство») или научить современного читателя правильно обращаться с книгой: «...современный читатель и должен снова обратиться к Плюшкину и непредвзято, но пристально взглянуть в него и попытаться понять то, что подозревал Гоголь, но <...> не смог договорить до конца» (С. 32).

Нужно признать двойственность ситуации, сложившейся на данный момент вокруг «мифологии литературы». Собственно, та область гуманитарного знания, где идея изначально заявила о себе, кажется, перешагивает через нее как через крайность. Многие новые и далеко не второстепенные исследования по истории культуры абсолютно от нее независимы. Но в филологии, собственно в литературоведении, она до сих пор отдается звонким эхом, так что порой заглушает тихие голоса приверженцев более традиционного взгляда на предмет, при котором «автор» хотя и остается проблемой, однако именно благодаря этому всегда на виду и не может быть исключен из обсуждения.

познавательного аспекта в подходе художника к жизни. То же самое происходит, если загадочность платоновского письма выводится на первый план. Однако существует понимание мифа, именно эпистемологическое, которое в этом смысле и должно быть загадке противопоставлено. Если миф есть *объяснение* мира, то загадка — *вопрос* о мире: «В функциональном отношении мифы как бы закрепляют установленный порядок, в противоположность этому важнейшая функция загадки — поставить под вопрос хотя бы некоторые аспекты установленного порядка». <sup>37</sup> Платоновское творчество загадочно именно потому, что оно не делает мир ясным и объясненным для нас и для самого автора (хотя для многих художников это было важнейшей целью), напротив, Платонов заставляет в поиске ответа на загадку выстраивать миф-ответ.

В конце концов, все упирается в вопрос о характере платоновского задания: хотел ли художник сказать правду о мире, которую заранее (до письма) знал, или же он эту правду во время письма *выдумывает*, <sup>38</sup> пытается достичь.

### Поэтика сна. Сны, приметы, суеверия

После общих замечаний о месте сновидения в композиции «Чевенгура», о его влиянии на жанровую специфику произведения обратимся к одной из внутренних особенностей этой структуры. Речь идет о платоновском коде, который до сих пор не привлекал к себе достаточного внимания, — о языке, условно говоря, народных суеверий.

По Афанасьеву, «сновидения — это та же примета, только усмотренная не наяву, а во сне». Платоновские же сновиде-

<sup>37</sup> Кёнгэс-Маранда Э. Теория и практика анализа загадок // Паремнологические исследования. Сборник статей. С. 49.

<sup>38</sup> Так Дванов способен не знать заранее, не вычитывать, а выдумывать истину: «Разверстку скоро запретят, — выдумывал Дванов. — Как война догорит, так ее и не будет» (Ч., 102). Ни Достоевский («Он не имел дара выдумывать истину...» (Ч., 133)), ни Чепурный не могут этого.

ния часто включают в себя примету, суеверие или некий иной фольклорный мотив, создавая еще одну относительно независимую последовательность образов, заметив которую читатель получает своего рода подсказку для раскрытия семантических тайн, переполняющих платоновский текст.

### *Рождение и табу*

Пласт языка верований пронизывает сны, но не только. Вот характерный эпизод из начала «Чевенгура»:

В избе было открыто окно, и около печки безвыходно металась Мавра Фетисовна. При всей привычке рожать ей что-то надоедало внутри.

— Тошнит меня! Трудно мне, Прохор Абрамыч!.. Ступай за бабкой...

Саша не поднимался из травы до самого звона к вечерне, до длинных грустных теней. Окна в избе заперли и завесили. Бабка вынесла на двор лоханку и выплеснула что-то под плетень. Туда побежала собака и съела все, кроме жидкости (Ч., 50—51).

Сцена может показаться всего лишь зарисовкой крестьянского быта, центром которой оказывается ритуал родов.<sup>39</sup> Однако за бытописанием скрыто нечто большее: Платонов изображает ритуал и одновременно кощунственное им пренебрежение. Дело в том, что выбросить плаценту после родов — событие в традиционной крестьянской семье невыносимое. Плаценту, напротив, нужно хранить, прятать и, в частности, зарывать от собак: в ней здоровье рожденного человека, его жизнь.<sup>40</sup> Не остается ничего иного, как поставить эту сцену в один ряд с эпизодом, где детей кормят грибной отравой, чтобы уберечь их от голода. Перед нами замаскированная эмфаза, подчеркивающая безнадежность существования че-

<sup>39</sup> Ритуальность демонстрируется с самого начала: «Окна в избе заперли и завесили...»

<sup>40</sup> См., например: Мазалова Н. Е. Состав человеческий: Человек в традиционных соматических представлениях русских. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. С. 108.



ловека, — та же, что выражается равнодушно-ритуальным трехдневным плачем Мавры Фетисовны по каждому скончавшемуся ребенку и безразличием к семейству со стороны его главы, Прохора Абрамовича.

Подобная игра с народной приметой встречается, как можно было убедиться, и в ранних произведениях Платонова: отмеченный чиханием почти богоравный Ерик или вечно свистящий на ходу Тютень.

### **Физиологическая деталь**

Нарушением табу является поведение Кондаева, мочащегося на заходящее солнце в одном из «полуснов» Дванова. Конечно, «символично-апокалиптический» характер его поступка понятен без привлечения контекстов традиционной народной культуры. Но для Платонова он существует в связи с ними. Каждый раз, когда писатель обращается к данной теме, — а это происходит не единожды, — в центре его внимания оказывается именно крестьянин, повседневность деревенской жизни.

Ранний рассказ «Иван Митрич» начала 20-х годов завершается не менее апокалиптическим «перепружением» реки. В написанных на несколько лет позже «Чевенгура» «Счастливой Москве» (1933—1936) и «Московской скрипке» (1936) мочеиспускание по-прежнему знаменует конец света:

Одна картина была особо велика размером и висела на двух воткнутых в землю жердинах. На картине был представлен мужик или купец, небедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном худом крыльце и *могился 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 того мужика стоял большой дом безродного вида, в котором хранились наверно банки с вареньем, несколько пудов пирогов с грибами 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 ее только что очнулся от сна, а теперь вышел опростаться и проверить — не случилось ли чего особенно-го, — но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправится на покой — спать и не видеть снов, чтобы уж скорее прожить жизнь без памяти (*Московская скрипка*, 290).

Подчеркнем сходство всех случаев, репрезентирующих физиологический мотив. Тописка, возникающая вокруг него, одна — смерть, свет (то есть солнце и/или мир), сон и старая жизнь, описание которой носит явно негативный характер.<sup>41</sup> Эти имманентные платоновскому тексту смыслы в точности созвучны фольклорной семантике действия. Мочиться где попало — само по себе антиповедение. Но есть условия категорического запрета. Нельзя мочиться в воду: это все равно, что плевать матери в глаза.<sup>42</sup> А при том особом статусе, которое занимало солнце в представлении крестьянина, допустить сцену, где человек мочится, скажем, на отражение солнца, тем более не просто.

Фольклорная символизация данного физиологического акта и связанных с ним нарушений этикета, как и у Платонова, неизменно выводит к проблематике иного мира и смерти. Платонов использует «язык народных примет» очень расчетливо. С помощью заимствованных из него «лексем» в повествование включаются мотивы, о которых автор не считает возможным говорить прямо.

### *Живительное молоко*

Сон Захара Павловича в начале произведения содержит «мифологический» рассказ о живительности материнского

---

<sup>41</sup> Если быть точным, в «Чевенгуре» дублируется подобная сцена: «Четырехлетний мальчик просыпался от громкой тревоги матери, пил *воду*, выходил *мочиться* и глядел на все, как посторонний житель, — понимая, но не оправдывая» (Ч., 88).

<sup>42</sup> См., например: *Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу*: В 3 т. М.: Индрик, 1994. Т. 2. С. 210.

молока. Именно с помощью него мать Захара Павловича пытается излечить умирающего отца: «...умирает его отец — шахтер, а мать поливает его молоком из своей груди, чтобы он ожил» (Ч., 33).<sup>43</sup>

Кормление грудью для исцеления — мотив, встречающийся в истории культуры. Юпитер в поисках бессмертия для Геркулеса дает ему напиток молока из груди спящей Юноны. Этому живописно иллюстрированному сюжету (например, Тинторетто) близки «Отцелюбие римлянки» Рубенса и Симона Вуэ. Из новой литературы вспоминаются «Гроздья гнева» Стейнбека. Если же говорить собственно о мифологии — то, например, почитание молока Святой Девы. Благодатной почвой для поиска истоков платоновского мотива мог бы послужить и якутский миф, о котором упоминает Элиаде в «Шаманизме». <sup>44</sup>

<sup>43</sup> Не преминем отметить, что сюжет сна перекликается с историей рода Климентовых. Его дед по отцу, землекоп, погиб при аварии на шахте (*Ласунский О. Житель родного города: Воронежские годы Андрея Платонова (1899—1926). С. 18).*

<sup>44</sup> «Это очень древние идеи: они обнаруживаются уже в лунарном и инициационном символизме многих “первобытных” народов. Однако они неоднократно видоизменялись и развивались, поскольку символика Мирового Древа почти неисчерпаема. Не подлежит сомнению, что современная форма мифологий народов Средней и Северной Азии в значительной мере предопределена юго-восточными влияниями. Идея Мирового Древа как вместилища душ и “Книги Судеб” была, по-видимому, древнейшим заимствованием у более развитых цивилизаций. По сути Мировое Древо рассматривается как *Древо живое и дающее жизнь*. По верованиям якутов, в “золотом пупе Земли” растет Дерево с восемью ветвями: это некий первобытный Рай, поскольку именно там родился первый человек и был вскормлен молоком Женщины, до половины выходящей из ствола Древа. Как заметил Харва, трудно поверить, чтобы такой образ мог быть придуман якутами в суровом климате Северной Сибири. Прототипы мы встречаем на Древнем Востоке, а также в Индии (где Яма, первый человек, пьет вместе с богами под чудесным деревом: Ригведа, X, 135, 1) и в Иране (Йима на Мировой Горе обещает бессмертие людям и зверям: *Йясна*, 9, 4 и далее; *Видевдат*, 2, 5)» (*Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. С. 255—256).*

Он повествует о первой женщине-дереве, вскормившей человека (ее туловище наполовину выступает из ствола). Такая контаминация образа Мирового Дерева и прародительницы просто обязана привлечь внимание искателей основного мифа. Известен мотив и русской традиционной культуре. Он не слишком часто фиксировался, но тем не менее отмечен: мужчина, чтобы избавиться от смертельной болезни, должен выпить молока верной жены (что он и делает, точнее, едва успевает сделать, поскольку женщина тут же перестает быть верной женой).<sup>45</sup>

Невозможно, да и не нужно утверждать, что Платонов использовал какой-то конкретный вариант сюжета: остановимся на том, что семантическая параллель более чем очевидна. Важнее, что мотив занимает определенное место в иерархии произведения, подчинен другим темам, инструментизирует их, составляя наряду с ними структурное единство более высокого композиционного уровня.

И снова проблема воскрешения составляет главную заботу Платонова, прибегающего к использованию сюжета о молоке, а форма сна дает ему возможность задавать вопрос и отвечать на него так, чтобы меньше шокировать читателя утопичностью и безрассудством самой его постановки. Сон и фантазматическая маскировка идеи, которые вне их остаются лишь предметом веры. Платонов же не утверждает, но размышляет о бессмертии.

Муж говорит жене, которая старается вернуть его к жизни:

«Дай хоть свободно помучиться, стерва», потом долго лежит и оттягивает смерть... (Ч., 33).

Каждая составляющая фрагмента получает то или иное развитие в тексте: свобода, ценная даже при мучении; оттягивание смерти или состояние между жизнью и смертью, кото-

<sup>45</sup> Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л.: Наука, 1979. № 1357\*\*. См. также: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. С. 673 (примечание).

рое и дает свободу, являясь одновременно одной из форм бессмертия; наконец, нежелание возвращаться к жизни — во сне не только возможность, но и необходимость воскресения ставится под сомнение.<sup>46</sup>

Последнее, конечно, не слишком актуально для того, кто заранее уверен, что требовать бессмертия от природы — безумие, или для того, кто знает, что благодаря Его заботе не исчезнет. Однако позиция, избранная автором «Чевенгура», как раз и показывает, что его мысль вне двух крайностей и вообще вне той плоскости, где лежит любого рода уверенность. О том же, что сам вопрос о смерти для Платонова чрезвычайно важен и не может быть исключен из рассмотрения ни при каких обстоятельствах, в достаточной мере свидетельствует его постоянная неявная тематизация.

Попытка отца Захара Павловича быть между смертью и жизнью («свободно мучиться») наделена тем же значением, что и образ рыбы, о котором размышлял отец Александра Дванова:

...рыбак больше всего любил рыбу не как пищу, а как особое существо, наверное знающее тайну смерти. Он показывал глаза мертвых рыб Захару Павловичу и говорил: «Гляди — премудрость! Рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет — она все уже знает» (Ч., 27).

Разница лишь в ракурсе: в первом случае актуализируется антропологическая сторона проблемы, во втором — гносеологическая. Платонов как бы пытается найти компромиссное решение вопроса быть или не быть, что весьма близко для него вопросу знать или не знать.

Стремлением *свободно быть* обусловлена сон-мечта, выраженная в песне «буржуйки», которую однажды встречают чевенгурцы:

<sup>46</sup> Параллелью этому платоновскому сомнению может послужить идея «Праздника бессмертия» (1914) А. Богданова (наблюдение А. Л. Семеновой).

Приснилась мне в озере рыбка,  
Что рыбкой я была...  
Плыла я далеко-далеко,  
Была я жива и мала... (Ч., 276)<sup>47</sup>

И желание умирающего сына нищенки:

*Я хогу спать и плавать в воде:* я ведь был больной, а теперь уморился. Ты завтра разбуди меня, чтобы я не умер, а то я забуду и умру (Ч., 308).

«Гносеологический» аспект подчеркивается тягой, например, Чепурного к воде:

— Знаешь, Копенкин, *когда я в воде — мне кажется, что я до тожности правду знаю...* А как заберусь в ревком, все мне чего-то чудится да представляется... (Ч., 227).

В эпизоде снова звучит тема свободы — Чепурный думает о реке: «Тоже течет себе куда-то — где ей хорошо!» (Ч., 227).<sup>48</sup>

Это существование в воде (но не на дне озера, где, по мысли отца Дванова, лежит «губерния» смерти) есть лишь одна из гипотетических форм бессмертия, которые Платонов по-

---

<sup>47</sup> Л. В. Карасев много внимания уделяет этому моменту — вода, ее связь с утробным преджизненным существованием. Но при всей актуальности для Платонова водной стихии все же это лишь одна из линий. Ее трудно абсолютизировать (Карасев Л. В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 140 и далее).

<sup>48</sup> Мотив существования между жизнью и смертью, состояния забвения, выражаемый лексическим рядом «сон», «свобода», напоминает известнейшее: «Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть! Но не тем холодным сном могилы...» Творчество М. Лермонтова не часто упоминается среди «интертекстуальных источников», когда речь идет о Платонове. Тем не менее Е. Яблоков в своем комментарии не однажды упоминает это имя. Возможно, параллель действительно имеет основания большие, чем простое совпадение или неопределенное воспоминание о когда-то прочитанном. Но в любом случае даже типологические отношения интересны. Направленность общая — поиск свободы между жизнью и смертью.

лагает как некую альтернативу полному исчезновению человеческого существа...<sup>49</sup>

### *Похороны идеи*

Суеверие, вкрапленное в сон Копенкина о Розе и матери, участвует в создании того же эффекта, что и мотив кормления молоком в сне Захара Павловича. В сне Копенкина, мы помним, мать действует как живая и относится к новой «невесте» Розе тоже как к живой. Логика разговора очень напоминает обыденные отношения людей и поэтому выглядит еще более абсурдной, извиняемой только ситуацией сна:

— Опять себе шлюшку нашел, Степушка. Опять мать оставил одну — людям на обиду. Бог с тобой (Ч., 174).

Но для Копенкина Роза и мать равнозначны. Он находит оригинальное оправдание для Розы:

— Мама, она тоже умерла, как и ты, — сказал Копенкин, жалея беспомощность материнского зла (Ч., 175).

Для Копенкина равное значение приобретают умершие люди. Однако мать продолжает:

---

<sup>49</sup> В связи с этим нежеланием героев Платонова возвращаться к жизни интересно следующее критическое размышление, приводимое как доказательство отрицательного отношения писателя к федоровскому учению: «Могли ли герои Платонова желать воскрешения? Зачем? Чтобы снова рыть котлован? Чтобы “раскулачивать” новых врагов? Чтобы снова окунуться в пустоту и бессмысленность существования?» (Кантор К. М. Без истины стыдно жить // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 19). Если иметь в виду одну из платоновских стратегий в осмыслении проблемы смерти, данная серия вопросов представляется крайне уместной. Однако как все же объяснить, что важнейшие образы Платонов не гнушаются брать от Федорова? Что не дает забыть о нем? Сам К. М. Кантор, автор вопросов, обнаруживает исток названия «Котлован» именно в «Общем деле», вспоминая слова философа о «русском котловане», хотя интерпретирует такой ход в смысле, противоположном федоровскому (Там же. С. 18).

— И-и, сынок, ты их только слушай! — заплетничала мать. — Она тебе и скажет и повернется — все под стать, а женишься — спать не с кем: кости да кожа, а на шее рожа. Вот она, присуха твоя, поступочкой идет: у, подлая, обвела малого!.. (Ч., 175).

Не заметить материнскую настойчивость нельзя. Чтобы ее понять, нужно вспомнить, чем для Копенкина является Роза, а именно о том, что она — персонификация идеи воскрешения, и затем сопоставить логику этого сна с логикой сна Захара Павловича. Отец Захара Павловича не хотел возвращения к жизни. Мать Копенкина тоже осуждает увлечение Копенкина Розой (воскрешением). Герой же не в состоянии выбрать между Розой и матерью. Он совмещает во сне два образа:

Чем ближе подносили *Розу*, тем больше темнело ее старинное лицо, не видевшее ничего, кроме ближних сел и нужды.

— Вы *мать* мою хороните! — крикнул Копенкин.

— Нет, она немужняя жена! (Ч., 175).

Фольклорный мотив венчает неясное отождествление матери и Розы:

— Можно, — ответил тот же крестьянин. — На сухую хоронить грешно. Теперь *она раба божья*, а все одно неподъемная, аж *плечи режет* (Ч., 175).

Возникает целый ряд вопросов, отвечать на которые придется читателю: та, кого хоронят (идея), святая или грешница? кого хоронят? что есть грех: оставить мертвых в покое или же пытаться их вернуть?

Платонов играет со значением приметы: покойница — «немужная жена», «раба божья», но в то же время слишком тяжела для праведницы.

Семантика приметы «тяжелый покойник» варьируется от указания на просто не дожившего свой век человека до такой маргинальной фигуры, как колдун, хотя в любом случае несет в себе негативное начало — опасность для живых. Если же пытаться уточнять значение, то следует принять во внимание и характерную «колдовскую» лексику, которую использует



мать Копенкина для характеристики его невесты: «...присуха твоя... подлая, обвела малого!»<sup>50</sup>

Во всех случаях фольклорный образ несет нагрузку, связанную с общей направленностью размышлений автора, участвуя в выстраивании смысла произведения. Он, как всякий «природный» материал, наделен свойствами той почвы, из которой взят, но все же теперь он подчинен осознанной или неосознанной воле строителя. Подбор мифологем характерен. Каждая из них имеет отношение к теме жизни и гибели, причем довольно определенное. Они все говорят о сомнении в идее бессмертия, когда перемежаются надежда и отчаяние.

<sup>50</sup> Сюжет сна, в котором мать противостоит невесте и одновременно два образа смутно контаминируются, в который включены религиозные и противостоящие им «богохульственные» мотивы, кажется, принадлежит области фольклора. Несколько неожиданная параллель ему обнаруживается у А. Лосева, становящегося в некотором роде одним из его сотворцов и носителей. В «Диалектике мифа» (1930; при другой дате можно было бы предположить влияние) находим рассказ о сне «народного странника», подвижника: «На мой вопрос: “Почему ты не женился?” он ответил целым рассказом об одном своем сне. “Я, говорит, в молодости имел влечение к одной девице и долго колебался, оставить ли мой путь страннигества и жениться на ней или продолжать свои странствия целую жизнь. И вот, после долгих колебаний я, наконец, решил жениться <...> И что же? После этого вижу сон. Приснилась мне моя мать, которую нежно любил и уважал больше всех людей на свете. Давно она померла, еще в моих молодых годах. Родные и вечные черты ее страдающего лица часто вспоминаются мне во всю жизнь <...> Мугеница была и смиренная раба. И вот вижу, что я лежу на кровати, а она подходит ко мне. Но что это? Мать ли моя? Вижу ее нетрезвою, какой она не была ни разу в жизни. Она нагло и похотливо смеется и приближается ко мне с низкими намерениями, предлагая разделить с нею ложе... Я проснулся с холодным потом”» (Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 115–116). Конечно, платоновский текст имеет другую направленность и концептуально вряд ли сопоставим с лосевским пересказом. Однако основные сюжетные узлы, а также лексический антураж из области религиозного (Платоновым, разумеется, переосмысленный в соответствии с иным заданием) сходны.

Кстати, совершенно недопустимым образом ведет себя сирота на похоронах отца-рыбака: плакать по умершему, с точки зрения традиции, нельзя. В противоположность завету, сын не хочет отпускать отца.

### **Что охраняет ангел-хранитель?**

Упоминание об «ангеле-хранителе»<sup>51</sup> в одном из «полуснов» Дванова, пережитом в ночь, когда герой остановился у

---

<sup>51</sup> Е. Яблоков в комментарии (*Яблоков Е. А. На берегу неба. (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»*). С. 61 и далее) приводит целый ряд разнохарактерных трактовок появления этого персонажа — начиная с фрейдистского и заканчивая оккультными (Блаватская, Штайнер; штайнеровским «корням» платоновского «сторожа» уделяет большое внимание К. А. Баршт в «Поэтике прозы Андрея Платонова» (СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2000. С. 47 и далее); М. А. Дмитриевская усматривает здесь параллель с древнеиндийской философией: наблюдатель — это Атман (*Дмитриевская М. А. Язык и мирозерцание А. Платонова. Дисс. <...> д-ра филол. наук. М., 1999. С. 213*)).

Множественность источников не равна множественности интерпретаций. Последнее неизбежно, первое — спорно. Можно, конечно, говорить о «фрейдистском следе» в платоновском тексте, но термины психоанализа сами по себе слишком безличны и абстрактны в противоположность платоновскому образу. Возведение же его к оккультной линии в еще большей степени сомнительно. Она декларативно-догматична и апеллирует изначально к интуиции как источнику высшего знания. Для Платонова «эпифания» — лишь момент, хотя и чрезвычайный, которому противостоит или с которым сотрудничает рассудок ищущего героя. Оккультный контекст даже не противоречит, он инороден (как и «утопия», он другого рода) платоновскому или, точнее, присутствует в его текстах на правах предмета осмысления.

С учетом того, что Платонов явно стремится объединить в своем видении чувственное (интуитивное, причастное вере, — непосредственное) и рациональное (опосредованное), столь же красноречивым, сколь и неожиданным оказывается сходство одного описания из «Чевенгура», касающееся «сторожа», и следующих размышлений Д. Мережковского:

Феклы Степановны, хозяйки из поселка Средние Болтаи, трудно не связать с мифом. Повествователь сам как будто направляет по такому пути: «Старая вера называла это изгнанное слабое сознание ангелом-хранителем» (Ч., 125). Кроме

В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область *Непознаваемого* постоянно смешивалась с областью *непознанного*. Люди не умели их разграничивать и не понимали всей глубины и безнадежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм поработал религиозное чувство.

Новейшая теория познания воздвигла *несокрушимую плотину*, которая на веки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки — великой теории познания XIX века, заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, *плотина воздвигается все выше и выше*.

Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой. <...>

Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века (*Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1983. С. 38; курсив автора, полужирный курсив мой. — В. В.*).

Ср.:

Дванов опустил голову, его сознание уменьшалось от однообразного движения по ровному месту. И то, что Дванов ощущал сейчас как свое сердце, *было постоянно содрогаящейся плотинной от напора вздымающегося озера чувств*. Чувства высоко поднимались сердцем и падали по другую сторону его, уже превращенные в поток облегчающей мысли. Но *над плотинной* всегда горел дежурный огонь того сторожа, который не принимает участия в человеке, а лишь подремывает в нем за

того, с образом ангела-хранителя как с неким двойником героя связывают происхождение фамилии «Дванов». Но, во-первых, «двойничество» целиком и почти полностью было унаследовано Двановым от другого героя, существовавшего только в «Строителях страны». Возникновение параллели «двойник — Дванов» — дело довольно позднее и не поясняет,

дешевое жалованье. Этот огонь позволял иногда Дванову видеть оба пространства — *вспухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли за плотиной*, охлаждающейся от своей скорости. Тогда Дванов опережал работу сердца, питающего, но и тормозящего его сознание, и мог быть счастливым (Ч., 161).

В обоих фрагментах присутствует образ плотины. В обоих она разделяет то, что доступно лишь непосредственному знанию (вере, чувству) и мыслимое (то, что опосредуется мыслью). Разница в том, что Мережковский констатирует разрыв, который должен быть преодолен, а Платонов рисует героя, который уже способен сделать это. Однако осмелимся предположить, что завязкой для подобной полемической коллизии, если поискать, мог послужить и какой-нибудь другой авторитетный источник.

То, что Платонов принял вслед за эпохой это противоречие рас-судка и чувства, очевидно. С точки же зрения поэтики «спектраль-ность» интертекстуальных трактовок доказывает одно: сама по себе идея была крайне востребована эпохой. Платонов воспользовался ею, как и многие другие, — для своих целей. Только этот вывод и оправдывает внимание к литературным параллелям, когда речь идет о текстах, подобных платоновским, — с их принципиальной неопределенностью. Попытка же выискать «настоящий» источник цитирования, опираясь лишь на текстуальные совпадения, так или иначе интерпретируемые, и без поддержки текстологии и биографического исследования, — бессмысленна, поскольку ее результат никак не верифицируется. Увеличение числа параллелей, доказывая начитанность критика, лишь демонстрирует их необязательность и превращает критику в плеоназм. (Ниже, в части, посвященной отношению Платонова к идеям анархизма, возникнет еще одна подходящая в предлагаемом контексте и столь же гипотетическая трактовка образа наблюдателя).

почему герой носит именно такую фамилию.<sup>52</sup> А во-вторых, значение слова ангел тоже не совсем совпадает с тем, что придавала ему «старая вера». Оно сугубо платоновское, авторское, и служащее авторским целям, никак не сводимым к репрезентации веры.

Тема «двойничества» Дванова трижды открыто возникает в повествовании. Эпизоды, связанные с ней, следуют один за другим в пределах десятка страниц. Она начинает звучать в описании особого «угла» сознания человека — евнуха души. Явившись как метафора, образ двойника на мгновение обретает качества персонажа, действующего в пространстве фабулы: это краткое упоминание о фантоме, присутствие которого ощущает герой перед тем, как заснуть на горячей печке в постоянной хате в самом начале его путешествия за социализмом:

— Здесь, молодой человек, не уснете, — сказал один голый. — Тут только вшей сушить.

Дванов все-таки прилег. Ему показалось, что он с кем-то вдвоем: он видел одновременно и ночлежную хату, и самого себя, лежащего на печке. Он отодвинулся, чтобы дать место своему спутнику, и, обняв его, забылся (Ч., 117).

<sup>52</sup> Судя по рукописи, Платонов обдумывал возможность наделить еще одного персонажа подобным «внутренним» героем — машиниста-наставника (зачеркнутый текст — курсив, вставленный позже — жирный):

Наставника унесли в контору и оттуда стали звонить по телефону в приемный покой. Сашу удивило, что кровь была такая красная и молодая, а сам [маш] машинист-наставник такой седой и старый: будто внутри [его жил ребенок] он был еще ребенком. <...>

Машинист-наставник [моргнул, подержал во тьме режущие] закрыл глаза и подержал их в нежной [в] тьме; [ника] никакой смерти он не чувствовал — прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал[.], [а теперь] [Тоска, — думал наставник. Тело гудело от сложной работы и кто-то в нем, отдаленно от наставника, сердился, кричал и [боролся] устранил неполадки] а теперь будто купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей (Ч. рк., 31–32).

В третьем эпизоде Платонов снова вернул ему статус метафоры.

Третий эпизод «полусна» крайне драматургичен: в нем есть выраженная интрига, и действие внутри него развивается по классическому шаблону: завязка — нарастание напряжения — кульминация — развязка. Развитие сюжета повторяет логику темы, каковой явились интимные отношения между Двановым и Феклой Степановной. Но на нее накладывается ряд событий иного порядка, обретающих свой смысл в контексте других мотивов.

Прежде всего кричаще заявляет о себе момент «антиэпифании»:

От жарких печных кирпичей Дванов еще более разволновался и смог уснуть, только утомившись от тепла и растеряв себя в бреду. Маленькие вещи — коробки, черепки, валенки, кофты — обратились в грузные предметы огромного объема и валились на Дванова: он их обязан был пропускать внутрь себя, они входили туго и натягивали кожу. Больше всего Дванов боялся, что лопнет кожа. Страшны были не ожившие удушьяющие вещи, а то, что разорвется кожа и сам захлебнешься сухой горячей шерстью валенка, застрявшей в швах кожи (Ч., 126).

Пропускать мир внутрь себя — это способность художника («Искусство, вообще говоря, есть процесс прохождения сил природы через существо человека»; Чт. пр., 40), и Дванову она известна с той поры, когда он впервые ощутил свое единство с миром: «...пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни» (Ч., 71). Разница в том, что тогда герой вбирал в себя ветер и воздух, а теперь — тяжелые вещи. Тогда — экстаз от предвкушения будущей жизни, сейчас — страх захлебнуться в вещах. Никакой прямой оценки автор не дает, но негативность переживания вполне ощутима, и она предвосхищает не будущую, только возможную жизнь, а ближайшее событие, которое вот-вот свершится.

Описание существует неавтономно в эпизоде: состояние героя обусловлено психологически («От жарких печных кир-

пичей Дванов еще более разволновался...») и включено в логику повествования. Подчинено причинным отношениям появление и другого важного и уже обсуждавшегося мотива — мотива «персонального тождества», догадки героя о единстве разных людей:

Фекла Степановна положила руку на лицо Дванова. Дванов почудился запах увядшей травы, он вспомнил прощание с жалкой, босой полудевушкой у забора...

— *Вы — сестры*, — сказал Дванов с нежностью ясного воспоминания, с необходимостью сделать благо для Сони через ее сестру (Ч., 126).

Для Копенкина единство возникало благодаря смерти и было скреплено любовью одного рода, для Дванова в данном случае<sup>53</sup> родственниками оказываются живые, причем живые родственны лишь тогда, когда мысль героя фиксирована на плотской любви. Именно Равенство во плоти позволяет Дванову «с необходимостью сделать благо для Сони через ее сестру», что излечивает героя от его бреда:

Ровная бледность ночи в хате показалась Дванову мутной, глаза его заволакивались. Вещи стояли маленькими на своих местах, Дванов ничего не хотел и уснул здоровым (Ч., 126—127).

Конфликт разрешен, точнее, был бы разрешен, если бы не фигура ангела-хранителя, который на самом деле никаким хранителем (кто охраняет, защищает, бережет), что следовало бы из самого названия и традиции, не является: он безучастен почти ко всему:

Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без праж голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует (Ч., 114).

---

<sup>53</sup> Проблема родственности решается Платоновым неоднозначно. Так, в начале «Чевенгура» на похоронах отца Саша ощущает свою полную отчужденность от мира живых, окружающих его людей и, естественно, близость умершему отцу. Эпизоды, рассматриваемые в связи со снами, составляют лишь часть еще более сложной картины.

И лишь как швейцар:

В случае пожара швейцар *звонит пожарным* и наблюдает снаружи дальнейшие события (Ч., 115).

«Зритель» ни на что не реагирует, кроме пожара. Но что оказывается пожаром, что эквивалентно ему и единственное достойно реакции? Развязка отношений Дванова и Феклы Степановны:

Сторож-наблюдатель посмотрел вслед улетающей птице, уносящей свое до неясности легкое тело на раскинутых опечаленных крыльях. И сторож заплакал — он плачет один раз в жизни, один раз он теряет свое спокойствие для сожаления (Ч., 126).

Теперь понятно, почему сторож, ангел и свидетель получает у Платонова еще одно именование:

*Это евнух души человека* (Ч., 115).

Все свелось к утрате героем «девственности» и вместе с тем какой-то еще возможности, которая ушла вместе с нею. Читателю следует гадать о ней, но она непременно оказывается на одном поле с опытом жизни в Чевенгуре, а поэтому связана с коммунизмом, так или иначе понятым, те или иные социальные, онтологические или же экзистенциальные пласты значения собой охватывающим.

Ощутима оппозиционная связь между «изменами» в Чевенгуре: Копенкин изменяет *мертвой* матери с *мертвой* же возлюбленной ради обеих (ради мертвых); Дванов — *живой* невесте с другой *живой* женщиной также на благо и той и другой (на благо живых); Сербинов в уникальной сцене совокупления на могиле — *мертвой* матери с *живой* женщиной лишь для самого себя.

\* \* \*

В «Чевенгуре» сны играют очень важную роль. Изначально представляя лишь в качестве темы отдельных эпизодов, они захватывают и подчиняют себе повествование, так что читатель рано или поздно ставит вопрос о том, не исчерпывается ли рассказом о сне главный смысл произведения. «Подобие



сну» становится особой манерой повествования; можно говорить о «поэтике сновидения», которая как раз и означает невозможность категорически судить, насколько реален или нереален предмет повествования. Такая двойственность выражает позицию автора, сомневающегося и ищущего, но не владеющего, как учитель и пророк, истиной. Она же является одним из доводов, которые не позволяют рассматривать «Чевенгур» в одной плоскости с утопией или антиутопией. Сны в «Чевенгуре» вполне телеологичны. В них каждый элемент несет особую смысловую нагрузку, высвечивая по-новому «явь». Анализ «игры с народной приметой и суеверием», являющейся частью сна в «Чевенгуре», позволяет в этом с наглядностью убедиться.

### ***Поэтика заглава: почему утонул рыбак?***

Этот вопрос не имело смысла ставить, прежде чем некоторые ведущие моменты загадочного платоновского письма были представлены. То, на что теперь хотелось бы обратить внимание, заключается в следующем. Платоновский текст обязан своей загадочностью не какому-то конкретному эпизоду или их ряду. Загадка сплошь и на всех уровнях пронизывает его, начиная с эпизода, заканчивая построением фразы, словом и даже такой абстракцией, как жанровая характеристика. Загадка предполагает некую сознательную работу по поиску ответа, но ее действие не исчерпывается последовательностью логических ходов — она воздействует эмоционально. Даже если читатель не видит в тексте Платонова загадки и вообще не признает ее эстетически значимым событием, такое восприятие остается производным от структуры, для которой загадочность существенна (что теперь, после многих демонстраций, можно утверждать с уверенностью). Наделены значением и такие загадки платоновского текста, которые по тем или иным обстоятельствам почти неузнаваемы, точно так же, как и те, что практически неразгадываемы. Они тоже играют свою роль, причем если их место в семантической

структуре литературного произведения соответствует степени их явности, то в эмоциональном плане их воздействие намного сложнее определить.<sup>54</sup>

Только в редких случаях оно изначально не вызывает сомнений.

И первой из таких квазизагадок предстает название «Чевенгур». Какие бы попытки отыскать значение этого заглавного слова ни предпринимались, они неубедительны и не верифицируются. Даже та интерпретация, в основе которой лежит топографическая близость и созвучие с реальным топонимом «Богучар», правомерна лишь в качестве версии, хотя и очень похожей на истинную. Выведение «Чевенгура» из «Богучара» имеет смысл при решении вопросов истории создания, но не слишком актуально для герменевтики произведения как таковой. Рассматривать «Чевенгур» в качестве указания на место действия (его загадывание) сложно, поскольку вокруг разбросаны тысячи других подсказок о том, где оно происходит. Ответом на «Чевенгур», по сути, может быть признан лишь весь текст произведения.<sup>55</sup> Однако все это ничуть не

---

<sup>54</sup> Проведем черту различия между выявлением «мифологического подтекста» в раннем прозрачном «Очередном» (см. с. 92 наст. издания) и случае нарочито алогичного нарратива. Логически самодостаточное повествование не требует оправдания иным смыслом. Миф об Илье, обнаруживаемый в рассказе, с этой точки зрения совершенно излишен. Алогизм, напротив, взывает к восстановлению логики и, следовательно, к дополнительному смыслу. Скрытая загадка в очевидной загадке не совсем то, что невидимая загадка в понятном тексте. Очевидная загадка в процессе разгадывания подводит к новым. Поиск тайных смыслов в «простом» произведении обязан, скорее, аналогии и не имманентен ему (читатель знает, что в произведении должна быть «идея», и ищет ее).

<sup>55</sup> И, как одна из его составляющих, слова повествователя: «Дванову понравилось слово Чевенгур. Оно походило на влекущий гул *неизвестной* страны, хотя Дванов и ранее слышал про этот небольшой уезд» (Ч., 192). Здесь реальность сплелась с ирреальностью, но большей определенности нет.

мешает читателю постоянно решать для себя вопрос о «Чевенгуре». В конце концов, что такое «Чевенгур», — главный вопрос.

Суицид отца Александра, в противоположность проблеме названия, изначально объяснен, и у читателя как будто нет повода допытываться других мотивов. Известно, что рыбак утопился по причине метафизической. Он «многих расспрашивал о смерти и тосковал от своего любопытства» (Ч., 27), «созерцая озеро годами», «думал все об одном и том же — об интересе смерти» (Ч., 27). Такую трактовку трудно оспорить. Текст — «философский», и герой ему соответствует. Цель этой маленькой главки не в том, чтобы подвергнуть данное положение сомнению, а в том, чтобы показать, что эпизод представляет собой одну из загадок, причем из тех, что имеют двойное дно. С точки зрения фабулы эпизод гибели отца героя первый в повествовании и, следовательно, представляет собой первую по фабуле энигму.

Рыбак, мы помним, появляется в повествовании благодаря ассоциации, почти случайно: о нем думает Захар Павлович, проходя мимо кладбища. Случай часто формирует или предваряет загадочную ситуацию, но главное, странная мотивация самоубийства — любопытство — требует логической компенсации, которая примирила бы читателя с аномальностью события. Так рождается идея присутствия за вызывающе нетрадиционным поведением персонажа другого, «настоящего», смысла. Возникает философский подтекст, который верно угадывается читателем, удосужившимся хотя бы на миг задуматься над абсурдностью происшествия. Образ Кириллова оказывается закономерным звеном в поиске параллели платоновскому персонажу; контекст может быть расширен.

Впрочем, нужно признать и то, что в поисках логики характера и значения эпизода читатель все равно возвращается к тому пути, о котором рассказывает ему повествователь: рыбак хотел обрести мудрость, которой обладает рыба, ходящая между жизнью и смертью; хотел испытать, действительно ли смерть безвозвратна... Но зададимся несколько неожиданным

вопросом: исчерпывается ли этим широким толкованием суть дела?

Прежде чем предположить ответ, вернемся еще раз к одному из снов Дванова — к тому, где участвует отец героя и Кондаев бьет его кольцом по голове. Кольцо принадлежало матери. Почему же Кондаев бьет Дванова материнским кольцом? Сам сон вряд ли подскажет решение. Точно так же, как рассматриваемая имманентно история самоубийства оставляет возможность лишь «философской» интерпретации.

Однако если сопоставить их и еще некоторые неброские и нарочитые детали, то картина изменится.

В одном из эпизодов Дванов, путешествуя по стране, встречает странного человека, который идет из Батума, а чтобы не останавливаться, когда устанет, «котма катится». Персонаж нечаянный, нелепый и причинно совсем не связанный с упомянутыми фрагментами. Однако он создает яркий прецедент в глазах читателя — люди способны ради определенной цели быть такими.

Наконец, совсем незначительная сцена, которая почти не привлекает к себе внимания на фоне других более важных сюжетных событий. После того как сироту окончательно вывели из дома Двановых, его подбирает на время один слесарь, чтобы сирота сидел с его больной женой. Сашу вскоре выгнали и из этой семьи, что произвело на него впечатление, пожалуй, большее, чем уход от Федора Абрамовича. Вот одна из фраз, призванная объяснить, почему ощущение утраты было столь нестерпимо: «...женщина ему казалась такой же красивой, как его мать в воспоминаниях отца» (Ч., 63). В сравнении помимо главной, действительно служащей раскрытию душевного состояния героя информации: *красива, как мать*, — содержится еще и факультативная. Платонову для чего-то понадобилось объяснить, почему Дванов считает свою мать красивой: он знает об этом из воспоминаний утнувшего отца. Нигде ранее и нигде после читатель не услышит ничего подобного. Впервые и только сейчас Платонов

замечает, что отец рассказывал сыну о его матери. Причем красота матери и сильное чувство отца к своей жене были в его рассказах доминантой — ребенок помнит именно это.

Итак, герои Платонова способны любить столь сильно, что «котма» стремятся к женам. Ребенок же страдает от удара по голове материнским кольцом, нанесенного персонажем, олицетворяющим собой любовное желание в его наиболее рафинированном и поэтому отвратительном проявлении. Отец покидает ребенка (и наяву, и во сне), уходя туда, где теперь находится мать. Зададимся еще раз вопросом, почему утопился рыбак? Почему он стал «философом»? Почему он постоянно размышляет над существом смерти?

Читатель чаще всего успокаивается раскрытием легкой «метафизической» тайны. Психологическая и личностная подоплека сюжета настолько тщательно скрыта автором, что она почти наверняка не будет замечена. До нее нужно додумываться, исходя из случайных замечаний повествователя: отец хранит оловянное обручальное кольцо, вспоминает, рассказывает... Однако след вполне традиционного мотива для самоубийства — смерть возлюбленной — в тексте все же сохраняется. А следовательно, он важен для автора. Всякое общее дело или мысль у Платонова связаны с глубоко эгоистическим переживанием и личной жертвой. В «Чевенгуре» в рудиментарном виде реализована та же схема, что и в других платоновских сочинениях, где герой, например, мстит реке за убийство жены. Заметим, нечто похожее происходит и в истории «Котлована» — тому, что герой задумался среди общего темпа труда, предшествует (в одном из вариантов замысла) семейная история. Да и в самом «Чевенгуре» предшествование психологического «метафизическому» с последующим подавлением психологического еще не раз скажется.

Факультативная фраза о воспоминаниях отца неожиданным образом проливает свет на целый ряд других странностей «Чевенгура» и их строгую телеологическую необходимость: суицид, сон и удар кольцом, эпизодический персонаж, не мо-

гуший остановиться... Нелюбовь Дванова к любви тоже приобретает еще одну семантическую окраску. И понятно, почему именно равнодушный к женщинам Захар Павлович становится настоящим вторым отцом для героя.

Поступок рыбака оказывается своеобразным перевернутым символом. Здесь не бытовое явление указывает на некий тайный бытийный смысл, а наоборот.

Наверное, путь к такой разгадке слишком сложен, и текст Платонова приобретает здесь качество герметического. Но быть на грани молчания — одна из характерных черт поэтики загадочного произведения. Для писателя же любой герметичный мотив, конечно, не лишается ценности.

### **«Редукция формы». Стиль-загадка**

Все, что говорилось выше о загадочности платоновской поэтики (финал, случайность, сон...), имеет прямое отношение к сюжету, композиции, но никак не к стилю в узком значении. Стиль как будто был забыт нами. Почти ни слова о ставшей уже классической неправильности речи, ни слова об использовании революционного новояза и бюрократических штампов, как и о связи низшего уровня текста с высшим, совмещении абстрактного и конкретного... Обо всем этом сказано немало. И все это имеет или лишь косвенное отношение к теме настоящей работы, или же, действительно, уже утвердилось в литературе о Платонове настолько, что повторять еще раз просто нет необходимости.

«Косноязычие» Платонова конечно же загадочно, поскольку, попадая в зависимость от аномального языка, читатель постоянно вынужден воссоздавать привычную для большинства последовательность слов, приводить платоновский идиолект к собственному, а выявив скрытую в «темноте» беспрецедентного стиля логику, тут же вновь обнаруживать тысячи противоречий и несурзностей, которые от четкой логики уводят и оставляют лишь смутное осознание смысла.

Загадочна несобственно-прямая речь, которой также уделялось немало внимания,<sup>56</sup> потому что такая речь не позволяет с самого начала и окончательно решить, кому принадлежит высказываемое мнение, — она маскирует авторскую позицию, точнее, делает ее до определенной степени неопределенной; «маскировка», «шифр», «тайнопись», следует повторить, — не очень удачные метафоры для платоновского слова: все они подразумевают наличие предпосланного шифрующему тексту сообщения и тем самым как бы подрывают почву для творчества. Мы не найдем у Платонова завершенной системы в аллегорической форме, но мы без труда обнаруживаем в ней систему тенденций и направлений мысли. И она тоже целостна, хотя не позволяет уложить себя в кристаллическую схему, где каждый атом знает свое место и никуда сдвинуться с него не имеет права. Это река со множеством рукавов, бегущих порознь, но, в общем, в одну сторону. Есть комплекс мотивов и авторских оценок, так или иначе выраженных, и есть целая система семантических зияний, которые читатель заполняет самостоятельно. Платонов не запрещает читателю думать, будто тот точно знает, что пропустил автор. Объяснительные модели текстов, тяготеющие к строгой системности, возникают поэтому очень легко.

Совмещение конкретного и отвлеченного в слове тоже загадочно, поскольку требует подбирать специфические синонимы-ответы (часто наборы лексем), которые бы соответствовали обеим сторонам платоновского слова, схватывали бы общее между ними, заменяя неназванный член триады.

Вообще, говоря о стиле Платонова, который по сути представляет собой результат непрекращающегося экспериментального исследования языка эпохи, уместно привести и такую дефиницию загадки: «На определенном уровне загадку можно рассматривать как своего рода *метаязык* (курсив

<sup>56</sup> Hodel R. Erlebte Rede bei Andrej Platonov: von V zvezdnoj pustyne bis Čevengur.

мой. — В. В.), поскольку она определенно является средством анализа самых существенных черт того или иного языка». <sup>57</sup>

Сюжетные загадки Платонова, как изюмины в тесто, погружены в загадки стиливые. Мы рассмотрели ряд первых и остановимся лишь на одном типе стиливых, о котором писалось не столь часто, но который демонстрирует этапы становления платоновской загадки.

### Текстологическое отступление

Рукопись «Чевенгура» хранится в Рукописном отделе ИРЛИ. Собственно, единица хранения, числящаяся рукописью в описи платоновского фонда, на самом деле представляет собой сложный конгломерат материалов. Значительная (около трети) часть его представлена машинописью, хотя и с обильной и коренной авторской правкой. Окончательный текст «Чевенгура» (в данном случае действительно «окончательный», а не «основной»; в отличие от текста «Чевенгура» как литературного произведения, к «автографу» или «машинописи» в текстолого-терминологическом значении слова такое определение может и должно быть применимо) именно *составлен* из фрагментов большего или меньшего объема. Фрагменты, рукописные и машинописные, относятся к разным этапам работы над произведением. Причем даже при беглом взгляде на единицу хранения убеждаешься в правоте Л. Шубина (««Чевенгур»... рос, как дерево, слоями»).

Подчас очень трудно бывает сказать, к какому точно времени относится тот или иной фрагмент, но основные этапы создания «Чевенгура» (относительно друг друга) увидеть довольно легко. Платонов использовал в своей работе тексты более ранних произведений, возможно незаконченных. Предположительно выделяются следующие изначально са-

<sup>57</sup> Кёнгэс-Маранда Э. Теория и практика анализа загадок. С. 55.



мостоятельные части, ставшие позже одним произведением. Во-первых, фрагмент, который был опубликован Платоновым отдельно под названием «Происхождение мастера». <sup>58</sup> Он представляется довольно целостным и с сюжетной, и с текстологической точки зрения (тип бумаги, однородная правка, особая пагинация). Возможно, Платонов делал список с какого-то неизвестного черновика, посвященного герою-мастеру, попутно его исправляя, чтобы включить в «Чевенгур». Второй большой фрагмент, сюжетно связанный с путешествием Дванова в поисках социализма в степи, также прежде принадлежал другому произведению, а именно повести «Строители страны» (1925), о котором стало подробно известно из письма Литвина-Молотова Платонову. <sup>59</sup> Третий фрагмент посвящен самому городу Чевенгуру. Он тоже композиционно самостоятелен (новые герои, новый сюжет), причем самостоятельность снова проявляется и на текстологическом уровне. Существуют и меньшие по объему фрагменты, претендующие на статус генетически автономных. Один из них связан с сюжетом «Сербинов — Софья» («Двое людей»). <sup>60</sup> А другой — всего несколько страниц — отрывок, с которого хотелось бы начать разговор об интересующем нас поэтическом приеме. Он расположен между «Происхождением мастера» (в дальнейшем условно будем использовать это название для обозначения первой части произведения) и «Строителями страны» (тоже

<sup>58</sup> Платонов А. П. Происхождение мастера. М.: Федерация, 1929.

<sup>59</sup> См., например: Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 215—223.

<sup>60</sup> О рассказе «Двое людей» как части «Чевенгура» известно по сохранившимся внутренним рецензиям на него. Часть, сюжетно связанная с линией Сербинов — Софья Александровна, отсутствует в корпусе рукописных материалов, представляющих текст «Чевенгура». В ней осталась только вставленная позже надпись «Двое людей» и вычеркнутая страница с началом «рассказа» (РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 350; См.: Вьюгин В. Ю. Финал «Чевенгура» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 2. 2000. С. 211—212).

условно) и посвящен командировке Дванова в город Новохоперск.

### **Фрагмент «Новохоперск»: От поэтики к стилю**

При обращении к «Чевенгуру» невозможно пройти мимо следующего обстоятельства. Некоторые из фрагментов повести сохранились в двух редакциях, первоначальной и поздней. Первоначальные редакции представляют собой страницы других, написанных ранее платоновских текстов. Поздние наполнены специфической правкой, которая позволяет Платонову, устранив неизбежно возникающие логические и стилевые «сбои», ввести инородный фрагмент в состав «Чевенгура». Таким образом, в рукописи произведения сосуществуют принципиально разные пласты текста.

Сам по себе факт повторного использования Платоновым собственных произведений известен давно. Но характер их адаптации к новой художественной системе требует осмысления. Сопоставление ранней и поздней редакций позволяет установить следующую закономерность в работе Платонова.

Первоначальные редакции упомянутого рода фрагментов содержат повествование, явно приближенное — по сравнению с поздней редакцией — к биографии писателя, содержит детальные описания переживаний и мыслей героев, пространственные диалоги и монологи персонажей, напоминающие отчасти незавершенные философские манифесты. Повествование здесь порой выглядит несколько схематичным; создается впечатление, что автор ведет своих героев по тропинкам, заранее ему известным, к цели, заранее определенной; причем автору не всегда удается скрыть это, если он вообще ставит перед собой такую задачу.

Первоначальные редакции фрагментов, при всем вышесказанном, содержат очевидную попытку, в буквальном значении слова, осмыслить изображаемую действительность, зафиксировать процесс и результаты такого осмысления в форме художественного произведения. Какой бы кощунственной ни показалась попытка расчлнить таинство творческого

процесса на «процесс осмысления» и «фиксацию в форме», но именно так хочется определить характер работы Платонова над первоначальными редакциями рассматриваемых фрагментов.

Иная картина наблюдается, когда мы обращаемся к их позднейшим, «чевенгурным» редакциям. В них изменен принцип организации повествования, а стиль обретает существенно новое качество.

В «Чевенгуре» Платонов стремится уйти от подробного изображения событий собственной биографии: автобиографические образы или исчезают совсем, или во многих случаях утрачивают очевидные связи с судьбой писателя, герои в значительной степени теряют прототипические черты. Нечто аналогичное происходит и со словом Платонова. Оно как бы лишается «предметности», отдаляется от изначальной внеэстетической, заданной темой семантики, наделяется более общим и абстрактным смыслом. Если прежде герою Платонова или повествователю требовалось несколько абзацев, чтобы выразить ту или иную идею, схематически, но четко и в деталях, то теперь герой выражает ту же идею всего одним словом, одной фразой. Манифесты, диалоги персонажей и большинство размышлений повествователя вычеркиваются из текста поздней редакции — вместо них остается лишь ключевая лексема, «снимающая» в себе, однако, содержание вычеркнутых абзацев. Благодаря тому, что главный смысл целого фрагмента в такой ситуации имплицитруется в единственном ключевом слове, и возникает «художественная категория», характеризующаяся повышенной степенью отвлеченности и становящаяся новым, чрезвычайно значимым для художника средством постижения мира.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Такой ход правки совершенно противоположен, например, толстовскому. Н. К. Гудзий пишет, сравнивая две редакции «Крейцеровой сонаты», о первой: «Этот текст прежде всего по объему значительно короче текста повести в окончательной редакции. В нем еще нет тех пространных общих рассуждений, какие там ведет Позднышев...» (Гудзий Н. К. Как работал Толстой. М.: Сов. писатель, 1936. С. 39).

Говоря иначе, процесс предварительной разработки «художественно-философской категории», подробное выписывание на бумаге смыслов, которые впоследствии будут ею сняты, по времени (весьма приблизительно, конечно) совпадает с этапом работы над первоначальными редакциями фрагментов, вошедших позднее в «Чевенгур». На этапе же создания текста «Чевенгура» происходит вторичное осмысление тех же самых явлений, предпринятое на более высоком уровне отвлечения: художник оперирует не первичными понятиями о действительности, как прежде, а вторичными, уже содержащимися в «художественно-философских категориях». То, что было у Платонова в первоначальном варианте элементом поэтики, оборачивается стилем в позднем.

Работа Платонова по переосмыслению собственного языка, похоже, знаменует собой одну из доминирующих черт литературного сознания XX века вообще или, по крайней мере, ряда его представителей (Пруст, Джойс). Ту его черту, которая была названа Бартом «критикой языка».<sup>62</sup>

Таким образом, включение ранних фрагментов в текст «Чевенгура» и последующая их модификация ни в коей мере не могут быть уподоблены компиляции или простому «монтажу». Изменения, вносимые в текст, определяются и объясняются эволюцией способа мыслить о мире. Причем говорить приходится действительно о «способе мыслить», а не просто о некотором изменении картины мира, представленной в творчестве писателя в данный момент времени. Следы такой эволюции и обнаруживаются при сопоставлении различных редакций.

Даже при поверхностном просмотре рукописи фрагмент «Новохоперск» сразу привлекает внимание. В нем впервые

---

<sup>62</sup> Здесь нам, правда, придется поверить мнению Барта, утверждающего, что в сознании XIX века и более раннего времени «литература и язык как бы ни в чем не пересекаются: литература перестала ощущать себя языковой деятельностью (исключая некоторых писателей...)» (Барт Р. «Писать» — непереходный глагол? // Мировое древо. 1993. Вып. 2. С. 83, 84).

встречаются зачеркнутые номера страниц, никак не связанные с основной нумерацией в «Чевенгуре». В нем особенно обильна авторская правка: вычеркнуты целые абзацы, исправлены имена и географическое название, сделаны многочисленные мелкие исправления стилистического характера. В результате всего этого мы имеем две значительно отличающиеся друг от друга редакции фрагмента «Новохоперск» — начальную, принадлежащую какому-то раннему неизвестному платоновскому произведению, и более позднюю, созданную Платоновым во время работы над «Чевенгуром».

Платонов кардинально сократил и переработал самое начало «Новохоперска» (с четырех до двух страниц), переписал текст на новые листы. Два небольших фрагмента старого текста писатель использовал в качестве вставок, наклеив их поверх новых листов.

В исходном варианте «Новохоперск» представляет собой, возможно, наиболее автобиографическое повествование из всех, известных и доступных нам на сегодняшний день, включая «Записные книжки». Оно предельно персонализировано. В нем действует рассказчик, оно ведется от первого лица, а ведь даже для «Записных книжек» это редкость. Время действия обозначено в рукописи — 1919 год. Установить параллели между эпизодами ранней редакции и жизнью Платонова не составляет труда. На этом фоне разворачивается коллизия, которую мы сейчас рассмотрим на возможно большем количестве примеров.

Вот первый эпизод.

Главный герой (или рассказчик) возвращается из Новохоперска и встречает похоронную процессию:

С вокзала шел по полю оркестр и играл печальную музыку: оказывается несли остывшее тело погибшего Нехворайко, которого уничтожили вместе с отрядом зажиточные слобожане в огромном селе Песках. Я сильно затосковал и заспешил на станцию. Наше гибельное время и неизбежную раннюю смерть я густовал тогда живо и грустно. Мне жаль было мечущихся бесприютных людей, объединенных и покинутых, над которыми страдает музыка за недостатком густов, а не

мать, имена которых исчезают под безымянной травой на братских могилах. Я не верил, что борьба — людское вечное призвание: по молодости я мечтал о другой и мирной судьбе — о каком-то глубоком человеческом сознании, видящем события в мире прежде их появления, — о богатстве вселенной, которое удовлетворит всякую жадность жизни и каком-то абсолютном сердечном чувстве веры в значение человека как завоевателя и спасителя бушующей природы, уничтожающей самое себя.

Все это я обдумывал много раз — теперь меня интересовало превращение мыслей в событие. Старая мать, умершие братья и сестры, износившийся на работе отец, также требовали оправдания их скучной мучительной жизни — они родились ведь... (Ч. рк., 43; см. приложение 1, рис. 2).<sup>63</sup>

Из двух приведенных абзацев ранней редакции фрагмента, содержащих раздумья о ранней смерти, судьбе покинутых людей, об их призвании — борьбе и завоевании природы, о жизни, требующей оправдания, в «Чевенгуре» осталось неприкосновенным очень немногое — одно предложение:

С вокзала шел по полю оркестр и играл печальную музыку, — оказывается несли остывшее тело погибшего Нехворайко, которого вместе с отрядом глухо уничтожили зажиточные слобожане в огромном селе Песках. Дванову жалко стало Нехворайко, потому что над ним плакали не мать и отец, а одна музыка, и люди шли вслед без густва на лице, сами готовые неизбежно умереть в обиходе революции (Ч. рк., 42; см. приложение 1, рис. 3).

В этом предложении исчезает образ матери, не говоря уже о рассказчике, — Платонов стремится отойти, насколько оказывается возможным, от автобиографичности повествования.

Модифицируется перемещенная на новое место фраза «неизбежную раннюю смерть я густвовал живо», читаются и

---

<sup>63</sup> Дается только окончательный текст рукописи. Орфография приведена к современным нормам. Пунктуация авторская. Курсивом выделены «синонимические» совпадения в границах измененной части текста.

понимаются иначе слова «*готовые умереть в обиходе революции*». Преображается точка зрения на мир, она генерализируется: чувства единственного рассказчика из ранней редакции переходят в готовность многих эпизодических лиц, упоминаемых в романе.

Отношение рассказчика из ранней редакции к самим похоронам красного командира Нехворайко также отлично от отношения к ним героя «Чевенгура». Первому *жаль* всех людей, идущих за гробом (если не братъ шире), второму — только Нехворайко.

Неизменным и постоянным оказывается лишь само чувство *жалости*. Причем важно следующее. В ранней редакции фрагмента причины ее возникновения описываются во всеобъемлющей совокупности деталей, граничащей с избыточностью. Автор стремится предельно разъяснить их читателю (или самому себе). В «Чевенгуре» *жалость* нечто качественно иное. Мотивировка ее возникновения предельно сжата. Сжата до такой степени, что становится неясной и сама по себе требует дополнительного обдумывания. Действительно, почему вдруг надо жалеть человека за то, что над ним не плачет мать, а не за то, что он умер? Откуда у людей, идущих за гробом, готовность обязательно умереть в революцию? Читатель вынужден активно размышлять, чтобы понять Платонова. Самому же Платонову, автору «Чевенгура», комментарии и объяснения не нужны — все уже было однажды продумано. Он лишь указывает на ход раздумий. Текст «Чевенгура» в результате выходит за собственные пределы. Слово в нем значит больше, чем им, казалось бы, сказано.

Вот еще один случай, когда мотивировка определенного состояния души героя лишается своей почти нарочитой полноты и в каком-то смысле демонстративной философичности, присущих ранней редакции.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> В пределах данной работы позволим себе уклониться от выявления различий между «редакцией» и «вариантом».

Первая редакция:

На вокзале я почувствовал сосущее пространство. Как и каждого человека, меня влекла даль земли, будто все далекие и невидимые вещи скучали по мне и звали меня. Наверное, человек действительно родственник всем забытым вещам, рассеянным в заросшем <пространствами> мире (Ч. рк., 43 об; см. приложение 1, рис. 4).

Вторая редакция:

На вокзале Дванов почувствовал тревогу заросшего, забытого пространства. Как и каждого человека, его влекла даль земли, будто все далекие и невидимые вещи скучали по нем и звали его (Ч. рк., 43 об; см. приложение 1, рис. 4).

При сопоставлении вариантов без труда улавливается устойчивая смысловая интонация, константная единица смысла, заключенная в словах «Я почувствовал сосущее пространство» ранней редакции и в словах «Дванов почувствовал тревогу... пространства» редакции «Чевенгура». Тревога и сосущее пространство семантически близки, взаимозаменяемы и выступают практически в качестве контекстуальных синонимов.

Если приглядеться ко второму варианту текста, то нетрудно заметить, что мотивировка тревожного чувства Дванова отчасти напоминает необязательное поэтическое украшение. Однако при сопоставлении его с ранним фрагментом становится ясно, что за «фигурностью» платоновской речи на самом деле скрывается «онтологическая» основа — закон созданного Платоновым художественного мира: родственность человека всем вещам. В «Чевенгуре» он не формулируется так явно и открыто, как в ранней редакции рассматриваемого фрагмента. О его существовании читатель узнает иначе — в ходе чтения, напоминающего больше процесс реконструкции значений.

«Художественно-философские категории» улавливаются в творчестве Платонова безошибочно: «тоска», «скука», «жадность»... Они соотносимы с так называемыми «постоянными



мотивами», о которых говорят чуть ли не с самых первых лет серьезного изучения Платонова. Подчеркнем следующее: категориальность платоновского слова отнюдь не является всего лишь измышлением изошренного литературоведческого сознания. Платонов в достаточной мере ощущал эту особенность своего творческого мышления. Так, «герой» «Записей» Платонова Ив. Гвоздарев усматривает категориальность именно в тех словах, которые, как и упомянутые жалость, тоска, причастны в наибольшей степени к обозначению чувственно-го начала: «Мученье — первая *категория* жизни; вторая — радость: Ив<ан> Гвоздарев» (Зап. кн., 266).

Некую, и вероятно, существенную аналогию можно провести между категориями Платонова и «мифемами», о которых говорит Леви-Строс, анализируя концепцию Проппа. Категории Платонова подобны мифемам в том смысле, что представляют собой элементы метаязыка, в качестве которого выступает язык «Чевенгура» по отношению к ранним редакциям вошедших в него текстовых фрагментов — из несохранившихся или вообще не существовавших в завершеном виде произведений Платонова: «Мифемы, — пишет К. Леви-Строс, — возникают в результате комбинирования бинарных и тринарных оппозиций (что придает им сходство с фонемами), но при этом комбинируются такие элементы, которые — в плане языка — уже наделены значением; мифемы и суть те “отвлеченные представления”, о которых говорит Пропп и которые могут быть выражены при помощи слов из лексического запаса языка... Разумеется, мифемы — это слова, но слова с двойным значением, *слова слов*, одновременно функционирующие в двух планах — в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть из соединения этих элементов».<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Леви-Строс К. Структура и форма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 428.

«Категории» Платонова и есть *слова слов, слова с двойным значением*, с тем только отличием от мифем Леви-Строса, что объектом метаязыка для Платонова является не только язык вообще (что составляет иную проблему), но и язык авторский, его собственный.

Подобные изменения прослеживаются в «Чевенгуре» не только на уровне стиля, они реализуются в сюжетной и в образной (образы героев) композиции — тогда, например, когда Платонов двух персонажей ранней редакции представляет как одно лицо в поздней (Гратов и Дванов). Здесь та же тенденция — построение художественной реальности не на пустом месте, но реконструкция прежних ее форм и одновременно переосмысление однажды осознанного, сопровождаемое естественным для такой ситуации исключением из текста довольно больших фрагментов, оставляющих после себя лишь семантический след.

В процессе работы писателя над рукописью происходит своеобразная «редукция формы» — сокращение художественного текста, при котором, однако, главный смысл его не утрачивается, а как бы стягивается в одну точку, в одно слово. Художник не просто «отсекает» безвозвратно часть собственного произведения, создавая более или менее совершенную форму, — прежняя словесная форма разрушается, но основные смыслы, ранее заключенные в ней, хотя теперь они и не выражены явно, продолжают жизнь в форме, пришедшей на смену. Свертывание старого смысла есть одновременно и генерация нового. «Чевенгур» не является всего лишь опорным концептом «Строителей страны». Важно иное — семантическое русло, которое пробивает себе авторская мысль сквозь породы реальности и воображения, несмотря ни на какие изгибы, остается одним и тем же.

Писатель так или иначе оставляет возможность восстановить старые, скрытые в новых редакциях значения. А читатель для понимания «редуцированного» художественного текста просто вынужден отыскивать их, оперируя теми сред-

ствами, которые были ему оставлены.<sup>66</sup> В его распоряжении образный ряд произведения и широкий контекст всего творчества писателя. Редукция текста приводит читателя к необходимости активизировать способность к интерпретации, к реконструкции смысла, к необходимости восстанавливать его даже на фабульном уровне. Слово «редукция» имеет два разных значения — сокращение и выводимость. В случае с Платоновым они оба актуальны. Сокращение есть следствие (или причина?) рождения новой специфической тематической единицы.

Чтобы показать, что наблюдения не носят случайного характера, обратимся еще к одному примеру из «Новохоперска».

#### Ранний вариант

Я тоже пошел в вагон, не понимая еще — за что мучаются так люди: один лежит в пустом вокзале, другой тоскует по жене. Может быть, они сами виноваты в своем волнении в тихой природе? Но ветер шумел над моей головой и нагонял тучи, капающие дождем. В природе тоже шевелилось вечное горе и ее растравленная душа искала себе какого-то утешения. Я понял, что в таком тревожном мире человек не может быть иным, как только несчастным и взволнованным.

— А революция? — вспомнил я в тамбуре вагона. — Удар по порочному кругу природы, —

#### Окончательный вариант

Александр тоже пошел в вагон, не понимая еще — за что мучаются так люди: один лежит в пустом вокзале, другой тоскует по жене.

В вагоне Дванов лег спать, но проснулся еще до рассвета, почувствовав прохладу опасности.

<sup>66</sup> Напомним, что загадка представляет собой именно «неполное (курсив мой. — В. В.) и/или искаженное <...> описание объекта» (Левин Ю. И. Семантическая структура загадки. С. 284).

прошептал я себе ответ и почувствовал покой. — Удар по ветрам, ливням, душевной тоске, по семейной беде, по голодному горю, убийству, одиночеству, землетрясению, — по всем злобам и печалям, чтобы прямо, прочно и уверенно стояло тонкое тело человека на земле, чтобы грустное сердце и синяя мысль стали самой драгоценной и страшной силой в природе.

Я еще много шептал и думал уверенней о счастье революции и уснул в блаженном успокоении. Начиналась осень 1919 года — утро нового века, заря тысячелетнего царства социализма, когда еще прохладно от опасности и больше помнишь вчерашний старый день.

Проснулся я до рассвета, еле отдохнув.

(Ч. рк., 45 об.—46; см. приложение 1, рис. 5, 6)

В раннем варианте сосредоточены размышления рассказчика о взаимоотношении судеб людей и природы, о революции и социализме как о средствах изменить суть этой связи. Редактирование же происходит во все том же общем направлении: оставлены опорные понятия, а ход рассуждений, поддерживающий их прежде, опущен. «Неиносказательный» ответ остается в прошлом художественного текста, но указания на старое семантическое поле — то, где есть смысл читателю искать разгадку непонимания героя, «за что мучаются так люди», — в нем присутствуют.

Фрагмент содержит еще одну интересную деталь, которую читатель не сразу заметит. Повторное чтение или хорошая память, конечно, способны помочь ее осознать, но хотелось

бы подчеркнуть, что для автора (своеобразного читателя) она была понятна с самого начала. Платонов редуцировал сравнение революции с временем суток, заменив его метафорой («Начиналась осень 1919 года — утро нового века, заря тысячелетнего царства социализма...»), причем так, что последняя превратилась в едва значимое событие сюжета («проснулся еще до рассвета...»). И эта метафора при чтении готова вновь развернуться в сравнение благодаря тому, что на протяжении всего «Чевенгура» параллель «революция — утро» и подобные ей используются автором с завидной регулярностью (сны о заходе и восходе солнца или состояние Дванова в конце «Чевенгура»: «В мире было как вечером, и Дванов почувствовал, что и в нем наступает вечер, время зрелости, время счастья или сожаления. В такой же, свой вечер жизни отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро...» (Ч., 323)).<sup>67</sup> Данный троп станет одним из определяющих в «Котловане».

Боясь проводить прямые сравнения, отметим все же, что в целом ряде случаев «свертывание ситуации», редукция рассматриваются в качестве необходимого элемента фольклорной загадки.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Одно из стихотворений «Голубой глубины» называлось «Вечер мира»: «Мы уьем машинами вселенную... Пой, товарищ, в этот вечер мира...»

<sup>68</sup> J. M. Kasjan в «Poetika Polskiej Zagadki Ludowej» пишет о двух типах загадок, различая их по способу сокрытия загадываемого предмета. Для первого из них характерна подстановка, когда вместо загаданного предмета называется другой. Для второго — редукция и дезинтеграция (Kasjan J. M. Poetika Polskiej Zagadki Ludowej. Torun', 1976. С. 3 и др.). А. Н. Журинский в «Семантической структуре загадки» делит загадки на две большие группы по принципу «нарушения изоморфизма между исходной (т. е. загаданной) ситуацией и преобразованной ситуацией». Одна из них подразумевает «изменение объема и ситуации в процессе синтеза загадки» и, в частности, свертывание загадываемой ситуации (Журинский А. Н. Семантическая структура загадки: Неметафорические преобразования смысла. М.: Наука, 1989. С. 7 и др.).

Загадка — игра с молчанием. Загадывающий порой рискует, что его загадка не будет опознана. Таких моментов в текстах Платонова много, они представляют собой некий знак искусства модерна — приближение к той границе, где искусства больше нет, к тому горизонту, что обозначен черным квадратом.

Не все случаи редукции в «Новохоперске» укладываются в жесткую схему, подразумевающую возникновение концептуально наполненной единицы речи, «категории». Иногда лишь «настроение» остается в окончательном варианте, но и в этом случае снятая обусловленность такого настроения может рассматриваться как некое приближение к загадыванию — по крайней мере она находит свое место между полюсами «объясняющего» повествования и абсолютной семантической паузы, ближе к последней. Иногда фрагмент исчезает полностью, не оставляя следа в виде ключевого слова или фразы. Тут вступают в силу законы более широкого контекста, рассмотрение которых с необходимостью возвращает к редукции.

Приведем упрощенную транскрипцию рукописного отрывка подобного рода. Исключенный из позднего варианта текст дан курсивом и взят в квадратные скобки, вставленный в позднем варианте текст выделен полужирным. Не передается правка, относящаяся ко времени работы над первоначальным вариантом:

Станцию Разгуляй [я] Дванов обошел, чтобы [меня] его не остановили там **для проверки**; и скрылся в **безлюдьи, где люди живут без помощи**. [*Долго еще я слышал свист пара из паровоза и длинную мелодию тревожных сирен. Погибни и пропади я тогда в полевом пустыре — никогда общество меня бы не вспомнило, только мать считала бы дни, ждала письма и плакала. Я тогда стоял на душевном распутье — истории и лигной жизни: мне сравнялось 19 лет и столько же было двадцатому веку, я родился ровесником своему столетию, растущему в такт возрасту человека — во мне молодость, острота лигной судьбы, а в мире, одновременно, революция.*]

Железнодорожные будки всегда... (Ч. рк., 48 об., 51; см. приложение 1, рис. 7, 8).

Автор дает точную временную привязку, прямо отсылает к известным фактам своей биографии. Можно допустить, что писатель стремился воспроизвести здесь и ход собственных мыслей, но это сейчас не слишком значимо — достаточно внешней связи с биографией. Фрагмент как будто бесследно исчезает из «Чевенгура»: автор не заменяет, а именно вычеркивает его. Но несмотря на это, позитивная работа редукции осуществлена — в том ряде метафор, который только что был рассмотрен: представление о возрасте истории, соотносимом с циклами природного времени и периодами человеческой жизни: «В мире было как вечером <...> в нем наступает вечер, время зрелости <...> свой вечер жизни отец Дванова <...> увидеть будущее утро...» В «Чевенгуре» они лишены «объяснительной базы», читателю приходится восстанавливать ее самому. Загадка не очень сложна, однако она есть.

Приходится говорить о различных уровнях загадочного у Платонова, которые определяются заинтересованностью читателя в понимании автора. До тех пор, пока читатель не знает ничего о писателе, ему доступны лишь очевидные загадки. Если же он начинает подозревать, что текст в некотором отношении биографичен, ему открывается новая сфера загадочного. Расширение горизонтов контекста (как литературного, так и других) позволяет читателю видеть больше в тексте произведения, и это «больше» из сферы загадочного.

Черновики дают возможность еще раз убедиться в простой вещи. При попытке возвести творчество писателя к тому или иному источнику нужно постоянно иметь в виду, что само заимствование возможно лишь при том условии, что авторское сознание уже имеет в самом себе нечто, позволяющее данному заимствованию осуществиться. Целостность и одновременно эклектика платоновского творчества имеет внутреннее основание. Некая строгая матрица-решетка, в узлах которой уже покоятся и вибрируют наиболее важные тематические сущности, задает столь характерную для Платонова идеологическую тональность. Не интерес писателя, Платонова, к идеологическим контекстам порождает его собственный текст, а интерес

к самому себе и желание выразить себя побуждает к поиску весьма изощренных способов для этого. Он лишь вынужденно считается с историко-культурной ситуацией и поэтической парадигмой, существующей на данный момент, чтобы остаться писателем («я должен опошлять и варьировать свои мысли...»).<sup>69</sup> Понятно, что любой художник занят выражением внутреннего. Но имея в виду Платонова, можно и следует говорить об изначальном и только затем снимаемом стремлении изображать свою собственную биографию в ее связи с историей. Отстранять свою биографию от себя и делать предмет изображения, отчасти подобного хроникальному или мемуарному, свойственно уже не каждому.

Рассматриваемая манера работы над произведением обыкновенна и естественна для Платонова в середине 20-х — начале 30-х годов. Она отразилась не только в правке, которую содержат черновые автографы. Существуют и другие материалы, которые могли бы (взятые сами по себе — косвенно, а в свете приведенных выше соображений более явно) свидетельствовать о закономерности редукции в платоновских текстах. С этой точки зрения публицистическое, в том числе и раннее, творчество Платонова ни в коем случае нельзя рассматривать как шлак, позже отброшенный. Ранние статьи Платонова представляют собой своеобразные срезы, моментальные снимки интенсивного интеллектуального потока, каким может быть представлена становящаяся мысль Платонова. Размышления над темами и проблемами, заявленными в публицистике, органично переходят у Платонова в художественные произведения, подвергаясь рефлексии снова и снова, каждый раз появляясь, но в другом виде, стиле, плане... — и опять-таки подвергаясь редукции.

Показателен рукописный материал «Невозможное», который был опубликован в сборнике «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества» в 1994 году.<sup>70</sup> В центре

<sup>69</sup> Волга. 1975. № 9. С. 166.

<sup>70</sup> «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: Наследие; Наука, 1994.



«Невозможного» — сплетение двух мотивов. Первый — идея жизненности Вселенной, основой которой служит свет, сила солнца. Второй связан с образом некоего уникального человека, который исключительно тонко чувствует Вселенную. Его чувство названо любовью. Именно любовь — то главное, что ценнее жизни, и одновременно то, что невозможно в мире.

Найти в тексте «Невозможного» многочисленные параллели внешним для творчества писателя идеям, равно как и увидеть многочисленные связи между ним и другими платоновскими произведениями, несложно. Обратим внимание на то, в какой форме они существуют.

Жанровая природа «Невозможного» своеобразна. Здесь публицистика, философичность, программность сочетается с повествованием, за которым улавливаются черты художественного произведения — например, рассказа или повести. Обратившись к «Невозможному», читатель становится свидетелем того, как Платонов *художественно* осмысливает историю конкретного человека с помощью *публицистически* задаваемых в том же тексте категорий. «Невозможное» композиционно распадается на две части. В первой Платонов излагает идеи, позволяющие ему давать определения категориям (той же «любви») — именно она публицистична или, точнее, философична. А во второй, «художественной», Платонов применяет эти категории для характеристики героя повествования.<sup>71</sup>

Наука, мир, любовь — понятия, с помощью которых Платонов пытается решить поставленную задачу. Писатель трактует их открыто, объясняет их, по возможности доходя до предела смысла:

Я не знаю, буду ли я рассказывать о любви или о другой, более мощной, более чудесной и еще никому неизвестной силе.

<sup>71</sup> Менее выражена, но все же различима такая двучастная структура в тексте 1921 года «В звездной пустыне». Здесь также «программная» часть предшествует повествовательной. Однако и последняя несвободна от философствований.

Мне думается, что я буду говорить о чем-то другом, но я это другое и называю любовью, смеясь над тем обиденным физиологическим явлением, которое называют все любовью. Дело не в слове. Любовь прекрасное певучее слово, и я назвал ее именем тот мир, которым я был недавно на всю жизнь поражен, который переродил меня и я его никогда не забуду.<sup>72</sup>

Перед нами действительно определение «любви», причем такое, которое Платонов тут же начинает использовать:

И вот родился раз человек, радостный и простой и совсем родной на земле, без конца *влюбленный* в звезды, в утренние облака и в человека, *влюбленный* не мыслью, а кровью.<sup>73</sup>

Это не единственный случай, когда Платонов обращается к понятию «любовь», прорабатывая грани его смысла, чтобы затем «вдруг» забыть о всех своих размышлениях и пояснениях, оставив читателю догадываться о тех значениях, которые он в данное слово вкладывает и о которых умалчивает. В определенный момент оно, подобно другим платоновским категориям, начинает жить как некая заранее оговоренная константа, повторное определение которой излишне, и уместно лишь дальнейшее отталкивание от нее. Бытование данного мотива в «Невозможном» напоминает картину его же превращений при создании «Чевенгура» с той лишь разницей, что в «очерке» сосуществуют два среза, подобные тем, что в других случаях отстоят друг от друга во времени.

Образец стремления к смысловому сжатию содержит относящаяся к 1922 году записная книжка Платонова. Здесь опять-таки соседствуют друг с другом два текста: сказка «Вера, Знание и Сомнение», подробно объясняющая представленные в названии, важнейшие для художественного мира Платонова понятия, и паремическая запись, представляющая собой квинтэссенцию смысла, в сказке разъясняемого:

<sup>72</sup> «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. 1994. С. 342.

<sup>73</sup> Там же. С. 345.

### Вера, Знание и Сомнение (Сказка)

Знание это золото веры, раз-  
менянное на медяки (Зап. кн.,  
21).

Тысячу лет тому назад жила  
на свете царица Вера, вечная не-  
веста Бога. И пламенем любви и  
силы своей она светила над  
людьми и давала им радость в  
жизни. Искры огня ее были ду-  
шами всех живых тварей на зем-  
ле и счастье никогда не уходило  
со света, никогда во все время,  
как жила Царица Вера — пла-  
менная Невеста Небесного Же-  
ниха.

И вот Вера была так богата  
сама собою, что никогда не мота-  
ла богатства своего. Она отдава-  
ла людям любовь и силу свою  
без счета и возврата и наконец  
совсем отдалась миру и перестала  
жить. Но зато в каждом дыха-  
нии жизни светил ея свет и вся  
земля наполнилась Верою и рос-  
ла к небу Любовь, как свет из  
пламени.

Но прежде чем сойти в мир,  
каждой душе Вера дала свет свой  
и рассеялась оттого, как Бог рас-  
сеивается ночью в звездах небес.

Везде была Вера — и нигде ее  
не было. Это оттого, что она про-  
меняла свой могучий единый  
Свет на миллионы искр. Искр —  
душ в мире стало миллион, но  
это были искры, а не Солнце, как  
тысячи медных копеек хоть и  
стоят золота, но не золото.

Вера раньше знала только  
одна про самое себя, теперь ее

узнало все живое, ибо она разменялась ради этого Знания из-за любви своей, у великого хитреца менялы — Сомнения.

Сомнение променял все золото Веры на медяки и пустил их в оборот по миру.

Исчезла со Света Вера, ибо Она разменяла у Сомнения свое золото уверенности и надежды на медяки Знания, а золото оставила у менялы Сомнения (**Зап. кн.**, С. 21–22; приводится только окончательный текст).

Сказка репрезентирует целую концепцию предысторической фазы человечества по Платонову, напоминающую своеобразный космогонический миф в смысле, который предлагается Элиаде в «Аспектах мифа».<sup>74</sup> Но только миф этот пропущен через среду рационального преломления, какой является немецкая философия (не уточняя, в гегелевской или лейбницеvской ее ипостаси: единое понятие, распадающееся на множество...), и погружен в течение русской — абсолютно другой — философской мысли с ее главенствующей ролью женского начала.<sup>75</sup> Сказка ставит вопрос о Боге, но не дает решения ни в атеистическом, ни в «богословском» ключе. Рядом с платоновским словом «Бог» неизменно возникает и не сказанное, но выводимое из чтения многих текстов с их концентрацией на теме природы слово «пантеизм» и отсылка к тому кругу идей, что связываются в русской традиции с именем Герцена.

<sup>74</sup> Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1995. С. 47. Для Платонова он тоже базовый и является моделью творчества в широком значении.

<sup>75</sup> Царица Вера, невеста Бога, как и «невесты» из «Маркуна», «Рассказа о многих интересных вещах», слишком напоминают Софию Вл. Соловьева.

Такое обращение к фундаментальным понятиям, которое демонстрирует молодой Платонов (приходится говорить о молодом, к чему обязывает датировка текста, хотя хочется отнести сказку к более позднему времени: уж слишком в ней все мудро, слишком искусненно в сравнении с той же платоновской публицистикой), актуально именно для XX века. Имя Лейбница прозвучало не случайно. Оно появляется у Дерриды, когда он, разбирая концепцию Руссе, практически повторяет сказанное Платоновым. Естественно, по другому поводу и без всякой видимой связи. Речь идет о сути письма, которая выявляется с помощью понятий онтологического порядка: «Бог, Бог Лейбница, поскольку мы только что о нем говорили, не ведал страха выбора между возможностями: он мыслил возможности в действии и располагал ими как таковыми в своем Разумении или Логосе. <...> И каждое существование продолжает “выражать” целостность Вселенной. Тем самым нет никакой трагедии книги. Есть только одна Книга, и эта Книга и распределяется по всем книгам. <...> Писать — это не только осмыслить лейбницеvскую книгу как невозможную возможность. <...> Это не только знать, что Книга не существует и что во веки веков будут только книги, о которые дробится, даже не достигнув единства, смысл невысказанного абсолютным субъектом мира; что ненаписанное и непрочитанное не могут быть возвращены к бесосновности рабской негативностью какой-нибудь диалектики и что измотанные этим “слишком много писанины!”, мы оплакиваем как раз отсутствие Книги...»<sup>76</sup>

Заменим слово «Книга» на слово «Вера» — и получатся размышления, близкие платоновским: единство в прошлом, обеспечившее уверенность; затем рассредоточенность единого во многом; само сожаление об утрате уверенности окажется важным и для Платонова, и для Деррида: «Эта утраченная достоверность, это отсутствие божественного писания <...> не

---

<sup>76</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 17.

только определяет, причем расплывчато, что-то вроде "современности". Будучи отсутствием и наваждением божественного знака, она направляет всю современную эстетику и критику...»<sup>77</sup> В текст Дерриды входит понятие «современность», но и для Платонова, повторим, в современности нет места для веры. Плохо или хорошо, но с этим нельзя не считаться. В современности человек вынужден иметь дело со Знанием и Сомнением, какими бы вызывающе негативными оттенками эти понятия не наполнялись. Вот тот отправной пункт, признает Платонов, от которого приходится строить пути освоения мира.

Но вернемся к сравнению двух платоновских записей. Не имеет значения, что в этой паре рассматривать как ответ и что как загадку. Она представляет собой классический пример того, как метафорически сложный текст может стать и становится ответом к не менее сложному загадочному образу. Причем каждый из текстов и по отдельности и совместно ничуть не лишают отгадывающего (читателя) возможности продолжить разгадывание и тем самым участвовать в познании. Паремическая запись в данном случае «топологически» предшествует «большому» тексту. Однако такое первенство носит лишь формальный характер. Каждое из входящих в паремию слов (*знание, вера, золото, вера, медяки*) без труда проецируется на четко выстроенную цепь умозаключений, лежащих за метафорическим рядом сказки. Логика, скрывающаяся в паремии и открыто представленная в сказке, не могла возникнуть позже ее вербального выражения, каким бы оно ни было.

**«Строители страны» и «Чевенгур»:  
дополнительные примеры**

***Биография как загадка***

Превращая повесть «Строители страны» в «Чевенгур», Платонов шел во все том же направлении, что и в работе над «Новохоперском». Одно отличие нуждается в том, чтобы от-

<sup>77</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. С. 17.

метить его как существенное. То, что не было редуцировано в «Новохоперске» и подлежало простой замене (отказ от «Я» в пользу «Дванова»), в «Строителях» действительно редуцируется. Система персонажей «Строителей» сворачивается в «Чевенгуре» в более емкую. Три персонажа ранней повести — Дванов, Гратов, Геннадий — воплощены в позднем тексте в одной фигуре — Дванове. Над этой коллизией стоит задуматься. Платонов начинает с повествования предельно субъективированного, затем устанавливает дистанцию между собой и своим героем, размывая биографическое начало. Стремлением уйти от самого себя и своей биографии объясняется и факт отказа писателя — на одном из этапов — от реального топонима «Новохоперск», вокруг которого разворачивается все повествование, в пользу вымышленного «Урочев». «Новохоперск» вернется в окончательный текст произведения позже, после того как перед глазами писателя уже будет целый текст «Чевенгура». И это возвращение тоже показательно. Оно укладывается в русло, по которому шла работа над системой персонажей «Строителей». В «Строителях» Платонов начинал с создания ряда героев, которые, на первый взгляд, имели малое отношение к самому писателю. Писатель конструирует нелепого Копенкина (обычный крестьянин плюс «Ленин в башке»), умного и все знающего «интеллигента» Геннадия (в какой-то степени являющегося предтечей Сербинова), пожираемого страстью к женщине Гратова, наконец, Дванова — носителя идеи воскрешения в федоровском смысле.<sup>78</sup> Каждому из них автор доверяет одну из круга собственных, им отрефлектированных, мировоззренческих стратегий и таким образом избегает столь явно субъективированного повествования, как в первой версии «Новохоперска». Это свойство платоновского нарратива и было отмечено Е. Толстой-Сегал

<sup>78</sup> Подробнее об этом см.: Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения / Публ., вступ. ст. и коммент. В. Ю. Вьюгина // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов.

в ее ставшей классической статье «Идеологические контексты Платонова»: «Основная черта платоновской прозы в том и состоит — и это осознается автором — что автор “прислоняется” то к одной, то к иной точке зрения, в порыве высшей справедливости он не в состоянии предпочесть “одну точку зрения другой” — но с равной щедростью отдает свои уста противоположающим взглядам». <sup>79</sup> Но дальнейшее движение замысла приводит как раз к обратному. Разные части самого себя Платонов собирает в одном персонаже и в данном смысле возвращается к самому себе, к целостности самого себя. В окончательном тексте Платонову важно удержать повествование в близости от своей собственной судьбы.

Выше мы останавливались на отрывке из «Чевенгура», где с исключительной для данного текста откровенностью звучит мотив воскрешения, в федоровском ключе понятый. Взглянем теперь на него с точки зрения редукции. Первое — в «Строителях» он, что уже не удивительно, был гораздо более пространным и поддерживался логикой других обширных комментариев повествователя, позже принципиально автором разрушаемой и отстраиваемой заново самим читателем; второе — в раннем варианте улавливается биографическая основа повествования; третье — в процессе редактирования Платонов исключил из повествования героя (Гратова), к которому этот фрагмент изначально имел отношение, и передал сохраненный «жест» другому (Дванову), осуществив то самое «собрание» самого себя. Сравним:

На размытом оползшем кургане лежал деревенский погост. Верно стояли бедные кресты, сточенные водами и ветрами. Они напоминали живым, бредущим мимо крестов, что мертвые прожили зря и хотят воскрес-

Направо от дороги Дванова, на размытом оползшем кургане, лежал деревенский погост. Верно стояли бедные кресты, обветшалые от действия ветра и вод. Они напоминали живым, бредущим мимо крестов, что мертвые про-

<sup>79</sup> Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Russian Literature. 1981. Vol. IX (II). P. 251.



нуть. Гратов помахал крестам рукой, чтобы они передали его сочувствие мертвым в могилы.

— Вы будете еще жить!

Гратов и Дванов давно сговорились, что они будут работать, учиться и изобретать с таким усердием, чтобы к концу своей жизни сделать всю природу совершенно пластичной и покорной резцу разума человека. Тогда мертвые будут воскрешены — не из необходимости, а для доказательства творческой силы и вечной памяти человечества.

Они стояли осенью над могилой умершего двухлетнего брата Дванова. Близко звучала молитва панихиды, как легендарная надежда, о вечной памяти. Это была насмешка: схороненный старик всеми забылся через неделю.

Дванов и Гратов решили отомстить природе за смерть детей и осуществить нежную мечту о вечной памяти. Друзья были молоды и гневны: победа революции обнадежила их на более могучие дела.

Дванов говорил: мы никогда не полюбим одну женщину, не будем долго спать по ночам — пойдем походом против вселенной: после революции осталась война с природой; мы будем работать непрерывно, как кружатся атомы, мы теперь вооруженная любовь и умная жалость; мы теперь знаем, что мир это неле-

жили зря и хотят воскреснуть. Дванов поднял крестам свою руку, чтобы они передали его сочувствие мертвым в могилы (Ч., 119).

пая катастрофа — надо спасти его для него самого и для нас (Стр. стр., 358—359; см. приложение 1, рис. 9—10).

«Они стояли осенью над могилой умершего двухлетнего брата Дванова. Близко звучала молитва панихиды, как легендарная надежда, о вечной памяти. Это была насмешка: схороненный старик забывался всеми через неделю» — три предложения повторяют основное из сцены похорон отца Дванова в «Чевенгуре», где доминирует мотив забвения мертвых живыми, эпизод из ранней версии «Новохоперска», где рассказчик вспоминает о стыде перед умершим братом — «маленьким безруким калекой, не евшим в голод по шесть дней и умершим от нечаянной грибной отравы...» (Ч. рк., 48), и, наконец, факт биографии самого Платонова: его младшие брат и сестра (Надежда четырнадцати лет и Дмитрий — двенадцати) умерли именно от грибной отравы приблизительно в то время.<sup>80</sup>

Эту непреходящую биографичность платоновских текстов нельзя игнорировать. Она доказывает, что проблема бытия Личности, а не просто Бытия стояла перед Платоновым, не будучи решенной, постоянно решалась. Отказ же от внимания к «экзистенциальному фактору» уводит читателя за пределы того поля прочтений, которое автором было отмечено, позволяя внедрять в платоновский текст, допустим, ту же концепцию Вернадского, так что она заменяет собой все остальное в тексте и вместо полюса становится его центром.

Писатель строит повествование на основе фактов из собственной жизни. Такая особенность традиционно должна быть отнесена к компетенции комментатора, занимающегося реальными истоками творчества художника. От обычного читателя нет смысла ждать ни знания биографии автора, ни

<sup>80</sup> Это событие произошло в 1921 году. См.: Ласунский О. Житель родного города: Воронежские годы Андрея Платонова (1899—1926). С. 37.

того, что он будет опираться на это знание, чтобы увидеть в тексте связанную с биографией загадку. Тем не менее вывести данный аспект за пределы поэтики загадочного не получается. Ведь писатель — Платонов, в частности, — создает загадку не только для «внешнего» читателя. Она нужна ему самому. Если рассматривать процесс художественного творчества как акт познания, а загадку как одну из форм такого познания, то выстраивание загадочного образа на основе собственной биографии не выглядит абсурдным.

Нужно видеть различие между «мемуарным» повествованием и загадочным. В случае с Платоновым мы имеем, конечно же, второе. Его повествование, снимая в себе хроникальное, служит не только напоминанием о пережитом, но выявлению новых смысловых связей известных событий и явлений. Обнаруживать новые отношения и связи в привычном — работа всякой действительной загадки.

Концепт «обычного» читателя также требует уточнения. Возможен ли он в чистом виде? Не входит ли в понятие «читатель» в качестве возможной составляющей стремление знать об авторе нечто большее, чем имя или псевдоним? Трудно, разумеется, предполагать, насколько Платонов осознанно или неосознанно желал быть узанным в своих вещах, однако сама сложившаяся практика чтения, на самых разных уровнях и по самым непредсказуемым поводам, постоянно вовлекает читателя в квазипространство творчества. Такая вовлеченность часто коренным образом изменяет смысл текста для читателя.

Вопрос о редукции снова вернул нас к проблеме, о которой шла речь в главе о поэтике сновидения: в отношении к Платонову мы постоянно вынуждены решать, насколько его письмо соотносимо с исторической конкретикой.

### *Любовь как воспоминание*

Отвергнутый черновик, чаще всего не предназначенный читателю, таит в себе искушение, которого исследователь, знающий о его существовании, вряд ли когда-либо сможет

избежать — надежду «решить» писателя как ребус, прочитав ответы на рукописной странице. Конечно, оно эфемерно и исчезает так же быстро, как появляется. Рукопись — лишь еще один текст, требующий своего осмысления. Но иногда все же столкновение редакций позволяет увидеть намерение автора, получить точку опоры для «поверки» возможных прочтений.

Как и в случае с «Новохоперском», перерабатывая «Строителей», Платонов сжимает фрагменты текста, мотивирующие повествование. Приведенный ниже фрагмент из «Чевенгура» и соответствующая ему версия из «Строителей» помимо того, что они представляют собой пару, где ранняя версия очень напоминает отгадку в ее предшествовании загадочному образу, интересны еще и тем, что развернутый материал, группировавшийся в начальной версии вокруг одного героя, в сокращенном виде как ключевой концепт передается в более поздней другому. Сцена первой встречи Копенкина и Сони (снова выделены требующие внимания слова):

Но *воспоминания* делали Копенкина снова неподвижным. Иногда он поглядывал на Соню и еще больше *любил* Розу Люксембург: у *обеих* была чернота волос и жалостность в теле; это Копенкин видел, и его *любовь* шла дальше по *дороге воспоминаний* (Ч., 112—113; см. приложение 1, рис. 11).

Эвфемистическое описание возникающей симпатии базируется на идее любви-воспоминания. Для того чтобы ощутить значение объединяющего концепта, опираясь на текст «Чевенгура», и, главное, осознать смысл устанавливаемой повествователем связи между его составляющими, читатель «Чевенгура» может привлечь в сюжетной основе сходную сцену ночлега Дванова у Феклы Степановны, в которой поведение героя объясняется фразой: «Вы — сестры», или установить параллель Фрейду, взяв его за ближайший ориентир, или, продолжим, к знанию-воспоминанию Платона. Рукопись в дополнение к этому дает возможность более четко проследить ход мысли, которому обязан жизнью приведенный отрывок:

Чем больше наблюдала Софья Александровна Копенкина, тем сильнее и ближе она его вспоминала. Неизвестное полю-

бить нельзя, поэтому любовь входила в Софью Александровну по дороге воспоминаний. Эта *дорога воспоминаний* лежит между двумя роинами человеческого сердца — *матерью и любимым*. Лишь вспоминая детскую любовь, Софья Александровна шла к своей второй и последней любви. *Лучшие симпатии молодости только тень и подобие первой младенческой любви*. Из той зари жизни идет одинокая дорога воспоминаний — вплоть до солнечного света страсти, когда девушка размножается своими потомками.

*Любовь не рождается произвольно и отвлеченно: она копия уже чего-то бывшего в собственной ранней жизни.*

Софья Александровна невольно глубже вбирала воздух, когда приближался к ней Копенкин, гулявший по комнате. Копенкин имел запах ее одеяла, когда она спала девочкой между отцом и матерью (Стр. стр., 362—363; см. приложение 1, рис. 12).

Заметим, несмотря на то что в окончательном фрагменте слово «мать» опущено, оно может быть восстановлено опосредованно — если вернуться к сну Копенкина о Розе и матери, где одно «мифическое» лицо уравнивается с другим. Женщины, предназначенные стать возлюбленными героя, сестры именно в силу того переноса, который осуществляется благодаря воспоминанию о детской и первой привязанности. Такова логика, в «Чевенгуре» завуалированная, но тем не менее четкая.

Смысл позднего фрагмента не кажется менее объемным. Благодаря ключевому слову «воспоминание», семантическим и синтаксическим связям, в которые оно вступает с определяемым им понятием «любовь», читатель может реконструировать то, что было вербально выражено в первом варианте фрагмента и опущено Платоновым во втором. Основной концепт фрагмента, доминирующий в нем мотив, который можно зафиксировать формулой *любовь — это воспоминание*, легко восстанавливается и остается в обоих вариантах.

Поэтику загадочного, как и поэтику вообще, действительно не следует рассматривать как нечто, доступное лишь рассудку, который раскладывает художественный текст на синтагмы, сравнивает и логически объединяет их между собой с той или иной степенью достоверности. Но несмотря на уверен-

ность того же Деррида в том, что всякое препарирование и поиски формы убивают и сводят на нет «силу» — то имеющее отношение к смыслу, что делает произведение действительно целостным и уникальным,<sup>81</sup> — несмотря на это, нет ничего другого в произведении, что могло бы «силу» породить. Будь то в большей мере смысл или всего лишь эмоция, осознанное или неосознанное, — оно зиждется на семантическом взаимоотношении тематических мотивов, организующих произведение.

### *Любовь к дальнему?*

Столь давно замеченная платоновская оппозиция любви к ближнему и любви к дальнему, часто — и справедливо — связываемая с нищенской аурой, представляет собой один из довольно успешно разгадываемых читателем мотивов, причем таких, которые подчас организуют целый текст, а иногда допускают возможность их рассмотрения в качестве связующих звеньев между самыми разными этапами творчества писателя: «Отчего мы любим и жалеем далеких, умерших, спящих. Отчего живой и близкий нам — чужой» («Маркун», **Избр. пр.**, 34; в скобках обратим внимание на те «синонимические» ряды, в которые укладываются «близкое» и «далекое»: *умерших, дальних*); «Мария Александровна не совсем понимала мужа: ей непонятна была цель его ухода из дома. Она не верила, что живой человек теплое достоверное счастье может променять на пустынный холод отвлеченной одинокой идеи» («Эфирный тракт», **Избр. пр.**, I, 175); наконец, само «Любовь к дальнему» (1934).

В «Чевенгуре» этот мотив тоже обозначен. Дванов возвращается домой после путешествия по стране:

Захар Павлович сидел в сенях и чистил ваксой детские развалившиеся башмаки Александра, чтоб они были дольше целы для памяти. Он обнял Сашу и заплакал, его любовь к приемному сыну все время увеличивалась. И Дванов, держа

<sup>81</sup> «Сила — это другое языка, без которого последний не был бы тем, что он есть»; «воспринять структуру становления, форму силы — значит, выигрывая смысл, его потерять» (Деррида Ж. Письмо и различие. С. 38).

за тело Захара Павловича, думал: что нам делать в будущем коммунизме с отцами и матерями?

Вечером Дванов пошел к Шумилину... (Ч., 181).

Можно реконструировать гипотетическую мотивировку, по которой возникает в тексте вопрос «что нам делать?..», следуя логике противоречия, выраженной в приведенной цитате. В «Строителях» же, в раннем варианте, Платонов делает это за читателя:

Дома Дванов обнял мать и понял, что его любовь к ней уменьшается, а ее увеличивается. Что нам делать в будущем с матерями? Как только наша жизнь крепнет, приобретает скорость в будущее и широкую силу, так сейчас же начинают работать мертвые тормоза матерей, любимых девушек и встречных привязанностей. Виноваты не люди, задерживающие нас, а наши нежные чувства к ним, наша смертельная страсть к покойной радости и, самое страшное, давняя глухая привычка видеть не горячие факты, а их идеальные явления, то есть те же факты, но охлажденные, опущенные в тягучую влагу сладострастных либо жалобных чувств.

Дванов считал, что надо к матери, равно как и к умершему брату, идти не прямым путем верной преданности и вечных воспоминаний, а обходным — через коммунизм и победу над природой: тогда все будет заслужено, оправдано и наступят самые лучшие встречи людей (Ч. рк., 156, 157 об.).

Почему Платонову нужен именно сирота?

Образцы редукции в «Чевенгуре» многочисленны, хотя это нисколько не означает, что работа Платонова заключалась только в ней. Явление систематично, но существенен не сам способ правки рукописного текста, а тот образ мышления, который за ним стоит и в нем овеществляется.

### **Вокруг «редукции формы»**

В начале главы мы вскользь касались связи редукции как явления, опознаваемого в диахронии, с регулярными мотивами, столь очевидно о себе заявляющими при синхронном рассмотрении платоновских текстов. После разбора довольно

большого числа примеров можно высказаться о ней чуть более определенно.

Присутствие повторяющихся структур характерно для всего творчества Платонова. А. А. Кретинин в работе, посвященной рассказу «Девушка Роза», пишет о «лексической монотонности», выявляющейся, как правило, не в отдельных рассказах, но при симультанном рассмотрении военной прозы как целого. Эти многократно повторяющиеся элементы и выполняют функцию «формальных структур», обеспечивающих парадигматические связи как между различными уровнями и частями одного текста, так и между различными рассказами. Тем самым обнаруживается значительно более высокая степень организации, структурной сложности текстов, утаивающих свою многоплановость в обособленном положении». <sup>82</sup> Интуитивно соглашаясь с исследователем, задумаемся все же о релевантности такого подхода. Существует ли прямая зависимость между повторением словесной структуры и повторением смысла? Действительно ли можно объединять данные структуры в ряды, устанавливая между ними связи синонимического, антонимического или какого-либо другого порядка? Не привносима ли данная связь *лишь* читателем? Исследование рукописей и анализ редуцированных фрагментов ставят перед необходимостью — в отношении Платонова — дать положительный ответ: ранние развернутые версии фрагментов декларируют эту связь.

Повторим, что «редукция» не исчерпывает всех форм работы писателя. Литературное творчество невозможно без замыслов, без набросков, без пре- (или аван-)текстовых реалий, без моментального и синтетического по своему существу «текстуального схватывания» настроений, чувств, озарений. Выявляемая в текстах Платонова *еще одна* особенность позволяет лишь указать на значимость именно двух стадий в вербализации художественного замысла.

<sup>82</sup> Кретинин А. А. Мифологический знаковый комплекс в военных рассказах Андрея Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. 2000. С. 42.



«Редукционность» платоновского стиля так или иначе попадает в поле зрения исследователей, которые, имея самое непосредственное отношение к архивам писателя, заняты проблемами его творческой эволюции. Так, в одной из своих статей Н. В. Корниенко, анализируя образ матери у Платонова, выстраивает последовательность из нескольких произведений, где он так или иначе воплощается. Н. В. Корниенко начинает с черновых записей Платонова, обращается к «Чевенгуру» и затем к «Дару жизни», подробно и обстоятельно разбирая и цитируя наиболее значимые сцены последнего произведения. Завершается же круг размышлений Н. В. Корниенко переходом к еще одному, более позднему произведению, о котором сказано очень лаконично: «Эта сцена (смерть матери в "Даре жизни". — В. В.) приоткрывает историю рождения спрессованной метафоры жизни в рассказе "Третий сын": "Но мать не вытерпела жить долго"». <sup>83</sup>

Но «спрессованная метафора» — не что иное, как итог «редукции формы», «слово слов», «мифема мифем». <sup>84</sup>

«Редукцию формы» трудно представить как явление, свойственное исключительно миру платоновских произведений. М. Вайскопф обнаруживает нечто подобное в творчестве Н. Гоголя. Анализируя цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки» и выделяя «в Вечерах слитный комплекс из первых пяти повестей... в совокупности позволяющих реконструировать все то, что далее будет называться сюжетом Гоголя», <sup>85</sup> М. Вайскопф

<sup>83</sup> Корниенко Н. В. В художественной мастерской Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. 1994. С. 337.

<sup>84</sup> Есть еще момент, на который нельзя не обратить внимания, говоря о редукции. Кажется, не будет натяжкой указание на ее близость символу. Например, у Фасмера: символ — «сокращение, сокращенное изложение», и только затем — «вещественное изображение ч.-л. отвлеченного» (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1971. Т. III. С. 623).

<sup>85</sup> Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. С. 55.

отмечает происходящие от произведения к произведению изменения в едином сюжете цикла и вместе с тем указывает на сохранение общности ключевых моментов в разных его воплощениях. Он говорит о «формализованном реликте прежнего сюжета». <sup>86</sup>

М. Вайскопф замечает далее, что у Гоголя переход элемента сюжета из одного произведения в другое сопровождается его «обесмысливанием», что дает легкую возможность противопоставить две разные манеры редуцировать текст: платоновскую (Платонов, прибегая к ней, сохраняя, создает смысл) и гоголевскую (предполагающую, по Вайскопфу, смысловое опустошение). Но на самом деле слово «обесмысливание» кажется не совсем точным и в применении к Гоголю. Ведь по сути дела речь идет об одном и том же автодиалогизме или, более точно для Гоголя, об автопародировании: о возникновении нового смысла, в основе которого остается первоначальная семантика. Ведь только при воссоздании с ней может произойти следующее: «Превращение целевого объекта в мнимый или враждебный в ИФШ так же радикально, как в ВНИК, СМ и ЗМ, хотя и в автопародийном контексте, инвертировало всю семантику зова и пути... (курсив мой. — В. В.)». <sup>87</sup>

Вероятно, существуют более общие основания, объясняющие возможность редукции формы. Своеобразным увеличительным стеклом, позволяющим увидеть их, может послужить методика исследования снов Фрейда, несмотря на то что она выработывалась с опорой на материал совершенно другого рода. Остается лишь предполагать, в чем причина параллелей, возникающих между организацией сна, как ее представляет Фрейд, и устройством произведений Платонова. Приведем несколько положений из «Толкования сновидений», из подглавки, имеющей неожиданно созвучное нашей теме название — «Процесс сгущения»: «Первое, что бросается в глаза

<sup>86</sup> Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 133.

<sup>87</sup> Там же. С. 135.

---

# Приложение 1

---

Рукопись «Чевенгура»  
Рисунки



1952

1952



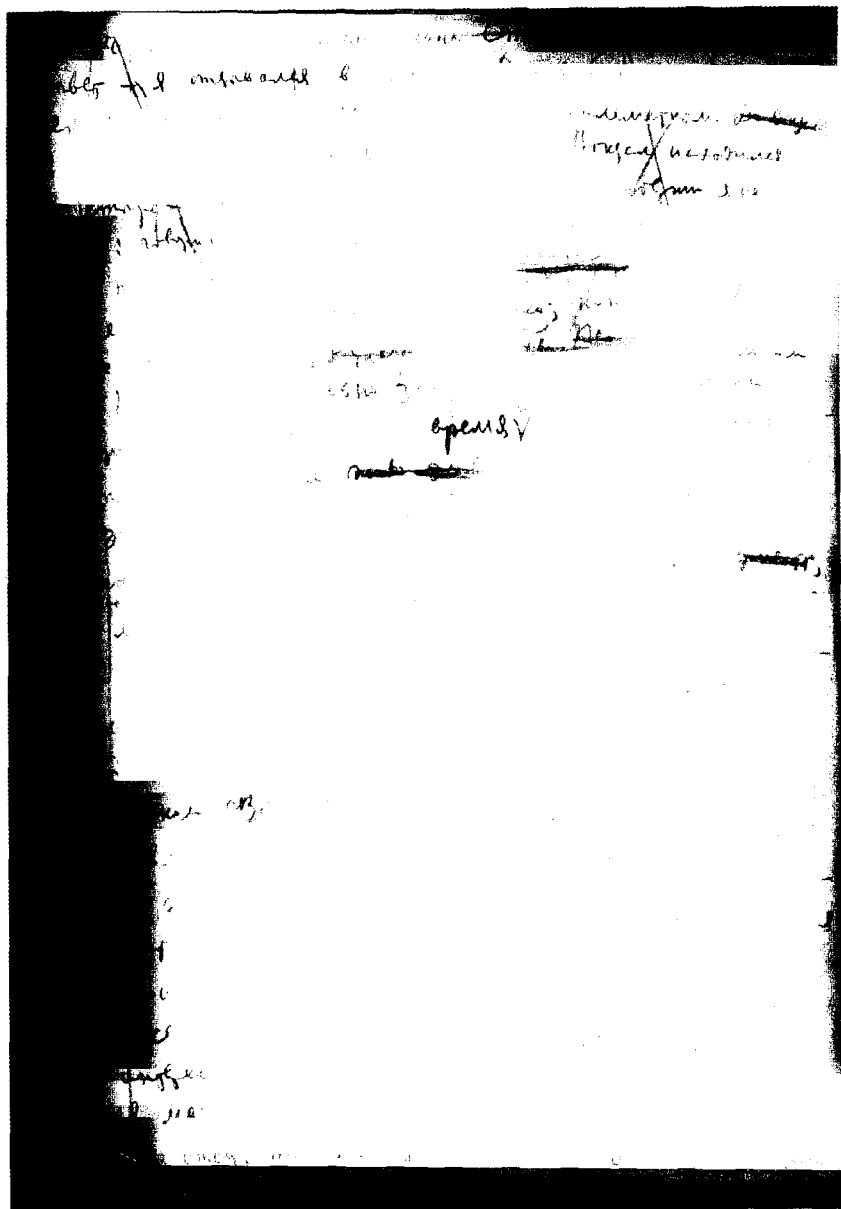


Рис. 2.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 43 (к с. 195—196).

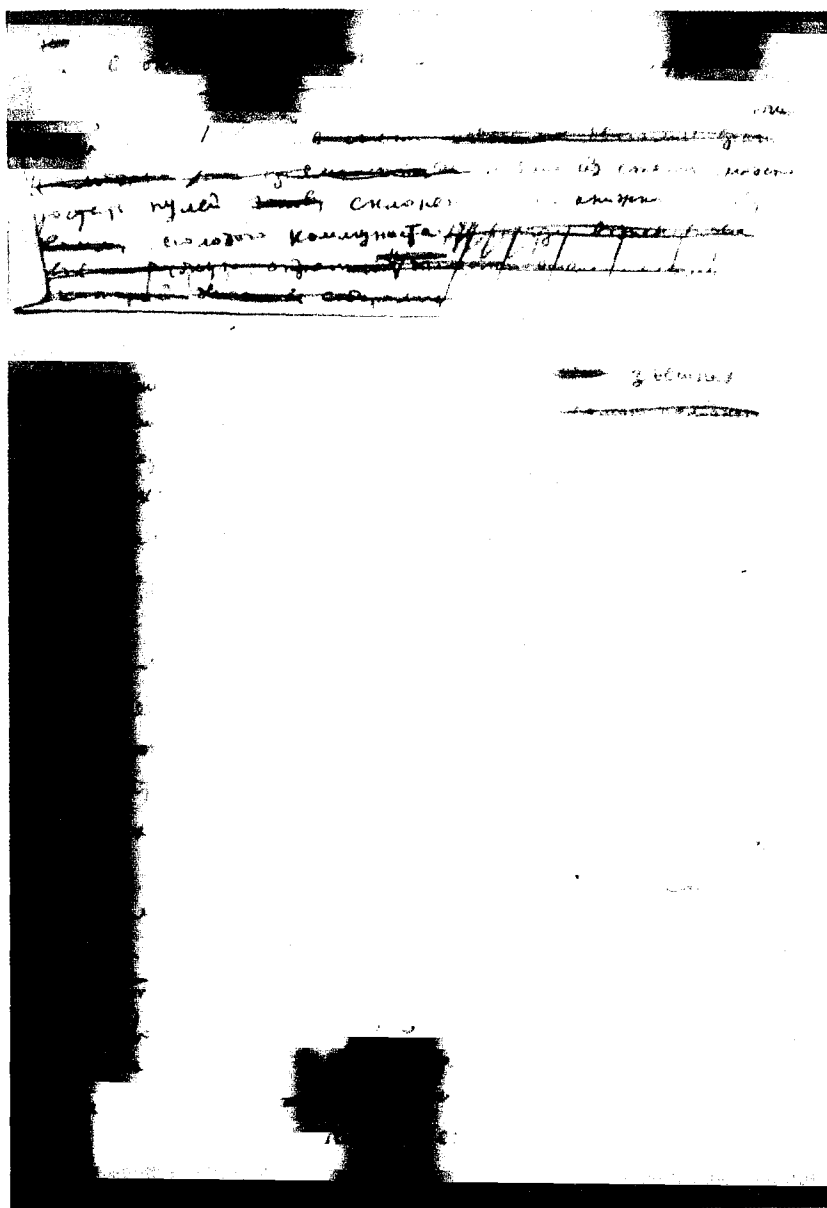


Рис. 3.

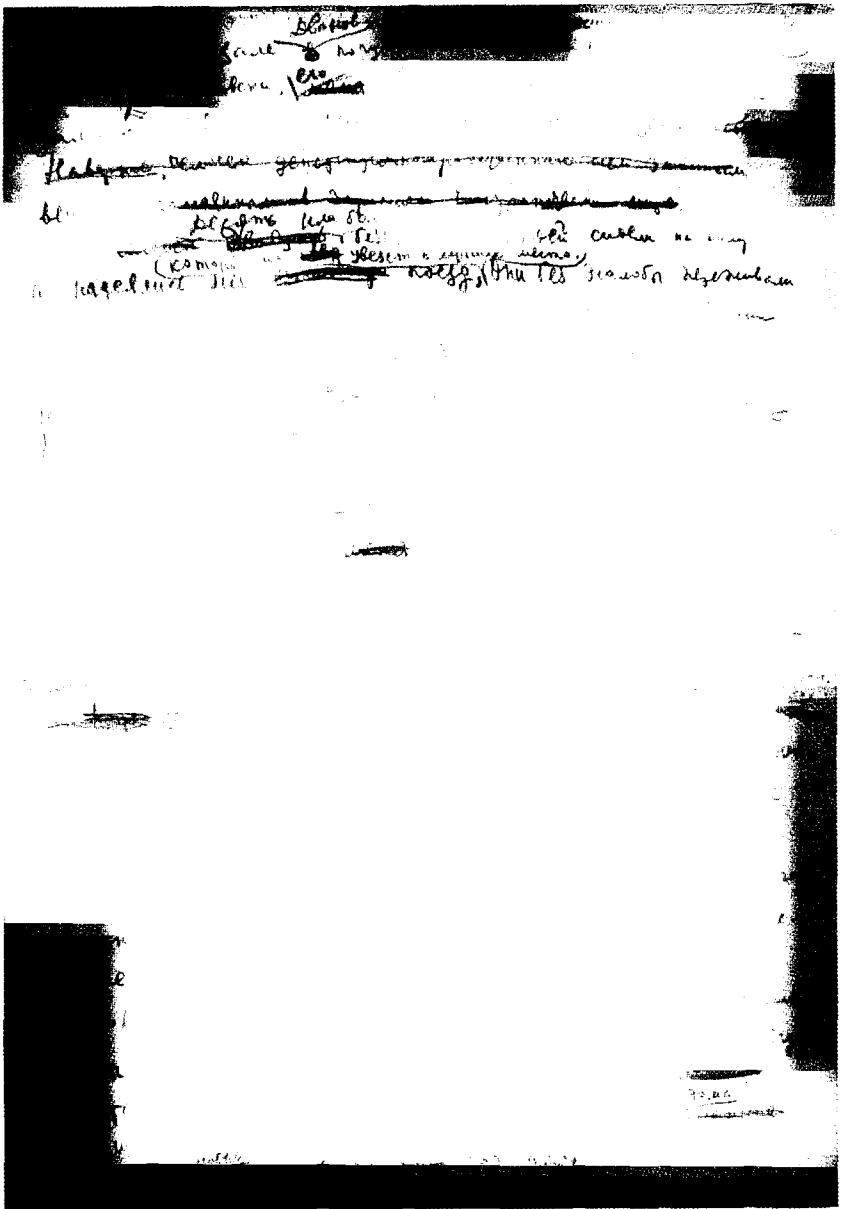


Рис. 4.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 43 об (к с. 198).





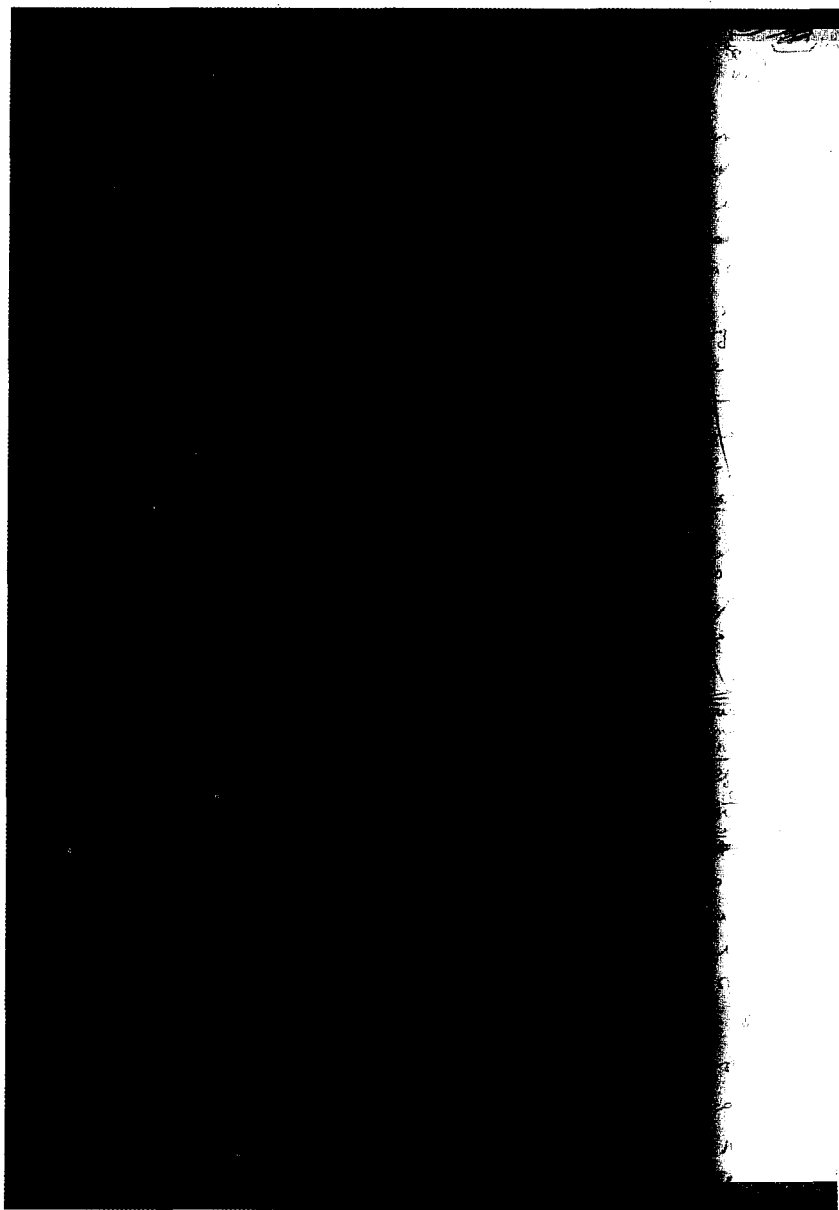


Рис. 6.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 46 (к с. 201—202).

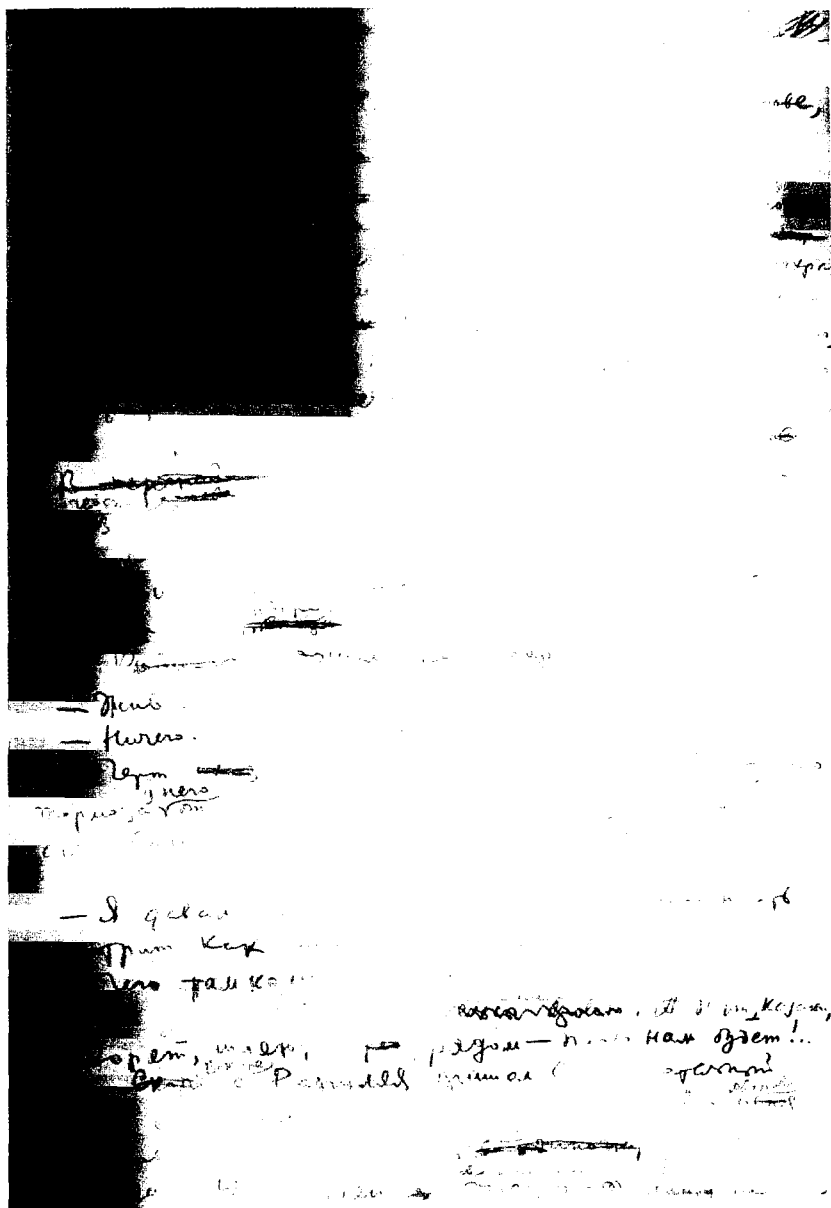


Рис. 7. РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 48 об (к с. 204).



и Трошова <sup>небольшо</sup> на полке их .mm  
и Трошова <sup>то</sup> Лишь свих со души, <sup>(без отобрени и без отчуждени)</sup>  
вечной зритель, <sup>и</sup> <sup>наблюдая как</sup>  
своего спутника:  
Поездка на тормозной площадке <sup>и</sup> при приближении на камене  
Трошова.

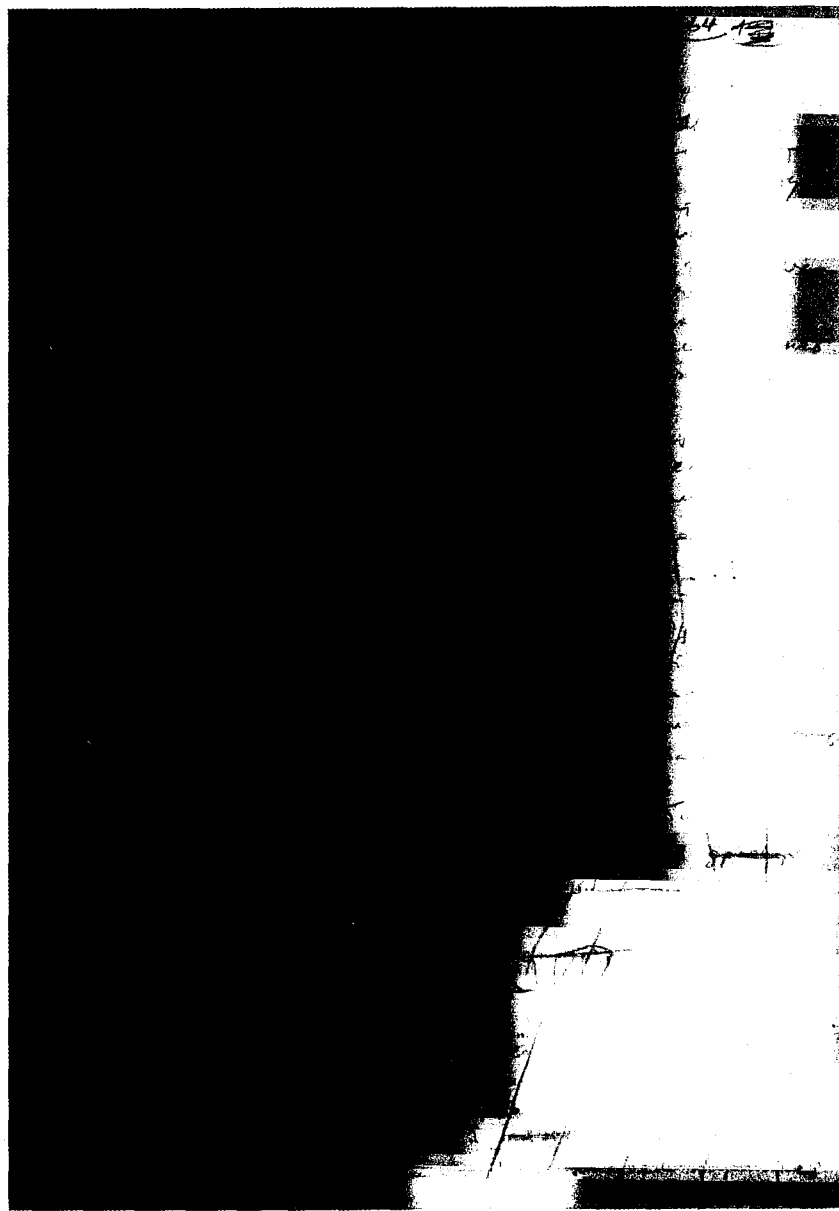


Рис. 10.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 86 об (к с. 214—216).

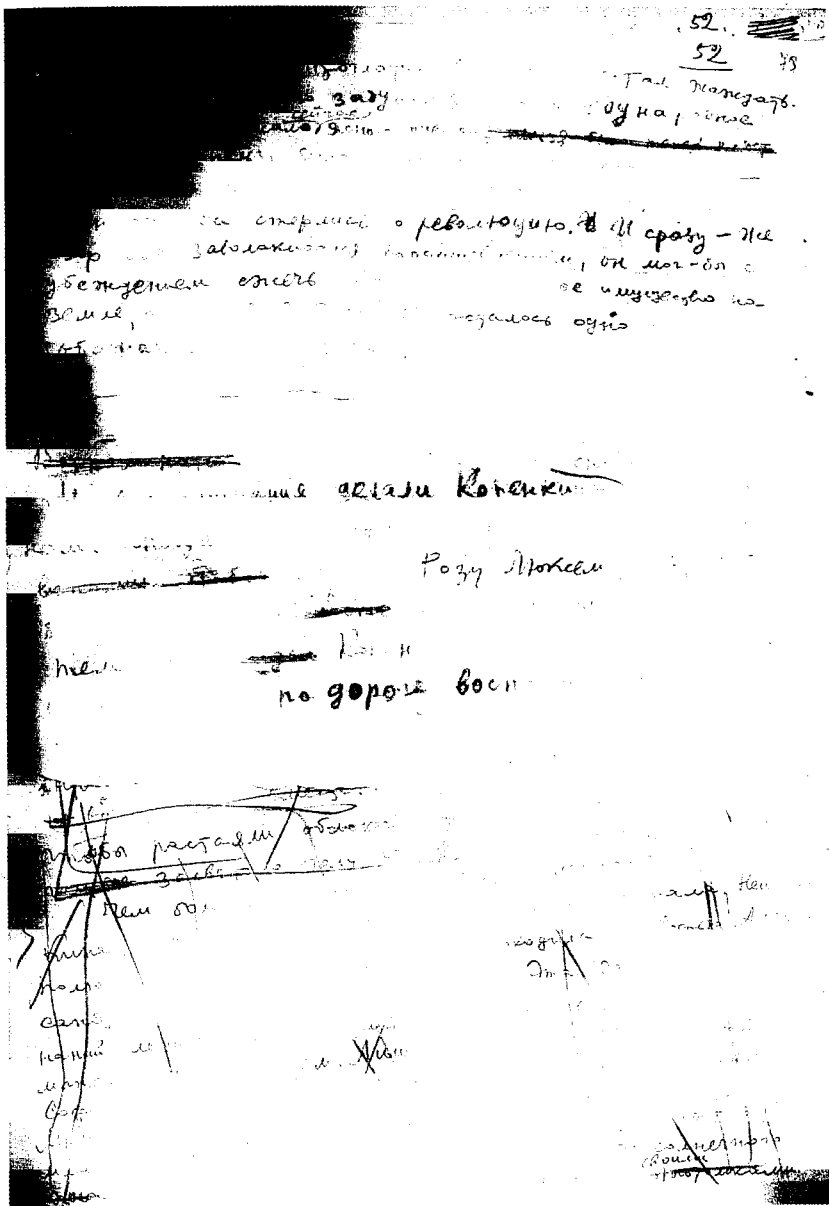


Рис. 11. Рукопись в РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 79 об (к с. 218).

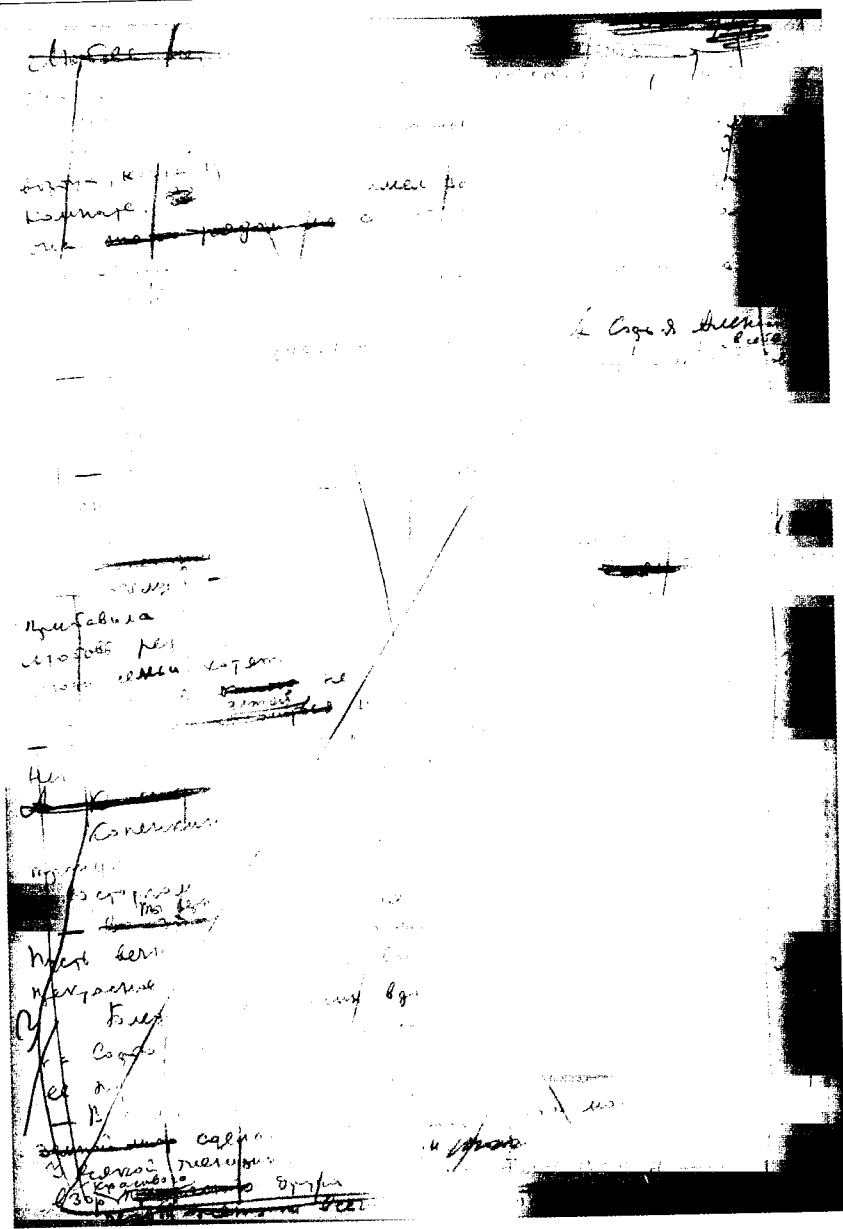


Рис. 12.



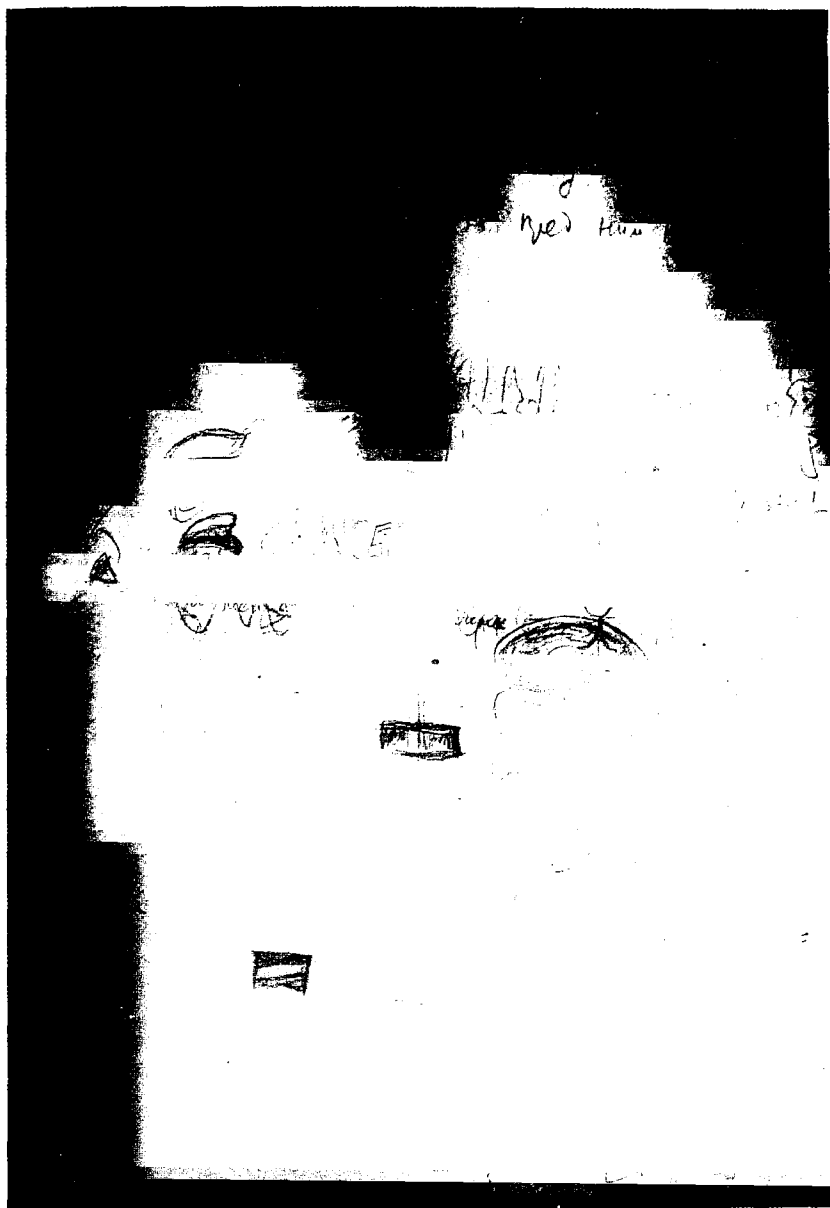


Рис. 13.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 41. Л. 27.



Рис. 14.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 41. Л. 32.

«Лежачая восьмерка означает вечность времени,  
а стоячая двухконечная стрела — бесконечность пространства».

исследователю при сравнении содержаний сновидения с мыслями, скрывающимися за ним, это неутомимый процесс сгущения. Сновидение скудно, бедно и лаконично по сравнению с объемом и богатством мыслей. Сновидение, будучи записано, занимает полстраницы; анализ же, в котором развиваются мысли, скрывающиеся за этим сновидением, требует иногда шести, восьми и двенадцати страниц». <sup>88</sup>

Сновидение есть всегда результат предшествующей жизни человека. В нем воплощается далекое или близкое прошлое, причем за цепью образов, часто кажущихся пустыми и странными, усматривается иной тайный смысл, который при некотором усилии может быть истолкован и понят. То же самое показывают и письменные свидетельства, отразившие работу творческой фантазии Платонова. «Сгущение мысли» и «редукция формы» очень схожи между собой. Вначале производится некая семантика, затем она компактно воспроизводится в иной форме, способной раскрыться вновь при интерпретационном усилии воспринимающего. По убеждению Фрейда, «вся масса мыслей сновидения подлежит известной обработке, после которой наиболее способные элементы избираются для включения в содержание сновидения». <sup>89</sup> Причем процесс экспликации семантики «способных элементов сновидения» во многом близок интерпретации редуцированных фрагментов литературных произведений, как можно убедиться, не только платоновских. Фрейд рассматривает деятельность сновидения, «сгущающего» мысли и на микроуровне: «В наиболее конкретной форме процесс сгущения в сновидении проявляется в том случае, когда он избирает своим объектом слова и имена». <sup>90</sup> И на уровне более высоком: составление коллективных лиц — одно из главнейших средств процесса сгущения в сновидении. <sup>91</sup>

<sup>88</sup> Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913. Репринтное воспроизведение издания 1913 года. Ереван: Камар, 1991. С. 233.

<sup>89</sup> Там же. С. 238.

<sup>90</sup> Там же. С. 247.

<sup>91</sup> Там же. С. 245.

При всей условности сравнения сон во фрейдовском представлении и произведение Платонова в его позднем варианте устроены по принципам в чем-то близким. У Платонова наблюдается как редукция микрофрагментов, так и редукция в системе персонажей.

Строение платоновских произведений имеет параллель еще одному принципу образования снов по Фрейдю. Ее создают «неслучайные случайности», постоянно возникающие в платоновском повествовании: «Ясно, таким образом, что в работе сновидения находит свое выражение *психическая сила, которая, с одной стороны, лишает интенсивности психически ценные элементы, с другой — дает новые ценности, которые затем и попадают в содержание сновидения.* Если дело обстоит таким образом, то при образовании сновидения совершается перенесение и передвигание психической интенсивности отдельных элементов, результатом которых и является различие между содержанием сновидения и мыслями, скрывающимися за ним. Процесс, происходящий при этом, составляет существенную часть деятельности сновидения; мы назовем его процессом передвигания. Передвигание и сгущение — два процесса, которым мы имеем полное основание приписать образование сновидения (курсив мой. — В. В.)».<sup>92</sup>

Мнение о «сноподобии» платоновских произведений при учете предложенного сопоставления обретает еще одно основание. Нет ничего чрезвычайного в том, что Платонов прибегает к редукции. Это свойство человеческого сознания (по крайней мере, по Фрейдю) вообще. Удивляет лишь та легкость, с которой в случае с Платоновым осуществляется переход от общечеловеческой способности редуцировать к приему и принципу создания художественного произведения. Платонов превращает банальную человеческую способность в уникальную литературную форму.

<sup>92</sup> Фрейд З. Толкование сновидений. С. 255.

## «КОТЛОВАН» КАК ВЕРШИНА

Писатель всю жизнь пишет одну книгу. Если это утверждение и справедливо, оно все же в разной степени приложимо к разным авторам. Постоянство Платонова ощущалось всегда: современниками, которые упрекали писателя в извечной, набившей оскомину убогости героев и пристрастии к маргинальным темам; исследователями более позднего времени, в чьих работах на первый план выдвигается проблема «навязчивых», повторяющихся мотивов и переходящих из текста в текст «образов-категорий». Каждое платоновское произведение есть продолжение разговора о проблемах, поставленных ранее, подчас очень давно. Речь не идет о том, что творчество Платонова лишено эволюции. Но о некотором, и достаточно плотном, ядре присущих творчеству Платонова тем, когнитивных и эстетических принципов можно говорить с уверенностью. Непрестанное обращение к пройденному становится знаком восхождения Платонова к пику стилового развития. Таково отношение «Чевенгура» к ранним произведениям. И в свою очередь, «Котлована» к «Чевенгуру». Не стремясь оценивать художественное совершенство обоих произведений, но пытаясь отразить силу конкретной тенденции, можно сказать, что «Чевенгур» предстает как подножие или склон, которые, впрочем, нельзя обойти на пути к вершине.

Близкие по времени написания, объединенные трагическим желанием понять суть принесенных новым веком перемен, вероятно, главное и наиболее совершенное из всего, что было создано Андреем Платоновым, — эти два произведения обнажают ту неразрывную противопологающую связь, что неизменно присутствует между явлением в становлении и явлением развитым. Такая связь лежит вне области темы, хотя тематической подосновой повестей были столь же противостоящие друг другу, сколь и близкие временные реальности: предреволюционная повседневность и послереволюционная эпоха 20-х годов — для «Чевенгура», «великий перелом» — для «Котлована». Она прежде всего обнаруживается в полно-

те воплощения важнейших эстетических принципов, совершенствование которых началось почти у истоков литературного пути Платонова.

Трудно пройти мимо бросающихся в глаза внешних различий. С одной стороны, перед читателем значительный по объему текст, сложный, ветвящийся сюжет, постоянная смена «ведущих» персонажей (Прохор Абрамович, Александр Дванов, Копенкин, Чепурный, Сербинов, Софья Александровна...), воссоздание длительного исторического промежутка, порой весьма заметная стилевая неоднородность, ставшая следствием того, что «Чевенгур» «рос слоями». С другой — сжатый объем, несравненно меньшее количество сюжетных линий, возведенная в степень, по сравнению с тем же «Чевенгуром», однородность стиля и чувство, что «Котлован» был создан как бы одним росчерком, на одном дыхании...

Но столь же сложно не уловить при сравнении определенную семантическую равнозначность двух произведений, которая проявляется в богатейшем и почти избыточном представлении сущностных черт эпохи, ее ментальности, — не уловить то, что делает оба произведения ценнейшим материалом для современных философов и историков культуры и объективируется в постоянном обращении этого круга профессиональных читателей к «Чевенгуру» и «Котловану».

Всякая попытка зафиксировать в рациональном слове содержательно-формальное подобие платоновских произведений готова обернуться абстракцией. Метафора же, напротив, позволяет выразить его с завидной легкостью: особая плотность текста, символическая глубина и емкость косноязычия... Есть множество спасительных фигур, которые, никак не снимая покров с тайны, вновь и вновь к ней возвращают.

Каким образом Платонов достигает исключительной семантической плотности своих текстов, решить не просто. Вряд ли в нехудожественных текстах Платонова отыщутся эстетические манифестации, которые могли бы раскрыть суть исканий писателя. Публицистика воронежского периода — слишком ранний этап, ориентированный большей частью отнюдь не на эстетические проблемы, критические статьи

30-х — слишком поздний: иная поэтика, иной Платонов. Лишь сама литературная практика, пусть в самых общих чертах, позволяет воссоздать эту линию творческого развития.

Ясно одно. Платонов сознательно или неосознанно стремился к достижению некоей эстетически значимой для него цели, полагая — хотя и не обязательно вербализуя — такое стремление в качестве одного из критериев совершенства. И видимо, в основе всего лежало намерение создать безукоризненную загадку. Сопоставление «Чевенгура» и «Котлована» позволяет увидеть, как оно реализовывалось.

Ничуть не удивительно, что сам процесс рождения стиля наиболее отчетливо прослеживается именно в истории создания повести «Чевенгур» — «вершинный» «Котлован» несет гораздо меньшее число броских различий в себе самом и в этом смысле менее показателен. «Чевенгур» в первую очередь приковывает внимание как лаборатория, но «Котлован» важен своей в данном отношении противоположностью «Чевенгуру». Практически все тенденции, выявленные нами в более раннем произведении, присутствуют и в позднем. Однако в «Котловане» их слишком много, они слишком сконденсированы. «Котлован» настолько насыщен фигурами загадочного, что они начинают наслаиваться одна на другую и сливаться. Если в «Чевенгуре» загадочность все-таки большей частью сюжетна, то в «Котловане» она переведена на самый низкий уровень стилистики. Буквально каждая фраза представима как загадка.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Подчеркнем еще раз, сопоставление «Чевенгура» и «Котлована», их оценка в отношении друг к другу не несут в себе и йоты вкусового начала. Обсуждается только их соответствие «структурной схеме», достижение которой предполагается краеугольным для художника. В свою очередь и в противоположность привычному мнению полное соответствие схеме-идеалу еще не является критерием художественной удачи. Как мы убедимся, идеальная, совершенная загадка невозможна — она в своей статике противоречит природе творчества и равна молчанию. Стремлению к загадке обязано своим существованием творчество.

Рассмотрим сначала, как меняется «редукция формы» в «Котловане», затем, как и в случае с «Чевенгуром», обратимся к финалу и, наконец, подробно остановимся на роли некоторых тропов, совокупность которых играет в структуре произведения архитектурную роль.

### *Редукция в «Котловане»*

Текстологические материалы, связанные с историей создания повести «Котлован», по своему характеру принципиально отличны от сохранившихся пестрых черновиков «Чевенгура». Они демонстрируют вполне ожидаемую последовательность работы писателя: автограф — машинописные копии — правка по машинописи...<sup>94</sup> При этом создается впечатление, что в автографе повести отражена вся или без малого вся история текста.<sup>95</sup>

Нельзя не заметить, впрочем, что причиной подобного ощущения исчерпанности может служить ситуация нашего неполного знания. Логика, которая прослеживается по более информативным в данном отношении вариантам «Чевенгура», допускает существование неких «праверсий» и для «Котлована». За повестью, как в свое время за романом, могли стоять другие произведения. «...Работая над “Котлованом”, — отмечает Н. В. Корниенко, — Платонов летом 1930 года попытался объединить две реальности — заводскую и крестьянскую, стоящие за недописанными сценариями».<sup>96</sup> Возможно,

<sup>94</sup> См.: Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории.

<sup>95</sup> И. И. Долгов, подготовивший текст к научному изданию, подчеркивает «размытость границ между “черновиком” и “беловиком”» «Котлована» (Долгов И. И. Хронотоп «Котлована». Вопросы истории текста // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. С. 771).

<sup>96</sup> Корниенко Н. В. Киносценарии в творческой истории «Котлована» // Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. С. 324.



следует поставить вопрос не только о сценариях как о претексте повести («Машинист» тоже мог быть «отблеском» иного произведения), но и о не выявленных пока других текстах. Автограф «Котлована» содержит сравнительно мало правки. Отсюда возникает мысль о легкости и стремительности, с которой автор создавал его. Завершающий и главный этап работы, судя по всему, занял очень немного времени. Однако не лишена все же определенных оснований гипотеза «творческого списка».

В качестве одного из фактов, косвенно свидетельствующих в пользу «списка», следует рассматривать рукописный фрагмент «Малолетний», в котором действует герой по фамилии Воцев, а ситуация напоминает предысторию героя «Котлована», завязку трансформированной и предельно редуцированной впоследствии сюжетной линии.<sup>97</sup>

При разборе редукции в «Котловане» нельзя обойти бедняцкую хронику «Впрок». Н. В. Корниенко, устанавливая основные даты жизни и творчества Платонова, пишет: «Осе-

---

<sup>97</sup> Интересно сопоставить два взгляда на место «Малолетнего» в истории создания «Котлована». «...Здесь дается предыстория одного из центральных героев “Котлована”, — пишет Н. В. Корниенко (*Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946)* // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 122). «У Воцева, героя “Котлована”, в принципе не может быть никакой “предыстории”...» — замечает И. И. Долгов (*Долгов И. И. Хронотоп «Котлована»*. С. 776). Вторая точка зрения неоспорима, если текст берется в синхронном аспекте: окончательный вариант «Котлована» не содержит истории героя, и, следовательно, ее там быть не могло. Однако и факт, что герой Воцев появился у Платонова не в «Котловане», а раньше, тоже нельзя сбрасывать со счета. По логике «редукции» предыстория героя обязана была появиться хотя бы только для того, чтобы потом ее отвергли. Другое дело, что «Малолетний» скорее всего был плодом изначально иного, нереализованного замысла — как и фрагмент «Одни на свете» (РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 17. Л. 1; см. приложение 2, рис. 1–3), где действуют Отчев и Сафонов, тематически также соотносящийся с началом «Котлована».

нию 1929 г. Платонов делает первые записи к “Котловану”, работает над несколькими киносценариями, пишет серию очерков, былей и рассказов. <...> В первые месяцы 1930 г. Платонов создает первую редакцию повести-хроники “Впрок”. <...> хроника “Впрок (Бедняцкая хроника)” — в новой редакции — будет опубликована в 1931 г. журналом “Красная новь” и вслед за “Усомнившимся Макаром” ляжет на стол И. В. Сталина.

Основную тональность критики, обрушившейся на Платонова, определяет слово “клевета”. <...> Платонов направит в редакции центральных газет письмо, в котором признает свои ошибки. <...> В эти месяцы Платонов завершает работу над “Котлованом”». <sup>98</sup>

В дополнение к установленной последовательности: сначала «Впрок», затем — «Котлован», следует отметить, что повесть «Впрок», в целом ряде сюжетных моментов перекликающаяся с «Котлованом», с точки зрения логики становления загадочного и редуцированного текста относится к последнему так же, как «Строители страны» к «Чевенгуру».

Среди общих сюжетных ходов — эпизод, в котором крестьяне мрут голодом, а собаки едят слабеющих лошадей заживо; фрагмент, где обыгрываются популярные для времени слова «уклон», «перегиб», «генеральная линия» и их производные; кулачная расправа героя над бюрократом или перегибщиком (в одном случае — Кондров и случайно заехавший в его колхоз предрика, Кучум и бывший председатель, в другом — Чиклин и Активист); отношение молодежи к новой жизни, отличное от неприятия ее старшим поколением...

<sup>98</sup> Корниенко Н. В. «...Я прожил жизнь»: Основные даты жизни и творчества А. П. Платонова // Андрей Платонович Платонов. Жизнь и творчество. Библиографический указатель произведений писателя на русском языке, опубликованных в 1918 — янв. 2000 г. Литература о жизни и творчестве / Сост. В. П. Зарайская. М.: Пашков Дом, 2001. С. 14–15.

В повести по сравнению с хроникой изменилась и общая интонация, эпизоды служат иному, чем прежде, замыслу, однако рассматриваемые ранние и поздние их «редакции» различаются еще и тем, что первые объясняющи и подробны, а вторые — формульны и сжаты.

В ситуации с «Котлованом» нам, возможно, приходится иметь дело лишь с самым поздним срезом текста. Временной промежуток между вариантами, сохранившимися в рукописи «Котлована», очень мал по сравнению с тем, что наблюдается в черновиках «Чевенгура». Это накладывает отпечаток на сохранившиеся следы редукиции. Связанные с ней смысловые изменения менее заметны, но все же достаточны, чтобы убедиться в ее наличии.

Рукопись «Котлована» подвергалась сильной правке лишь в начале. Но с уверенностью можно сказать, что писатель не изменил избранной стратегии и в конце. Та плотность стиля, которая обнаруживается на первых страницах повести как результат редукиции, в не меньшей степени свойственна завершающим страницам. Логично предположить, что средства ее достижения были одни. С той только разницей, что к финалу Платонову уже не требовалось ждать, пока предварительные варианты предстанут таковыми на бумаге. Отточенный стилевой механизм заработал автоматически. Вино больше не требовалось выдерживать. Оно рождалось сразу.

В целом правка автографа проводилась в известном нам по рукописи «Чевенгура» ключе: избавление от детальных психологических объяснений, от подробных «философских» размышлений, касающихся в данном случае понятия «истина» и «смысл существования», отказ от открытого автобиографического повествования (из текста, например, устраняется фамилия «Климентов», вместо нее возникает «Чиклин»).

Несмотря на то что все варианты относятся к одному произведению, а не разным, как было с «Чевенгуром», по-прежнему можно говорить о двух отстоящих друг от друга по времени этапах редактирования. Платонов и здесь, вычеркивая

пространный фрагмент и замещая его сокращенным, вкладывал в рукопись новый лист.

Возьмем характерный отрывок из рукописного текста, отражающий работу над эпизодом, в котором Воцев после встречи с отрядом пионеров входит в город, где ему предстоит работать на котловане. Вот его первый вариант, воспроизведенный по транскрипции без нюансов:

Среди города стояли машины для земледелия, а окружающие люди пробовали их руками за различные устройства, сохраняя равнодушие на каждом лице. В гайку одного трактора был вонзен флаг торжества — в знак освобождения трудящихся от тягости пахоты. Человек, одетый, как в документ, в старинно-служебную форму, произносил речь об убогости окрестной жизни и социальной силе прибывших механизмов.

— Лица присутствующих товарищей крестьян, — говорил он, — выражают угрюмость усталости, потому что *они живут заогной жизнью* <1>. Их смысл всего существования не может выйти наружу, поскольку лошади в нашем районе беспородны и приходится пахать почти вручную, помогая движению сохи или плуга сзади в упор. А в истощенном теле нет остатка для культурной революции...

Дальше человек указал рукой на тракторы и сообщил:

— Здесь говорили разные звуки про пятилетний план, и многие не видели, что будет впереди. Но если б я был ребенком, то мне было бы чудно пахать на лошади и жить в одиночку, потому что нынешним детям это будет странно в будущем. Ушедшие отсюда пионеры сумеют отдохнуть на машине и займутся в своей голове счастьем и смыслом всего существования.

Воцев немедленно подошел к этому человеку в старом документе.

— Вы, товарищ оратор, говорили про смысл жизни, а надо сначала искать истину, без нее смысла чувствовать нельзя. Я тоже мучаюсь, как и вы, только я от мысли потерял трудоспособность и не знаю, чего мне есть... Если б я нашел истину, то стал бы самым организованным тружеником, я бы все тело тогда отдал.

Человек в изношенной одежде молча подумал про Воцева, а потом сказал:

— Я тружусь здесь для забвения в роли агронома, я все свое образование трачу на район, но полагаю для спокойствия сердца, что ближайшему поколению *мир станет общеизвестен* <2>.

— *Но мне неясно на свете* <3>, — сказал Вощев, — я тоскую и не дождусь, когда вырастут пионеры и мне расскажут истину.

— Что делать! — ответил агроном. — Я могу вам помочь лишь обеденной пищей.

— Нет, — отказался Вощев, — у меня нет аппетита, лучше я пойду подумаю.

Агроном не знал, что ему произнести для утешения этого нечаянного человека.

— Зачем вы так горюете? Вы должны ясно догадываться, что смысл неизбежен, ибо жизнь в мире твердо разворачивается, а упразднения ее не видно.

— Смысл есть постоянно кругом, — согласился Вощев, — но его нет в моем уме, поэтому я все сознаю в какой-то скудной пустоте. Ведь всегда думаешь что-нибудь, — лучше бы нигде не было истины, только в одном уме!

Не слушая ответа, Вощев отошел и стал думать на ходу, жалея о напрасном упущенном времени своей жизни. *И когда потемнело в природе, он сел на скамейку профсоюзного сада в глубине города* <5>, по-прежнему не имея счастья истины в себе. Он думал неотлучно, сосредоточившись всей силой крови и тепла между сухими костями головы и холодея забытыми конечностями тела. Вощев воображал земной шар и звезды над ночными облаками атмосферы, но звезды вблизи, наверное, тоже глухие глинистые места, и там, может быть, сидит существо в овраге и мучается темной мыслью. Сочувствие тому существу увеличило печаль Вощева, и он никогда не одолевал ее; печаль облегчала сознание жизни, потому что делала Вощева готовым на любое внезапное страдание, она защищала его своим ровным, ожидающим мучением от *нарастающей силы горюющего ума* <4>. Около полуночи Вощев почувствовал в себе жизнь, как безмолвную надежду, тихо происходящую где-то ниже горла; но мысль не может промолвить слово той жизни и тоскует отдельно в высоте головы, в теснинах твердых костей. Однако, Вощев не жалел мысли, он был рад и тому, что жизнь его не останавливается, когда истина

безвестна: значит, в движении телесной теплоты есть чувство смысла, иначе почему же так уверенно работает жизнь, когда скучная дума скорбит над нею и закрывает ей протоки вперед. Вощев мог теперь вспомнить про самого себя — уже было прохладно, хотелось есть, — это явилась жалость к телу и самосохранение; он *прилег на скамью для экономии измученного туловища* <6> и уснул в покое общей тьмы (К. тр., 175–177; см. приложение 2, рис. 4–7).

Второй вариант:

До самого вечера молча ходил Вощев по городу, словно в ожидании, когда *мир станет общеизвестен* <2>. Однако ему по-прежнему было *неясно на свете* <3>, и он ощущал в темноте своего тела тихое место, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало начаться. Как *заочно живущий* <1>, Вощев делал свое гулянье мимо людей, *густвея нарастающую силу горющего ума* <4>. И когда потемнело в природе, он *сел на скамейку профсоюзного сада в глубине города* <5>, дабы забыться в темной мысли, уединившись в тесноте своей печали; для экономии измученного туловища *он прилег на скамейку и уснул в покое* <6> всеобщей ночи (К. тр., 177; см. приложение 2, рис. 8).

Параллельные опорные синтагмы выделены курсивом и пронумерованы в обоих вариантах. Нетрудно заметить, что связующий их сюжетный и диалогический материал вытеснен из текста, как вытеснено из него главное слово — «истина». В то же время, чтобы понять мотивы поведения Вощева, его психологическое состояние, читатель по-прежнему принужден выяснять отношение героя именно к этому главному слову. Лежащий за сюжетом и прежде подробно его объясняющий смысл теперь приходится восстанавливать самостоятельно, располагая гораздо меньшими «лексическими ресурсами». Все почти так же, как было в то время, когда Платонов редактировал фрагмент «Новохоперск» или «Строители страны» для «Чевенгура». За исключением одного. Изобразительность первого из рассмотренных вариантов текста «Котлована» сама по себе отличается гораздо большей сложностью — как

по сравнению с автобиографически хроникальным «Новохоперском», так и схематическим и разъясняющим текстом из «Строителей страны». Фразы-подсказки, указывающие на главное в повествовании («многие не видели, что будет впереди», «пионеры сумеют отдохнуть на машине и займутся в своей голове счастьем и смыслом всего существования», «надо сначала искать истину», «я тоскую и не дождусь, когда вырастут пионеры и мне расскажут истину»...), изначально заслонены массивом менее важных слов; их нужно отыскивать в речи митингующих и повествователя.

Еще один, более сложный случай правки — фрагмент повести, фабульно связанный с появлением Вощева среди мастеровых на котловане. Приведем вначале его варианты, а затем, претендуя, естественно, лишь на приблизительное соответствие оригиналу, попробуем перевести их на язык нехудожественных понятий. Задача сейчас заключается лишь в том, чтобы вычленить основные идеи фрагмента и установить более ясные, и потому сознательно упрощенные, связи между ними. Абзацы, которые в обоих вариантах повторяются снова, расположены напротив друг друга.

На этот раз нас будут интересовать тонкости становления текста, поскольку они тоже демонстрируют тенденцию к сокращению: писатель словно осаживает разбег детализирующей мысли, чтобы тут же предпочесть лаконичное ее выражение. Первый вариант содержит правку, причем прямым шрифтом в отличие от источника цитирования дан и тот текст, который будет исключен из позднего. Справа помещен только действительно окончательный.

### Первый вариант

### Окончательный вариант

- |   |   |
|---|---|
| 1. — Что-же твоя истина! — сказал тот, [кто] <b>кто</b> говорил прежде. — [Она будет [мыслью в твоей] [выдуманной] <b>одной</b> мыслью в твоей голове.] Ты-же не работаешь, ты не пе- | — Что-же твоя истина! — сказал тот, кто говорил прежде. — Ты-же не работаешь, ты не переживаешь вещества существования, откуда-же ты вспомнишь мысль! |
|---|---|

**Первый вариант**

**Окончательный вариант**

реживаешь вещества существования, откуда-же ты вспомнишь мысль!

2. — А зачем тебе истина? — спросил другой человек, разомкнув спекшиеся от [отдыха] **безмолвия** уста. — Только в уме у тебя будет хорошо, а снаружи [гад] гадко.
3. [— Для] Вощев не мог сразу образумиться от этих вопросов, и сказал, что мог:  
[— Мне истина не оге]
4. — Мне, чтоб жить, нужно настраивание тела от ума, а истины я не знаю. Я хотел у вас ее спросить.
5. — А что такое мысль, кроме ума? — [спросил] не понимая, обратился тот мастеровой, у которого были [сухие] [сжатые] **высохшие**, [спекшиеся] **спекающиеся при безмолвии** губы.
6. [Ему ответил] **Тогда** сказал человек с редкой изможденной бородой, потому что Вощев [не знал [ответа] происхождения мысли. <Z>—] [, думая мыслью] молчал. [, — он [не знал] думал, что мысль происходит внутри тела и снаружи ее не [<нрзб>] знал].
7. — Мысли и нету: вспоминаешь пережитое вещество — вот и думаешь. А он думать не может, он живет нетрудоспо-

— А зачем тебе истина? — спросил другой человек, разомкнув спекшиеся от безмолвия уста. — Только в уме у тебя будет хорошо, а снаружи гадко.



**Первый вариант**

собно и [вещества] не чувствует **вещества**.

[— *Знают, вы и смысл жизни чувствуете?* — ]

8. Вощев [стал рад[:], он] **обрадовался, что он ничтожен и только [не знает] оттого не знает общеизвестного.**
9. — Значит, вы и смысл жизни думаете?
10. — Как же иначе? Мы-же **вещество** существования делаем.
11. Однако, время пробуждения [исчезало — приближался] уже минуло, приближался труд.
12. [Вход] **В это время** отворился **дверной вход**, и Вощев увидел ночного косаря с артельным чайником...

**Окончательный вариант**

— Вы уж наверно все знаете? — с робостью спросил Вощев.

— А как-же иначе? Мы-же всем организациям существование даем! — ответил низкий человек из своего высохшего рта.

В это время отворился дверной вход, и Вощев увидел ночного косаря с артельным чайником... (К. тр., 187—188; см. приложение 2, рис. 9—11).

Перед нами, безусловно, урезанный текст: двенадцать абзацев против пяти. При желании можно назвать второй вариант более удачным — писатель боролся за большую отточенность формы, и это ему удалось... Однако, отходя все же от эстетических оценок, обратим внимание на то, что и как урезалось.

Вощев вступил в диалог с мастеровыми. Тема их беседы — истина. В первом варианте понятие истины исследуется довольно подробно. В роли *Знающего* здесь выступает «человек с редкой изможденной бородой», остальные задают вопросы, не имея собственной явно выраженной точки зрения. *Знающий* отвечает на вопросы, каждый раз аргументируя свое мнение. Причем его аргументация повторяется. Она подходит в качестве объяснения к каждому из звучащих в диалоге вопросов.

Все вопросы об одном и том же, происходит своеобразная перефразировка. Платонов выстраивает синонимический ряд, имеющий единое семантическое ядро, — читателю же приходится соотносить слова и фразы, являющиеся членами этого ряда, чтобы, опираясь на особенности платоновского словоупотребления, установить их непосредственную в данном контексте смысловую родственность.

Слова «истина» и «мысль» в обычном словоупотреблении не обозначают тождественные понятия. А у Платонова, судя по первому абзацу рассматриваемого отрывка, — обозначают. Так, *Знающий* восклицает, определяя предмет, о котором пойдет речь: «Что же твоя истина!» Однако окончание его реплики относится уже не к «истине», а к слову «мысль»: «Ты же не работаешь... откуда ты вспомнишь *мысль*». Чтобы вся реплика *Знающего* предстала в качестве связного текстового единства, читатель вынужден (если хочет ее понять) отнестись к слову «мысль» как к окказиональному синониму «истины». По схожему принципу происходит восстановление синонимии между «истиной», «работать» и «переживать вещество существования». В той же реплике понятие истины соотнесено с понятием воспоминания. Причем сделано это опять-таки опосредованно: «Ты-же не работаешь, ты не переживаешь вещества существования, откуда-же ты *вспомнишь мысль!*» Читателю вновь требуется дополнительное усилие для того, чтобы увидеть упомянутую предикацию. *Ты не работаешь, поэтому ты не помнишь мысли, то есть истины*, — так можно представить себе эту реплику, упростив ее и восстановив имплицированные связи. Теперь закономерное и простое в сущности заключение: *следовательно, истина есть воспоминание, связанное с работой.*

Не одну логическую операцию необходимо было произвести, для того чтобы только увидеть довольно жесткие связи в платоновском тексте. Причем их итог демонстрирует и сам Платонов — чуть ниже, в другой реплике *Знающего*, когда последний отвечает на вопрос о существовании мысли (истины): «Мысли и нету: вспоминаешь пережитое вещество — вот и думаешь». Тут дано более явное определение «мысли», кото-

---

## Приложение 2

---

Рукопись «Один на свете»  
Листы рукописи «Котлована»

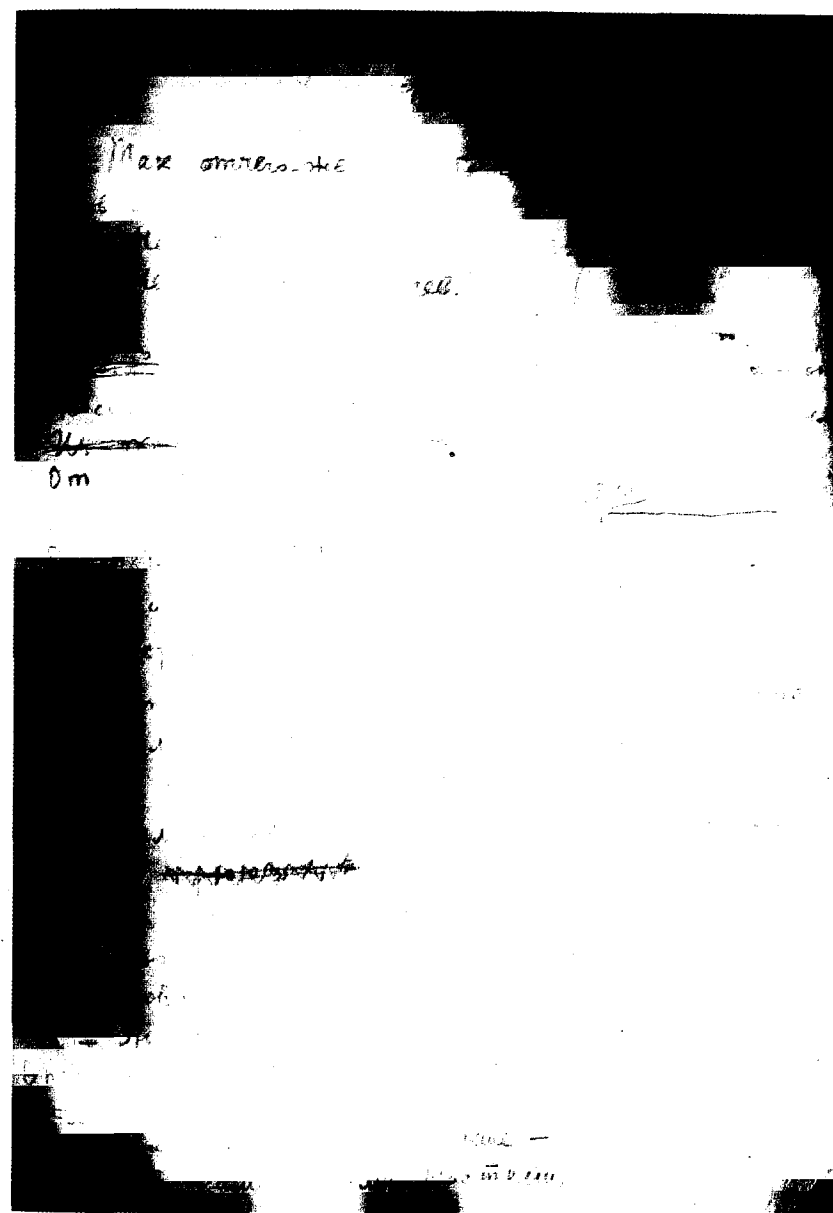


Рис. 1.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 17. Л. 1 (к с. 231).

Рис. 2.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 17. Л. 1 об (к с. 231).

Одни на свете.

(повесть).

— Так отчего-же нам быть с тобой счастливыми, товарищ Сафронов?

— Не от чего, товарищ Отчев!

— Нет, — сказал Отчев.

Окно дома было открыто в природу, [но] [которой] которую сейчас волновал ветер — он уносил духовую музыку из сада совторгслужащих в даль. [Из окна]

От окна начиналась приовражная пустошь, а за оврагом, за бесплодным ущербом земли, был [поднимался] [бугор] глинистый бугор, на нем сейчас шумело дерево и с тайным стыдом подворачивались его листья. Бугор и дерево находились уже на горизонте, ограничивая собою вечное зрелище из жилища людей. Невдалеке была пивная крестьян и отходников, там невыдержанные люди предавались забвению своего несчастья, [и шум] и шум [горюющих] ожесточенно-горюющих доходил до Отчева и Сафронова.

— Тратят средства существования, — сказал Сафронов про пьющих.

— Значит, они не будут существовать, — произнес Отчев. — Люди же в общем мало живут: [только родится, влезет на бугор посмотреть, а там ветер] может быть, в одном детстве, а дальше — только бьется сердце за каменистыми костями. //

— Дальше одна материнская инерция, — согласился Сафронов, ничему не радуясь; он вытянул руки за окно — в нежность ранней ночи, разн[ые] образные грустные звуки произносились там из пространства — среди пауз духового оркестра и [нрзв] пивной бедняков.

— Когда я родился, я думал буду счастливым, и мать мне так обещала

Рис. 3.

Транскрипция рукописи «Один на свете» (Л. 1, 1 об).

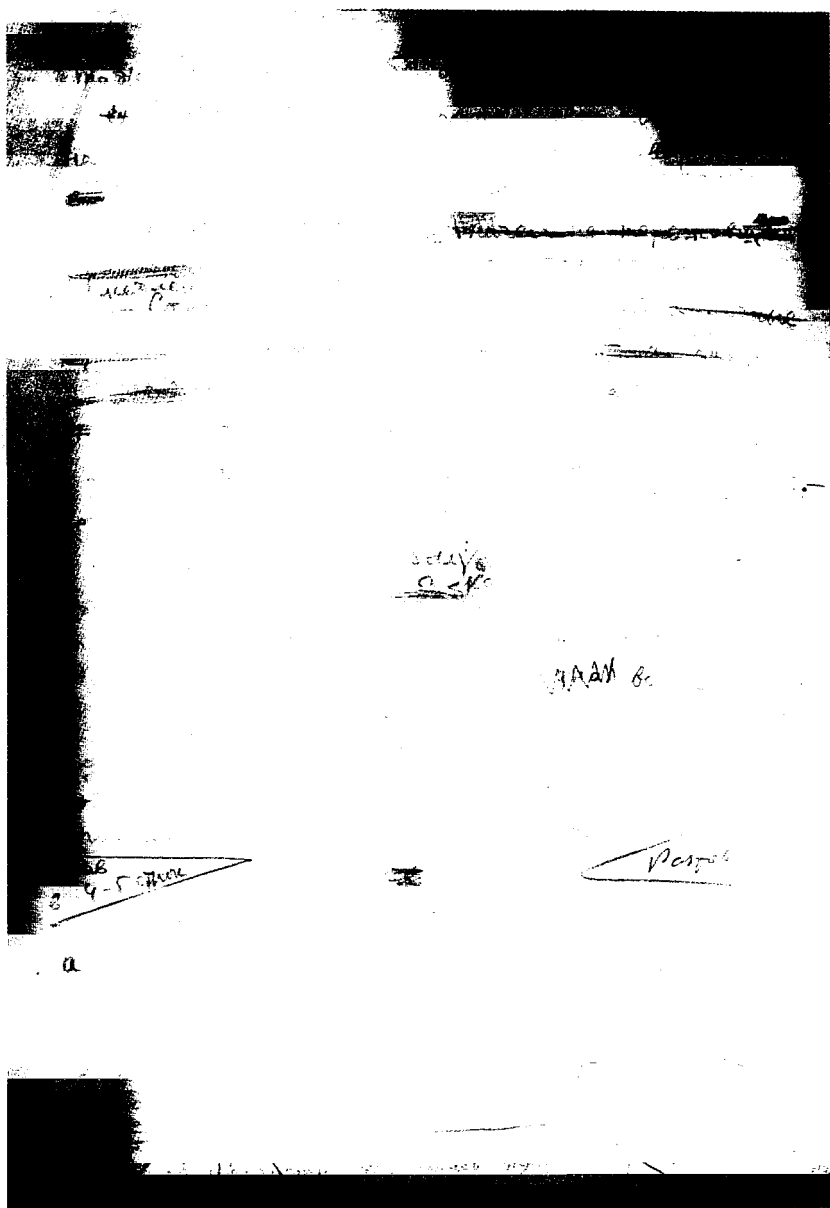


Рис. 4.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 7. Л. 6 об (к с. 234—236).

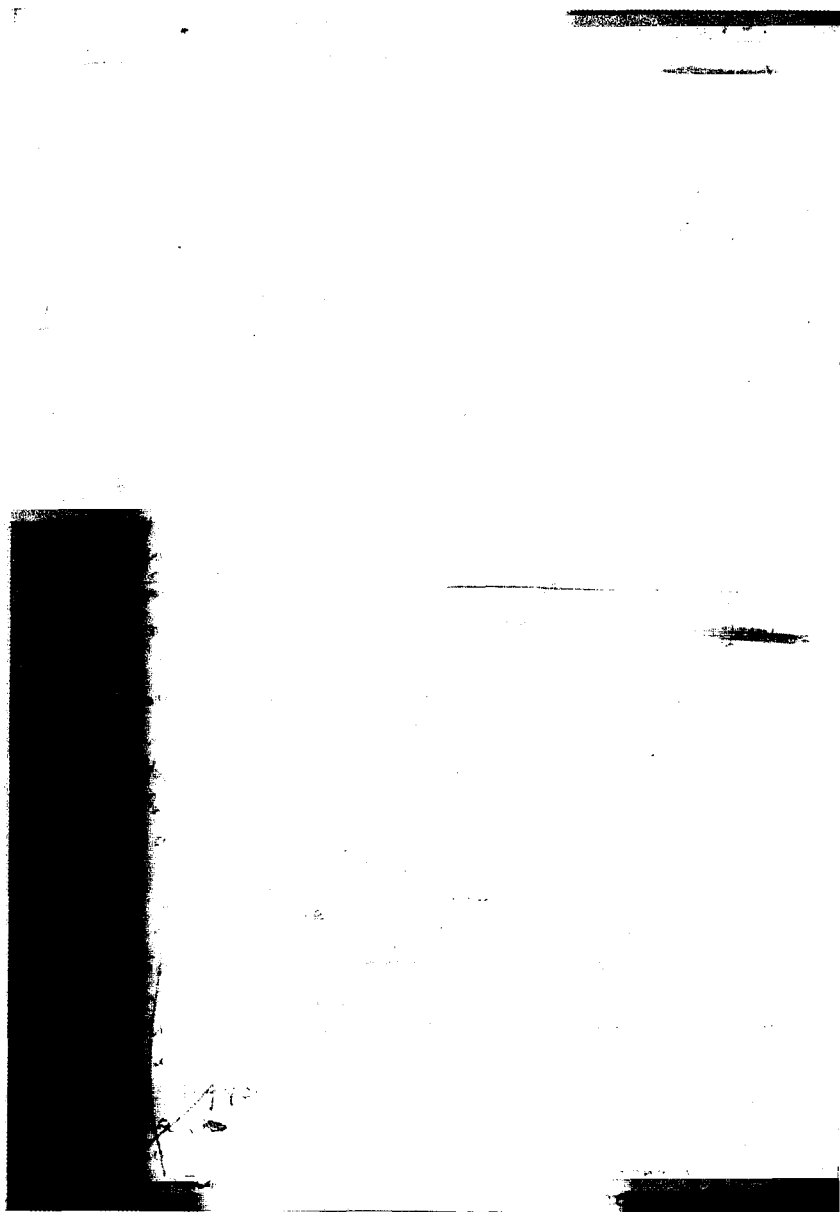


Рис. 5. РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 7. Л. 7 (к с. 234–236).

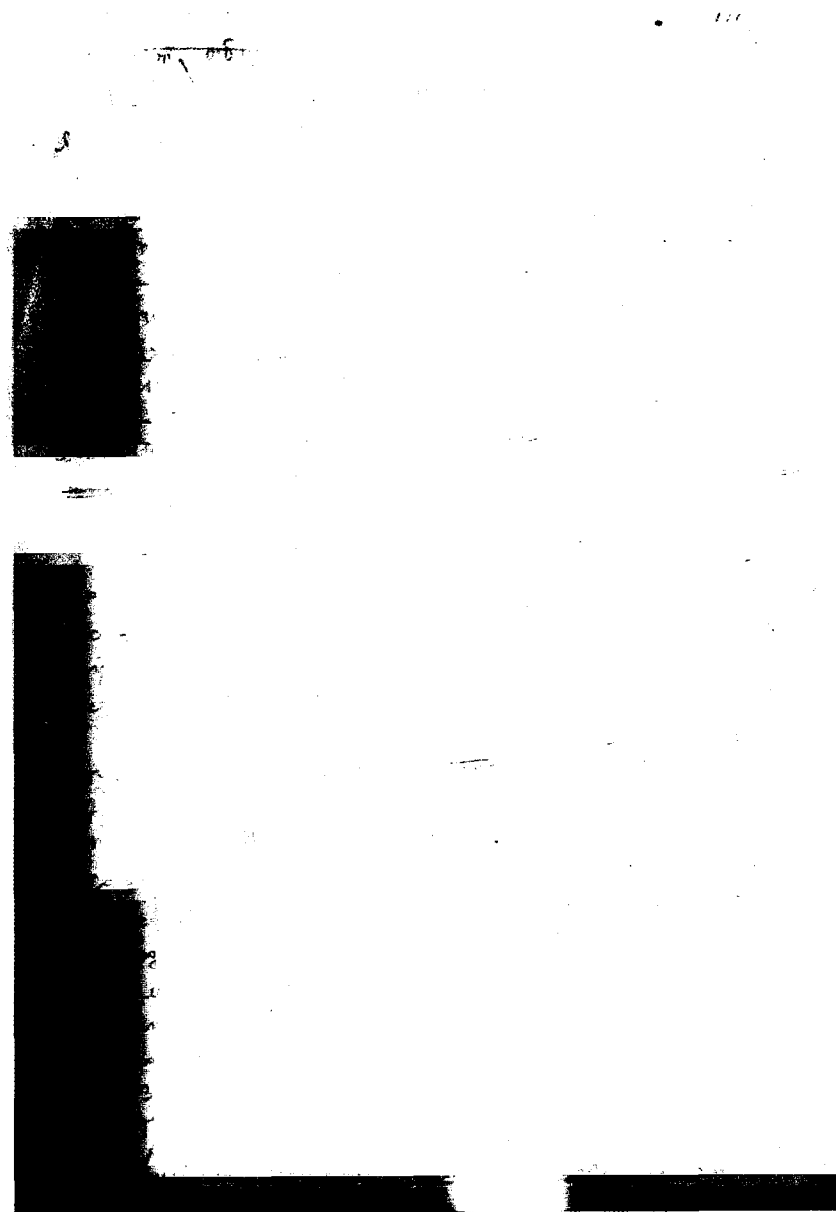


Рис. 6. РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 7. Л. 7 об (к с. 234–236).

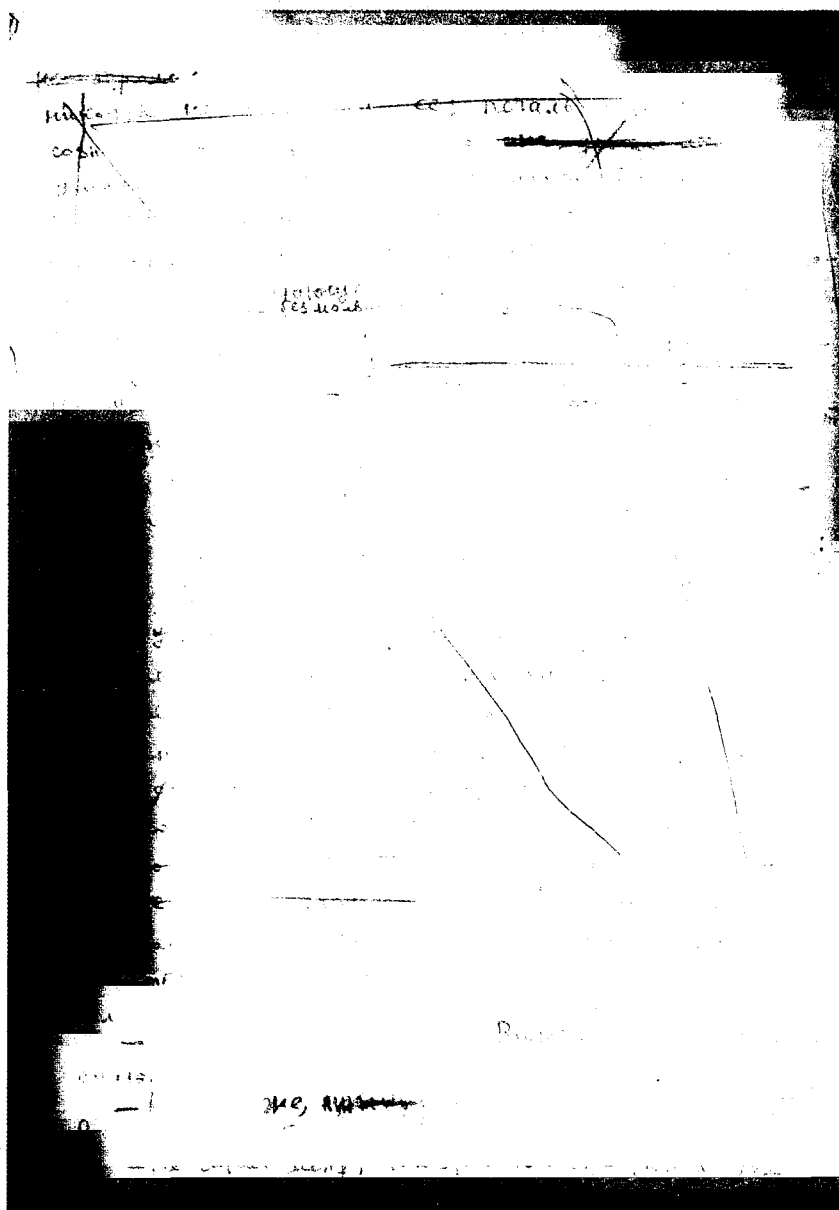


Рис. 7.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 7. Л. 9 (к с. 234—236).





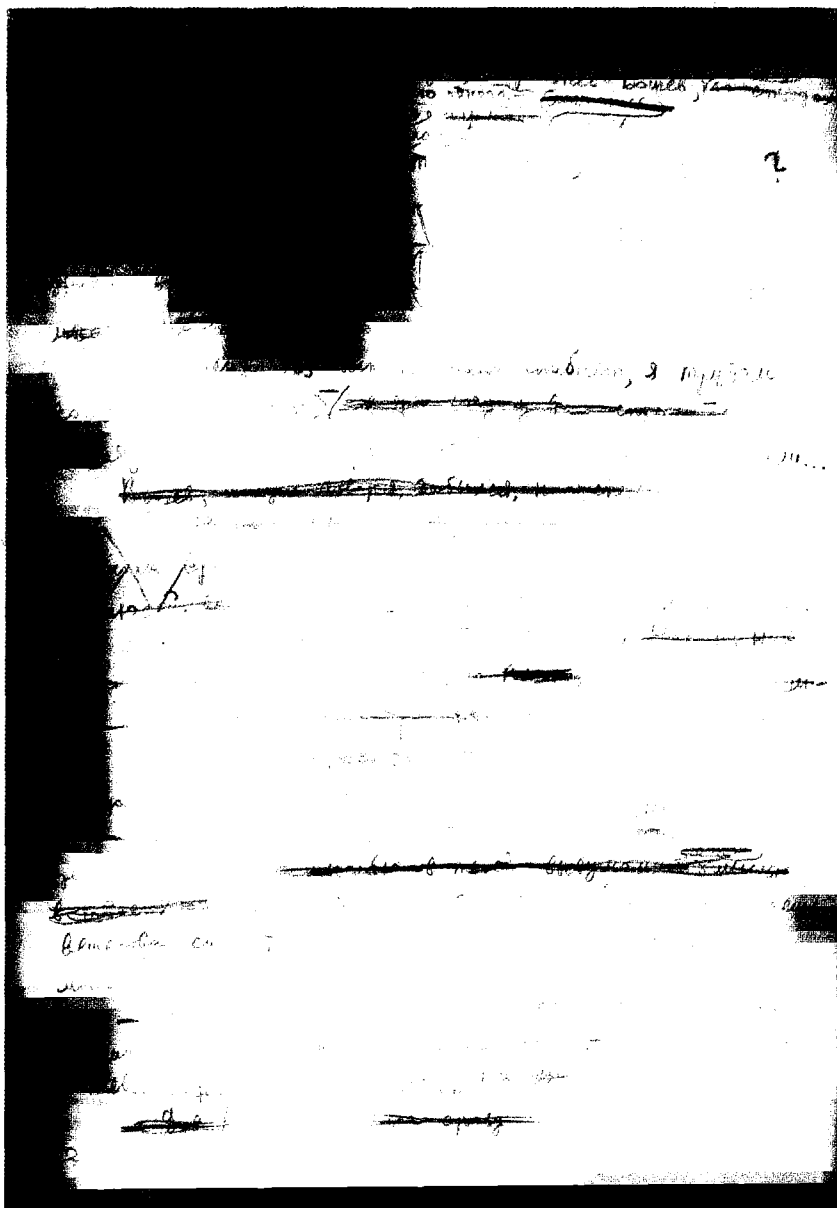
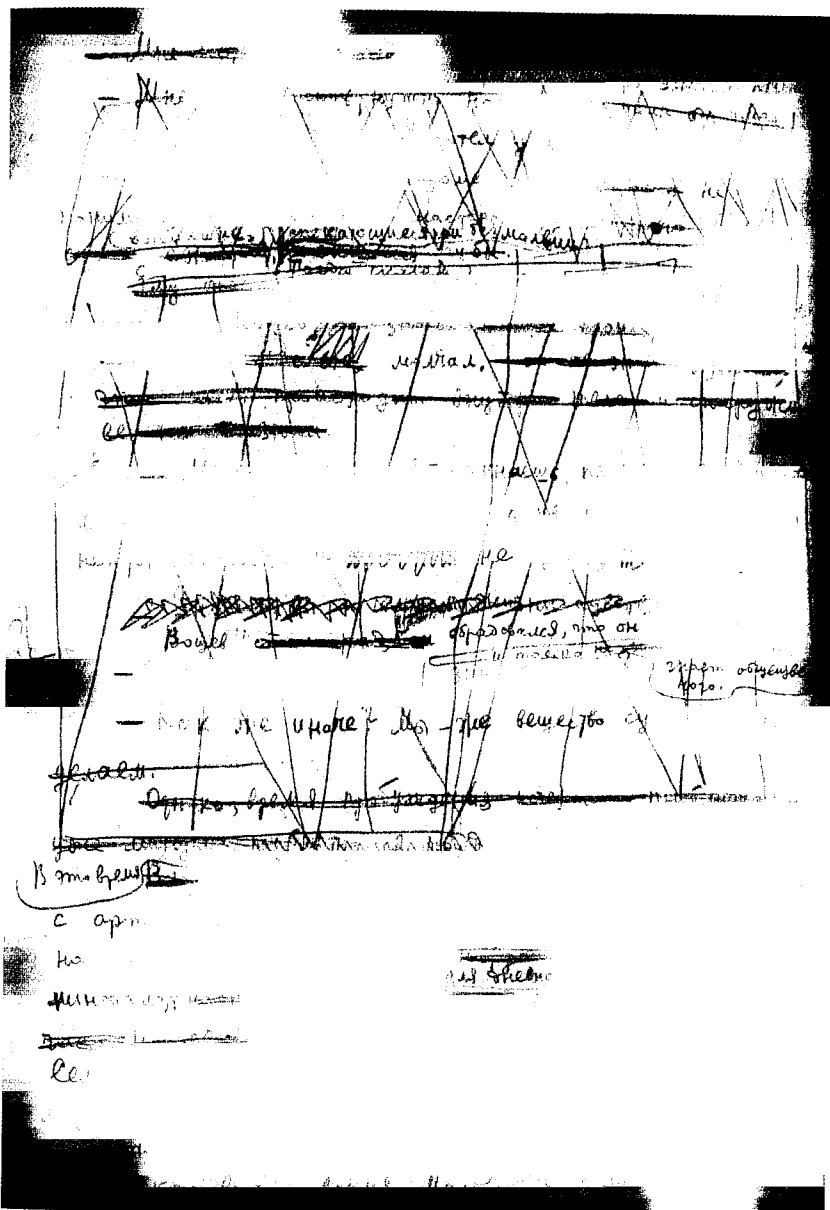


Рис. 9.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 7. Л. 16 (к с. 237—239).



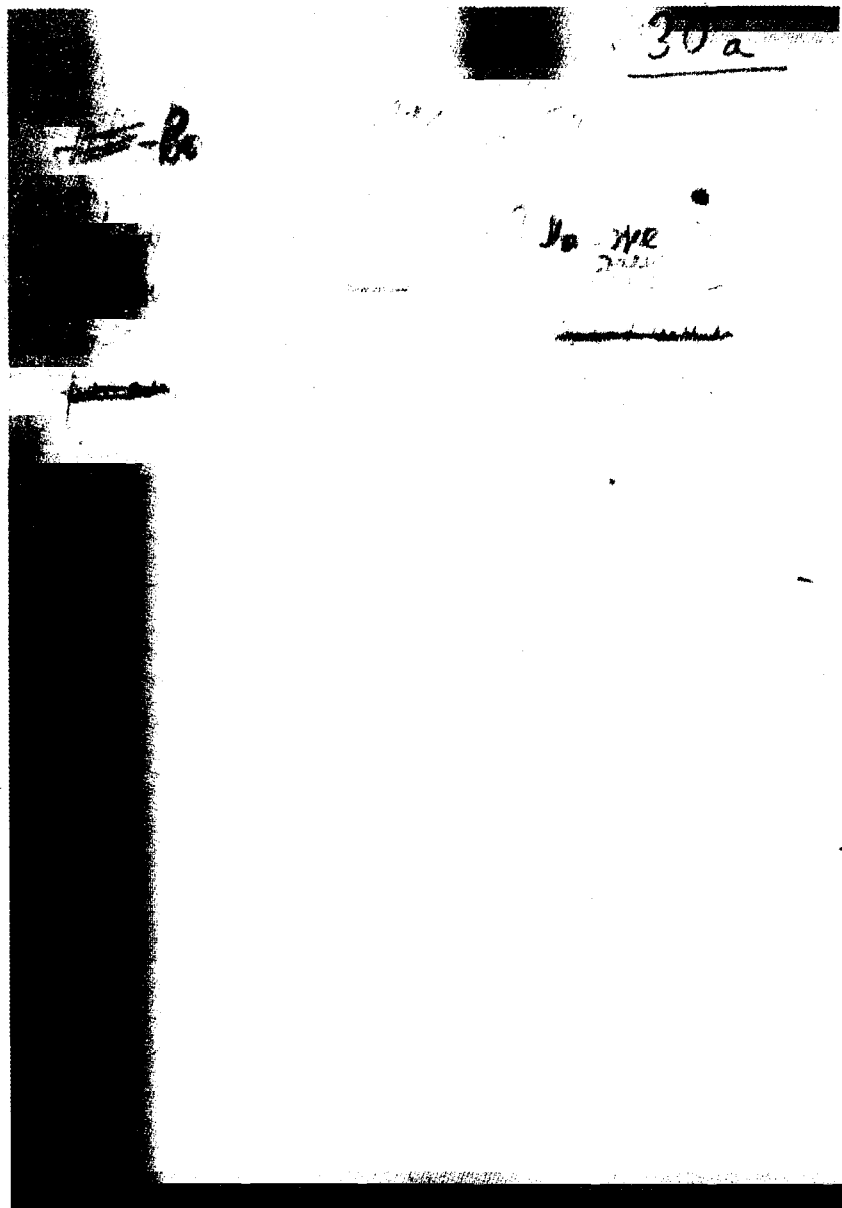


Рис. 11.

РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 7. Л. 17 (к с. 237—239).

рое затем еще раз будет подкреплено при ответе на вопрос Вощева о том, кому смысл жизни доступен. Повторение в разных формах *Знающим* своей точки зрения на истину служит предельному ее разъяснению для Вощева (Вощев ее осознает в конце концов и принимает) — если смотреть «изнутри» художественного мира повести, и одновременно для читателя — если выйти за пределы художественной реальности, создаваемой Платоновым.

Теперь о другом варианте. Вопрос о том, что такое истина, не уходит из него: первая реплика *Знающего* сохранена в нем полностью, она содержит «косвенное» определение истины (косвенное — в целевом отношении: реплика персонажа имеет целью не объяснение того, чем является истина, а объяснение того, почему ею не обладает Вощев), но этого вполне достаточно, чтобы построить логическую цепочку, позволяющую установить точку зрения персонажа. Из второго варианта устранена декларация мнения *Знающего*, выраженного в пятом и шестом абзацах первого варианта, где был явно поставлен вопрос о *мысли-истине* и дан явный на него ответ. Во втором варианте фрагмента читателю остается довольствоваться лишь непрямым указанием на суть понятия «истина» в форме ассертива и таким же указанием в вопросительной форме — в завершающей фрагмент реплике *Знающего*. В развитии мотива истины явное устранено — косвенное осталось.

Приблизительно то же самое происходит с мотивировкой поведения Вощева. Редукция словесного материала, связанного с объяснением поведения героя, знакомая по «Чевенгуру», здесь кажется более утонченной — она прочно связана с редукцией мотива истины.

Если говорить о сюжете рассматриваемого фрагмента, соотнося его с сюжетом всей повести, то в нем следует выделить момент, имеющий большее значение, чем другие, — вопрос Вощева о том, кому доступно «думать смысл жизни», в первом варианте, и «все знать» — во втором. Ведь, собственно, ответ на него и заставил героя связать свою судьбу с рабочими на котловане.

Начнем разбор относящихся к этому моменту изменений с позднейшего варианта. Вощеву объясняют, почему он не знает истины, и сообщают о том, что от истины только в уме хорошо. Выслушав эту информацию, Вощев вдруг начинает подозревать, что люди, с которыми он встретился, знают истину. Разумеется, можно мотивировать возникновение таких подозрений у Вощева как угодно, апеллируя к свободе читательской фантазии. Однако Платонов все же указывает, в каком направлении действительно следует искать объяснение. Указание скрыто в первой реплике *Знающего*, где дается уже упомянутое косвенное определение истины («Что-же твоя истина! <...> Ты-же не работаешь, ты не переживаешь вещества существования, откуда-же ты вспомнишь мысль!»), где *Знающий* как бы «проговаривается» о том, что он о ней знает. Читатель, таким образом, получает возможность реконструировать мотивы поступка Вощева, используя подсказку Платонова, без обращения к первому варианту фрагмента.

В первом варианте фрагмента свобода читателя в значительной степени ограничена. В нем четко расписан ход мысли Вощева, приводящий его к кульминационному вопросу. Причем размышления героя направляются общим течением беседы с мастерами. Сначала герой и читатель сталкиваются с косвенным определением истины. Затем перед героем и читателем ставится проблема *истины-мысли* в форме вопроса: «А что такое мысль, кроме ума?» Затем герою и читателю предлагается открытое декларирование уже прозвучавшего взгляда на истину. Перлокутивная сила именно этой градации побуждает героя к умозаключению о том, что он ничтожен и только оттого не знает общеизвестного. Результатом же оказывается «кульминационный» вопрос: «Знают, вы и смысл жизни думаете?» Читателю остается лишь следить за происходящим. Открытая мотивированность жеста героя в начальном варианте вновь противостоит его скрытой мотивированности в окончательном тексте.

И снова разница между «Чевенгуром» и «Котлованом» очень заметна и существенна. В отличие от начальных редакций фрагментов «Чевенгура» первый вариант отрывка из

«Котлована» сам по себе уже сложно построен, менее очевиден, требует большего напряжения при восприятии. Работая над «Котлованом», Платонов как бы начинает движение с той ступени, которой он достиг при создании текста «Чевенгура», чтобы подняться еще выше в стремлении наиболее полно воплотить найденный ранее принцип организации стиля. В этом смысле «Котлован» действительно выше «Чевенгура». Может быть, поэтому он более краток, чем «Чевенгур».

Итак, в рукописи «Котлована» гораздо меньше зафиксированных случаев редукции по сравнению с «Чевенгуром». Однако по ним представим ход мысли художника (та «сила», которой Деррида отказывает в оформленности?). Если предположить, что текст, из которого они взяты, лишь последний срез, то получается, что основная работа по редукции сосредоточена в неизвестных гипотетических претекстах. Если таковых все же не существует, то выходит, что большая часть работы по редукции происходила лишь в голове мастера, «на ходу», она приобрела высочайшее качество органичности и естественности.

### **Финал «Котлована»**

Надежда одна — победа пролетарской революции. Но, во-первых, в ней «мучение материи» достигает высшей точки, и, во-вторых, победа эта возможна, но не неизбежна.

А. Платонов. Сводка  
секретно-политического  
отдела ОГПУ. 13 марта 1934 г.

Наиболее яркой чертой «Котлована», завоевывающей читателя с первых страниц и совершенно поглощающей в последних сценах, является ощущение безысходности человеческого бытия — то, что Бродский, говоря о сюрреализме Платонова, охарактеризовал как «форму философского бешенства, про-

дукт психологии тупика». Смерть девочки Насти — доминанта, которая, наверное, в еще большей степени, чем уход Дванова, свидетельствует о трагичности времени и русской судьбы. Гнетущая атмосфера повести не оставляет читателю альтернативы: «Котлован» — разочарование в идеях коммунизма,<sup>99</sup> полнейший отказ от прежних надежд на силу разума, наконец, возможно, поворотная точка, когда писатель начинает задумываться об оставленной вере...<sup>100</sup> Существует, правда, и другая точка зрения, признающая некоторую амбивалентность финалов как «Чевенгура», так и «Котлована»: «Возвращение Дванова к покинутому отцу означает не просто смерть героя: в его уходе содержится призыв к совести живущих, ко-

<sup>99</sup> «Для Платонова время пришло к концу 20-х годов: именно тогда он и ощутил весь “трагизм поколения”, всю безнравственность “строительной жертвы”, принесенной в настоящем во имя будущего. Вероятно, писателю открылась вся ее абсурдность и безжалостность, ибо самому умирающему на строительстве “железобетонного фундамента” человеку не было обещано ничего — даже загробного блаженства» (Золотоносов М. «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов // Платонов А. Мир творчества. М.: Совр. писатель, 1994. С. 276).

<sup>100</sup> Мысль о неизбежности обращения Платонова к вере вводит в своей диссертации Н. В. Корниенко: «Пожалуй, “Котлован”, самая жесткая повесть Платонова, повесть-метафора, и ее философский фокус прикован к онтологическим вопросам бытия, к тому строю и порядку жизни, который поставлен под сомнение идеологией “года великого перелома”. И одновременно: “Котлован” — это колоссальная победа художника и мыслителя Платонова, победа именно на народоведческом и философском направлении».

В рукописи повести страницы, связанные с “проклятыми вопросами” философии эпохи массовой жизни, наиболее правленные. “Отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству потому, что человек тотчас спросит: для чего мне любить человечество”, — писал Достоевский. Этой же связью онтологического вопроса жизни с вопросом смысла жизни помечен и вопрос Вощева к профсоюзному деятелю (вопрос остался в черновиках повести)» (Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946). С. 147–148).



торые не должны оставлять попыток вернуть всех, погибших безвременно и напрасно... Могила Насти в финале повести — мрачный символ, взывающий к активным действиям, направленным на продолжение поисков так и не найденной истины...»<sup>101</sup> Как такая двойственность выражается в поэтике? Мы вновь возвращаемся к вопросу, поставленному в предшествующей главе.

В сюжетном отношении «Котлован» кажется всецело завершенным произведением. В его финале нет ничего подобного диалогу Прошки и Захара Павловича из сюжетно открытого «Чевенгура». Тем не менее как раз благодаря этому безусловная трагедия финала лишена пессимистической однозначности. Или, точнее, поэтика выражает авторское стремление сделать его неоднозначным.

Что происходит с оставшимися в живых героями? Потерявший и жаждущий истины Вошев неожиданно находит нечто большее:

Вошев согласился бы снова ничего не знать и жить без надежды в смутном вожделении тщетного ума, лишь бы девочка была целой, готовой на жизнь, хотя бы и замучилась с течением времени. Вошев поднял Настю на руки, поцеловал ее в распавшиеся губы и с жадностью счастья прижал ее к себе, найдя больше того, чем искал (К., 114).

Прушевский, желавший покончить жизнь самоубийством, вдруг обретает себя в новом и позитивном качестве «истинного» наставника, противопоставленного «ложному», активисту:

Девушка еще не знала, пойдет ли с нею ученый человек, и неопределенно смотрела, готовая опять учиться с активистом.

— Я сейчас пойду с вами, — сказал Прушевский (К., 105).

Активист справедливо наказан работающей «как партия» рукой Чиклина. Чиклину после ухода Насти ясна необходимость общего дела:

---

<sup>101</sup> Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. М.: Изд-во Моск. пед. ун-та, 1995. С. 60.

Теперь надо еще шире и глубже рыть котлован. Пускай в наш дом влезет всякий человек из барака и глиняной избы (К., 115).

Возможно, участь активиста ждет и бюрократа Пашкина. «Урод империализма» Жачев, после смерти ребенка потерявший веру в коммунизм, определил для себя свою последнюю миссию:

— ...Пойду сейчас на прощанье товарища Пашкина убью.  
И Жачев уполз в город, более уже никогда не возвратившись на котлован (К., 115).

Важно, что для Жачева убийство — действительно единственно возможная миссия: он ведь теперь по соображениям духа даже лопаты точить не может. Он герой *иного* времени, он уже *отслужил* истории, он «огарок», и сам прекрасно знает это.

Уход Жачева закономерен, как закономерно почти все, что происходит в «Котловане», где нет или почти нет таких кричащих сюжетных случайностей, которые наблюдались в «Чевенгуре», — событий, не объяснимых ситуацией эпизода. «Неостранение»<sup>102</sup> в «Котловане» означает еще и тотальную фабульную мотивированность.

<sup>102</sup> О. Меерсон, предложившая термин «неостранение», сделала его незаменимым при обсуждении творчества Платонова (Меерсон О. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова). Названо удачно то, что, может быть, и ощущалось прежде, но никем еще не было представлено как одна из основополагающих черт поэтики Платонова 20—30-х годов. Избежать его, не иметь его в виду теперь уже очень сложно. Осмелимся назвать это действительным открытием и тем более интересным, что оно обнаруживает, казалось бы, лежащее на поверхности. Легко подумать в такой ситуации: ничего особенного, я всегда знал о чем-то подобном. Но, может быть, заслуга исследователя как раз и заключается — иначе не скажешь — в *остранении* факта.

Неоспоримо и существенно то, что у Платонова необычные вещи предстают как обычные по принципу неостранения. Однако предло-

Соответственно даже странные и фантастические события не поражают героев. Не то чтобы герои Платонова совсем не способны удивляться, но делают они это чаще всего невпопад. Настя удивляется, что гробы нужно отдать мертвым; активист — что Вощев отказывается щупать кур; бедняк — что он жив...<sup>103</sup>

женная О. Меерсон трактовка «работы» приема, того воздействия, которое он оказывает на читателя, допускает альтернативу. По мнению исследователя, неостранение служит тому, чтобы «подловить» читателя — чтобы он не удивился, не испытал аффекта в тот момент, когда сталкивается с ужасным. Если читатель захвачен реальностью, о которой пишет Платонов, причастен к ней, то эффект изначально «равнодушного» восприятия равен возникновению у него задним числом чувства вины за индифферентное отношение к недопустимому.

Сказанное столь же возможно, сколь допустимо противоположное. Повествователь рассказывает о неестественных вещах как о нормальных, но это не значит, что и читатель всегда воспринимает его рассказ в том же ключе. Странное событие воспринимается таковым в еще большей степени именно потому, что оно изображается как ординарное. Благодаря неостранению читатель не пропускает, а, напротив, видит контрастнее весь ужас происходящего. Неостранение эмфатично. Само же чувство вины должно быть скорее отнесено к мироощущению конкретного читателя. Кому-нибудь другому было бы более свойственно испытать гнев или ощущение исторической безысходности. Автор же «Котлована» уходит от манифестации нравственной оценки.

Впрочем, отсутствие жесткой привязки «силы» к «форме» в данном случае делает лишь еще более плодотворным использование термина «неостранение». Точно так же, как и то обстоятельство, что неостранение может быть рассмотрено как *форма* остранения. (Последнее, между прочим, помогает объяснить цикличность в истории литературных форм: остранение как общий принцип искусства действует всегда, поэтому принцип «обычное как необычное» в определенный момент просто обязан стать обычным и сам подвергнуться остранению, превратившись в свою противоположность — в «обычное как обычное» и в «необычное как обычное».)

<sup>103</sup> Более того, тенденция к такого рода неостранению усиливалась в процессе создания «Котлована». Это выявляется при сопостав-

По-настоящему трагически, как алогичность и *несоответствие ожиданиям*, герои переживают только смерть Насти. Не «раскулачивание в море», не самостийная организация лошадей в колхоз, не медведь-кузнец и уж совсем не вереница заранее заготовленных деревяней гробов — именно смерть Насти для них действительно абсурдна. В этом состоит загадка финала, открывающаяся лишь в тот момент и при том условии, что читатель начинает осознавать зазор, который остается между восприятием героев повести и его собственным: то, что нормально для героев, по меньшей мере озадачивает читателя.

Если не видеть «позитивно» завершающихся сюжетных линий, вступающих в противоречие с единственной «негативной», гибель ребенка выглядит как следствие мимезиса, адекватно воспроизведенной в повести реальности. Говоря ина-

---

лении двух рукописных вариантов сцены с организованными лошадьми.

Ранний, отвергнутый:

В то время мимо Оргдвора начали проходить лошади, а каждая из них поворачивала голову и глядела на главных людей колхоза. <...>

С недоуменным гувством стоял активист среди всеобщей тишины колхоза... (К., 259—260).

Окончательный:

...с правой стороны улицы без труда человека открылись одни ворота и через них стали выходить спокойные лошади. <...>

Воцев в испуге глядел на животных через скважину ворот; его удивляло душевное спокойствие жующего скота, будто все лошади с точностью убедились в колхозном смысле жизни, а он один живет и мучается хуже лошади (К., 260).

Очевидна разная направленность чувства «озадаченности» в первом и во втором случаях. В первом активист удивлен внешним событием. Во втором автор вообще лишил его недоумения по данному поводу. Воцев же в позднем тексте удивлен не поведением лошадей, а своим собственным.

че, в жанровом отношении «Котлован» воспринимается как *повесть* в том значении слова, которое мы рискнули использовать применительно к «Чевенгуру». Или — в известных терминах реализма, знание которых, бесспорно, влияет на наше восприятие, — типические условия всецело объяснили гибель героя. В то же время обнаружение сюжетного противоречия в финале разрушает иллюзию пессимистического реализма. Оно вносит в повествование «мотивность» (мотив как таковой не дан), свойственную революционному искусству, и даже приближает платоновский текст к литературе соцреализма. Речь идет о жертвенности, подобной, к примеру, той, что составляет квинтэссенцию «Оптимистической трагедии» (1933) Вс. Вишневского. При этом, разумеется, Платонов категорически соцреализму чужд.

С точки зрения поэтики, закона самим художником над собой установленного, и в угоду мимезису («правде жизни», «правдо-» или «жизнеподобию») Платонов вынужден был принести в жертву свою героиню. Только благодаря такой жертве возможны все «позитивные» сюжетные линии в финале. Жертва обусловлена поэтически. Поэтика обязана своей спецификой реальности. Круг замкнут.

Смерть девочки Насти сама по себе столь подавляющая, что ее дополнительная роль в целом произведения не видна сразу. Это умопостигаемое семантическое свойство текста — загадка, причем лишь первая, внешняя. Угадав в Насте телеологически обусловленную жертву (открыв двойственность финала), читатель получает возможность увидеть в Насте жертву иного рода. Смерть и смерть-жертва несут в себе совершенно разное семантическое наполнение. Жертва не пессимистична. Или способна не быть таковой, если она оправданна. Так жертва или нет? Оправданна ли? Такова очередная «загадка в загадке», которую ставит текст Платонова.

Тема жертвы не на виду в платоновском тексте. В «Котловане» вообще очень мало средств, в том числе и лексических, которые были бы пригодны для ее непосредственного выра-

жения.<sup>104</sup> Но она легко выявляется в нем благодаря как собственно платоновскому, так и более широкому контексту.<sup>105</sup> Писатель неизбежно включается в игру с нею. Во всяком случае, перед ним возникает вопрос об оправданности именно такой судьбы героини, какую он для нее избрал.

Исследование поэтики, как уже отмечалось, позволяет лишь очертить семантическое поле, в пределах которого существуют как синонимы возможные ответы-интерпретации. Однако случай с «Котлованом» особый. Дело в том, что автор приложил на этот раз свой собственный ответ к загадке. Речь идет о небольшом фрагменте, который был добавлен писателем в текст повести на одном из самых последних этапов работы, о своеобразном автокомментарии, почти нелегальным путем, против всей логики повествования проникшем в текст. До недавнего времени — с тех пор, как стал известен вообще — фрагмент давался в примечаниях. В последнем из текстологически обоснованных изданий он выделен курсивом, отражая в первую очередь волю текстолога, но не автора. Курсив призван был показать инородность позднего вкрапления, но вольно или невольно благодаря особой графике и тому, что он помещен на отдельной странице, на нем, напротив, как будто поставлено смысловое ударение:

*Погибнет ли эсерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное гущство и составляло тему согинения, когда его писал автор.*

<sup>104</sup> Воцев, «чтобы находиться вблизи того человека, мог пожертвовать на труд все свое слабое тело...» (К., 28); «...травяная мелочь бережно таилась у низов ржи, — может быть, она надеялась на свое искупление из природы человеком...» (К., 180).

<sup>105</sup> Крейцкопф убивает мальчика, прежде чем что-то сделать и открыть... Мы жертвою пали... Гастевская башня, отсылку к которой усматривают в «Котловане». (См., например: *Малыгина Н. М.* «Котлован» А. Платонова и общественно-литературная ситуация на рубеже 20–30-х годов // Андрей Платонов: Исследования и материалы. Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1993. С. 57 и др.)

*Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за некто любимое, потеря того равновесия разрушению не только всего прошлого, но и будущего (К., 116).*

Побочный эффект, вызванный интерпретационными усилиями, очень показателен. Перед нами действительно ответ, да к тому же выделенный, как в популярных сборниках загадок. И проясняет он не то, что относится к сюжету, а как бы «авторскую» позицию:<sup>106</sup> «погибнет или не погибнет», «тревожное чувство».

«Погибнет ли эсесерша» синонимично «оправдана ли концовка». В постскриптуме обнаженно явлен мотив *сомнения*, скрываемый всем строем предшествующего повествования. В «Котловане», в бесконечных вопросах, встающих перед читателем, загадывается авторское (теперь уже действительно авторское) сомнение, это текст о сомнении, текст-сомнение.

Осмелимся предположить, что стремление вынести за скобки постскриптум (если не вообще выбросить его из основного текста) продиктовано чуткостью исследователя к поэтическому закону, которому следует Платонов в «Котловане». Со стороны писателя дать ответ к тексту означает уничтожить все, что было создано прежде, в нашей интерпретации — загадку. Ситуация двусмысленна, но она рождена волей Платонова, а не другого лица, что нельзя не учитывать. В конечном счете здесь практически испытывается достаточность категории автора как имманентной и «синхронной» художественному произведению организующей силы: автор постскриптума абсолютно непоследователен в отношении к тому, что создал автор основной части, поэтому они и различаются. Решение текстологической проблемы зависит от того, признаем ли мы над ними главенство еще одного, «диахрониче-

<sup>106</sup> Ясно, что, вводя «фигуру автора» в завершающую часть повествования, Платонов создает лишь еще одного героя, чей горизонт, несмотря на особое именование, не исчерпывает авторского.

ского» автора. Лишь положительный ответ приводит к восприятию обеих частей как неразрывных, составляющих художественное целое. В отношении же поэтики должна быть объяснена перемена в «характере» автора: как бы ни было сильно стремление Платонова создавать загадку, ему сопутствовало и противоположное стремление, и после «Котлована» оно скажет о себе громко. Пока же следует обратить внимание на то, что Платонов, даже давая «отгадку», облакает ее в форму вопроса. Никакой басенной завершенности — скорее вариант загадки, когда ответом служит еще одна паремия.

Случай с отгадкой к «Котловану» уникален лишь отчасти. Приведем полностью уже упоминавшийся комментарий Платонова к фрагменту «Прочие в Чевенгуре»:

Здесь описываются некоторые образы первоначального коммунизма в Чевенгуре, восторжествовавшего там позднее, посредством более прочных и органических причин. А. П. (Ч. рк., 261).

«Котлован» трагичен, однако автокомментарий к нему содержит не убежденность пессимиста, а нечто другое. Такова же ситуация с «Чевенгуром». В комментарии заключена хотя и иронически поданная, но все же позитивная «программа». При всей безысходности сюжета писатель выражает в отношении стоящего за ним содержания надежду. Трудно поверить, однако допустим, что пояснения предназначались лишь для того, чтобы обмануть бдительного цензора. Нет ли в них в таком случае хотя бы доли искреннего чувства? Вполне определенная неопределенность платоновских финалов убеждает, что есть: сомнение как изначальная гносеологическая установка пронизывает все творчество Платонова.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Сочетание семантических структур, делающих повествование неопределенным, со структурами, эту неопределенность ограничивающими, не является, конечно, изобретением Платонова. В упоминавшейся «Философии творчества» Э. По утверждает: «Всегда требуется два момента: во-первых, известная сложность или, вернее, известная тонкость; и, во-вторых, известная доля намека, некое



Авторское дополнение к «Котловану», явно обнажающее волнующие художника проблемы, лишь подсказка для читателя. Оно дает представление о ракурсе, в котором следует рассматривать другие загадки. Следует искать не то, в чем убежден, не то, что отрицает, а в чем сомневается Платонов-мыслитель: сгинули Тютень, Витютень и Протегален или нет? найдется ли Дванов? погибнет ли эсесерша? Наконец, почему девочка из «Котлована» названа «Анастасией» и хоронят ее так странно?

### **Тропы «Котлована»**

Все, что необходимо для правильного умозаключения, выражается полностью, а то, что не является необходимым, по большей части не указывается; *догадываться ни о чем не надо.*

*Г. Фреге.* Исчисление понятий, язык формул чистого мышления, построенный по образцу арифметического

### **Качество и количество**

Если, вновь прибегая к помощи метафор, сравнивать «Котлован» и «Чевенгур», то «Чевенгур» можно попытаться представить как равнину, над которой высится гряда холмов — его

---

подводное течение смысла, пусть неясное. Последнее в особенности придает произведению искусства то *богатство*. <...> Именно чрезмерное прояснение намеков <...> превращает в прозу (и в самую плоскую прозу) <...> поэзию трансценденталистов» (По Э. Философия творчества // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 121). По данной логике Платонова следовало бы «критиковать» за уничтожение тонкого и богатого финала комментарием к нему.

композиционные и стилистические загадки; их много, они круты, и они бросаются в глаза. Случайность, работа редукции, сны... — они очень выразительны в «Чевенгуре». В то же время между вершинами простирается низменность, некое спокойное долгое относительно ровное повествование, путешествие как таковое, повесть. В конечном счете, затаив на себя досаду, можно обойти то или иное неудобное для чтения место в «Чевенгуре». «Котлован» же целиком расположен много выше уровня моря. Он похож на высокогорье. Глядя вокруг себя, повсюду видишь нагромождения скал, из которых трудно выделить нечто специфически исключительное, здесь исключительно все. Трудно что-либо обойти — того и гляди выпадешь из семантического пространства, очерченного границами текста. Приходится отыскивать тропы (во всех омонимических и самых широких смыслах слова), следуя которыми можно двигаться по «Котловану».

Существует кардинальная методологическая сложность, возникающая при подобном сопоставлении текстов. Речь ведь идет не о каком-то качественном их различии, но всего лишь о количественном. Вот тезис: всякий платоновский текст тяготеет к тому, чтобы восприниматься как поэтический, но текст «Котлована» (в семантическом отношении) в особенности; не зря говорят об удивительно крепкой связи низших уровней платоновского дискурса с высшими (Е. Толстая-Сегал), но к «Котловану» это относится в наибольшей степени; не зря делаются попытки видеть в одном предложении «Котлована» отражение, как в капле, всего целого. Не зря, наконец, одна из первых диссертаций о «Котловане» называлась «Способы выражения авторской позиции...», а не «авторская позиция...»<sup>108</sup> (о последней с определенностью, достойной «научности», высказываться не в пример труднее). Чтобы убедиться и убедить в справедливости суждения о структуре

<sup>108</sup> Харитонов А. А. Способы выражения авторской позиции в повести Андрея Платонова «Котлован»: Автореф. дисс. <...> канд. филол. наук. СПб., 1993.

литературного произведения, приходится выходить за рамки исследования частей композиции, апеллировать к читательскому восприятию, которое как будто бы никак не подлежит принуждению. Всякий может сказать: я воспринимаю иначе, мне вообще легко читать «Котлован», да и «Чевенгур» тоже — и ответить как будто будет нечего. Количественность границы различения и субъективность чтения способны, казалось бы, разрушить в самом начале всю логику выдвинутого суждения о структуре. Однако есть все же возможность ее сохранить: воспользоваться субъективностью восприятия, которая находит объективное оформление, — например, опытом критики, имеющим историко-культурную закреплённость; воспринять автора литературного текста еще и как читателя, чей опыт чтения также материально закреплён и если не очевиден, то доступен для анализа. При такой постановке вопроса со сцены просто исчезает читательская якобы вседозволенность, бесконечная множественность восприятий. Фраза «у каждого своя трактовка и любая справедлива» заменяется в данном случае иным: какое отношение имеет к другим, уже принадлежащим истории культуры? какое отношение имеет «любая» к авторской? Фигура автора — без всяких пока, что само по себе существенно, разложений на абстракции «писатель», «автор» и соотносимых с ними «повествователь», «рассказчик» и т. п. — неизменно возвращается на свой пьедестал, а традиционный и, как одно время считалось, «запрещенный» деконструкцией и постмодерном предмет литературоведческого исследования снова становится зрим: автор — текст — читатель. «Неотрадиция», как возвращение к нему, позволяет совместить в едином подходе видящееся разнородным: рецептивное и структурное. Опыт чтения поверяет анализ поэтики. Поэтика показывает тропы, по которым способно идти читательское восприятие, объясняет тем самым, почему оно таково.

Трудно доказать, что почти каждая фраза в «Котловане» готова стать загадкой — для этого необходимо было бы разобрать действительно каждую фразу, причем вначале разделить

текст на фразы, что тоже проблематично. Однако парадоксы познания свойственны не только филологии. Так или иначе приходится экстраполировать закономерности, полученные при анализе ограниченного числа фактов. В данном смысле сложнейшие редукционные цепи, связанные с развитием темы истины в «Котловане», взятые в их сопоставлении с менее сложными и более ясными из «Чевенгура», показательно характеризуют специфику более позднего текста.

Почему приходится столь много внимания уделять ускользающему в количестве качеству «Котлована»? Почему не исключить то, что зыбко, из цепи рассуждений, претендующих на некое положительное знание? Причины две. Во-первых, в этом случае пришлось бы исключить *всего* Платонова. Если не замечать в текстах Платонова неопределенностей, то и получится абстракция текста, причем наименее удачная. Во-вторых, загадочность «Котлована» в самом деле колеблется на грани читательского (в уточненном выше смысле) восприятия. Будучи вершиной в становлении поэтики загадочного, «Котлован» остается тем текстом, за которым и даже в пределах которого начал совершаться поворот к совершенно иной поэтике.

Когда все вокруг загадка и нет ничего подсказывающего, возникает ситуация абсурда, немoty. Символ перестает быть намеком и обращается в набор звучаний. Но и наоборот, если *иное* уходит из иносказания, роман аннигилируется, остается лишь хроника. Результаты противоположны и в то же время тождественны — утрата смысла, присущего художественному тексту.

Автор «Котлована» не переходит границ меры, он, безусловно, подсказывает читателю направление к тому, что лежит за *сказанием*. Другое дело, что тропы, намеченные им, то и дело обрываются и постоянно кружат. Читателю приходится блуждать по ним, но только такое блуждание позволяет ему получить некое представление о целостном смысле. Из связи фрагментов и связи разгаданных тропов возникает видение общего, новая неявная форма смысла. Рассмотрим некоторые из них.

КБЯ ОНАКСТЯТ МНОД АРЦО

### Жанр

Жанр «Котлована» загадывается, как и жанр «Чевенгура». И в том же самом отношении: хроника или моделирование, отражение «правды» или «выдумывание» истины, совершенное время или условное наклонение, — что из них главенствует в нарративе? История «датировки» «Котлована» подтверждает актуальность вопроса.

Одну из машинописей произведения (РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 1) писатель сопроводил датами «декабрь 1929 — апрель 1930». Даты очень легко были приняты за обозначение времени работы, затем отнесены ко времени повествования (М. Золотоносов) и, наконец, связаны с названием.

Возьмем скрупулезное текстологическое описание начала этой машинописи, сделанное И. И. Долговым: «В М2 (машинопись, о которой идет речь. — В. В.) верхняя, титульная, часть первого листа, включавшая имя автора, название произведения, а также *обозначение жанра* (“*повесть*”) (курсив мой. — В. В.), была отрезана. Взамен к машинописи приложен лист, на котором красным карандашом был выведен новый титул: “Андрей Платонов / Котлован / Декабрь 1929 — апрель 1930”. Именно отсюда эти даты по недоразумению будут перенесены в архивную графу “крайних дат”, а затем разойдутся... став... обозначением времени работы... Смысл произведенной замены очевиден — указание на конкретный временной отрезок призвано ограничить разворачивающуюся в “Котловане” апокалиптическую картину... В декабре 1929 года на конференции аграрников-марксистов Сталиным была поставлена задача ускорения коллективизации. Апрель 1930-го — время публикации в “Правде” сталинской статьи “Ответ товарищам колхозникам” с частичным признанием ошибок...»<sup>109</sup> (К., 119).

Характеризуемая машинописная редакция была признана текстологом промежуточной, однако она важна для нас как

<sup>109</sup> Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. С. 119.

свидетельство колебаний автора. Принадлежность жанру «повести» не была аксиомой для писателя, и причина ясна. Введение датировки в подзаголовок показывает, что Платонов хотел четче продемонстрировать хроникальность «Котлована». Слово «повесть» не всегда (а поэтому не во всем) устраивало его, поскольку, в отличие от подчеркнутого нами значения, оно имеет еще и другое, более употребительное, сближающее его с романом, с «фикцией». Тем не менее это не только не избавляло повествование от парадокса, порождаемого сложением векторов фантазмагии и правдоподобия, но, напротив, усиливало его. Читателю в любом случае всегда предстоит решать загадку, связанную с темой (о «настоящей» ли жизни?) и авторской оценкой: свершилось или может свершиться («погибнет ли...»)? Такое «загадывание» жанра представляет собой не совсем обычный троп, характеризующий не отдельную синтагму, а произведение в целом.

### Всеобщее или частное?

Троп — материал загадочного. У Платонова же в дополнение ко всему сам троп, его характер и его наличие, как и жанр, загадывается.

Коллизия восприятия, разворачивающаяся вокруг финального отождествления судьбы Насти и социализма, хорошо показывает это. Действительно, смерть ребенка читатель прежде всего готов связать с негативной авторской оценкой всего того, что явственно просматривается за словом *эсесерша*. Однако вернемся еще раз к платоновскому постскриптуму: «*Погибнет ли эсесерша подобно Насте...*» Сравнение не только — а возможно, не столько — соединяет два понятия, но вместе с тем и разводит их: они не одно и то же, между ними установлено отношение, специфика которого заключена в частице «*ли*». Постскриптум открыто нарушает впечатление метафорического переноса и равнозначной замены двух образов, создаваемое на протяжении долгого повествования, словно самого автора испугала та сила безысходности, которая в результате ожидания обнаружилась. Этот испуг — устойчивая составляющая

истории литературного произведения. Смысловая игра с метафорой отражает сомнение, причем и в про, и в сонга.

Впрочем, позднее заключение не содержит ни одного мотива или оценки, которые не присутствовали бы в главной части повествования, хотя и заслоненные ведущими линиями сюжета. Более того, именно фон полной безысходности позволяет им выделиться. Эсесерша появляется впервые в разговоре двух крестьян во время «всеобщего» танца:

- Эх ты, эсесерша наша мать! <...>
- Она — девка или вдова? <...>
- Девка! <...> Аль не видишь, как мудрит?!
- Пускай ей помудрится! <...> Пускай пособничает! А потом мы из нее сделаем смирную бабу: *добро будет!* (К., 95).

Несмотря ни на что, крестьяне надеются приспособить новое к себе или себя к новому. Они уповают на «добро», причем даже окрик Жачева («Не смей думать... Живо сядешь на плот!») (К., 95) не заставит их отказаться от надежды: «Боле, товарищ калека, ничто не подумаю — я теперь *шептать* буду» (К., 95).

Трагическая судьба Насти также не исчерпывает всего, что связано в повести с будущим, с эсесершей. Кроме Насти, есть еще и другие представители нового поколения — те «девушки и подростки», которые «в общем равнодушно относились к тревоге отцов, им было неинтересно их мученье, и они жили, как чужие в деревне, словно томились любовью к чему-то дальнему» (К., 104), те девочки-пионерки, что шли «с сознанием важности своего будущего» и о которых сказано: «...дети — это время, созревающее в свежем теле» (К., 24, 25). Все это, конечно же, неброско противопоставлено тому более очевидному апокалиптическому взгляду, с каким Воцев смотрит на Настю: «...как в детстве он глядел на ангела на церковной стене; это слабое тело, покинутое без родства среди людей, почувствует когда-нибудь согревающий поток смысла жизни, и ум ее увидит время, подобное первому исконному дню» (К., 58).

Равенство не может быть полным еще и потому, что Настя не только олицетворение будущего социализма, но и просто

характер. При всей идеологичности платоновских героев («герои как идеи») они все же миметичны, созданы с установкой на некое психологическое правдоподобие. Актуализация персонального в образе как раз и порождает ту читательскую реакцию, которая так испугала самого автора. Данный образ не аллегория.<sup>110</sup> Он именно символичен — в том, что не отсылает к единственному простому значению, но открывает некую туманность иного смысла, допускает возможность иного. Семантическая множественность, осмелимся повторить еще раз, не равна ни отсутствию смысла, ни — что по сути одно и то же — интерпретаторской вседозволенности. Она сама по себе целостна и определяема.

Настя напоминает Вошеву ангела, и она становится для него идеей, подобно тому как Соня для Дванова и Дванов для Сони в «Чевенгуре». Но она занимает свое место в ряду других персонажей и изживает свою судьбу именно в соответствии с ним. Героев, взявших «сиротку», умиляет в ней отнюдь не ангелоподобность, а подобие им самим:

—...как ночью заснете, так я вас избобью.

Мастеровые с гордостью поглядели друг на друга, и каждому из них захотелось взять ребенка на руки... (К., 62).

Настя копирует Мартыныча, который «был пролетарский», вообще копирует тех, кому назначено быть «могильщиком», в частности Сафронова. Сафронов: «Мы же, согласно пленума, обязаны их ликвидировать не меньше как класс, лишь бы весь пролетариат и батрачье сословье осиротели от врагов!» (К., 62). Настя: «Ликвидируй кулака как класс. Да здравствует Сталин, Козлов и Сафронов!» (К., 75). В то же время она повторяет Вошеву. Вошев: «Дом человек построит... Кто жить тогда будет?» (К., 26). Настя: «А с кем останетесь?» (К., 62). Наконец, она в собственной характеристике следует речи повествователя и чиклиновскому «я же — ничто» (К., 55): «Я никто» (К., 57).

<sup>110</sup> «Не путайте аллегорию с символом: аллегория это символ, ставший ходящей словесностью...» (Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 263).



Настя оказывается в ряду тех, центральных, героев Платонова, которые и не рассчитывают на новую, еще только возможную жизнь. В живых остаются лишь те, чье дело еще не завершено. Удивительно ли, что она тоже уходит, исполнив свою миссию — став объединяющей идеей и одновременно идеей семени, жертвы, брошенной в надежде на рождение нового? Удивительно лишь постольку, поскольку не осознается сразу. Этот план заглушается самим сюжетом, напряженностью происходящего.

Читатель, следуя за нарративом, сначала проделывает долгий путь, чтобы осознать намерение автора, конструирующего композиционную метафору (Настя — эсесерша), но затем оказывается, что дорога вела лишь к загадке самой этой метафоры: образ Насти слишком многозначен и неочевиден, чтобы стать тривиальным эквивалентом будущего, о котором так беспокоится автор в постскрипуме.

### **Истина как каламбур**

В самом начале, обсуждая платоновский каламбур, окказиональный и воспринимаемый как особо значимый, мы отмечали свойственную ему и схожим стилистико-поэтическим элементам черту. Игра слов и возникающий из нее смысл убедительны в том случае, если они каким-то образом соотносимы с общей семантикой произведения. При этом далеко не каждый каламбур может быть безоговорочно признан действительно и осознанно авторским. Подчас инерция чтения накладывает отпечаток на авторское слово, и игнорировать проблему осознанного и неосознанного в такого рода ситуации сложно. Не о намеренности, не об интенциональности (как у Компаньона, говорящего большей частью о ней) ставится вопрос, а об осмысленности намерения. «Котлован» предоставляет прекрасную возможность проследить весь спектр подобных фигур. И они, разумеется, не однажды попадали в поле зрения критиков. «Осиротели от врагов» (К., 62), конечно же, намеренно и осознанно выражает платоновскую оценку лозунга, под которым происходили события декаб-

ря — апреля 1930-го. Рекомендация колхоза гонцу, везущему директиву о «левацком болоте правого оппортунизма»: «Скачи прямо!.. Только не сворачивай *ни направо, ни налево!*» (К., 106) — вряд ли совпадение. Автор, скорее всего, осознавал двусмысленность характеристики, которую Жачев дает активисту: «Я так и знал, что он сволочь, сучья зажимка! — определил Жачев про активиста. — Ну что ты тут будешь делать с этим *зленом!*!» (К., 108).<sup>111</sup> Но, наверное, лишь благодаря «уверенным» фигурам обещание колхоза «беречь медведя Мишку»: «Будь *покойна, барышня!*» (К., 111) — может предстать как каламбур, являющийся знакомым по «Чевенгуру» предвещием судьбы героя.

Присущая тексту иерархия значимостей тотальна. Каламбур о «направо, налево» по существу тавтологичен, и поэтому эффект его локален. Он не привносит ничего нового в текст и полностью расшифровывается последующим изложением директивы, соотносящейся с известными официальными выступлениями.<sup>112</sup> Нечто похожее можно сказать и о жачевской характеристике активиста. Но совсем иначе понимается словесная игра с «истиной», связанная с основной темой произведения.

Вышедши наружу, колхоз сел очередь у плетня и стал сидеть, озирая всю деревню, снег же таял под неподвижными мужиками. Прекратив трудиться, Вощев опять вдруг задумался на одном месте.

<sup>111</sup> Платонов не единожды берет это слово в сходном употреблении. Ср. в «Усомнившемся Макаре» (1929): «Мы — классовые члены, — сказал Петр высшему начальнику. — У нас ум накопился...» (Платонов А. П. Взыскание погибших: Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. С. 373); или в «Записных книжках»: «Он — много — член» (Зп. кн., 266; «Записи разных лет», вторая половина 20-х годов).

<sup>112</sup> «...В лежащей директиве отмечались маложелательные явления перегибщины, забоговчества, переусердщины и всякого сползания по правому и левому откосу с отточенной остроты четкой линии...» (К., 106).

— Очнись! — сказал ему Чиклин. — Ляжь с медведем и забудься.

— Истина, товарищ Чиклин, забыться не может... (К., 105).

Истина забыться не может... Она субъект или объект в этом предложении? Естественно полагать второе. Но в предыдущей реплике Чиклин предлагал забыться Вощеву. Что или кто тут «истина»? Ищущий истину Вощев? Истина как таковая? (мир, бог...) Субъектность по смежности как бы перетекает из одной фразы в другую. Отношение тонкое, но уловимое. Надуманное — в том смысле, что у нас нет никакой зацепки, чтобы доказать присутствие здесь осознанной авторской воли, и все же присущее тексту. Более того, как мы по ходу дела увидим, повторяющееся.

Вощев имеет отношение к истине как ищущий. Настя тоже имеет, поскольку рядом с ней Вощев обретает нечто, истине близкое. Но вот завет матери, который Настя исправно исполняет: «Уйди далеко-далеко отсюда и там *сама позабудься*, тогда *ты будешь жива...*» (К., 52). Забыть себя... Забыть истину... Перед нами разбросанные по тексту, фабульно независимые, однако по сути очень похожие ситуации, возводимые к одному инварианту. Они обретают дополнительный смысл только взятые вместе, когда инвариант осознан или почувствован.

Вощев забыл истину, а сама истина может забыть себя, перестать быть собой? Не Вощев вдруг утратил ее, а она его оставила. В таком случае зависит ли что-либо от Вощева? Не трудно продолжить данную интерпретацию, восходя все выше по ступеням абстракции, и даже наделить «платоновскую» истину неким онтологическим статусом. Наша задача состоит только в том, чтобы обратить внимание на возможность, предоставляемую текстом для такой спекуляции, обусловленной структурой текста, а говоря точно, повторяемостью определенного набора синтагм в нем. В предложенной Платоновым конструкции заключена некая кажимость отношения к другим участкам повествования, и о характере этого отношения приходится гадать.

В связи с проблемой собственного (авторского) и привносимого смысла хотелось бы обратить внимание на эпизод первой встречи Вощева и Чиклина с активистом, где происходит символическое распределение ролей между персонажами. Чиклин отправляется стеречь мертвых, что полностью соотносится с природой его маргинальной деятельности вообще: он «похоронил» Юлию, он исполняет функцию «карающей руки»... Вощев же отправляется при всем его нежелании «перешупать в ночь всех кур и тем определить к утру наличие свежеснесенных яиц» (К., 67) — дело по меньшей мере странное и поэтому требующее объяснения и логической увязки или с фабулой, или с иным планом повествования. В пределах первой она легко интерпретируется как еще один акт произвола. Но почему именно такой? И почему такая доля выпадает именно Вощеву? Сюжетно поиск яйца оказывается предельно близок поиску истины, составляющему суть образа героя:

— А истина полагается пролетариату? — спросил Вощев.

— Пролетариату полагается движение, — произнес справку активист, — а что навстречу попадет, то все его: *будь там истина*, будь кулацкая награбленная кофта — все пойдет в организованный котел, *ты ничего не узнаешь!* А курей ты проверил?

— Всю ночь шупал — *ни в одной птице нету яйца* (К., 71).

Это отношение «истина — яйцо» почти сразу предстает как противопоставление одного другому: Вощев «согласен *жить* до смерти *без куриного яйца*, *лишь бы знать* основное устройство мира» (К., 71; опять-таки, где здесь поставить ударение: «согласен *жить* до смерти» или «согласен *жить до смерти*?»). Вощеву нужно знать сейчас, и поэтому он «томится», когда слышит реплику Чиклина: «...без яиц дети отощавают и своего возраста не возьмут!» (К., 71). Поиск Вощевым истины повторно привязывается к поиску яйца, но неожиданным образом оборачивается против детей, на которых в первую очередь возлагается надежда на обретение смысла жизни. Должен ли, имеет ли право Вощев заниматься истиной? Что он должен искать? Так или иначе возникает ситуация «или — или», то противоречие, ко-

торое как будто преодолевается в финале после смерти Насти, когда Вощев узнает нечто большее, чем истина.

Писатель постоянно играет семантикой слов. «Остраняя» привычное представление о возможности их использования, уравнивает одно слово с другим, превращает в синонимы или антонимы в зависимости от конкретной задачи. Яйцо, истина, дети, наконец, смерть, поскольку жить без истины мыслимо лишь *до смерти*,<sup>113</sup> становятся звеньями одной иносказательной цепи.

Но данное соприсутствие множества конкретных лексем становится в свою очередь поводом для другой ассоциации: курица, яйцо, истина, само решение вопроса, откуда возьмутся яйца, если и *первый*, и *последний* петух съеден — все это, вместе взятое, отсылает к очень известной «апории» о первичности происхождения: что раньше, курица или яйцо? Смысл жизни должен быть выдуман *после* социализма (Достоевский из «Чевенгура») или должен ему предшествовать (Вощев: «Я мог бы выдумать что-нибудь, вроде счастья, а от душевного смысла улучшилась бы производительность» (К., 23))? Нельзя доказать, действительно ли Платонов обыгрывал известный афоризм. Однако изречение это удивительно соответствует сути происходящего в «Котловане». Проблема происхождения, как и проблема ничто — важнейшие в «Котловане».<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Вспомним рыбу, которая ходит между смертью и жизнью и истину знает, а также редуцированное в «Котловане»: «...в земле есть истина <...> Человек с землей и все различные существа живут без обрученья. <...> Чтобы объединиться <...> нужно сначала умереть...» (К. тр., 184—185).

<sup>114</sup> Э. Найман — этот приоритет необходимо подчеркнуть, — следуя логике исследования каламбура у Платонова, демонстрирует схожий способ чтения платоновских текстов, но на материале «Счастливой Москвы» (Naiman E. Communism and the Collective Toilet: Lexical Heroes in *Happy Moscow* // A Hundred Years of Andrei Platonov. Platonov Special Issue in Two Volumes. Vol. 1). Несмотря на неизбежную гипотетичность, о которой говорилось ранее, возникающих

### Игра в ничто

Слово «ничто» появляется на первой странице «Котлована» как второстепенное: «Вощев слушал музыку <...> но ничего не мог совершить равнозначного...» (К., 21). Чуть позже оно повторяется, обретая уже несколько большую силу звучания: «Все живет и терпит на свете, ничего не сознавая...» (К., 23). Но все же пока оно еще не занимает лидирующего положения во фразе и легко избегает читательского внимания. Лишь в описании внутреннего состояния Вощева, потерявшего ис-

трактовок конкретных мест в тексте, предложенный им взгляд на платоновский дискурс представляется очень убедительным. Отталкиваясь от опыта прочтения текстов Набокова, Э. Найман предлагает рассматривать «философски нагруженные слова» у Платонова как своеобразных героев, поскольку они выполняют в тексте роль, по значимости равную той, что назначена герою в «обычном» повествовании. Они «travel from scene to scene and have a variety of bizarre adventures as their paths cross» (Р. 96). Философски нагруженные слова привлекали исследователей творчества Платонова с самого начала, однако «игра слов» как способ порождения дополнительных смыслов с такой четкостью, кажется, еще не освещалась. Но опять-таки вопрос о том, допустимо ли конкретную синтаксическую последовательность, напоминающую каламбур, относить к авторскому, а не только читательскому волеию, далеко не всегда разрешается со стопроцентной уверенностью. Действительно, сочетание «Счастливая Москва» «may be taken as a baring of this device» (Р. 96), но приключение концепта «соборности», превращаемого в пародийную «уборность» («Of course, Platonov's use of toilet imagery and the replacement of соборность by уборность serve, too, as a satirical commentary on the kind of collectivity achieved in Stalinist society» (Р. 101)) все же возможно только при определенном целостном взгляде на «Счастливую Москву» как на произведение травестийного, сатирического характера. В противном случае ее трудно отнести даже на счет инерции читательского восприятия. Позиция автора не так уж ясна. Более того, она, возможно, более утопична, чем сатирична. Наконец, даже если «нагруженное слово» как таковое столько же сильно, сколько и «герой», все же оно немислимо без традиционных «частей» литературного произведения, имеющего повествовательную структуру.

тину и ожидающего прояснения мира, оно уже не может быть не замечено:

Однако ему по-прежнему было неясно на свете, и он ощущал в темноте своего тела тихое место, где *нигего не было*, но *никто нигему не* препятствовало начаться (К., 26).

Эмфатическое по своей сути сосредоточение отрицательного в одном предложении передает переживание героя, схожее с тем, что было свойственно Дванову в «Чевенгуре», где оно воспроизводится с помощью слова «пустота». В этом смысле Воцев начинает свое путешествие, как начинал его Дванов, хотя дистанция, которую им предстоит преодолеть на глазах у читателя, различна. Отсутствие «брони над сердцем» — некая отправная точка движения к неизвестному, в Чевенгур или к истине.

Состояние, выражаемое с помощью «ничто», замечено не только повествователем и присуще не только Воцеву. Оно обнажено в самохарактеристиках других персонажей. Чиклин, объясняя свое *незнание* (как и Воцев, он не знает), говорит о себе: «Я этого, маленькая, не знаю: я же — *никто!*» (К., 55). И затем, ближе к финалу, противопоставляя себя иному и каламбурно меняя местами «личность» и «безличное»: «Какое я тебе лицо? — сказал Чиклин. — *Я никто*; у нас партия — вот лицо!» (К., 93).<sup>115</sup> Настя, словно запомнив его мысль,

<sup>115</sup> Слова «у нас партия — вот лицо» — лишь один из бесчисленного множества других примеров у Платонова, демонстрирующих беспрецедентную «архитипичность» (то есть гений схватывать главное в эпохе) его мышления. Восстановим еще раз ситуацию, когда фраза была произнесена. Чиклин обращается с ней к «зажиточно-му» крестьянину в следующем диалоге:

- А ты покажь мне бумажку, что ты действительно лицо!
  - Какое я тебе лицо? — сказал Чиклин. — Я никто; у нас партия — вот лицо!
  - Покажи тогда хоть партию, хочу рассмотреть.
- Чиклин скудно улыбнулся.

повторяет ее, теперь уже в контексте социальных определений:

- Ты кто ж такая будешь, девочка? — спросил Сафонов. — Чем у тебя папаша-мамаша занимались?
- Я никто, — сказала девочка (К., 57).

Движение к ничто и поиск истины, по крайней мере так можно подумать, для Вощева в определенный момент смыкаются:

- *В лицо ты ее не узнаешь, я сам ее еле чувствую* (К., 93).

А теперь рассуждения, появившиеся много времени спустя, но относящиеся к тому же самому предмету. Позволим себе длинную цитату, поскольку вся она показательна: «Если внимательнее приглядеться к знакомой нам фразе: “Партия исходит из того, что партийный аппарат и партийные массы составляют единое целое”, — то нетрудно будет обнаружить замечательнейший нюанс, проливающий свет на подлинную уникальность сталинского мышления. В апофеоз аппаратно-народного двуединства исподволь *привнесен некий третий, главенствующий элемент*, и именно “партия” как таковая, чем-то *отлигающаяся*, наверное, *и от аппарата, и от собственных своих масс*. Это *столь же неуловимая, сколь и могущественная абстракция*, которая витает, подобно божественному арбитру, над обеими своими составными...» (Вайскопф М. Сталин-писатель. М.: НЛО, 2001. С. 69; курсив мой. — В. В.).

Поражает сходство избираемых художником, с одной стороны, и литературоведом, с другой, риторических средств для передачи особенностей мышления личности, определявшей поведение всей страны, и специфики самого этого поведения. Глава исследования М. Вайскопфа, из которой взята цитата, называется «Мы и сверх-мы: вычленение метафизического субъекта». Такое «вычленение» продельывает и Платонов: все — пролетариат — <бог> — ничто... И данная операция всего лишь миметична, она до предела натурально повторяет жизнь.

М. Вайскопф воспроизводит фразу из: «Об оппозиционном блоке в ВКП(б). Тезисы к XV Всесоюзной конференции ВКП(б), принятые конференцией и утвержденные ЦК ВКП(б)». Впервые опубликовано в «Правде» 26 октября 1926 г. (Сталин И. В. Сочинения. М., 1950. Т. 8. С. 224).



...все равно *истины нет* на свете или, быть может, она была в каком-нибудь растении или в героической твари, но шел дорожный нищий и съел то растение или растоптал гнетущуюся низом тварь, а сам умер затем в осеннем овраге, и тело его *выдул ветер в ничто* (К., 86).

Вощев утратил истину и тем стал ничто. Путь колхоза к ничто — утрата имущества. Коллективизация делает крестьян равными Вощеву, и Чиклину, и Насте. Даже маленький мальчик по-своему прекрасно «осознает» эту философского уровня связь «коллективизации» и «ничто», получая от активиста конфету: «...внутри ее *нигего* не было, кроме твердости <...> это сплошная коллективизация, нам радости мало!» (К., 82). А то, что все повествование в «Котловане» совершается под знаком «уничтожения», просмотреть невозможно.

Строительство котлована — уничтожение «природного»: «Уже тысячи былинки, корешков и мелких почвенных приютов усердной твари он *унигтожил* навсегда...» (К., 29); «...Вощев не жалел себя на *унигтожение* сросшегося грунта...» (К., 31); «Козлов по-прежнему *унигтожал* камень в земле...» (К., 32).

Поедание будущими колхозниками всего, что можно съесть, обозначено тем же словом: «...они не могли расстаться со скотиной и *унигтожали* ее до костей...» (К., 86).

Это тотальное уничтожение не только миметично и простирается далее подражания социальной истории. Оно представляет собой еще и (а может быть, в первую очередь) загадывание главного идеологического «гештальта» эпохи,<sup>116</sup> который без особого труда — достаточно лишь увидеть не-

<sup>116</sup> Б. Гройс в «Gesamtkunstwerk Stalin» пишет об «абсолютном нуле», в достижение которого после революции и Гражданской войны верило чуть ли не все население России. Б. Гройс пишет о нем в связи с устремлениями русского авангарда, в частности К. Малевича, выйти за рамки всякой творческой активности. Ситуацию этого нуля, новой точки отсчета, несложно опознать и в финальной части «Чевенгура». *Этот, юани*

прекращающуюся игру Платонова во «все и ничто» — просматривается за повествованием. Пролетариату нечего терять, поэтому Чиклин, в отличие от колхозников, по элементарному социальному признаку изначально ничто. Диктатура пролетариата — царство ничто. Все *должны* стать ничем, пролетариатом:

Отчего ж тогда все живут? <...>

— Живут для того, чтоб буржуев не было, — сказал Чиклин и положил последний гроб на телегу (К., 66).

Отсылки к цитате из Маркса и не менее знаменательной из Эжена Потье пронизывают все повествование в «Котловане». Предположив целесообразность повторения и помня о том, насколько чуток был Платонов ко всякого рода штампам, мы вынужденно приходим к гимну, к «Интернационалу». Разрушение (буквально и первоначально: «разрытие»)<sup>117</sup> до основания — вот идеологема, вокруг которой вырастают все платоновские нигилистические рефрены.

Очень просто свести задним числом, с позиции новой эпохи, развитие этой линии к авторскому осуждению происходящего вокруг. Но даже элементарные способы выражения авторской позиции — например, отношение к героям, которое прямо или косвенно выказывает повествователь, — убеждают в том, что дело обстоит несколько сложнее.

Придавая образу героя черты, вызывающие сочувствие, автор привлекает на его сторону читателя. Читательская оценка, связанная с представлениями о как-то понимаемой морали и одновременно с условностями литературной традиции, может быть таким путем сломана. Преступник может превратиться в мученика или «милягу-парня», что, в свою очередь, очень скоро становится традицией или объектом модного подражания. Автор может вообще «забыть» о своей миссии быть учителем нравственности и стать в стороне от всякого рода критики или растворить ее полностью в реля-

<sup>117</sup> Эту деталь подчеркнула Н. В. Корниенко.

тивности оценочного суждения — впасть в грех, приписываемый ныне «русскому постмодерну». И так далее и тому подобное. Но все эти азбучные истины беллетристики в случае с Платоновым есть смысл повторять лишь для того, чтобы немедленно убедиться в их полной непригодности, когда речь идет о нем.

В платоновских текстах оценка всегда присутствует и видна. Другое дело, что она не статична, и жизнь ее протекает не на авансцене. Страдающие, предназначенные для читательского сочувствия крестьяне и в «Котловане», и в «Чевенгуре» почему-то наделены атрибутами, явно снижающими их страдальческий статус. Причем снижение часто осуществляется довольно вульгарными средствами: Завын-Задувайло, Поганкин.... Что стоит крестьянский ребенок, отнюдь не похожий на ангела (следовательно, его слеза допустима?), берегущий свою кашку?.. Противоречия сбивают с толку, и перед читателем есть лишь две возможности: или остановиться на их констатации, или предположить, что за ними лежит нечто синтезирующее. От первичного вопроса — герой положителен или отрицателен — всего один шаг к другому: почему он таков? Какова логика оценки, избранная автором? Как она соотносится с ожидаемой читателем?

Здесь наступает момент загадывания. И мотивный ряд «все — ничто» принимает непосредственное участие в установлении границ поля поиска ответов. Платонов воспроизводит в повести уничтожительную логику эпохи и как параллель — главные ее лозунги. Жизнь всего лишь подтверждает действенность лозунга (его истинность?). Лозунг — всего лишь отражение общей логики жизни. Так же как в вопросе о курице и яйце, читатель не найдет в тексте зацепки, которая бы указала, что тут первично. Платонов ни словом не обмолвится, по чьей воле все происходит. Искушенный читатель, рассматривающий картину из-за временной перегородки разоблаченного культа, конечно, «понимает», кто во всем виноват. Но понимал ли так же Платонов, видевший, как лозунги наяву сбываются, как все действительно становится ничем?

Герои Платонова — часть процесса. В авторской оценке этой части угадывается общая логика истории. Именно она сдвигает полюса хорошего и плохого (включая отношение к «слезе ребенка»). В «Чевенгуре» и тем более в «Котловане» редуцирован тот же «исторический утилитаризм», который заявляет о себе открыто в «Строителях страны».

Люди и должны стать нищими, равными, им все *должно* быть равно. Обобществление знаменует собой достижение предела, где все становится ничем:

— Хорошо вам теперь, товарищи? — спросил Чиклин.

— Хорошо, — сказали со всего Оргдвора. — Мы *нигего те-перь не гуем*, в нас *один прах* остался.

Вощев лежал в стороне и никак не мог заснуть без покоя истины внутри своей жизни, — тогда он встал со снега и вошел в среду людей.

— Здравствуйте! — сказал он колхозу, обрадовавшись. — Вы стали теперь, *как я*, — *я тоже нигто*.

— Здравствуй! — обрадовался весь колхоз одному человеку (К., 87).

Колхозные мужики были светлы лицом, как вымытые, им стало теперь *нигего не жалко*, *безвестно* и прохладно в *душевной пустоте* (К., 95).

В конце концов Вощев озвучит тот, данный в начале, комментарий повествователя («он ощущал в темноте своего тела тихое место, где *нигего не было...*» (К., 26)). Но главное, что теперь он не исключение. Теперь и колхозники стали прахом, утилем, который Вощева так привлекал с самого начала. Теперь они для чего-то пригодны искателю истины:

— Мужики в *пролетариат* хотят зачисляться, — ответил Вощев. — А я их привел для *утиля*, как *нигто* (К., 115).

При всей осмотрительности, какую только можно ожидать от интерпретации, имеющей дело с текстами, между которыми нет прямых, легко опознаваемых параллелей, напрашивается вопрос о гимне как о предмете платоновской спекуляции. Не только разрушение до основания, но и другие исходящие из него клише как будто находят отклик в «Котловане». «Взду-

вайте горн и куйте смело, / Пока железо горячо» — но единственный пролетарий на селе этим и занят, яростно превращая железо в ничто; сцена, когда крестьяне просят медведя быть осторожней, в данном ключе обретает символический смысл исторического противостояния двух укладов, классов, миров. Или другая параллель:

Лишь мы, работники всемирной / Великой армии труда, / Владеть землей имеем право, / Но *паразиты* — никогда...

— Давно пора кончать *зажиточных паразитов!* — высказался Сафронов. — Мы уж не чувствуем жара от костра классовой борьбы... (К., 64).

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 (К., 94).

Инерция восприятия семантического скопления, группирующегося вокруг понятия «ничто», вовлекает в его орбиту множество других стилистических нюансов, «блуждающих» парафраз, появление которых обусловлено (правда, большей частью лишь при поверхностном взгляде) требованиями ближайшего контекста. Так, о прибывших на котлован ненастоящих пролетариях Сафронов говорит: «Нам *это никто* <...>. Мы ихнюю отсталость сразу в активность вышибем» (К., 36). А вот буквальная констатация Чиклина о превращении всего в ничто в диалоге о «несбыточном предмете»:

— А мы его добудем. Ты, Воцев, как говорится, не горюй.

— Когда, товарищ Чиклин?

— А ты считай, что уж добыли: видишь, *нам все теперь стало никто*... (К., 74).<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Постоянное возвращение Платонова к слову «ничто» проследживает Е. Яблоков, справедливо связывая с ним и тему сиротства (Яблоков Е. Город платоновских «Половинок» («Пушкинский» подтекст в киносценарии «Отец-мать») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. С. 701, 706).

**«Священные» сравнения**

Истинно, истинно говорю вам: если  
пшеничное зерно, падши в землю...

Ин. 12: 24

Вряд ли избрание идеологического клише в качестве закономерности, определяющей устройство «Котлована», было бы возможно, если бы Платонов не видел в нем корня, уходящего в глубь истории человечества — без «вы, наверное, когда-то уже были», сказанного о большевиках (Ч., 139). Характерное для начала века прочтение современных событий в ракурсе текстов Нового и Ветхого Завета находит отражение и в «Котловане». Об этом писали; поэтому останавливаемся подробно лишь на моменте, который непосредственно касается платоновского «ничто»:

Воцев 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.

— Иисус Христос тоже, наверно, ходил скучно и в природе был *нигтожный* дождь.

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

Сочетание «нигтожный дождь» не имело бы шанса стать чем-то большим, чем просто деталью воображаемого пейзажа, без той обостренной рефренности, какой обладает в платоновском тексте мотив «ничто». Совмещение двух факторов — требующей объяснения странности именно такого словопотребления и инерции восприятия, порожденной всем комплексом эмфатических упоминаний о «ничто», перемещают кажущийся поначалу незначимым эпитет на один из самых высоких уровней поэтической иерархии. Далеко не вся-

кое слово в художественном тексте из тех, что читатель привык и «обучен» принимать за символ, действительно таково — если иметь в виду намерение автора. Читатель волен поступать с любым словом в тексте как ему заблагорассудится, но когда ему интересна персона, стоящая за текстом, когда для него значима коммуникация, а не только отраженные от текста собственные смыслы, ничего другого не остается, как только выяснять в тексте, кроме своего, еще и той персоной означенное.

Слово, претендующее в читательском сознании на роль символа, может быть легко использовано как уловка, скрывающая за собой нечто более скромное и абсолютно «не символическое», «обобщенное», «типическое», «философское», но важное почему-либо для автора — например, его биографию. Таков терпящий крушение паровоз, на котором путешествует Дванов, возвращаясь из Новохоперска, в начале «Чевенгура»; очень легко представить его как символ революции и ее неудачу, поскольку метафора «паровоз революции» привычна, да и Платонов к ней прибегает. Но сам эпизод лишен необходимых формальных признаков «символического», в то время как даже очень неполное знакомство с биографией автора (он служил в железнодорожных войсках в 1919 году и теперь делится собственным ощущением опасности) позволяет сделать предположение о том, что является в нем ремой или предикатом... «Загадывание» биографического — скользкая стезя, уводящая в молчание, при котором автокоммуникация вытесняет полностью коммуникацию. Это игра с молчанием, свойственная загадочному повествованию, в конечном счете к молчанию и стремящемуся.

Глазу нужна зацепка, чтобы увидеть в слове, назначенном выполнять функцию члена конкретного предложения, трансцендентное локальному контексту значение (так для альпиниста, поднимающегося по пути, где вбиты колышки, мелкий камешек, в другой ситуации бесполезный, становится опорой). И нет ничего другого, что способно было бы послужить ей, кроме алогичности, актуальной для читателя неправиль-

ности, «житейской» неоправданности в традиционном использовании лексики или синтаксиса — каким бы примитивным не казалось такое утверждение. То, что требует оправдания, одновременно ставит и проблему телеологичности, преднамеренности, и таким образом потенциально готово стать загадкой. Но действительной загадкой оказывается лишь поддерживаемое очевидным: во всякой загадке есть совокупность элементов, указующих на определенное множество решений. Градационный ряд, состоящий из эпизодов, семантическим центром которых сделаны отрицательные местоимения, выполняет роль подсказки, обнажающей этимологическое и стертое в обыденной речи значение слова «ничтожный».

Почему столь важна преднамеренность (не «осознанность» или «неосознанность» — это другой аспект), когда речь идет о литературном произведении, его смысле и загадке? В противном случае утрачивается почва для литературоведческого отношения к тексту, при котором телеология занимает базовое место (всякое произведение сделано, чтобы быть и быть собой, то есть таким, каким оно сделано), и перед нашим взглядом возникает «оговорка», подвластная, возможно, психоанализу, но никак не эстетическому наблюдению. Бесспорно, эстетическое есть лишь надстройка над «базово-психичным», но оно-то, эта зыбкая пленка смысла и соотносимого с ним чувства, ощущаемого как отличное от базового, инстинктивного и внеэстетического, и составляет (нео)традиционный интерес критики.

Абсурдность платоновского языка указывает на присущий ему иной смысл. Нет надобности доказывать данное положение, но нельзя не поражаться тому, как тонка материя, подтверждающая его справедливость, и как плотен нанесенный на нее узор иносказания — не только «редукция формы» вызывает к жизни впечатление особой плотности текста «Котлована». Вернемся к последней цитате.

*«...С обыкновенным недоумением об окружающей жизни».*

«Недоумение» требует творительного или родительного падежа. Платонов берет предложный и превращает слово в



синоним «размышлению», которое как раз в нем и нуждается. Недоумение, имеющее в современном русском значение, близкое «удивлению», дополняется еще одной коннотацией: корень *-ум-* вдруг снова получает шанс быть услышанным. Информативна контаминация двух сем. Ведь и удивление попадает в поле зрения Платонова как поверяемая гносеологическая категория (Бобыль из «Чевенгура», чей образ знаменует абстракцию такого отношения к миру: «Родившись, он удивился и так прожил до старости» (Ч., 25)). Сочетание «удивления» и «размышления» указывает на вполне определенную, восходящую к «Метафизике» Аристотеля или «Страстям души» Декарта, традицию, предлагающую для данного случая «поле поиска ответов».

*«Колхоз идет на свете».*

Этой несколько неуклюжей эллиптической фразе находится «нормальное» соответствие — «...*один* на свете» вполне привычно. Единичность загадывается этой лакуной, точно так же как и употреблением обобщающего «колхоз». Почему «колхоз», а не «колхозники»? Зачем нужна персонификация (ср. с «субъективацией» истины)? Пропущенное «один» подсказывает, в чем дело. Мотив «сиротства» (сирота должен жить «главной жизнью» (Ч., 76); при всей иронии название колхоза «имени Генеральной Линии» содержит не только пародию на глупость новой бюрократии) приглушенно о себе заявляет.

*«...Колхоз идет на свете — скужно и босой», «Исус Христос тоже, наверно, ходил скужно...», «Христос ходил один», «...колхоз ведь житейское дело».*

Параллель между колхозом и Христом ясна. Платонов уравнивает их, наделяя тождественными атрибутами: «скучно», «босой» и забытое «один». Слово «житейское» в новозаветном контексте не сопрягается ли паронимически с «жизненным», подчеркивая то же отношение к Иисусу? Нет ли расчета в абсолютно ничем не подготовленном явлении Христа рядом с только что родившимся колхозом, если обратить внимание на рифму Христос — колхоз? Не она ли спровоцировала сравнение?

Опыт человечества, сохраненный в Священных книгах, Платонов проецировал на современность, и современность отражала этот луч идеологией и фактами. Вопрос об интертекстуальном соотношении платоновских текстов с бердяевскими не представляется совершенно простым. Но вопрос о происхождении коммунизма решается у них схоже.

Платонов не разводит Ветхий и Новый Заветы: недаром образ Христа актуализируется на фоне характерного отсчета дней, метафоризирующего *те* дни. Дни творения, пришествие Христа, революция объединены автором при помощи «ничто», оборачивающегося после абсолютного обобществления, раскулачивания и обнищания молчанием. Молчание же, по Платонову, нарушается не Словом, но стенанием и Воем. В том, чтобы слово, звучащее в начале, было именно таким, есть своя логика:<sup>119</sup>

...все было тихо кругом — никто не плакал, и не от того было заплакать. День уже дошел до своей середины, высоко светило бледное солнце над округом, какие-то далекие массы двигались по горизонту на неизвестное межселенное собрание, — никто не могло шуметь. Чиклин вышел на крыльцо. Тихое *несознательное* стенание пронеслось в *безмолвном* колхозе и затем повторилось. Звук начинался где-то в стороне, обращаясь в *глухое* место, и не был рассчитан на жалобу.

— Это кто? — крикнул Чиклин с высоты крыльца во всю деревню, чтоб его услышал тот недовольный.

— Это молотобоец скулит, — ответил колхоз, лежавший под навесом. — А ночью он песни рычал (К., 109; ...**Ничто** не могло шуметь — ср.: **Истина** не может забыться...).

Медведь — единственный истинный пролетарий в деревне. Но пролетариат не есть ли бог («Ага, стало быть, ты нынешний царь...» (К., 51); «Рабочий класс — не царь, <...> он бунтов

<sup>119</sup> Значению «звука» и «музыки», причастных к началу мира по Платонову, посвящена статья А. Ливингстоун: *Livingstone A. 'Understandable Song': Music in Chevengur // A Hundred Years of Andrei Platonov. Platonov Special Issue in Two Volumes. Vol. I.*

не боится» (К., 47)) современной эпохи? Во всяком случае, он вершитель судьбы истории или история вершит им судьбу. Вряд ли нужно очень буквально подходить к сопоставлению библейского текста и платоновского. Важнее, что тенденция к такому сходству ощутима.

Творение всего из ничего полагается, как ни кощунственно это звучит, и текстом Библии, и строкой анархиста, и ее повторением в гимне тоталитарного государства. Оно недоговаривается Платоновым, но как возможность — одна из тех, что противоположны трагическому финалу, — несомненно внесена в его текст.

### Метафора времени

Время в «Котловане» течет странно, как, собственно, в любом литературном произведении. Выделив время, или даже выделив «хронотоп» в качестве некоторой абстракции, можно, наверное, увидеть замечательную картину, полную «искажений» и несоответствий реальному времени и пространству. Можно затем попытаться привязать полученные наблюдения к какой-нибудь широко известной модели — например, «эйнштейновской» — противопоставить их другой — допустим, «ньютоновской». Любопытно поговорить в связи с этим о времени «циклически-мифологическом» или «линейно-историческом», предположив, что о последних все настолько ясно, что такое сравнение действительно релевантно. Но есть другая сторона вопроса, касающаяся вначале поэтики и имманентных свойств произведения искусства как такового и потом только поиска внешнеконтекстуальных семантических расширений. Искажения в повествовании о времени и пространстве столь же естественны для произведения искусства, как и всякие другие «ошибки». Классический конь Аристотеля, вскинувший сразу обе правые ноги, показывает, сколь давно было осознано это свойство искусства быть неправильным по отношению к реальности и как часто оно оправданно: «если [поэт] сочиняет невозможное, он делает ошибку; но если [благодаря этому], он <...> делает разительнее эту или иную

часть произведения, то он поступает правильно». <sup>120</sup> Как бы там ни было, но в разговоре о «литературном» времени не обойтись без все того же вопроса: для чего оно таково?

Вопрос о поэтике времени в «Котловане» снова возвращает нас к проблеме поздней вставки в текст повести, относящейся либо к датировке работы, либо ко времени описываемого действия: «декабрь 1929 — апрель 1930». Ряд параллелей историческим реалиям, обнаруживаемый в тексте, как мы помним, порождает сомнение в том, что даты, поставленные Платоновым, обозначают период работы, и, казалось бы, доказывает, что речь идет о «хронотопе». Однако совершенно непонятно, как соотнести эту позднюю вставку с действием произведения, которое начинается не зимой, в декабре, а летом; заканчивается же, напротив, с наступлением зимы, когда выпадает первый снег. Наверное, от гипотезы об уточняющем время действия подзаголовке следует отказаться. Он не уточняет, а запутывает (и вообще трудно избежать сомнений в его принадлежности Платонову).

Впрочем, даже если вернуться к мысли о том, что Платонов имел в виду период работы над произведением, от некоторых существенных противоречий тоже не уйти, скорее наоборот.

В «основном» тексте «Котлована» есть моменты, позволяющие строить предположения о соотнесении изображаемых событий с историей. Первая временная привязка, за которую можно зацепиться, выражена во фразе, произнесенной одним из персонажей на второй странице повести: «Тебе, Воцев, государство дало лишний час на твою задумчивость — *работал восемь, теперь семь...*» (К., 23). Момент перехода на семичасовой рабочий день становится первой крайней датой для начала действия.

Впервые громко о переходе на семичасовой рабочий день было объявлено в Манифесте ЦИК, принятом в октябре 1927 года. 2 января 1929 года ЦИК и СНК СССР приняли постановление «О семичасовом рабочем дне». 1927 год можно

<sup>120</sup> Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. С. 676.

отбросить, если принять в расчет, что факт перехода на новый режим работы представлен в приведенной реплике как свершившийся.

Второй момент, на который хотелось бы обратить внимание, связан со словом «план». С ним возникает схожая ситуация. Воцев, чуть раньше по тексту, рассуждает «о плане жизни», «о плане общей жизни» — вопрос этот, само слово «план», актуализируется в связи с подготовкой к принятию первого пятилетнего плана. Постановка вопроса опять-таки относится к 1927 году (XV съезд ВКП(б)), хотя актуализируется он весной 1929, когда план был принят XVI Всесоюзной партийной конференцией (апрель, 1929) и утвержден V Всесоюзным съездом Советов (май, 1929).

Сцена, в которой Воцев и Жачев наблюдают за строем пионеров, также соотносима с общественным событием лета 1929 года, когда по всей стране происходила подготовка к Первому Всесоюзному слету пионеров, состоявшемуся в августе.

Итак, лето 1929-го оказывается наиболее вероятным хронологическим соответствием началу действия в «Котловане». Соответственно в финале речь должна идти о зиме того же года.

Но в этом случае проблема соотношения исторического и художественного не исчезает.

Разоблачительная директива о «забеговщине», присланная активисту в конце повести, действительно стыкуется с публикациями весны 1930-го — с «Головокружением от успехов» (2 марта), «О борьбе с искривлениями партлинии в колхозном движении» (Постановление ЦК ВКП(б) от 14 марта), «Ответ товарищам колхозникам» (8 апреля). То есть чтобы получить некоторое соответствие финала произведения (зима, снег) и реальности (весенние даты публикаций), придется игнорировать предложенное автором обозначение времени в основном повествовании, а не во вставке к заголовку. Конечно, при этом необходимо учитывать, что соотношение директивы с данными публикациями тоже гипотетично.

Неоправданно слишком жестко привязывать сюжет литературного произведения к истории, однако, несмотря на это, проблема поздней вставки остается. Если бы она безоговорочно представляла собой своеобразный подзаголовок к тексту о «Котловане», то или в ней следовало бы ожидать указание на несколько иные даты, или же само действие должно было быть приближено к весне.

Как бы в конце концов все ни решилось, утверждение о том, что Платонов в «Котловане» делает повествование похожим на хронику и что эта хроника хронологически неточна, не потеряет значимости. Парадокс. Забудь мы о всякого рода прямых, данных в повествовании или рядом, указаниях на время — возникает «повесть», «предание» (как повествование о том, что всем известно, исторично), вспомни о них — является «роман», «сказание» (как «сочиняемое», домысливаемое).<sup>121</sup>

Смену времен года Платонов фиксирует с подозрительной четкостью. Причем его сезонный цикл «ошибочен» по отношению к событиям истории, указания на которые в тексте в обилии присутствуют. Для чего нужна такая ошибка?

По сюжету легко проследить, какие событийные узлы привязаны к тому или иному сезону.

Получив расчет по причине задумчивости, Вощев уходит из завкома: «Его пеший путь лежал *среди лета...*» (К., 23). Действие начинается летом, лето — время задуматься об истине, на лето приходится день рождения героя, возможно, *середина* его жизни.

Вспомним, что последнее приблизительно совпадает с фактом биографии автора. Немаловажно и то, что Платонов ощущал себя ровесником века революции («мне сравнялось 19 лет и столько же было двадцатому веку, я родился ровесником своему столетию...»). Наконец, несмотря на опасность такого допущения, но с учетом наших предположений о предвари-

<sup>121</sup> Это противопоставление «предания» и «сказания» находим опять-таки в «Поэтике» Аристотеля (Соч.: В 4 т. Т. 4. С. 660).

тельном этапе работы над «претекстом», — нет ли тут некоторого касательства с началом работы над повестью? Не в тот ли момент автор сам «задумывается»? Автобиографичность свойственна платоновскому повествованию.

Летом Вощев появляется на котловане. Завершается лето, когда Чиклин находит свою умершую возлюбленную и девочку Настю:

Чиклин, желая отдыха ребенку, стал ждать его пробуждения; а чтобы девочка не тратила свое тепло на остывающую мать, он взял ее к себе на руки и так сохранял до утра, как последний жалкий остаток погибшей женщины.

*В нагале осени* Вощев почувствовал долготу времени и сидел в жилище, окруженный темнотой усталых вечеров (К., 53; пробельная строка дана Платоновым).

Осень — время организации колхозов. Платонов в целом следует в этом вопросе ходу истории. В первой половине ноября 1929 года состоялся Пленум ЦК ВКП(б). Читатель чуть позже, теперь в самом тексте, получит возможность увидеть подразумеваемое метафорическое отношение «природное — общественное». Середняк Елисей наблюдает отлет птиц в теплые места раньше срока:

На том месте собрались грачи для отлета в теплую даль, хотя время их расставания со здешней землей еще не наступило; но, наверно, грачи пожелали отбыть заблаговременно, дабы пережить в солнечном районе *организационную колхозную осень* и возвратиться потом к всеобщему учрежденному затишью (К., 69).

Колхозная осень — понятие «социально-политическое» (Платонов помечает в записной книжке, приуроченной к «Котловану»: «Климат — социальная функция» (Зап. кн., 43)).

Зима — время умирания. И приходит она в «Котловане» в самый нужный момент — в ночь перед ликвидацией, когда крестьяне будут окончательно раскулачены в колхоз, когда все станет ничем, а девочка Настя заболит и умрет, чтобы быть укрытой, как семя, на дне котлована. Наблюдение над

природным циклом, в той же мере «мифологическое», как и «естественнонаучное», а точнее всего, обыденное, превращается в композиционную и сюжетобразующую метафору. Мог ли переход в не- или инобытие произойти весной? Автор сдвигает историческое время (брошенная «осенью» фраза Сафронова «обязаны их ликвидировать не меньше как класс» ожидаемо должна была прозвучать действительно в декабре,<sup>122</sup> разоблачающая активиста директива из центра должна была бы прийти весной) отнюдь не в угоду Эйнштейну, но приему и своему замыслу. Все очень банально и ясно, как подсказка: цикл человеческой жизни сравнивается с циклом природным, цикл природный накладывается на исторический. Важнее оказывается в данный момент не историческое, а романное и метафизическое. Здесь нет места хаосу. Или

<sup>122</sup> Нужно подчеркнуть размытость всех соответствий литературного текста истории. О приметах «исторической» осени, обнаруживаемых в «Котловане», можно сказать, например, следующее. «Осенним» Пленумом 29-го года, имеющим отношение, в частности, и к колхозному строительству, был упомянутый ноябрьский (17 ноября). О прошедшем пленуме говорит во фрагменте, близком указанию на начало осени, Сафронов: «...мы же, согласно пленума, обязаны их ликвидировать не меньше как класс, лишь бы весь пролетариат и батрачье сословье осиротели от врагов!» (К., 62). Однако, несмотря на утверждение, что «партия проводит и будет проводить курс на решительную борьбу с кулаком, на выкорчевывание корней капитализма в сельском хозяйстве» (Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Госполитиздат, 1953. Ч. II. С. 525), в резолюции пленума нет фразы о ликвидации кулака как класса. О переходе «к политике ликвидации кулачества, как класса» говорил Сталин в речи на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 года (Сталин И. В. Собр. соч. М., 1949. Т. 12. С. 166). Коллизию, развернувшуюся вокруг запятой в последней цитате и, судя по всему, нашедшую отражение в «Котловане», осветил М. Золотоносов (Золотоносов М. «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов. С. 273–274).



скорее хаос имеет свое место в истории философии Платонова, автор пытается найти ему место.<sup>123</sup>

<sup>123</sup> Конечно, не только в «Котловане» Платонов пользуется этим в общем-то очень простым средством — «сезонным» и «суточным» кодом. Вспомним: «Они стояли *осенью над могилой* умершего двухлетнего брата Дванова. Близко звучала молитва панихиды, как легендарная надежда, о вечной памяти. Это была насмешка: схороненный старик забывался всеми через неделю (Стр. стр., 359); «*Революция прошла как день*. <...> *В мире было как вечером*, и Дванов почувствовал, что и в нем наступает вечер, время зрелости... В такой же, свой *вечер жизни* отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть *будущее утро*...» (Ч., 323). В этих фрагментах наблюдается все то же «понятийное объединение», что и в Котловане. «Объединение» (union) — в том смысле, в каком это слово употребляется в искусственных языках. Главное состоит в том, что разные лексические единицы, собственно и составляющие «объединение», интерпретируемые по-разному, иногда внешне абсолютно чужие друг другу, представляют одно и то же, один и тот же «участок памяти». Очень приближенно, следуя синтаксису языка С, можно было бы так записать эти отношения:

union	Подлежащее	Выражению {
	социальное	РеволюцияКакДень;
	онтологическое	вМиреКакВечером;
	экзистенциальное	ВечерЖизниОтца;
	} ВремяСуток;	

«Сезонный» код перестает казаться примитивным, когда мы задумываемся над тем, как и кем он использовался в истории культуры. Г. Гюнтер, выявляя идейные истоки чевенгурского коммунизма, обращает внимание на то, что «чевенгурский календарь обнаруживает определенные параллели с временной символикой у Иоахима Флорского» (Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова. С. 266). Интерес Платонова к милленаристским идеям, отчетливо выраженный в его текстах, та же попытка осмыслить историю в «Чевенгуре» в терминах хилиазма (см., напр., с. 202 наст. издания) свидетельствуют о том, что данная параллель не случайна. Правда, как справедливо замечает Г. Гюнтер, своим происхождением он был, скорее всего, обязан не знанию средневековой богословской экзегезы как таковой, а текстам-посредникам (Каутский, Луначарский...). Важно, во-первых, что Платонов принимает мысль о

### Второй день или день Второй?

В отличие от аккуратнейшего отношения к временам года «календарный» интерес к дням возникает у автора лишь однажды и в самом финале.

— Не могу, Никит: я теперь в коммунизм не верю! — ответил Жачев в это *утро второго дня* (К., 115).

Понятно, почему Жачев перестал верить в коммунизм, но почему случилось это во второй день, а не в первый и не последний?

Упомянув только о втором дне, «забывая» назвать первый, Платонов оставляет читателю самостоятельно вычислять установленную повествователем точку отсчета «нового времени». До этого момента все указания на смену суток не привлекают внимания читателя — они естественным и ожидаемым образом укладываются в русло фабулы. Их смена «миметична».

Неожиданный комментарий повествователя порождает ситуацию загадывания, когда очевидный смысл вдруг начинает требовать проверки. Вернувшись на несколько абзацев, читатель заметит, что Настя умерла в ночь или утро дня, случившегося после возвращения из колхоза, где все только что стало ничем. Сутки Чиклин будет рыть для Насти могилу. Следующим, вторым утром Жачев перестанет верить. Определение «второй» создает загадку, поиск ответа на которую уже не представим без выхода за пределы текста. Ситуация сюжетно и стилистически приближена автором к рассказу о днях Творения, следующих (подобно началу нового сезонного цикла) за концом всего.

В «Чевенгуре» герою, Чепурному, отведена роль создателя календаря («...в Чевенгуре он забыл считать прожитое время,

---

стадиальности исторического развития и использует календарную метафору как средство ее означивания; а во-вторых — что данный код не мифичен, а интеллектуален, имеет источником «книжную» традицию и указывает на нее. Современный коммунизм есть необходимое звено истории, и в таком качестве он становится объектом платоновского исследования.

знал только, что идет лето и пятый день коммунизма, и написал: “летом 5 ком.”» (Ч., 280)). В «Котловане» отношение автора к такому символу настолько менее иронично, насколько серьезней в нем выглядят замечания повествователя. И этот комментарий так же противостоит отчаянному неверию Жачева, как и оценочная негодующая реплика Чиклина на неверие Жачева: «Почему, стервец?» (К., 115).

Частью большого кругового движения выглядят у Платонова исконные дни, жизнь Иисуса и его дело, апокалиптическое низведение жизни всех в ничто. Но заканчивается ли все апокалипсисом, или что-то еще остается человеку? Придет ли та самая нерасказанная весна вслед за зимой? В любом случае второй день — лишь начало творения, и в этом надежда.

Когда обращение автора к контексту Священных книг восстанавливается читателем, ему еще только предстоит сделать шаг, который, собственно, и определит выбор пути к тому или иному множеству трактовок предложенного автором сотериологического вопроса. Шаг этот связан с особенностями платоновской поэтики и тропов. Каково отношение времени, о котором повествуется в «Котловане», к православной экзегезе — аллегория или метафора? Основа противоположения двух понятий в данном контексте проста: возводится ли авторский смысл фигуры единственно к православию (и в конечном счете к однозначному выводу «вера и есть спасение») или же библейское заимствование используется в качестве либо члена сравнения, либо материала для тропа, но в любом случае оформляет еще один иной смысл. Читатель волен выбирать, где остановиться, однако для автора последнее представляется более значимым. Сама риторика нигилистической традиции и революционной эпохи немыслима вне постоянных метафорических апелляций к «религиозному лексикону». Стилистика Платонова всецело подтверждает, что и ему это было не чуждо. Но каким образом?

Вощев попробовал девочку за руку и рассмотрел ее всю, как в детстве он глядел на ангела на церковной стене; это слабое тело, покинутое без родства среди людей, почувствует

когда-нибудь согревающий поток смысла жизни, и ум ее увидит время, *подобное первому исконному дню* (К., 58).

Повествователь говорит о *предстоящем* времени, которое *лишь* подобно исконному. Он размышляет и ищет ответы, основываясь на опыте человечества, в том числе и религиозном. Но это не значит, что Платонов в нем и только в нем без всяких сомнений видит спасение.

Нет ни одного слова в «Котловане», по которому можно было бы безоговорочно судить, что платоновское «ничто» таит в себе нечто. Искушение свести содержание повести к отрицанию, когда «некуда», когда происходит крушение веры в будущее, а котлован предстает только большой ямой и могилой, обосновано поэтически. Однако в равной степени обосновывается и сопротивление этому.

В произведениях Платонова почти всегда присутствует ряд примет, приглядевшись к которым можно ощутить третью возможность, возникающую из напряжения между крайностями. То, что все в созданной Платоновым реальности плохо, не загадка. Загадочное в том, что нечто происходит вопреки этому.

Герои Платонова, пролетарии, выполняют свою миссию, и она действительно ведет к могиле. Она включена в стратегию революции, где ведущую роль играет класс — могильщик буржуазии. Движение к смерти, безусловно, часть *темы* литературного произведения, но еще *не авторская оценка*.

Мотив возникновения из ничего латентно сопрячен подражанию истории и природе. Даже глубокой осенью и зимой мысли о предстоящей весне не оставляют ни повествователя, ни героев:

Солнце уже высоко взошло, и давно настал момент труда. Поэтому Чиклин и Прушевский спешно пошли на котлован по земляным, немощеным улицам, осыпанным листьями, под которыми были укрыты и согревались *семена будущего лета* (К., 57; судьба Насти, судьба семени...).

«Мне довольно трудно, — писал товарищ Прушевский, — и я боюсь, что полюблю какую-нибудь одну женщину и женюсь, так как не имею общественного значения. *Котлован закончен, и весной будем его бутить*» (К., 75).

Да и сама идея, заложенная в платоновском «ничто», ориентированном на фразу из гимна, предполагает возможность нового обретения: кто был ничем, тот станет всем. Нельзя ни на что надеяться, пока не станешь ничтожным, ничем. Только в этом шанс, как показывает метафора временного движения. Платонов выстраивает поразительный по своей четкой схематичности «транзитивный» лексический ряд: пролетариат-ничто-утиль-прах... И даже «*низтожный песок*», что «замертво лежал» в «ближнем к котловану овраге» (К., 36), все же попадет в сферу культивации.

Встреча Прушевского с девушкой и ее сверстниками, желающими учиться, прямая аллегория возможного явления из ничто, из «вонючего теста». Не Насте (Настя вынуждена расставаться со своими воспоминаниями, чтобы жить, и она вернет их себе перед смертью) — той девушке «ничто» изначально родственно:

*Низто* ей была молодость, *низто* свое счастье — она *чувствовала вблизи несущееся, горячее движение*, у нее поднималось сердце от ветра всеобщей стремящейся жизни, но она не могла выговорить слов своей радости и теперь стояла просила научить ее этим словам, этому уменью чувствовать в голове весь свет, чтобы помогать ему светиться <...>

...она желала быть благодарной, но не имела *нижего* для подарка следующему за ней человеку (К., 105).

Поколение новых молодых людей из деревни все таково:

...они в общем равнодушно относились к тревоге отцов, им было неинтересно их мученье, и они жили, как чужие в деревне, словно томились любовью к чему-то дальнему. Домашнюю нужду они переносили без внимания, живя за счет своего чувства еще безответного счастья, но которое все равно должно случиться (К., 104).

Последняя цитата содержит «апорию», которую никак нельзя обойти вниманием. Вырастает она из прозрачного противопоставления «детей» «отцам», но чтобы увидеть ее,

нужно некоторое усилие. В цитате, в речи повествователя, характеризующей новое поколение, повторяется идея, не один раз до этого озвученная героями повести, — идея фатального и неотвратимого счастья: «Счастье произойдет от материализма, товарищ Вошев, а не от смысла» (К., 23); «Ну — что ж, — говорил он (Пашкин. — В. В.) обычно во время трудности, — все равно счастье наступит исторически» (К., 34). Оба раза произнесенное героями несет в себе негативную коннотацию и справедливо воспринимается как травестийное отражение сути истмата. Тот же тезис, но артикулированный повествователем, этого начисто лишен. Иными словами, детям, еще не приобретшим ничего в своей жизни, разрешается мыслить о возможности чего-то дальнего. Или, подходя к определению жанровой специфики произведения, оно отнюдь не пародийно. Напротив, Платонов честно пытается отыскать спасительное звено в заветах эпохи.

### Метафора воскрешения

Марксизм-ленинизм — философия оптимистическая: человек и после С<мерти> остается жить в результатах своего творчества, — в этом марксизм и видит его действительное бессмертие.

*П. П. Гайдено.* Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 618

В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в нее не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод, и чтоб ребенка никогда не беспокоил шум жизни с поверхности земли. Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха.

Отдохнув, Чиклин взял Настю на руки и бережно понес ее класть в камень и закапывать. Время было ночное, весь колхоз спал в бараке и только молотобоец, почуяв движение, проснулся, и Чиклин дал ему прикоснуться к Насте на прощанье (К., 115).

Два момента, помимо доминирующего трагического мотива, привлекают к себе внимание в этом заключительном фрагменте, если говорить о том, что вносит особую модальность в повествование, лишая его однозначности. Из них первый, неоднократно упоминаемый, — имя девочки «Анастасия», несущее в себе семантику воскрешения. Второй — особый способ захоронения, который скорее следовало бы назвать «сохранением».

Они могут интерпретироваться по-разному. Можно говорить о посмертной *христианской* судьбе Насти, как бы закономерным образом предполагающей воскрешение. Или сделать заключение иного рода: «Идейный итог повести — трагический парадокс, к которому приходят герои “Котлована” на избранном ими пути, тупик и федоровского проекта, и социалистического плана. <...> В “Котловане” *фундаментом рая* — “новой правды” — стала могила поколения спасенных; возможность *возвратить жизнь* умершим людям оказалась погребена в этой могиле вместе с Настей — той, кому предстояло завершить “общее дело” воскрешения и прославления искупленного человечества». <sup>124</sup> Одно останется неизменным. Каким-то образом, с теми или иными коннотациями не только мотив смерти, но и мотив воскрешения прокрадывается в заключительный эпизод и его трактовки.

То, что он эстетически важен для Платонова, не подлежит сомнению. То, что отношение к нему автора не выражено явно, также бесспорно. Отказ от прямого названия вещей своими именами, отказ от суждения в строгом смысле слова (истина или ложь?) удерживает Платонова в пределах искусства и

<sup>124</sup> Харитонов А. А. Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. 1995. С. 88—89.

одновременно (не знаю, парадокс ли) приближает его к определенному роду неклассической философии, такой, где стремление к системе заменяется стремлением к системе стремлений. Искусство метафорично, и платоновское тоже. Как ни странно, эту банальную истину приходится постоянно повторять, чтобы не воспринять его текст как трактат, как аллегорическое воплощение предданного набора умозаключений и выводов («ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой», снова апеллируя к Аристотелю). Метафору и аллерию уместно здесь противопоставить именно в таком ключе: одно само по себе семантически и гносеологически продуктивно, другое — мертво. Пример платоновской эстетизации проблематики бессмертия и воскрешения лучше всего показывает, почему художник принципиально не может стать адептом какой-либо чужой или даже собственной внехудожественной доктрины.

Контексты, вовлекаемые в орбиту внутренне целостного литературного произведения, конфликтуя, создают в нем свои поэтические фигуры и служат порождению нового смысла, хотя бы только потому, что один и один неизбежно дают нечто третье. Это правило универсально. Применительно к Платонову оно выразилось в том качестве его прозы, о котором писала Е. Толстая-Сегал и которое мы уже упоминали: автор «прислоняется» к разным точкам зрения.<sup>125</sup> Хочется лишь подчеркнуть, что само сосуществование разных точек зрения внутри художественного целого создает у Платонова семантическую картину нового уровня сложности, когда абсолютная победа не достается ни одной из точек зрения.

Еще раз представим, какого рода идеи сосуществуют в тексте, служа осмыслению деликатнейшей материи, на которой мы остановились.

Платоновский взгляд на бессмертие (исключая базовые психические аспекты), конечно же, задан христианской тра-

<sup>125</sup> Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты А. Платонова.



дицией, поскольку Платонов русский, поскольку именно из нее писатель обильно черпает средства для возведения художественного здания. Но наряду с этим писатель допускает в сферу своих поэтических интересов другие мнения, более чем еретические. Обойтись без учета «богочеловеческой» линии, включая Фейербаха, Ницше, при чтении Платонова сложно. Человек в мире Платонова не полагается изначально и до конца на Чье-то участие. Он сам переустраивает мир (успешно или нет — другой вопрос), в чем, собственно, и состоит близость его исканий с федоровскими. Сосуществование всех противоречивых «влияний» означает значимость каждого из них для Платонова в определенном моменте и в то же время невозможность принять каждое из них целиком, а не то, что для Платонова любое приемлемо. Причем момент этот может быть опознан, если данная совокупность противоречий, образующих некое семантическое целое, будет увязана с другой функционально подобной совокупностью.

Основанием для противоречия — тем тождественным, что делает возможным разное привести к антагонизму, — для первого комплекса оказывается персональность. Бессмертием личности занято и христианство, и следующий ему в этом Федоров. Но в том-то и дело, что в произведения Платонова вплетена целая сеть мотивов жизни и бессмертия «неперсональных». <sup>126</sup> Подобие буддистского «ничто» (опыт Крейцкопфа) или «живого вещества» Вернадского — они нужны Платонову в его эстетической геометрии и образуют плоскости, противоположащие тому, что связано с личным. Ни христианская традиция, ни федоровская концепция не предусматривают такого внимания к собиранию нечеловеческого праха, как происходит у Платонова:

---

<sup>126</sup> Они не раз попадали в поле зрения критиков, на внимании к ним почти всецело строит свою концепцию К. А. Баршт (*Баршт К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова // Баршт К. А. Художественная антропология Андрея Платонова. Воронеж.: Изд-во Воронеж. ун-та, 2001*).

Воцев подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и безвестности. <...> «...я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить» (К., 23).

Воцев, как и раньше, не чувствовал истины жизни, но смирился от истощения тяжелым грунтом — и только собирал в выходные дни всякую несчастную мелочь природы, как документы беспланового создания мира, как факты меланхолии любого живущего дыхания (К., 49).

Наклонившись, Воцев стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отмщения, в свой мешок. Чиклин поднял Настю на руки, и она открыла свои высохшие, как опавшие листья, смолкшие глаза (К., 110).

В трех цитатах из разных мест «Котлована» формальные вехи, ведущие к Федорову, красноречивы: «сберегание», «собрание», «память», соседствующая с идеей ухода из жизни... «Отсохший лист» из первой цитаты, особенно в связи со сравнением «как опавшие листья, смолкшие глаза» из последней, укрепляет не в прошлом веке изобретенное уподобление человеческого рода дереву. А воление мстить («для будущего отмщения») несовершенному миру сопричастно регуляционным идеям именно XX столетия.

Но одновременно «отсохший лист» в платоновском употреблении избитой метафоры сохраняет еще и буквальное значение, не связанное с судьбой человека (и тем вторично «остраняется»). Лист, мелочь, колхоз, ничто — это все утиль, который собирают для переработки. Заметим также, что, утратив истину и цель в жизни («...смирился <...> и только собирал...»), Воцев продолжает коллекционировать следы отжившего. Не только персональное, но вообще живое уравнивается тут с неживым, как будто представляя еще одну альтернативу в решении вопроса о бессмертии. Однако само решение не вычитывается из текста. Читатель вынужден его додумывать самостоятельно.

Одна из фундаментальных загадок (термин) платоновского текста заключается в том, что Платонов загадывает метафору. Он так организует повествование, что читателю постоянно приходится самому выяснять, буквальные или переносные смыслы несут в себе используемые автором средства выражения: трактат или литература? предание или сказание? символ или аллегория? И тема бессмертия решается сходно.

Люди у Платонова часто умирают скучно и обыденно, а не трагично. Настя представляет собой исключение, а не правило: «Ты кончился, Сафронов! Ну и что ж?» (К., 69), «Пускай хоть весь класс умрет» (К., 69). Действительно есть повод думать, что стремление к «ничто», к растворению личности в обезличенно высшем или низшем мире понимается буквально. Но «ничто» как метафора, то есть «ничто» в не своем собственном значении — и, следовательно, не «ничто», — обретает свое право на существование сразу, как только читатель обращает внимание на присутствие противоположного, персонального, близкого экзистенциальному начала. Оно может быть замаскировано, например, под оговорку и неточное владение речью:

— Ну и что ж! — сказал Чиклин. — Каждый человек мертвым *бывает*, если его замучивают. Она ведь тебе нужна не для житья, а для одного воспоминанья (К., 56: ср. смешение видов в финале «Чевенгура»).

Первое, почему «бывают»? А второе — конечно, о мертвом уместно только вспоминать, но зачем еще раз об этом говорить собеседнику? Если нужно произносить очевидное, значит, в нем есть сомнение? На уровне системы персонажей, в рамках «психологизма» как подражания один из собеседников заподозрил другого в том, что тот другой помыслил о некоей возможности для мертвого. Неясно какой, религиозно оправданной или нет, но возможности.

Можно, продолжим, игнорировать нарочитую персонализацию именно мертвых: «Все мертвые — это люди особенные» (К., 66). И выделение их в особый разряд людей: «...мерт-

вые — это тоже люди» (К., 69); причем в разряд «важных»: «Важные какие! — удивлялась Настя» (по поводу погибших Сафронова и Козлова; К., 66). Но видя ее, мыслимо ли понимать платоновское движение к ничто аллегорически буквально, без третьего смысла, и принимать его как некую аллегорическую программу? Напротив, «идеологический синоним» тому, что подразумевает автор, приходится искать еще и среди доктрин, где человек остается главным звеном.

В противоположность Федорову Платонов не утверждает, что человек способен спасти себя. Он задается вопросом и сомневается. Метафоричность, семантическая многогранность метафоры и троп вообще, чуть ли не всякая риторическая фигура оказываются для него формой сомнения.

Вот еще один пример претерииции, подобный только что рассмотренному и связанному с той же темой.

— Врешь, — упрекнул Жачев, не открывая глаз. — Марксизм все сумеет. Отчего ж тогда Ленин в Москве целым лежит? Он науку ждет — воскреснуть хочет! (К., 100).

Необразованная запальчивая речь как будто бы не заслуживает серьезного к себе отношения, и тем не менее идея проговорена. Причем, надо заметить, форма выбрана более чем удачно. Человек, рассуждающий о бессмертии вне религиозного контекста, в любом случае выглядит маргиналом, воспринимается с недоверием. Но Платонов и не берется за пропаганду — он просто роняет слово, причем нужное, кажется, прежде всего самому себе. Другой способ сделать тематизацию такого опасного предмета приемлемой — жанр научной фантастики, «Эфирный тракт»...

Открытая ироничность используемого автором способа представления темы меняется, когда речь заходит о судьбе Юлии и затем Насти. «Погребение» Юлии в подвале очень напоминает погребение в мавзолее. Это противопоставление мешает Юлии выступать еще и своеобразным антиподом известному литературному персонажу из совершенно несовместимого, казалось бы, ряда. Думается, без всякой достоверной

генетической связи. Описание умершей Юлии, самой обыкновенной и ничуть не праведной буржуйки, очень похоже на описание тела почившего святого: «...она вся была еще цела, только самое тело исчезло и вся влага высохла» (К., 112). Такое освящение автором простого человека уж слишком контрастно по отношению к одному из классических образов русской литературы — старцу Зосиме, его посмертной, нарочито тленной судьбе.

Параллель эта и ее включенность в атеистический контекст, связанный с именем Ленина, марксизмом и наукой, помогает лучше ощутить специфику платоновского внимания к мертвым в «Котловане», которая лежит вне строгого русла и того и другого. У нас нет формального, берущегося из поэтики повода говорить, что автор синтезирует разные начала, объединяя науку и религию, тем более что последнее все равно религия. Он как будто совершает поиск того исключенного третьего, которое, по логике, не имеет места («В этой бесконечности осуществимо все: и бог, и сатана, и тот третий, которому мы не дали имени, потому что он не понадобился...»; **Чт. пр.**, 83, О нашей религии).

Впрочем, какой бы взгляд ни выбрал читатель, в любом случае в нем останется содержанием платоновское внимание к проблеме смерти и воскрешения. Мавзолей, подвал Юлии, Настина особая могила, чтобы сохранять тело, — звенья единой цепи.

Смерть Насти, подкреплённая предшествующим наблюдением, снова становится идеологической параллелью и теперь уже совсем не контраверзой кончине старца Зосимы, точнее, тем размышлениям повествователя, которые за ней следуют. Они ведь и у Достоевского, и у Платонова касаются веры и, главное, — доказательств веры в ситуации, когда идеал рушится. В определенном смысле отношения между двумя текстами выглядят как отношения между загадкой и отгадкой. Семантическая геометрия платоновского текста антитетична таковой же у Достоевского в своей устремленности к загадыванию, к экономии и минимализму, к пренебрежению способностью

повествователя разъяснять (что ничуть не свидетельствует о какого-либо рода превосходствах). Два подхода разнятся и в отношении определяемых автором ценностей (для Достоевского это православие, для Платонова — *вопрос*; в частности, и о религии). Проблема того, что может и должно считаться доказательством веры в ее абстрагированности и от религии, и от какого-либо атеистического идеала, связывает писателей.

Поиск «третьего» прослеживается во многом. Среди прочего, следует полагать, фигура крестьянина Елисея, чье имя сочетает в себе значения и «бог», и «спасение», играет в нем не последнюю роль. Исключительное участие Елисея в судьбе Насти получает закономерное объяснение, если исходить из того, что столь говорящее имя не было принято случайно. В определенные моменты его поступки начинают соответствовать семантике имени. Он тащит на себе гробы для всей деревни, он явно посредствует между пролетариями и мелкой деревенской буржуазией, ему выпадает нести больную Настю, согреть ее дыханием («и дыхание Вседержителя дало мне жизнь»... (Иов. 33: 4)) всю апокалиптическую ночь и — потерпеть фиаско. Аллюзия на «Четвертую книгу Царств»: «И вошел Елисей в дом, и вот, ребенок умерший лежит на постели его. И вошел, и запер дверь за собою, и помолился Господу. И поднялся и лег над ребенком, и приложил свои уста к его устам, и свои глаза к его глазам, и свои ладони к его ладоням, и простерся на нем, и *согрелось тело ребенка*. И встал и прошел по горнице взад и вперед; потом опять поднялся и простерся на нем. И чихнул ребенок раз семь, и открыл ребенок глаза свои».<sup>127</sup>

Конечно, нет повода рассматривать фигуру Елисея в единственном качестве «божественного неудачника». Подобно це-

<sup>127</sup> На фигуру Елисея и данный эпизод как на особо значимые обращают внимание А. К. Булыгин и А. Г. Гуцин (*Булыгин А. К., Гуцин А. Г. Плач об умершем боге: Повесть-притча Андрея Платонова «Котлован»*. СПб.: BOREY-PRINT. 1997. С. 186, 189). При всей необязательности множества предлагаемых авторами сопоставлений это представляется точным и соответствующим логике повествования.

лему ряду других платоновских персонажей он сопоставим со знаковым образом, сохраненным в памяти культуры, но не сливается с ним. Иллюзия тождества разрушается уже той непоследовательностью, с которой герой выполняет подчеркнутую нами функцию. Елисей сначала и по большей части крестьянин, столь же несчастный, как и другие, и только в некоторых сценах в его облике проступают черты сакрального, противопоставляющего его, между прочим, настоящему священнослужителю — попу, подстриженному под фокстрот. Условный и частичный символизм закономерен для платоновской поэтики.

При всем сказанном о мотиве смерти и воскрешения не останется ни одного шанса удержаться в границах художественного, если, выстраивая свой собственный трактат по платоновским мотивам, сводить пафос платоновского текста только к этому. Вновь православие (не получается ортодоксальное — так «народное»), Федоров, Вернадский, даже Штайнер (почему не дзен?) и так далее и как угодно далеко. В целостности своих проявлений перед нами прием, метафора, хотя и имеющая в качестве одной из сторон буквальное. Мы видели, как *метафора* воскрешения прокрадывается очень традиционным путем в «подражание» кругу природы, подразумевающему возрождение; как создается *сравнение* социальной катастрофы с апокалипсисом — событием, за которым еще только предстоит главное.

Что, в конце концов, представляет собой механический танец мужиков в ту последнюю ночь? Читатель догадывается о близости этого действия смерти. Однако автор в мельчайших деталях корректирует такой взгляд:

Елисей, не замечая, топтался дальше и не моргал остывшими глазами. Чиклин тогда схватил его, не зная, как остановить человека, и Елисей повалился на него, невольный и обмерший. Чиклин опустил Елисея к земле; Елисей молча и редко дышал, глядя таким пустым взглядом, точно сквозь его тело прошел ветер и унес теплое чувство жизни (К., 97).

Елисей приближается в танце к границе жизни. Но это лишь ее подобие: «*тожно...* унес теплое чувство жизни»; «обмерший» (с предположительной, помня о платоновском интересе к «языку» фольклора, привязкой к «обмиранию» — не просто «оцепенению»), а не умерший. «Обмирание», как никакая другая метафора, подходит к тому, чтобы передать шаг в ничто и обратно.<sup>128</sup>

Христианство требует веры для бессмертия, Федоров — участия человека и коллектива в преодолении природы, «идея вечности и безначальности жизни», по Вернадскому, вообще как будто устраняет проблему смерти. Однако у Платонова все эти ориентиры сосуществуют как зыбкая, но от этого ничуть не менее желанная альтернатива конечному существованию человека, и ни одному не отдается предпочтение. Каждая теснит остальные, а семантический центр находится между мнениями и опирается на них.

\* \* \*

Сказанного о тропах и приемах в «Котловане» абсолютно недостаточно для того, чтобы исчерпать их разнообразие и емкость. Перед нами стояла одна задача — еще раз удостовериться, как много зависит в поэтике Платонова от реконструкции смысла, от тех искусно, а подчас безыскусно расставленных автором вех, следуя которым читатель протаптывает свой собственный путь к пониманию.<sup>129</sup> Все вехи или часть

<sup>128</sup> Ср. другой случай использования этого слова, показывающий, что Платонов точно понимал нюансы его значения: «Смерть включена в жизнь и борьбу Жовова: он *несколько раз умирал, обмирал* от ударов труда и классовых врагов» (Зап. кн., 105).

<sup>129</sup> Воспоминания Льва Гумилевского дают повод предположить, что Платонов осознавал суть поэтики недосказанного и мерил ею искусство вообще. Реплика Платонова, обращенная к Гумилевскому: «Я думаю, главное, что вы чересчур доводите до конца свою мысль, а читателю додумывать ничего не остается» (*Гумилевский Л. Судьба и жизнь // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 57*).



их легко можно пропустить — выбор читателя всегда, и даже в таком случае, осмыслен. Пути автора и читателя, в один момент соприкоснувшись, могут безнадежно разойтись. Альтернатива одна, и она тривиальна — бесконечный поиск и бесконечное стремление к коммуникации. Причем последнее относится не только к читателю стороннему, положение справедливо и в отношении читателя-автора. Ведь кому, как не ему, прежде всего предстоит договаривать недосказанное. Не только читатель, но сам художник включается в процесс отгадывания созданного им образа.

Такое «поведение» автора несколько не уникально. Его можно описать, изнутри наблюдая над процессом творчества. Механизм его смоделирован в том письме Хармса Р. И. Поляковской, речь о котором шла в главе, посвященной раннему Платонову. Окно-символ, возникающий в письме Хармса, изначально ассоциируется для него с одним человеком. Человек, возлюбленная, помещается в его фантазии в особое художественное пространство, Вселенную, и занимает в нем положение небесного тела — Звезды. Окно преобразуется тут же в анаграмму и имени, и Вселенной, становясь не чем иным, как загадкой. По прошествии времени окно-символ отворяется навстречу другому человеку, новой возлюбленной. Появляется новый ответ на старую загадку. Нас несколько не должно смущать тематическое различие между текстами Хармса и Платонова. Структура их такова, что функционируют они схожим образом.

Ответ на «Котлован» дан Платоновым, однако звучащий в нем скепсис не позволяет считать его окончательным. Художник продолжает искать. Загадка для него лишь средство творчества-познания, необходимая форма выражения не устоявшейся системы воззрений, но взглядов усомнившегося человека.

Динамика сомнения и загадки является тем качеством, что выводит произведения Платонова из-под власти утопии и антиутопии, равно статичных в своем утверждении-отрицании идеи. Невозможно поэтому видеть эволюцию Платонова в

движении от юношеского утопизма к его противоположности. Невозможно говорить о разочаровании Платонова в коммунизме, поскольку, в отличие от своих героев, писатель при всей увлеченности не был им очарован.

Был ли у Платонова ответ на свои загадки? Ситуация парадоксальна: был, но он исчезал по мере того, как произведение выходило из-под пера писателя, обретало более совершенную форму.

## ДВА ВОПРОСА О МИРОВОЗЗРЕНИИ

Этот раздел можно рассматривать как отступление от главной темы, которой является для нас поэтика Платонова. В ней акцент сделан на вопросах мировоззрения. В то же время в ней нет претензии на то, чтобы охарактеризовать даже в самом приблизительном виде взгляды Платонова в целом. Рассмотрению подлежат лишь два аспекта. Два — число не мифологическое, риторически неубедительное. Но проведенное исследование поэтики предоставляет возможность говорить как о действительно необходимых только о них. Наряду с кругом очень немногих существенных ориентиров, к которым стремится в своем творчестве Платонов и к которым нам вслед за Платоновым постоянно приходится возвращаться, они присутствуют везде и постоянно. Речь пойдет о проблеме веры и сомнения, свободе и необходимости подчиняться. И даже несмотря на такое ограничение, в стороне придется оставить многие вопросы, которые сами собой возникают при одном обращении к столь фундаментальным понятиям.

Если все же искать третью составляющую предполагаемой основы, то ею по праву мог бы стать часто утверждаемый платоновский «метаутопизм». Но по большому счету утопизм как отношение к утопии, выраженное в художественном тексте, не представляется чем-то атомарным, неразложимым. Он подчинен и сомнению, и свободе, доле их участия в творческом поиске художника.

Материал — ранняя публицистика, «Чевенгур», «Записные книжки» писателя.

## ВЕРА И СОМНЕНИЕ

...а сам я никаких ответов никогда не даю, потому что сам никакой мудрости не ведаю, — это правда. А причина вот в чем: бог понуждает меня принимать, роды же мне воспрещает.

*Платон. Теэтет*

В чем же усомнился Макар? — он усомнился в главном...

*Л. Авербах. О целостных масштабах и частных Макарах*

Чтение — отучает человека самостоятельно думать... Сочинитель — вредитель разума.

*А. Платонов. Надпись на книжке*

Начиная с сомнения и полагая его тем самым основой знания, Декарт очень быстро приходит к уверенности в существовании Бога. Такова, может быть, привилегия эпохи. Сомнение Платонова простирается на всю его жизнь, оно не имело завершения, как не имели завершения его повести. Оно удерживало в стороне от убежденности в истинах, провозглашенных временем, и оставляло надежду, которая временем же должна была быть убита. Речь идет о надежде, как ее понимал Декарт: «...когда мы... принимаем во внимание большую или малую вероятность достижения желаемого, тогда то, что представляет нам эту вероятность большой, вызывает в нас надежду, а то, что представляет ее малой, — страх... Когда надежда достигает своего высшего предела, она изменяет свою природу и называется уже уверенностью; напротив, крайний

страх становится отчаянием». <sup>1</sup> Страх ли сохраняет в даже самых трагических платоновских произведениях источник надежды, или наоборот, но содержание двух начал — вероятность — есть то, что охраняет платоновские тексты от экзистенциального отчаяния. Корень всему — сомнение. <sup>2</sup>

На сомнение указывает неоднозначность выражения авторской позиции, пресловутая амбивалентность Платонова. Сомнение выражается в сомнении, в наличии множества мнений там, где надлежало бы, по здравому рассудку, быть всего одному. Таково чисто «филологическое» обоснование «психолого-философической» гипотезы. Ничто другое, кроме сомнения, не могло бы связать воедино столь разные тенденции в то целое, которое с очевидностью «вечной истины» Декарта ощущается при чтении Платонова. Можно верить в Бога и дьявола одновременно, можно верить в коммунизм и силу атеистической науки — одновременно. Но нельзя быть искренним атеистом и православным в один час. Если и то и другое находит выражение в размышлениях художника, это и есть сомнение.

Мы уже останавливались на платоновской сказке «Вера, Знание и Сомнение» 1921 года. В ней тот же, декартовский набор понятий: «[Так] Исчезла со света [золото] Вера, ибо Она разменяла у [Менялы] Сомнения свое золото *уверенности* и *надежды* на медяки Знания, а золото оставила у менялы Сомнения» (Зап. кн., 22; в квадратных скобках — вычеркнутые слова). Подбор эпитетов также крайне характерен. Вера — золото, знание — медь, сомнение — меняла. Вера и Бог — это,

<sup>1</sup> Декарт Р. Страсти души // Декарт Р. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 508.

<sup>2</sup> Ни в коей мере не полагая, что изначальный платоновский скептицизм был обязан декартовскому, все же сложно упустить из виду, что идея философа в определенный момент стала предметом эксплицированной платоновской рефлексии — в «Мусорном ветре», решая проблему по-своему, главный герой заключает: «...что мыслит, то существовать не может, моя мысль — это запрещенная жизнь, и я скоро умру» (Избр. пр., I, 115).

конечно, высшая ценность, но им нет места нынче на Земле, по Платонову. К сожалению, только знание и сомнение доступны...<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Н. В. Корниенко предлагает иную трактовку данного текста. Не то, что знание и сомнение только и остались человеку в мире, а то, что *истина* была утрачена, — вот главный пункт, на который обращает внимание Н. В. Корниенко и который делает закономерным следующее суждение: «Притча-сказка о вере как утраченной «истине» выполнена в духе апологетики христианского антропологизма и традиционной метафизики любви и света» (*Зап. кн.*, 315). Но как же все-таки быть с той, хоть и высказываемой с глубоким сожалением мыслью, что человеку ныне осталось лишь сомнение и познание? И почему сожаление Платонова должно обязательно касаться факта утраты истины, а не того обстоятельства, что прежде, при «царице Вере», было «радостнее» жить? Платонов пишет о невесте Бога, о радости, о непреходящем счастье, но слова «истина», оказавшегося, по мысли Н. В. Корниенко, равным «вере», нет в платоновском тексте. Сама мысль о знании (теперь добавим, «истины») в сказке появляется лишь после исчезновения Веры.

Платоновская сказка выстроена таким образом, что опять-таки авторская позиция, выражаемая в ней по отношению к главному предмету художественного изображения, предстает двойственной. Перед нами композиция, в которой на уровне темы даны разные сомнения. «Поэтика сомнения» заставляет читателя угадывать истину. Но автор есть тот же читатель, и он тоже включен в процесс разгадывания. Выражение сомнения и создание загадки есть для него средство познания. Познание же вещь, отличная от веры.

Н. В. Корниенко упоминает этот короткий текст в одном ряду с рецензией Платонова на «Noctes Petropolitanae» Карсавина 1922 года. Вот цитата из рецензии: «Вся книга — варево понятий протухшего усталого мозга. О настоящей человеческой любви автор не имеет никакого представления. Для него любовь — религия, философия, литература, все, что угодно, только не крик будущего...»

Автор — дохлый человек, и совершенно непросвещенный. Его книга, кроме прочего, еще и до последней точки реакционна и христиански убога...» (Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. С. 162; публ. А. И. Савкина).

Отчего писатель «в духе апологетики христианского антропологизма» так сердится?

В ранних работах о Платонове проблема религиозности писателя практически не ставилась. Само время не позволяло говорить о ней хотя бы в какой-то мере определенно. Атеистический взгляд был необходимым атрибутом образа советского писателя, и лучшее, что можно было сделать, чтобы не навредить ему, — обойти эту сторону его мировоззрения молчанием.

Новая эпоха принесла новые веяния и новые подходы. Особенно выразительными среди них кажутся попытки непосредственно связать творчество писателя с православием. Такая точка зрения не всеми, правда, поддерживается, но тем не менее она настойчиво о себе заявляет.<sup>4</sup> Однако, по всей видимости, дело обстоит сложнее.

«Искусство, вообще говоря, есть процесс прохождения сил природы через существо человека» (Чт. пр., 40) — емкая метафорическая формула позволяет отразить специфику творчества в первую очередь самого Платонова. Ни один пласт явлений не чужд художнику. Любая «встречная» идея будет воспринята, с той или иной степенью осознанности оценена, чтобы затем, возможно, обрести свое место в поэтической системе. Этот процесс чужд компиляции. Чужая идея, попадая в сферу видения Платонова, не лишает его мысль индивидуальности, потому что остается лишь темой или неким «эпистемологическим инструментом». Она работает на решение изначально значимого и в конечном счете единственно существенного для Платонова круга проблем, обретающих свое выражение в столь характерных платоновских «постоянных мотивах». Писатель настаивал на неизменности собственных устремлений: «Мои идеалы однообразны и постоянны».<sup>5</sup> Хорошо известные слова свидетельствуют о том, что Платонов

<sup>4</sup> «Никогда по отношению к творчеству Андрея Платонова не являлась открытием мысль о христианской религиозности сознания писателя» (Антонова Е. «Безвестное и тайное премудрости...» (Догматическое сознание в творчестве А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М.: Наследие, 1995. С. 39).

<sup>5</sup> Волга. 1975. № 9. С. 166.

осознавал незыблемость первопричин, побуждающих его к творчеству.

Размышления о первопричинах легко уводят из сферы эстетического в сферу глубинной психологии. Литературоведу остается лишь считаться с тем, что внеэстетические по своей природе силы с редкой настойчивостью заявляют о себе на протяжении всей жизни художника, сплавляя его произведения в единое целое, образуя из них поток такой силы, которая способна увлечь за собой и отражать в себе главные чаяния времени.

Отношению Платонова к религии свойственна та же противоречивость. Религия для Платонова была объектом постоянных поисков и скепсиса. В ней, как ни в каком другом предмете, проявилась пограничность платоновского мировоззрения и мироощущения — столкновение закатившейся эпохи «серебряного века» русской культуры и культуры новой, революционной. Определить место исканий Платонова можно, лишь сопоставляя его идеи с тем потоком умонастроений, которые были пробуждены всеобщим предощущением слома истории, и в то же время мы вынуждены помнить о том, что у Платонова была личная, обусловленная особенностями психологического порядка, во многом практическая заинтересованность в прояснении вопросов, которые всегда находились в сфере умозрительного знания и веры. Неизбежность смерти — один из таких вопросов.

Ранние статьи Платонова позволяют воссоздать не лишенную пробелов и формально-логических противоречий, но в целом понятную картину его представлений о религии.

На первый взгляд отношение молодого Платонова к данной сфере человеческого духа однозначно и не дает повода говорить о хоть сколько-нибудь устойчивой причастности к ней. Религия (говоря словами Платонова из статьи 1920 года) — наследие старого, мертвого мира, то, что «русский пролетарский человек давно закопал и успел поперезабыть» (Чт. пр., 56; Размозжим, 1920), то, что было призвано изменить рабочее сознание и сохранять старый порядок:



...попы доказывали, что все от Бога — и богатство, и поэтому оно нерушимо (Чт. пр., 101; Культура пролетариата, 1920).

Книга, газета, наука, школа, религия — все это машина капитала, всегда работавшая на его сохранение и развитие (Чт. пр., 90; Газета и ее назначение, 1920).

Порой Платонов отрицает религию даже с большим рвением, чем победившая власть:

Сейчас у нас есть несколько церковных праздников, в которые все заводы и мастерские все <sic> РСФСР останавливают машины и распускают рабочих.

Эти праздники признаны декретом днями нерабочими.

В стране, воюющей за социализм, объявившей смерть предрассудкам, и самому опасному из них — религии, в такой стране такой закон может объясняться только как уступка еще невежественной религиозно настроенной массе, как уступка временная (Чт. пр., 123; Выключенные дни, 1920).

Если проводить параллель между последним высказыванием и мнениями, бытовавшими в верхушке новой власти, то придется признать, что позиция молодого Платонова ближе жесткой точке зрения большинства (Ленина, Бухарина, Троцкого...), а не лояльной — Луначарского, который пытался привлечь к сотрудничеству с государством представителей церкви и, повторяя его слова, «в безопасной для нас форме примирить с нами крестьянство идеологически».<sup>6</sup>

Впрочем, отторжение религии, как часто бывает у Платонова, лишь одна, обращенная к свету, сторона медали. В ранних статьях Платонова представлена и иная точка зрения:

Над народом не надо смеяться, даже когда он по-язычески верит в свою богородицу. Сознание, что на небе есть благая богородица — роднее и ласковей матери, дает сердцу мужика любовь и силу, и он веками ходит за сохой и работает и живет как мученик. Если мы хотим разрушить религию и сознаем,

<sup>6</sup> Цит. по: Архивы Кремля: В 2 кн. Кн. 1. Политбюро и церковь. 1922—1925 гг. М.; Новосибирск, 1997. С. 9.

что это сделать надо непременно, так как коммунизм и религия несовместимы, то народу надо дать вместо религии не меньше, а больше, чем религия. У нас же многие думают, что веру можно отнять, а лучшего ничего не дать. Душа нынешнего человека так организована, так устроена, что, вынь только из нее веру, она вся опрокинется и народ выйдет из пространств с вилами и топорами и уничтожит, истребит пустые города, отнявшие у народа его утешение, бессмысленное и ложное, но единственное утешение (**Чт. пр.**, 183; *О любви*, 1920).

Эти близкие мыслям Луначарского слова произнесены в тот год, когда был опубликован декрет об изъятии церковных ценностей, когда в Москве, Петрограде и других городах прошли судебные процессы, завершившиеся арестами и расстрелами и ставшие предвестием новой волны террора против христианской церкви и ее паствы. Для писателя очевидно и чрезвычайно значимо то свойство русского народного сознания, которое никак не хотели принимать в расчет большевики.<sup>7</sup>

Интерес молодого Платонова к религии проявляется с устойчивой закономерностью даже тогда, когда речь, казалось бы, идет о вещах совсем иного рода, не связанных с ней прямо. Известное выступление против Игоря Северянина:

Роскошная откормленная буржуазная публика дохлебывала в зале консерватории остатки своего духовного убожества — поэта-аристократа Игоря Северянина.

Во время великого восстания, во время кровавой революции, в единственный, неповторимый в истории *момент истребления богов на земле...* (**Чт. пр.**, 74; *Белые духом*, 1920).

Мысль об искусстве связывается у Платонова с классовым противостоянием и революцией, а революция ассоциируется

<sup>7</sup> Ср. запись Платонова, относящуюся к 1931 или 1932 году, о чуждом китайскому народу искусстве: «...он привык к другой форме, неясной, чуждой, но "необходимой", как, скажем, вера в бога» (**Зап. кн.**, 109). Вера в бога как атрибут народного сознания включена в нее в качестве темы, то есть само собой разумеющегося, — точно так же, как и подразумеваемая сторонность точки зрения на религию самого автора высказывания.

с истреблением богов. То же самое мы видим и в статье «К начинающим пролетарским поэтам и писателям» (1919), посвященной проблемам искусства и завершающейся словами:

Мы взорвем эту яму для трупов — вселенную, осколками содранных цепей уьем слепого дохлого хозяина ее — бога, и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем только строить теперь... (Чт. пр., 42; К начинающим пролетарским поэтам и писателям, 1919).

Или возьмем пример другого рода — фрагмент о воровстве из «фельетона о стервецах»:

В селе Лупцеватом объявилась икона божьей матери — троеручицы.

А у нас чудеса еще почище — мельники, солидные приличные мужчины, по вечерам беременеют и еле доходят с работы домой, где и опорожняются (Чт. пр., 165; Душа человека — неприличное животное, 1921).

Примечательно, что в качестве одного из членов приведенного «антитетического сравнения» выступает явление чисто хозяйственное, бытовое, а в качестве другого — явление совсем иного порядка — духовное, бытийное.

Платонову свойственно целостное восприятие реальности, и сфера религиозного не может быть устранена из создаваемой им картины мира. Платоновская рефлексия не всегда отслеживает собственную причастность к религиозному, но важно, что такая причастность существует. Религиозные образы часто появляются у Платонова без всякого вербально выраженного логического перехода. Мыслительная работа, связанная с их появлением в тексте, остается вне пределов видения читателя.

Эти образы вливаются в тексты писателя, подгоняемые широкой волной метафорики, характерной для революционного искусства вообще. В них обнаруживается причастность Платонова к уже устоявшейся в среде русских нигилистов традиции своеобразного переосмысления религиозной истории. Христос, появляющийся в статьях Платонова, в этом смысле

схож с образом, который видели перед собой Вера Засулич или эсер Е. Созонов, убивший В. К. Плеве: «Я считаю, что мы, социалисты, — писал Созонов, — продолжаем дело Христа, который проповедовал братскую любовь между людьми... И умер, как политический преступник, за людей».<sup>8</sup>

Приблизительно та же логика прослеживается в размышлениях молодого писателя, когда он пишет о Христе словно о реальном историческом лице:

До нас дошли слухи о таких людях, которые умирали от неожиданного бесконечного восторга, охватившего их полного познания жизни. Они сгорали в этом пламенном безумии. Они были в те миги всемогущи и творили чудеса...

Христос всю жизнь стоял на последней ступеньке перед совершенной невозможной жизнью. Крест толкнул его через эту ступень — он ожил, убитый, и опять умер и исчез, но не от слабости тела, а от того, что его тело не вместило в себя вошедшей в него вдруг бесконечной пламенной жизни... (Чт. пр., 84; О нашей религии, 1920).

когда он говорит о Христе как о человеке, который пробудил человечество от спячки:

Пока не родился среди людей Христос, сильнейший из детей земли, силою своей уверенности и радости подмявший под себя, и тем остановил бешеный поток времени, хоронящего человека на века под пеленой своею.

Человек рванулся и заработал. В первый раз он почувствовал себя всемогущим и единственным повелителем сил вселенной... (Чт. пр., 60—61; Да святится имя твое, 1920).

И, наконец, когда он прямо связывает христианство с революцией духа:

<sup>8</sup> Письма Е. Созонова к родным (1895—1910). М.: Изд-во Всесоюз. общ. полит. каторжан и ссыльно-переселенцев, 1925. С. 84.

Аналогично: «...он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения» (Белинский В. Г. Письмо к Гоголю // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд. АН СССР, 1956. Т. 10. С. 214).

Кроме обычных и довольно частых революционных переломов в истории есть еще переломы по напряженности и результатам, во много раз превосходящие такие периодические социальные изменения. Они происходят, насколько мне удалось выяснить, раз в полторы-две тысячи лет. Последний такой великий перелом был в эпоху зарождения христианства, когда человечеству была дана новая душа, в корне изменено его мировоззрение, весь психический порядок (Чт. пр., 105; Культура пролетариата, 1920).

Разница между высказыванием Созонова и платоновскими, конечно, есть: для Платонова важна не только социальная сторона революционного преобразования, роль Христа не ограничивается для него политическим преступлением; Христос — тот, кто пограл смерть, тот, кто указал человечеству путь к бессмертию.

Соблазн преодоления смерти, разумеется, был подкреплен вполне определенным кругом идей, которые в первой половине XX века нашли свое отражение в философии Федорова, практических изысканиях Мечникова, в опытах Богданова и были своеобразно воплощены в жизнь усилиями Леонида Красина. Размышления Платонова о Христе больше созвучны не только словам Созонова, но и Вл. Соловьева — о том, что воскресение Христово есть «первая решительная победа жизни над смертью».<sup>9</sup>

Подход Платонова к проблеме бессмертия — это во многом подход позитивиста, приверженца науки. Но нужно учи-

<sup>9</sup> Из «Воскресных писем» («Христос воскрес!»): «Первая решительная победа жизни над смертью. Непрерывная война между ними — между живым духом и мертвым веществом — образует, в сущности, всю историю мироздания. <...> Война между жизнью и смертью вступает в новый фазис с тех пор, как ведется существами не только живущими и умирающими, но, сверх того, мыслящими о жизни и смерти. В этих мыслях еще нет победы, но в них — необходимое оружие победы. <...> Будучи решительной победою жизни над смертью, положительного над отрицательным, Воскресение Христово есть тем самым торжество разума в мире» (Соловьев Вл. Собр. соч. СПб.: Просвещение, 1914. Т. 10. С. 34–36).

тывать, что предмет его исследования лежит в области религиозного, что, независимо от усилий художника, сближает сферу его поисков с религиозным и антропософским знанием.

Говоря о религии в творчестве А. Платонова, мы вынуждены различать два взаимоувязанных плана. Религия как тема постоянно заявляет о себе в текстах писателя, но не менее значима для него религия как один из способов познания и адаптации к жизни, мимо которого писатель пройти не мог. Нет никаких сомнений, что религия для Платонова, в частности и более других — христианская, была одним из неизбежных источников понимания. В этом смысле ничуть не удивительны вывод А. Гурвича о «религиозном христианском представлении о большевизме» героев Платонова,<sup>10</sup> предшествовавший в качестве обвинения современной «положительной» христианизации образа писателя. Нельзя не согласиться с Гурвичем в том, что Платонов, герой которого, задаваясь вопросом о происхождении большевиков, решает, что они — большевики — «уже были», почти необходимым образом приходит к опыту православного подвижничества. Однако вопреки Гурвичу христианская точка зрения не подавляет других. Она, подобно другим, помогает выстраивать собственную, уникальную.

Мы не в силах судить о психологических мотивах, которые обусловили саму возможность парадоксального сочетания позитивизма и религиозности во взглядах Платонова, но можем установить определенные культурные доминанты, которые, безусловно, на них наслаивались и которые помогают объяснить ситуацию, не выходя за пределы филологического исследования.

Помимо всего комплекса умонастроений, связанных с идеей воскрешения, в качестве такой доминанты должны быть упомянуты и подробно рассмотрены идеи Л. Фейербаха. Они в значительной степени объясняют происхождение целого

<sup>10</sup> Гурвич А. Андрей Платонов // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 381.

круга мотивов в творчестве Платонова и устанавливают тот мостик, с помощью которого заявленный самим Платоновым атеизм мог быть связан с собственной противоположностью.<sup>11</sup> Переосмысление философии Фейербаха, подчиняющееся отчасти размытой логике метафорических сближений, как показывают тексты раннего Платонова, наряду с идеями Федорова послужило для писателя одним из способов опосредования проблемы смерти. Основной оказывается идея обожествления человека и очеловечения бога, позволившая самому Фейербаху манифестировать взаимопереходность атеизма и религии: «Не я, а религия обожает человека <...> не только я, но и сама религия говорит: “Бог есть человек, а человек есть Бог” <...> И если моя книга представляется продуктом отрицания, неверия и атеизма, то не мешает подумать и о том, что атеизм — как понимается он в моей книге — есть тайна самой религии».<sup>12</sup>

В конечном счете одно из самых известных и странных суждений Платонова о религии — «Бог есть и бога нет...» (см. ниже) — снимает свою противоречивость, когда проецируется на сказанное Фейербахом.

Обращение к статьям раннего Платонова позволяет конкретизировать обстоятельства, обусловившие платоновское обращение к Фейербаху. Работы Луначарского, к воззрениям которого Платонов относился с достаточным вниманием, послужили здесь связующим звеном:

Луначарский — поэт революции <...> умеющий и в смерти и в зверстве находить нежный прекрасный образ любви и надежды, тень грядущего века мира и красоты, возлюбивший в зверском существе человека его истинную открывающуюся

<sup>11</sup> О связи некоторых платоновских образов с философией Фейербаха упоминала М. А. Дмитровская (См., например: *Дмитровская М. А. Язык и миросозерцание А. Платонова. Дисс. <...> д-ра филол. наук. М., 1999. С. 216*).

<sup>12</sup> *Фейербах Л. Сущность христианства. Лейпциг; СПб.: Мысль, 1906. С. XXI.*

сущность — брата всех и всего, *бога*, для которого, быть может, только и создана, только и существует вселенная, от звезд и былинки (Чт. пр., 69; Луначарский, 1920).

Совершенно по Фейербаху, бог оказывается существом человека. И это не случайная метафора. В статье Платонова «О нашей религии», например, отчетливо слышатся все те же фейербаховские интонации. У Платонова:

Человек — отец Бога. Человек и бьющаяся в нем жизнь — единая власть вселенной от начала и до конца веков.

Бог — образ, начерченный рукой человека в свободном желании наполнить жизнь радостью творчества (Чт. пр., 84).

У Фейербаха:

Абсолютное существо, Бог человека есть его собственная сущность. Поэтому власть предмета над ним есть власть его собственной сущности...<sup>13</sup>

Общее основание между религией и атеизмом, между богом и человеком служат объяснением противоречивому построению текста Платонова, начинающегося словами: «Революцией разрушена не только христианская религия, но и предупреждена всякая возможность возникновения на земле всякой новой религии» (Чт. пр., 85), — и заканчивающегося выводом:

Мы еще не отвергли окончательно тех, кто говорит, что у коммунизма нет «религий», нет высшего смысла, нет такой великой всепоглощающей идеи, которая бы всего наполнила человека и повела бы его на всякую жертву. <...>

Нет, эту идею, эту общую руководящую мысль коммунизм людям даст. И до нее мы уже дошли, мы открыли религию грядущего, мы нашли смысл жизни человечества. Мы нашли того Бога, ради которого будет жить коммунистическое человечество. Только этого «бога» будут не любить, а ненавидеть, и такой страшной ненавистью, что из нее родится смысл жизни всех (Чт. пр., 86—87).

<sup>13</sup> Фейербах Л. Сущность христианства. С. 5.



Макс Мюллер писал о необходимости различать два понимания религиозности: религиозность как совокупность учений (христианство, иудаизм, индуизм) и религиозность как «способность верить независимо от всех исторических религий», «способность ума или предрасположенность, которая независимо от чувства и разума, а иногда даже вопреки им дает возможность человеку постигать Бесконечное под различными именами и в разнообразных формах». <sup>14</sup> Говорить об идеологической принадлежности Платонова христианству как к конкретной конфессии, и тем более видеть в нем проповедника христианства (или непоколебимого атеиста), нет оснований. Но религиозность как способность ума, вера в возможности постигать бесконечное была свойственна Платонову в высочайшей степени. Такая вера не чужда сомнению. Видимо, с теми же основаниями, по которым возникает мысль о «метаавтопизме» Платонова, следует говорить и о его «метарелигиозности».

«Записные книжки» Платонова предоставляют возможность судить о том, как неоднозначны слова «бог», «религия», «вера» у Платонова. Во-первых, на поверхности все та же двойственность в оценках. Негативная и позитивная тенденция сменяют друг друга:

*У буржуазии была религия — у нас будет место религии внутри человека заменено социальным [челове<ческим>] гувством (Зап. кн., 258).*

*Мы без церкви стали, как гертюки, дайте нам церковь и покой (беднячка)? (Зап. кн., 25).*

*В церковь входят,  
снимают шапки,  
но ругаются матом,  
перекрестившись и вздохнув (Зап. кн., 25).*

*Христианство, вегетарианство и т. д. в детстве, в юношестве готовят стержневцов в мужестве... (Зап. кн., 70).*

<sup>14</sup> Мюллер М. Введение в науку о религии // Классики мирового религиоведения. М.: Канон, 1996. С. 41—42.

*Старообрядчество, это серьезно, это всемирное принципиальное движение; причем — из него неизвестно что могло бы еще выйти, а из прогресса известно что (Зап. кн., 139).*

Бог есть неповторимое и скоропреходящее в существе, непоходящее ни на что, ни на кого, исчезающее и дивное... (Зап. кн., 250).

Анахронизм в последовательности приводимых высказываний допущен сознательно. Он еще раз подчеркивает невозможность резкого противопоставления раннего Платонова позднему. И подчеркивает еще одну простую вещь — насколько легко, забыв об открыто проявляющейся двойственности, превратить Платонова или в поборника православия (религии вообще), или в столь же убежденного его ниспровергателя.

Интересней другое. Платонов не может обойтись без слова «бог» в попытках обозначить абсолютное и главное: «Бог есть умерший человек» (Зап. кн., 246); «Я и творец, и сотворенный!» (Зап. кн., 21). Он пытается понять и религию, и атеизм, отыскивая их общность, полагая тем самым третью возможность:

Бог есть и бога нет. То и другое верно. Бог стал непосредственен etc., что разделился среди всего — и тем как бы уничтожился. А «наследники» его, имея в себе «уголь» бога, говорят его нет — и верно. Или есть — другие говорят — и верно тоже. Вот весь атеизм и вся религия (Зап. кн., 257).

«Бог есть и бога нет. То и другое верно...» — очевидный гегелевский переход «все» в «ничто» (дополняющий «фейербаховское» объединение религии и атеизма), *рефлексия* художника, причем подчиненная легко прослеживаемой философской традиции. Показательно и то, что наряду с таким размышлением у Платонова возникает мысль о Христе как об образе, «созданном из чистого очарования — без новаторства, без теории, без чудес и пр.» (Зап. кн., 231). Последняя запись может быть уточнена крайне «позитивистским» замечанием: «Об обязательности аномалий в истории: Христос; беспорочное

зачатие Марии (физическое), к<а>к [факт] рудимент однопо-  
лового растения (?)» (Зап. кн., 112), — вообще не оставляющем  
места религии в размышлениях о самом религиозном образе.

Попробуем наметить продолжение той «фейербаховской»  
линии, которая была выявлена нами на примере ранних ста-  
тей писателя, теперь в «Чевенгуре».

Тема религии и церкви заявляет о себе в «Чевенгуре» ис-  
подволь — как бытовая подробность, без которой, однако, не-  
мыслима жизнь героев. Появление в повести мастера Захара  
Павловича как бы случайным образом увязано с мотивом ре-  
лигии. Захар Павлович живет у церковного сторожа, который,  
по словам повествователя, «от частых богослужений» пере-  
стал верить в бога (Ч., 24). Упоминание об утратившем веру  
простонародном герое оказывается лишь первым среди мно-  
жества подобных упоминаний. Если прислушаться к характе-  
ристикам, которые дает повествователь простым крестьянам,  
несложно заметить, что такое отношение к вере характерно  
для них.<sup>15</sup>

На протяжении всего повествования свою любовь к богу  
русский народ проявляет более чем сдержанно. Обыкновенно  
простые люди вспоминают о боге (или о черте) вскользь,  
чаще всего — в устойчивом выражении, в паремии, которая  
как ритуальная формула произносится почти автоматически,  
без акцента и без ее осознания.<sup>16</sup>

И даже благочестивость ожидающих апокалипсиса чевен-  
гурцев не столь глубока, как может показаться. В одном из

<sup>15</sup> Например: «Богу Прохор Абрамович молился, но сердечного  
расположения к нему не чувствовал» (Ч., 38); «Этот человек считал  
себя богом и все знал. По своему убеждению он бросил пахоту и  
питался непосредственно почвой. <...> За это его немного почитали»  
(Ч., 98—99).

<sup>16</sup> «Отмучился, родимый. Слава тебе господи!» (Ч., 24); «Умру,  
ей-богу умру, Захар Палыч» (Ч., 26); «Сволочи, святотатцы, мер-  
завцы, холуи чертовы!» (Ч., 36); «Вот остаток от чертей-то!»  
(Ч., 45).

ранних вариантов текста произведения Платонова существовал фрагмент, содержащий следующие слова:

— Мы ждали [*бога*] **Исуса Христа**, а он мимо прошел: на все его святая воля!

«Хоть бы и всегда мимо проходил, — нечаянно думал иной чевенгурец. — Господи, что-ж я говорю? — пугался человек: — будь я трижды проклят, чтоб на меня чугун со щами опрокинулся!»

А сам второю мыслью надеялся: «щей бог на меня не пролет, потому что видит как я мучаюсь!» (**Ч. рк.**, 187; в окончательном тексте фрагмент сведен к первому предложению).

Кажется, в подобном изображении общекрестьянских умонастроений Платонов не отходил от правды жизни. Угасание веры в народе или, говоря словами П. Н. Милюкова, «ритуализм масс и их равнодушие к духовному содержанию религии»<sup>17</sup> констатировали многие современники А. Платонова.

И тем не менее на заданном эпохой фоне в «Чевенгуре» разворачивается «идейная» коллизия, в которой религия занимает немаловажное место. В самом начале Платонов обозначает противостояние двух взглядов на жизнь, выводя на первый план взаимоотношения между Захаром Павловичем и бобылем, между человеком деятельным и человеком созерцающим, удивляющимся. Религия не заявляет о себе открыто в сценах, связанных с этими персонажами, но сама традиция, на которую эти сцены ориентированы, помещает размышления Платонова в сферу, где религия занимает центральное место.

Выделяя в качестве сущностной черты образа бобыля его способность удивляться миру, Платонов проецирует «идеологический сюжет» своего произведения на вполне определенные книжные источники. В частности, на те разделы «Сущности христианства» Л. Фейербаха, где религиозное знание определяется как знание-удивление. В разделе «Значение творения в иудействе» Л. Фейербах противопоставляет

<sup>17</sup> Милюков П. Н. Очерки истории русской культуры: В 3 т. Т. 2. Ч. 1. С. 204.

те же самые формы знания и отношения к миру — утилизм и знание созерцательное, знание-удивление.

Нельзя утверждать наверняка, что именно этот текст стал непосредственным источником платоновского образа. Сходство удивления платоновского героя с удивлением у Фейербаха не единственное в своем роде. Подобная параллель, например, обнаруживается в известном «Sartor Resartus» Карлейля, сущность учения которого С. Н. Булгаков в специальной работе, опубликованной в 1904 году, сформулировал, вслед за Стерлингом, так: «Чувства удивления, благоговения и тайны — основа религии Карлейля». <sup>18</sup>

Отметим, что подобное чувство противопоставлено Карлейлем позитивизму и утилитаризму, как и у Фейербаха. Правда, Карлейль выступает противником последних.

Намечается целая связка ориентиров, с помощью которых и устанавливается множественность вероятных истоков платоновского образа и единство возникающего при их использовании смысла: знание как удивление представляет собой в «Чевенгуре» лишь одну из ступеней поиска истины. Внешний мотив полностью подчиняется логике художественного повествования. Вопрос о конкретном источнике при такой постановке теряет свое значение для интерпретации текста.

Пассивность и удивление, минимум веры — одна из сторон русской повседневности революционной поры. Другая сторона — странники, столь дорогие платоновскому сердцу, «рассеивающие на своем ходу тяжесть горящей души народа». <sup>19</sup>

<sup>18</sup> Булгаков С. Н. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 79. О возможном внимании Платонова к Карлейлю, имея в виду «Sartor Resartus», пишет Е. А. Яблоков (Яблоков Е. А. На берегу неба. (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). С. 143).

<sup>19</sup> Но бредущие «куда попало», пока не «окоротят» (Ч., 93), то есть бесцельно, не зная цели: «Даже более простое соображение — для какого счастья они живут — тоже не приходило в голову нищим. Какая вера-надежда-любовь давала силу их ногам на песчаных дорогах — ни одному подающему милостыню не было известно» (Ч., 58).

И тот круг персонажей, что непосредственно связан с революцией и верой — с разрушением старого мира. Можно без усталости перечислять библейские и евангельские параллели, которые возникают при рассмотрении этих образов: здесь и объявление большевиков «великомучениками своей идеи» (Ч., 77), и реализованный в «Чевенгуре» апокалипсис, переориентированная евангельская надпись на церкви, занятой революцией под свои нужды, наконец, попытка воскрешения, производимая бывшим фельдшером Чепурным.

Интересен один из вариантов текста «Чевенгура», вошедший в него из «Строителей страны» и затем вычеркнутый, который содержал открытое сопоставление революции и христианства:

Эти стихи были напечатаны в губернской советской газете: тогда печатались даже статьи о железной необходимости и воскрешении мертвых коммунистов, где Христос обозначался союзником революции (Ч. рк., 142).

В окончательном тексте «Чевенгура» сравнение редуцируется, сохраняясь латентно. Повествователь, используя несобственно-прямую речь, дает такую характеристику платоновским «героям веры» — и в первую очередь Копенкину:

...есть, примерно, десять процентов чудаков в народе, которые на любое дело пойдут — и в революцию, и в скит на богомолье (Ч., 168).

В ней совершенно отчетливо звучит уже знакомая нам по ранним статьям Платонова мысль о религиозности революционера и революционности истинно верующего. Ключевые слова «в скит на богомолье» появились только в позднем варианте «Чевенгура». Они — всего лишь след и знак идеи. Но то, что Платонов добавляет его в текст, отчетливо показывает, что Платонов по-прежнему не может отказаться при объяснении революции от обращения к истории религии. Для Платонова революционер — тип личности, существование которого подтверждает в том числе и религиозная история. Тоска лес-

ного надзирателя из Биттермановского лесничества, заключающаяся в поисках истоков большевизма в прошлом, представляет собой установку самого Платонова. Это она заставляет Платонова обратиться ко времени первоначального, почти «христианского» коммунизма (несомненно — к работам Ф. Энгельса, К. Каутского<sup>20</sup>, возможно — к работам того же Булгакова<sup>21</sup> и др.).

Обращение Платонова к проблеме религии непосредственно связано с той традицией исследования божественного, пиком развития которой стал во всей своей противоречивости «серебряный век» русской культуры. Отношение Платонова к религии не ортодоксально. Это рефлексия на круг самых раз-

<sup>20</sup> Упоминание о последнем встречается в одной из ранних статей Платонова: «Разбивая софистические построения худшего из наших врагов Каутского, т. Бухарин окончательно закапывает его, как бывшего человека, а теперь только издающего зловоние мертвеца» (**Чт. пр.**, 139; «Октябрьский переворот» и диктатура пролетариата», 1920). Об ориентации на Каутского см.: Яблоков Е. А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»); Günther H. Чевенгур и «Опоньское царство». К вопросу народного хилиазма в романе А. Платонова // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXII (III). P. 218.

<sup>21</sup> Имя Булгакова следует упомянуть еще раз в связи с двумя моментами. Во-первых, вернемся к тем опосредующим звеньям, которые способствовали появлению в текстах молодого Платонова идей «человекобожия». Критика этой «религии» Булгаковым была столь громогласна, что вполне могла донестись и до Платонова. Во-вторых, Булгаков очень четко видел, каким образом и сколь постоянно «слово божие» в начале века использовалось атеистами и революционерами, ничуть не обретая при этом действительно религиозного значения: «В настоящее время можно также наблюдать особенно характерную для нашей эпохи интеллигентскую подделку под христианство, усвоение христианских слов и идей при сохранении всего духовного облика интеллигентского героизма. <...> Это интеллигентское христианство, оставляющее нетронутым то, что в интеллигентском героизме является наиболее антирелигиозным...» (*Булгаков С. Н. Два града. Исследование о природе общественных идеалов*. С. 293).

ных философских проблем, ставших столь актуальными в начале XX столетия. Психологическое качество (вера в способность ума познавать бесконечное), опосредуемое рефлексией и привязанное к реальной жизни русского народа, к попыткам понять его сущностные особенности, дало жизнь художественному миру, в котором наиболее полно запечатлены и как бы мифологизированы особенности русского сознания XX века. Оно сравнимо с мутным и кривым зеркалом, которое, несмотря на кажущуюся ущербность, а точнее, именно благодаря ей, оказалось наиболее подходящим для отражения эпохи.

И странно и нет, что в писателе мы постоянно желаем видеть человека, знающего ответы. Русский писатель тем более должен их знать и уметь донести до читателя. Но таковы не все,<sup>22</sup> а в XX веке даже не большинство. Есть, конечно, в русской литературе «Как нам обустроить Россию?». Но это ско-

<sup>22</sup> «...Чтение — отучает человека самостоятельно думать. Чтение — новая форма угнетения. Поэтому каждая книжка вред. Сочинитель — вредитель разума...» — эта надпись на книжке «Епифанские шлюзы», сделанная рукой писателя, несмотря на шутивную форму, показывает, что Платонов прекрасно сознавал проблему «художника-учителя». А его собственная литературная практика свидетельствует, как он уходил от такого образа. (Цит. по: Ласунский Г. О. А. П. Платонов в печати, документах, иконографии (По материалам личного собрания автора) // Андрей Платонов: Исследования и материалы. Межвузовский сборник научных трудов. 1993. С. 182).

Желая видеть в Платонове учителя, мы словно принимаем эстафету от современной писателю критики: «Вы любуетесь этой сложностью, противоречивостью, запутанностью, в то время как нужна крупная, сильная, знающая, чего она хочет, личность, конечно, сложная и богатая, но ясная, сильная и понимающая, чего она хочет. Я всегда предпочитаю большевика, который знает, что хочет и куда идет, запутанному, сложному интеллигенту. У Платонова эта сложность именно от того, что ему не все ясно, что он запутался» (Левин Ф. М. Сопровождение в Союзе писателей. Чтение и обсуждение рассказа А. Платонова «Среди животных и растений» для журнала «Люди железнодорожной державы» <1936> // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. С. 341).



рее традиция, чем современность.<sup>23</sup> Почему Платонов обязательно должен был озвучивать преднайденное знание? Неужели место мыслителя, который помогает знание обрести, обладает искусством создать вопрос и побудить к совместному поиску истины, быть «повитухой», менее достойно? Если уж сравнивать творчество Платонова с философией, то приходится вспоминать и о матери Сократа.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Понять позицию Платонова — художника XX столетия — часто помогают предпочтения его современников, пусть не всегда соотечественников. Жорж Батай начинает «Внутренний опыт» (1943) с главы «Критика догматического рабства (и мистицизма)», в которой, в частности, фиксирует такой подход: «Внутренний опыт отвечает необходимости <...> все ставить под сомнение (под вопрос)...» И далее то, что непосредственно относится к проблеме веры и знания: «Догматические предпосылки задали опыту неподобающие пределы: тот, кто знает, не может выйти за горизонт известного» (*Батай Ж. Внутренний опыт.* СПб.: Аxiоma; Мифрил, 1997. С. 17). Вера и знание (взятое как результат, но не процесс) лежат по одну сторону горизонта, что никак не согласуется с чаянием философа о свободе в движении к истине. Но и Платонов постоянно стремился за горизонт, установленный опытом эпохи и его собственным. Примечательно и то, что такое совсем не религиозное и не христианское разумение Ж. Батай увязывает с христианским как с некоей его предпосылкой («я с большой строгостью следовал доведенному до совершенства христианами» (Там же. С. 18)). Платонов сходным образом «наследует» христианству, перешагивая его догму как границу.

<sup>24</sup> Г. Г. Шпет в «Скептике и его душе», апеллируя к Юму, проводит различие между сомнением как началом и преддверием философии и скепсисом как теорией, явившейся следствием философствования. Первое еще не философия или вообще не философия, но, так сказать, ее потенция. Второе — ошибка и неудача философии и поэтому к философии имеет лишь косвенное отношение. По Шпету (с чем хочется согласиться) скептицизм по существу равен догматизму (вере). Платоновское сомнение сродни первому.

## **Я, МЫ И СВОБОДА (ПЛАТОНОВ И АНАРХИЗМ)**

...Коммунизм есть только волна в океане вечности истории.

*А. Платонов*

Вопрос о сомнении сам по себе предполагает постановку вопроса о свободе. Одно без другого мыслится с трудом. Вся литературная карьера Платонова может быть воспринята как отстаивание свободы сомневаться: в государстве, человеке, религии, науке, искусстве... Свобода сомнения сводима к свободе познания, поиска путей самого познания, в чем, собственно, и убеждает изучение платоновской поэтики.

В то же время не получается рассматривать платоновские тексты единственно как «чистую» гносеологию или онтологию. Творчество Платонова воспринимается как художественное, а следовательно, остается таковым. Ему присуще и то и другое начало лишь постольку, поскольку они характеризуют само искусство, и в такой мере, в какой это может быть свойственно произведению, принадлежащему области эстетического. Ни «чистый» принцип сомнения, ни «чистый» принцип свободы, равно как никакие другие, нигде не определены писателем. Они выводятся на основе анализа текстов. Платонов тематизирует ряд явлений современной культуры, среди которых свою роль играют и те, что связаны с проблемой свободы. Последняя не занимала Платонова-художника абстрактно сама по себе, но в приложении к другим идеям, выдвигаемым эпохой. Пройдя по пути рассмотрения поэтики, попытаемся теперь схематично соотнести наши наблюдения с идеологическим окружением, в котором она, платоновская поэтика, рождалась, — с явлением, значимым именно в данном аспекте, с анархизмом.

Что касается конкретных источников влияния, о которых пойдет речь ниже, — характер их принципиально гипотети-

чен. Они представляют собой символические ориентиры, содержащие quintэссенцию актуального для начала двадцатого века анархизма, и служат, чтобы показать близость платоновского поиска свободы совершенно определенному идеологическому полю.

Проблема «Платонов и анархизм» не относится к числу очевидных,<sup>25</sup> и поэтому мы прежде всего сталкиваемся с необходимостью отвечать на вопрос не только о форме, но и о самой возможности такой связи.

Писатель открыто обращается к теме анархизма как в ранней публицистике, так и в зрелом художественном творчестве. Столкновение двух понятий в названии статьи «Анархисты и коммунисты» (1920) непосредственно перекликается с названием раздела из кропотливой работы «Современная

<sup>25</sup> Материалы, включенные в эту главу, были впервые опубликованы в 1995 году. Несколько позже Леонид Геллер откликнулся на них следующим образом: «Я целиком согласен с его (Вьюгина. — В. В.) гипотезой о влиянии анархистских идей на Платонова, но удивлен осторожностью, с которой он защищает свое наблюдение, и с его мнением о том, что, совмещая идеи коллективизма с анархизмом, Платонов «совмещает несовместимое». Мой первый тезис состоит в том, чтобы усилить гипотезу Вьюгина и тем ингредиентом, который придает неповторимый вкус утопии Платонова, считать именно утопию анархизма» (*Heller L.* Свистун, Витя и Протоген, или Песня для всех угнетенных. Анархия в мире Андрея Платонова // *Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov*, S. 138—139). Однако, что очень хотелось бы показать, Платонов все же не сводим к анархизму, как не сводимо его творчество ни к одной из крайностей, которые находят себе место в его произведениях. Крайности, как магниты, создают особое поле для Платонова, в котором свободно по своему особому пути движется его точка зрения.

В свою очередь хотелось бы отметить приоритет В. А. Коваленко в постановке проблемы в интересующем нас ракурсе: *Коваленко В. А.* Становление свободы (О романе А. Платонова «Чевенгур») // *Андрей Платонов: Исследования и материалы. Межвузовский сборник научных трудов.* Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1993).

наука и анархия». <sup>26</sup> «Строители страны», «Чевенгур», план романа «Зреющая звезда» — хотя в каждом из названных случаев анархизм предстает в оценке повествователя явлением отнюдь не положительным (от бандитизма до «болезни роста»), <sup>27</sup> нельзя сбрасывать со счетов и те произведения, которые негативно, самым отрицанием бюрократического порядка, а вместе с тем вольно или невольно государственности, выражали причастность писателя к этому направлению мысли. «Город Градов», «Усомнившийся Макар», «Государственный житель» не сводимы к пафосу «Прозаседавшихся». Известно, наконец, что молодой Платонов задумывал книгу о свободе («(Написать книжку “Истинная свобода”»)» (Зап. кн., 19)). <sup>28</sup>

<sup>26</sup> «Современная наука и анархия», как и статья Платонова, вышла в России тоже в 1920 году; раздел работы Кропоткина, известный в России с 1906 года, когда он вышел отдельным изданием, называется «Коммунизм и анархия».

Платоновское название, тем не менее, созвучно не только кропоткинскому. Проблема множественности гипотетических источников возникает и в данном случае. Как прецедент, Сталин в 1906 году тоже пишет статью со схожим названием — «Анархизм и социализм». Но поиск решения проблемы источника не всегда безнадежен, как в случае с образом «ангела-хранителя», «сторожа», «евнуха души» из «Чевенгура». Всякое название в XX веке, строящееся по схеме «анархизм и ...», неминуемо приводит к фигуре Кропоткина. Так же неизбежно имя Федорова выходит на первый план, когда идея бессмертия, воскрешения соплагается с идеей научного знания.

<sup>27</sup> «У группы юноши и его товарищей — душевный кризис. Среди товарищей есть анархисты, эсеры и социал-демократы. Все левые, крайние — от молодости» (Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. 1995. С. 242).

<sup>28</sup> Возможно, идея книги «Истинная свобода» тоже нашла отражение в «Записных книжках», в примыкающем фрагменте:

Свобода живет только там, где человек свободен и перед самим собой, где нет стыда и жалости к самому себе. И потому всякий человек может быть свободным, и никто не может лишить его свободы, если он сам того не захочет. Насилие,

Современная Платонову критика более чем убедительно раскрывает существенный интерес писателя к идеям безвластия. М. Майзель замечает по поводу «Города Градова»: «Социальный смысл рассказа сводится к решительному протесту писателя против *государственности*», «направляя огонь на отдельные участки советской современной действительности, Платонов ополчается против всей *советской государственности*» (курсив мой. — В. В.). Но вот что более всего интересно в высказываниях М. Майзеля: «Основной порок сатиры Платонова заключается в том, что он не умеет стать над своими героями, предвидеть и оценить “со стороны” конечные выводы, “мораль” рассказа». <sup>29</sup>

Майзель разглядел, в чем Платонов чужой. Платонов действительно в силу основных своих творческих установок не может предложить «мораль» читателю. <sup>30</sup> Причем замечание об этом эстетическом пороке возникает в контексте, напря-

---

которое захочет человек применить как будто для удовлетворения собственной свободы, [—] на самом деле уничтожает эту свободу, ибо где сила — там нет свободы, свобода там — где совесть и отсутствие стыда перед собою за дела свои (Зап. кн., 19).

<sup>29</sup> Майзель М. Ошибки мастера // Звезда. 1930. № 4. С. 200, 206, 201. Существует, правда, еще ответ Платонова Стрельниковой по поводу ее критики «Города Градова», в котором писатель, проявляя детальное знание политической ситуации, пытается опровергнуть высказывание критикессы о том, что «Платонов утверждает, что бюрократизм породила сама советская власть» (Платонов А. П. Против халтурных судей (Ответ В. Стрельниковой) // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. С. 250). Однако мало что мешает читателю увидеть в *городе городов* как аллюзию на Салтыкова, так и аллегию тотальности бюрократизма в России.

<sup>30</sup> Этот пример дает возможность еще раз подчеркнуть, что всякий разговор о «притчевости» (с упором на «поучение») как о ведущем принципе поэтики Платонова, взятой по крайней мере до середины 30-х годов, просто абсурден.

мую связанном с проблемой свободы. Три составляющих — свобода, сомнение и открытая структура загадочного текста — сталкиваются в его интерпретации, и нам лишь остается еще раз констатировать уже установленную неметонимическую связь между ними.

К данной модели, по сути, приводят и высказывания Авербаха о Платонове: «В чем же усомнился наш Макар? Он усомнился в главном <...> Рассказ Платонова — идеологическое отражение сопротивляющейся мелкобуржуазной стихии. В нем есть двусмысленности, противоречащие основной идее рассказа и позволяющие предполагать субъективные пожелания автора. Но наше время не терпит двусмысленности... Писатели, желающие быть советскими, должны ясно понимать, что нигилистическая распушенность и анархо-индивидуалистическая чужды...»<sup>31</sup> «Усомнился», «двусмысленности» и, наконец, анархизм — вот что выводит Платонова из строя советских. Авербах прав в своем восприятии «юродствующего»: двусмысленность позволительна только вождю. Можно относиться к эпитету «анархо-индивидуалистический» всего лишь как к своего рода бранному восклицанию, однако оно имеет вполне определенное семантическое наполнение даже в варианте, предложенном А. Селивановским: «...читатель сохранил в памяти обывательско-анархистствующую издевку Платонова над массаами...»<sup>32</sup> Тем более весомое, что руку к этой критике

---

<sup>31</sup> Авербах Л. О целостных масштабах и частных Макарах // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 265.

<sup>32</sup> Селивановский А. В чем «сомневается» Андрей Платонов // Литературная газета. 1931. 10 июня. С. 3. Гурвич тоже использует данную формулировку: «Человек с ущемленной душой, человек, нужный всем и ненужный самому себе, — это — наряду с циником и анархистствующим отрицателем-индивидуалистом — постоянный герой Платонова. Эти два образа — две стороны одного целого: художественного мира Андрея Платонова» (Гурвич А. Андрей Платонов // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 384).

приложил сам Сталин.<sup>33</sup> Две поэтики двойственности столкнулись на политическом поле, когда на первый план вышел вопрос о власти.

На известном «покаянном» вечере 1932 года Платонов говорил: «Моя художественная идеология с 1927 года это идеология беспартийного отсталого рабочего, наиболее подверженного тем формам буржуазной идеологии, которыми буржуазия воздействовала на рабочий класс, — это анархизм, нигилизм и т. п.». Слова писателя можно было бы рассматривать как следование формуле признания ошибок, необходимой для «жанра раскаяния», частью которой является повторение обвинений критики, и только. Однако тут же Платонов, отвечая на вопрос об истоках своего ошибочного мировоззрения, замечает: «Я не знаком организационно <...> Литературу анархическую я читаю — Кропоткина, но не стоял близко к анархизму...»<sup>34</sup> Платонов пытался объяснить просчеты влиянием среды: работал на заводах среди крестьян, — то есть причинами стихийного, неосознанного порядка. В то же время известно об участии молодого Платонова в анархическом издании «Жизнь и творчество русской молодежи».<sup>35</sup>

Сложно усомниться в том, что социокультурная и политическая обстановка начала XX века допускала возможность указанной взаимосвязи. Распространение анархических идей

<sup>33</sup> Г. Белая воспроизводит рассказ В. А. Сутырина о встрече со Сталиным по поводу «Усомнившегося Макара», записанный Л. Э. Разгоном: «Товарищ Сутырин и товарищ Фадеев! Возьмите этот журнал, на нем есть мои замечания, и завтра же напишите статью для газеты, в которой разоблачите антисоветский смысл рассказа и лицо его автора» (Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов. М.: Сов. писатель, 1989. С. 276).

<sup>34</sup> Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. Сборник. С. 298.

<sup>35</sup> Над горами // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. № 5; Об искусстве (Из дневника) // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 19 янв.; Отмечено Н. В. Корниенко (Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. С. 312).

в России ощущалось повсеместно. Издание трудов Бакунина и Кропоткина, многочисленные анархические журналы, наконец, практическая революционная деятельность анархистов различного толка (вплоть до мистического) — все это вряд ли могло остаться в стороне от внимательного и заинтересованного взгляда молодого Платонова. Среди преподавателей Платонова в политехникуме, где Платонов учился с 1919 года, был, между прочим, Николай Петрович Самбикин, фамилия которого появится в «Счастливой Москве», пользовавшийся авторитетом среди студентов и симпатизирующий анархизму.<sup>36</sup>

Почему же Платонова не устраивала социалистическая теория в ее «ортодоксальном» виде (пусть даже он и заявляет постоянно о своей приверженности марксизму и социализму)?

Если рассматривать платоновское мировосприятие единственно через призму социологических учений, то объяснения данному факту не найти: все проблемы решаются (в идеале, конечно) социалистической теорией.

Но в том-то и дело, что взгляды Платонова, как известно, никогда не ограничивались только этим измерением. Социализм не решает проблемы смерти, о которой постоянно приходится говорить в связи с Платоновым. Только в том случае, когда учтена эта вечная платоновская рефлексия, становится понятно, почему писатель не был им удовлетворен. Все, что могло бы помочь в преодолении, в разрешении проблемы жизни и смерти, Платонов, наверное, готов был воспринять и воспринимал: поэтому при всем недоверии к религии христианская образность и христианские мотивы сохраняются и продолжают жить в его текстах; поэтому Платонов впитывает в свое сознание идеи «Общего дела»; не с тем же ли связаны

---

<sup>36</sup> Ласунский О. Житель родного города: Воронежские годы Андрея Платонова (1899—1926). С. 67. О. Ласунский упоминает и другого анархиста среди ближайшего окружения А. Платонова — Г. С. Малюченко: «Он считал себя "анархо-марксистом" и бесстрашно отстаивал свои довольно сумбурные воззрения» (Там же. С. 103).



его научные и технические дерзания, множество проектов от реальных до фантастических? Вопрос о существовании человека как такового, по сути, об экзистенции<sup>37</sup>, приносит и иное понимание свободы, чем просто «социологическое», подразумевающее освобождение от капиталистического рабства и т. п. Платонов думает о свободе человека, который может быть уподоблен богу, демиургу или «сатане мысли», о свободе несравненно более высокой, чем социальная.

Сближению Платонова с анархизмом мог поспособствовать ряд идеологических обстоятельств. При всем своем открытом противостоянии марксизм (к которому, безусловно, был причастен Платонов) и анархизм развивались в общем русле социалистических учений. Вряд ли можно отрицать существование некоторой тождественности в устремлениях марксистов и анархистов. Если говорить о чисто политической, действенной сфере, сотрудничество и даже переход с одной платформы на другую порой осуществлялись довольно легко (Г. И. Котовский, А. В. Мокроусов). Такое двойственное положение отразилось, например, в формуле: «Существуют только эти два социализма. Первый — это детство социализма, второй — его расцвет. <...> В наше время каждый должен принять сторону того или другого или же признать, что он не социалист».<sup>38</sup> Не менее красноречивой представляется и сопоставительная оценка деятельности Маркса и Штирнера (что может казаться более нелогичным?), данная Б. В. Гим-

<sup>37</sup> В том смысле, в каком, например, Ясперс в «Духовной ситуации времени» противопоставляет экзистенциальное познание социологии, антропологии, психологии, видя недостаточность последних для выяснения бытия человека: новое видение обязано своим происхождением ситуации, ясно отраженной Кьеркегором и затем Ницше, когда человек при нарастающем «разбожествлении» мира остается перед лицом «ничто» (а проще говоря, смерти), и оно противостоит религиозному как уже не безусловно удовлетворительному.

<sup>38</sup> *Теккер Б. Р.* Государственный социализм и анархизм // Анархизм. СПб.: Земля, 1907. С. 38.

мельфарбом и М. Л. Гохшиллером в работе «Основы учения Штирнера».<sup>39</sup> Важно и еще одно обстоятельство, сближающее Платонова с анархизмом. Платонов — в одном из проявлений своей противоречивой индивидуальности — человек науки, человек, чье сознание направлено на поиск истины, на раскрытие тайн природы с помощью той же позитивной науки, к которой постоянно обращаются за подтверждением своих выводов и анархисты.

То, что Платонов не был удовлетворен первой, «детской», ступенью развития социализма и коммунизма, выявляется из его собственных слов, когда он признается в своей приверженности именно коммунизму. В статье «Будущий Октябрь» читаем: «Мы — коммунисты, но не фанатики коммунизма. И знаем, что коммунизм есть только волна в океане вечности истории... И еще: мы больше революционеры, чем коммунисты, главное — не фанатики» (**Чт. пр.**, 119). Интересно представить логическое развитие последней фразы («мы не фанатики коммунизма»), если допустить увлеченность или отталкивание Платонова от идей Кропоткина. Созвучие видится в отказе от односторонней трактовки будущего устройства общества. «Анархизм неизбежно ведет к коммунизму, а коммунизм — к анархизму», — пишет анархист Кропоткин, словно подхватывая (условный анахронизм) мысль коммуниста Платонова.

Отношение Платонова к анархизму как к реальной силе, имевшей достаточное влияние в современную ему эпоху, было осторожным. Платонов ощущает дискредитированность самого слова «анархия» в 20-е годы, в условиях строительства

---

<sup>39</sup> Гиммельфарб Б. В., Гохшиллер М. Л. Основы учения Штирнера // Штирнер М. Единственный и его собственность. СПб., 1909. Т. 2. С. 523; речь идет о сущности понятия «индивидуум»: «Итак, Штирнер приходит к “я” — индивидууму реальному и вполне определенному. Это “я” он достигает процессом уничтожения идеологии, и это уничтожение проводится им полностью, бесповоротно. Он сделал здесь то же дело, что сделал и Маркс. И очень часто результаты его критики совпадают с результатами Маркса».

социализма, и как истинный коммунист (по крайней мере как человек, считающий себя таковым), казалось бы, открыто отказывает этому явлению в праве на существование: «Анархизм же есть утверждение капитала...» (Чт. пр., 127). Однако за всей открытостью и ясностью платоновской речи угадывается некая иная, глубинная семантика, вступающая в противоречие с очевидным.

Показателен разговор Захара Павловича, героя «Чевенгура», с партийным человеком в сцене, когда Захар Павлович с Двановым записываются в партию:

<Захар Павлович> :

— ...Нет, друг, всякая власть есть царство, тот же синклит и монархия, — я много передумал...

— А что же надо? — озадачился собеседник.

— Имушество надо унизить, — открыл Захар Павлович. — А людей оставить без призора — к лучшему обойдется, ей-богу, правда!

— Так это анархия!

— Какая тебе анархия — просто себе сдельная жизнь! (Ч., 76).<sup>40</sup>

Захар Павлович долго думал о жизни и пришел к выводу, что человеку не нужны никакие надзиратели. Партийный человек сразу ухватил суть и вынес приговор: анархия.<sup>41</sup> Захар

<sup>40</sup> В «Записных книжках» есть фрагмент, созвучный рассуждениям Захара Павловича: «Надо так до чего-нибудь доорганизоваться, чтоб жизнь вырабатывалась сама — без участия людей, а просто в силу взаимоотношения» (Зап. кн., 98). Организация, бюрократия должны превратиться в противоположность.

<sup>41</sup> Гурвич на основании этой и ряда других сцен делает вывод о мировоззрении Платонова в целом: «Его идеал жизни — распустить город, распустить государство и пустить всех людей по миру» (Гурвич А. Андрей Платонов. С. 389). Его прочтение удобно было бы использовать для трактовки, предложенной Л. Геллером. Но — снова и снова — они представляют собой лишь мнение среди других мнений: партиец, осуждающий Захара Павловича, привлекает последнего своей серьезностью, а отнюдь не отталкивает.

Павлович чурается этого слова, но только слова. Платоновский герой (а следовательно, и Платонов, при всей нетождественности героя и автора) пытается осмыслить жизнь без власти. Важно подчеркнуть направленность мысли, звучащую в эпизоде.

Платонов видит разницу между анархизмом и бандитами, называющими себя анархистами. С утверждения такого различия начинается его статья «Анархисты и коммунисты»: «Мы будем рассуждать не о тех людях, которые бродят по деревням и лесам, режут и грабят и называют себя анархистами. Они — не анархисты, им имя дает их дело» (**Чт. пр.**, 125).<sup>42</sup> Его же Платонов проводит и в «Чевенгуре». В «Чевен-

---

<sup>42</sup> То же разграничение находим и в статье 1920 года «Истребим бандитизм» («Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. С. 469). Оно созвучно словам Н. Маркова из статьи «Пропаганда анархизма среди молодежи», опубликованной в журнале «Жизнь и творчество русской молодежи»: «...нужно ли приводить здесь слова о том, что анархисты — “бандиты”, “нравственно погибшие” люди с “страшными лицами”, с “бомбами под мышками, с патронами за поясом и револьверами в руках”, чтобы лишний раз доказать, как невежественно еще наше общество и как мало оно знакомо с святым учением — с учением анархизма» (1918. № 12. С. 2).

Следует добавить, в качестве непосредственного повода для размышлений Платонова о религии, боге, Христе в том русле, который обнаруживается в его публицистических опытах, вполне могло послужить «творчество» того же Маркова. В нескольких номерах журнала за 1918 год выходила его статья «Религия и молодежь» (1918. № 7—9, 14). В ней Марков давал позитивистски переосмысленную версию библейской истории, сталкивал понятия «познать и верить», что очень характерно для Платонова (ср.: «Вера, Знание и Сомнение» и др. высказывания), освобождал образ Христа от ореола чудесного, вторил, как и Платонов, идеям Фейербаха: «...нужно идти от человека к Богу, а не наоборот, ибо человек создал Бога по своему подобию, а не Бог создал человека по своему...» (Жизнь и творчество русской молодежи. 1918. № 14. С. 2). Ср. у Платонова: «Бог — образ, начерченный рукой человека...»

гуре» изображение анархистов в целом дается в негативных тонах (Мрачинский — личность малопривлекательная). Однако песня, которую слышит Дванов при встрече с отрядом Мрачинского, содержит нечто большее, чем неприятие. Она исполняется в два голоса, и отряд поет практически две песни, которые настолько противоположны по настрою, что этого нельзя не заметить. Первая песня «Яблочко» — символ, без которого вообще трудно представить себе русского анархиста. Другая песня, перекрываемая первой, — лирична.

Есть в далекой стране,  
На другом берегу,  
Что нам снится во сне,  
Но досталось врагу... (Ч., 104).

В ней ощущается тоска по некоему недостигнутому или утраченному идеалу, связь которого со свободой становится очевидной из контекста.

Очень приблизительно можно определить, к какой из разновидностей анархизма ближе платоновские устремления, если сопоставить их с индивидуалистическим анархизмом (условно говоря, анархизмом штирнеровского толка) и анархизмом коммунистическим (кропоткинским), представляющими собой две наиболее яркие крайности всего спектра анархических направлений.

Казалось бы, Платонова не должна была привлечь идеология «Единственного» Штирнера с его гимном эгоизму и своеобразному человеку-индивидуалисту: «Своеобразный» изначально свободен, так как он ничего не признает, кроме себя, ему не нужно сначала освободить себя, так как он с самого начала отвергает все, за исключением себя, так как он выше всего ценит, выше всего ставит себя, короче, — так как он исходит от себя и «к себе приходит».<sup>43</sup> На поверхности — параллели между платоновским и кропоткинским воззрениями. Сам коммунизм, которому привержены оба мыслителя, и вообще коллективизм, без которого трудно представить себе

<sup>43</sup> Штирнер М. Единственный и его собственность. Т. 2. С. 14.

Платонова, так внимательно относившегося к идеям «Общего дела» и часто говорившего «мы» вместо «я», сближаясь в этом с Богдановым и Пролеткультом.

Проблема взаимоотношений «мы» — «я», личного и общественного, ставится и решается Платоновым и Кропоткиным в какой-то мере сходным образом.

Кропоткин, пересказывая авторитетного Дарвина, пишет в «Этике» о двух инстинктах: личном и общественном.<sup>44</sup> Он видит главную задачу «Этики» в том, чтобы помочь человеку разрешить противоречие между ними. Для этого человеку нужно предложить некий идеал, который бы пробудил и усилил общественный инстинкт. Но именно такой идеал имеет Александр Дванов из «Строителей страны» — герой, которого побуждает строить социализм в деревне любовь к женщине: «Сначала деревни разъедутся (чтобы начать новую жизнь. — В. В.), а потом я обниму Софью Александровну? Очень долго» (Стр. стр., 345), — размышляет Дванов: личное ставится на службу общественному. И именно идея Розы (привнесенная и неосуществимая, но от этого только более действенная) делает Копенкина, героя того же произведения, красным командиром, а не крестьянином, которого не волнует ничего, кроме собственного хозяйства: «Если вынуть из Копенкина Розу Люксембург, Копенкин на другой день уехал бы крестьянствовать, копить скотину и ненавидеть советскую власть» (Стр. стр., 384).

Другая черта Дванова (теперь уже героя «Чевенгура», а точнее, «Происхождения мастера») снова подводит к мысли о кропоткинской «Этике». Речь идет о «сочувствии», которое Дванов испытывает ко всему на свете. Оно словно выхвачено Платоновым из упомянутого сочинения. Кропоткин же в свою очередь берет его опять-таки от Дарвина, поскольку основывается на позитивных достижениях его труда. Симпатия (или сочувствие), по Дарвину, — это основа нравственного чув-

<sup>44</sup> Кропоткин П. А. Этика: Избранные труды. М.: Политиздат, 1991. С. 51.

ства, связывающего одну личность (у Дарвина — животное) с другими. Отличие платоновского сочувствия в том, что оно испытывается не только по отношению к существу того же вида, но ко всему, включая «неживое», — ко всему в природе.

Вообще, сопоставление творчества Платонова (особенно в период работы над «Строителями...» и «Чевенгуром») и «Этики» просто вынуждает высказать гипотезу о возможном влиянии. Помимо прочего, книга Кропоткина представляет собой довольно обширный свод воззрений мыслителей разных эпох, каким-либо образом связанных с нравственностью. Создается впечатление, что Платонов во многом именно благодаря Кропоткину обращал на них внимание.

Кропоткин рассуждает о любви к истине и нравственности. Ссылаясь на взгляды Альфреда Фулье, он пишет: «Нет сомнения, что мысли — идеи — представляют силы... Они являются этическими, нравственными силами...»<sup>45</sup>

В «Строителях...» есть «параллельное» место, содержащее рассуждения об особенностях «любви» и «мысли». Причем оба понятия тоже называются силами. Повествователь у Платонова размышляет о том, что «составляет» основу человеческой души. При этом он говорит о двух схожих и крайне различных силах: «Обе силы — мысль и любовь — страдают от удаленности своих целей» (Стр. стр., 346). Цель силы «мысль» в контексте «Строителей...»: переустройство мира и достижение бессмертия; цель силы «любовь» — соединение с возлюбленной после того, как свершится первое (отношения Роза и Копенкин). Таким образом, на первый взгляд случайное повторение слова возвращает нас к проблеме идеала и взаимоотношений общественного и личного, важных, как уже говорилось, и для Платонова и для Кропоткина.

Как бы подтверждает выдвинутую гипотезу постоянно упоминаемое Кропоткиным позднее сочинение Дарвина «Происхождение человека», которое невольно вызывает ассоциации

<sup>45</sup> Там же. С. 37.

с платоновским «Происхождением мастера» (причем важен контекст: во всех трех сочинениях — дарвиновском, кропоткинском и платоновском — на первом плане отношения «человек и природа»).

«Повторяются» и другие образы, другие мотивы. Образ «кровного товарища» (так назван отец Дванова), который встречается в финальных сценах «Чевенгура», случайно или не случайно напоминает результат размышлений на тему из кропоткинской работы о родственных и товарищеских чувствах у животных: «По всей вероятности, вернее было бы рассматривать общественные и родительские, а также и братские инстинкты как два тесно связанных инстинкта, причем первый, общественный, быть может, развился ранее второго, а потому и сильнее его, но оба развивались рядом друг с другом в эволюции животного мира». <sup>46</sup> Соединение родственного и товарищеского — вот мотив рассуждений Кропоткина.

Следует (и даже необходимо) предположить в данном случае, помимо кропоткинского, также и федоровский контекст. Здесь нет противоречия. Если допустить, что идеи Кропоткина, Федорова, Платонова взаимодействовали не по принципу линейной последовательности, но имели общий корень и более сложные, «немеханистические» отношения, то станет ясно, что одно влияние совсем не обязательно должно отрицать и второе.

В тот же ряд соотносимых друг с другом образов может быть поставлен таинственный персонаж «Чевенгура» «евнух души», «сторож», «уединенный грустный наблюдатель», «зритель».

Появление последнего в произведении Платонова можно и опять-таки нужно объяснять причинами биографического порядка (например, видением Платоновым своего двойника во время работы над «Эфирным трактом»). Но при этом нельзя забывать и о другой стороне — чтении книг, которые для Платонова тоже имели значение биографических событий.

<sup>46</sup> Кропоткин П. А. Этика. С. 50.



У Кропоткина находим фрагмент, в котором речь идет о подобном же персонаже, являющем собой метафору совести. Кропоткин анализирует этическое учение Адама Смита: «Разбору того, как в человеке естественно развивается совесть, т. е. “беспристрастный зритель внутри нас”, а с нею вместе любовь к достоинству характера и к нравственно-прекрасному, Адам Смит дал несколько превосходных глав...»<sup>47</sup> Метафорический образ наблюдателя действительно был чрезвычайно существенен для Смита, необходимый для того, чтобы человек мог оценить себя. Не внешний, а внутренний наблюдатель, обладающий всей информацией о человеке, сам являющийся как бы «человеком в душе», способен на это. Именно таков «евнух души» у Платонова, называемый и «зрителем», и «уединенным грустным наблюдателем», и «подобием человека» (см. также главу о «Чевенгуре»)<sup>48</sup>.

Кстати, на тех же страницах, связанных с разговором о взглядах Смита, снова появляется слово «симпатия» (понятие, которое Смит развивал вслед за Юмом).

Многочисленность приведенных совпадений не позволяет решительно и бесповоротно отвергать гипотезу о внимании Платонова к работам анархистов и о влиянии последних на художественное творчество писателя.

Устанавливая общность между коммунистическим анархизмом Кропоткина и коллективистским мировосприятием Платонова, мы тем не менее то и дело сталкиваемся с обстоятельствами, напоминающими и об анархизме иного толка — индивидуалистическом.

Видимо, общее основание, связывающее два анархизма (кропоткинский и штирнеровский; и тот и другой при всех их

<sup>47</sup> Там же. С. 166.

<sup>48</sup> В данном случае, как и в ряде других, нет смысла рассматривать совпадения мотивов в качестве достаточного основания для того, чтобы прочертить единственную и жесткую линию наследования: Смит — Кропоткин — Платонов. Убедительным представляется лишь то, что Платонову не была чужда окружающая анархизм аура идей.

различиях все же отвечают понятию «анархизм»), приводит Платонова — может, даже без его воли — к совмещению несовместимого. Читаем у Штирнера: «Я отрицаю мое своеобразие, когда отрекаюсь от себя перед лицом другого, т. е. когда я уступаю, отказываюсь от чего-либо, отхожу. Мое своеобразие, следовательно, уничтожается преданностью и покорностью... Скалу, преграждающую мне путь, я обхожу до тех пор, пока у меня не наберется достаточно пороха, чтобы взорвать ее; законы данного народа я обхожу до тех пор, пока не соберусь с силами, чтобы уничтожить их. Если я не в силах завладеть луной, то разве это значит, что я должен видеть в ней Астарту? Только бы мне добраться до тебя, я бы тогда тебя схватил, и если найду способы подняться к тебе, я тебя не испугаюсь! Ты останешься для меня до тех пор непонятной, пока я не приобрету достаточную силу разума, чтобы овладеть тобой, присвоить тебя себе, назвать своей собственной; я не откажусь от себя ради себя, я только обожду свой срок. Если я теперь ничего не могу поделать с тобой, то я припомню тебе это! Сильные люди всегда так поступали». <sup>49</sup> Существует некая параллель между идеями данного фрагмента и образами тех же изобретателей Андрея Платонова — людей, стремящихся перевернуть не только Луну, но Вселенную, как только позволит их разум.

Именно этим сильным людям свойственно восставать против общества, против скал, против Луны, Природы, взрывать их, чтобы сделать мир таким, каким они хотят его видеть, приспособить его к себе, адаптировать его, изменяя в соответствии с собственным идеалом. (Вогулов в этом отношении наиболее яркая фигура.) И очень схожими кажутся мотивы, звучащие в конце «Эфирного тракта»: нужно сохранить в музее останки или память об умерших, чтобы когда-нибудь, когда позволит сила разума, переустроить мир так, чтобы возродить умерших; конечно, это общее дело, но впе-

<sup>49</sup> Штирнер М. Единственный и его собственность. Т. 2. С. 16.

реди идут все же изобретатели — вожди и, следовательно, одиночки. Мотив родственности миру сочетается и странным образом переплетается с собственническим отношением к нему. Покорность перед социумом и природой (удивление перед миром) — это не для платоновского героя 20–30-х годов. Во всяком случае, когда мы говорим о «разумном» в художественном мире Платонова.

При этом интересно, что инженеры, изобретатели Платонова действительно одни, «единственные»: «Одиночество изобретателей есть необходимое (неопределенное пока) условие жизни и работы». <sup>50</sup> В «Эфирном тракте» изобретатели покидают город. Чтобы услышать тайну мира, им нужно в одиночестве ходить по дорогам. <sup>51</sup>

Можно ли в данном случае говорить о штирнеровском влиянии на Платонова или же следует остановиться на признании типологической общности? Важно само сходство в направленности мысли Штирнера и Платонова, сходство структурное, методологическое, указывающее, между прочим, на ту особенность творческой природы Платонова, которая позволяет писателю совмещать крайности — принимая или вырабатывая несоположимые идеи — и в то же время оставаться собой.

«Анархическое» в мировоззрении Платонова — всего лишь одна из многих составляющих далеко не во всем определен-

<sup>50</sup> Платонов А. П. Странствующий метафизик: По поводу «трагедии одиночества» В. А. Поссе // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII (IV). P. 434.

<sup>51</sup> Небезынтересно следующее рассуждение молодого Платонова:

Есть тонкая, вероятно электромагнитн<ой> природы, материя, которая нас — людей — связывает воедино, в «коммунизм» от века, и это в тягость, задача в том, чтобы *уйти из пределов действия этой силы*, а не в том, чтобы развивать ее. Отсюда, м. б., мир Эвклида древних и пр. (Зап. кн., 158).

За этой психофизической трактовкой коммунизма видно стремление к идеалу «единственного».

ной, очень разноплановой системы представлений художника («Закон мировой необходимости — закон мировой свободы» (Зап. кн., 19)). И только учитывая это обстоятельство, есть смысл говорить об анархизме Платонова. Однако при всех оговорках инстинкт свободы, и раньше всего свободы мыслить, кристаллизует поиск писателя.

ОГТО  
ТЕ ВЕ  
Я ЭННО

## АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ В ПОИСКАХ ЯСНОСТИ

Ни о чем не нужно говорить,  
Ничему не следует учить.

*О. Мандельштам*

У Платонова эта сложность именно от того, что ему не все ясно, что он запутался.

*Из обсуждения рассказа Платонова*

### ПОЭТИКА ЗАГАДКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СИМВОЛИЗМ — ПЛАТОНОВ — ХАРМС

#### *Еще раз об амбивалентности и оксюмороне*

В основе стиля Платонова лежит оксюморон (Г. Гюнтер),<sup>1</sup> его тексты амбивалентны, предполагают разные трактовки, не дают ясного представления об авторской позиции. С другой стороны, его текст монолитен в своей сложности и похож на философский, так что при самом небольшом усилии критика превращается в подобие трактата. Такое усилие, правда, чаще всего оборачивается забвением одной из важных потенций текста, что опять возвращает к проблеме двойственности. Если целостность платоновского письма ощутима, то анализ выявляет свойственную ему «эклектику», и наоборот. Можно

<sup>1</sup> *Günther H. Platonov and the Utopian Genre.*

остановиться на констатации данного круга фактов, но в этом случае из нашего поля зрения ускользнет еще одна составляющая, поначалу кажущаяся атрибутом, однако на самом деле субстанциональная.

Двойственность платоновского текста формальна. И будучи формальной, она, взятая сама по себе, нисколько не способна объяснить то положение маргинала, которое было определено писателю советской культурой. Ведь двойственный стиль одного из современников Платонова, Сталина, господствовал и по-настоящему творил жизнь из мифа.

Отвлекаясь от многих индивидуальных сторон, характеризующих труды обоих, не беря в расчет скудность или богатство средств выражения, уровня образования, специфики и силы риторического дара, но подчеркивая ту особенность поэтики, которая сводится к оксюморону, остается лишь удивляться типологической схожести между ними. Схожесть эта выходит далеко за рамки вопроса о «пародировании» диктаторского слова словом писательским. Хотя последнее имело место и было значимо, оно представляет собой явление в первую очередь тематическое, затем только, по данной причине, поэтическое. С точки же зрения поэтики важно, что оба обладателя «приема» стали весьма заметными фигурами в советской культуре. Отношение между ними — отношение властного центра и периферии, но принадлежат они к одному кругу и его, а не какой другой круг означивают.

М. Вайскопф так очерчивает специфику сталинской речи: «Подлинная загадка заключается в том, что “писатель Сталин” немыслим без обоих этих качеств: магической убедительности и смехотворного, гунявого словоблудия»; «Теоретическая жесткость базового сакрального абсолюта — или, лучше сказать, сталинской веры в его наличие — прямо пропорциональна неуправляемой текучести его протеических проявлений, предельная статика отвечает предельной динамике»; «Одним из уникальных свойств сталинского стиля мне видится сочетание этой обманчивой ясности, точности, тавтологической замкнутости ключевых понятий и их внутренней дву-

смыслицы, предательской текучести, растяжимости»; «Полицейско-интриганская эстетика и любовь к оксюморонам». <sup>2</sup> Забудем о публицистической эмоциональности и негативных коннотациях: текучесть, предельная динамика, двусмыслица, растяжимость — такова внешняя, формальная, с чем не поспоришь, сторона сталинского слова. Она «магична», она убедительна, она суггестивно действенна. Она выделяет этот идиолект среди прочих, поднимает над многими гораздо более логичными и, возможно, в большей степени интеллектуально насыщенными индивидуальными языками.

Язык, устройство фразы, к которым применимы все те же характеристики, — именно это броско выделило Платонова из многочисленных рядов социалистических писателей. И противопоставило им по той же причине. Амбивалентность — прерогатива вождя в условиях диктатуры. <sup>3</sup> В отношении остальных все должно быть предельно ясно. Платонов же не способен был к такой ясности, он не был ведомым. Он сам «выдумывал» истину, желая того или не желая. В данных рассуждениях нет ни йоты «психологизма» — нет намерения воссоздать «внутренний мир» личности. Это лишь попытка подытожить очень простые наблюдения над поэтикой: за формальными характеристиками платоновской прозы лежит не «теоретическая жесткость базового сакрального абсолюта» или «вера в его наличие», а сомнение в «сакральных» «абсолютах» эпохи. Они для него тема, мнения. Поэтому платоновский текст принципиально, а не риторически, вопрошительен. Тут скрыта его противоположенность стилю, утверждающему «преднайденную» «правду» о мире.

Тексты Платонова невозможно просто воспринимать, проглатывать, эстетически любясь ими или переживая ужас.

<sup>2</sup> Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: НЛО, 2001. С. 27, 72, 80, 112.

<sup>3</sup> Что, собственно, и показывают документы, фиксирующие заочную связь «Платонов — Сталин» (Галушкин А. Андрей Платонов — И. В. Сталин — «Литературный критик» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. 2000).

Платонов требует от читателя выстраивать логические цепочки для выявления смыслов, из найденных смыслов выстраивать новые ярусы семантики, а затем уже или, по крайней мере, наряду с этим ужасаясь наслаждаться (если последнее в применении к Платонову мыслимо). Вот почему Платонов загадочен, а его поэтика — поэтика загадки. Творчество Платонова в этом не уникально, но наиболее совершенно.

Стоит напомнить идею Катерины Кларк, высказанную в статье, развивающей концепцию ее же книги «*The Soviet Novel: History as Ritual*». Структурой, наиболее подходящей для описания социалистического реализма как направления, Катерина Кларк считает басню (parable). Соцреалистическое произведение искусства как троп неизменно воплощает очень простую, «дистиллированную» идею истории — движение от тьмы к свету. Легкость, с которой читатель осваивает «мораль» романа, ее предзаданность действительно делает ситуацию «басенной». Остается, согласившись с концепцией Кларк, вспомнить противопоставление загадки и басни (семантически открытой и завершенной структур), чтобы увидеть, в чем Платонов разошелся с соцреализмом. Разгадку надо искать, басня сама предлагает мораль.<sup>4</sup>

Одной из доминант книги М. Вайскопфа о писателе Сталине оказывается стремление выявить некую первично-мифологическую, до или сверх сознательную подоплеку существа его слова и действия. В опоре на мифологическое исследование видит непреходящий успех героя. Если это действительно так, то Платонов еще раз предстает антитезой ему, поскольку его «антиуспех» был и будет обеспечен столь же фундаментальным участием рефлексии в создании и чтении текста. Конечно, никому не суждено избавиться от антропо-

<sup>4</sup> Clark K. *Socialist Realism with Shores. The Conventions for the Positive Hero // Socialist Realism Without Shores* / Ed. Th. Lahusen and E. Dobrenko. Durham; London: Duke University Press, 1997. P. 28; Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981.



логической (в том смысле, в каком «антропологическое» иногда противопоставляют, допустим, «логическому») диктующей перспективы, от «пустоты» в кишках, давления идеологии или мифа. Но когда само мифологическое, досознательное вместе с утопающим в них «я» («вот это — я!») ставится под вопрос, это указывает на определенную степень обретаемой свободы. В свете сказанного несколько по-иному выглядят то давным-давно зафиксированное платоновское противопоставление сердца и рассудка и роль персонажа, который имеет в себе «сторожа», чей «огонь позволял иногда Дванову видеть оба пространства — вспухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли...» (Ч., 161).

Сопряжение «архаического», чувственного и рационального получает подробнейшую разработку в «Счастливой Москве», где ученый Сарториус открывает основную тайну жизни, состоящую «в двойственном сознании человека» (Сч. Мск., 55). Фрагмент, посвященный открытию, представляет собой нечто обратное редукции формы: то, что в более раннем «Чевенгуре» выражено метафорически («человек думает две мысли сразу...» (Ч., 368) и др.), обрывочно, находит соответствие в развернутых разъяснениях Сарториуса в «Счастливой Москве». <sup>5</sup> Кроме открытой демонстрации рефлексивного отношения писателя к «архаическому» как одному из начал человеческой души, фрагмент говорит еще и о следующем.

Во-первых, двойственность («со-мнение», «со-знание») рассматривается у самого Платонова как определяющее гуманитарное качество. Разные знания, сталкиваясь, создают новое, данное только человеку: «А у животных, у них тоже против каждого впечатления встают две мысли, но они идут

---

<sup>5</sup> «Но здесь разница в пустяке, хотя пустяк этот решил всемирную историю. Надо было привыкнуть координировать, сочетать в один импульс две мысли — одна из них встает из-под самой земли, из недр костей, другая спускается с высоты черепа. Надо, чтоб они встречались всегда в одно мгновение и попадали волна в волну, в резонанс одна другой» (Сч. Мск., 55).

вразброд и не складываются в один удар. Вот в чем тайна эволюции человека, вот почему он обогнал всех животных! Он взял почти пустяком: два чувства, два темных течения он сумел приучить встречаться и меряться силами... Встречаясь, они превращаются в человеческую мысль» (Сч. Мск., 55).

А во-вторых, об изменении по сравнению с «Чевенгуром» качества стиля, как будто возвращающем писателя к раннему времени.

### ***Предопределенность экономическая и эстетическая***

Время от времени релевантность эстетического подхода к произведению искусства перестает быть само собой разумеющейся. Видимо, в силу «усталости» эстетики или по закону того же «остранения», ее начинают исключать из ее же собственной сферы, пытаются потеснить на пьедестале, который она какое-то время удерживала. «Новый» подход к предмету сообщает о себе громко и узнаваемо категорично: «Литературоведы занимались текстами и их авторами, книговеды — книгоизданием и книготорговлей, библиотековеды — библиотеками...», но «системное видение обеспечивает социология литературы». <sup>6</sup> Или: «Наш метод исследования состоит в инвестициях приемов социологического анализа механизмов присвоения и перераспределения ценностей <...> в область литературы и культуры (для принципиально нового уточнения таких понятий и явлений, как соцреализм и постмодернизм...)». <sup>7</sup> Причем, что интересно, вопрос о самой возможности перенесения метода одной дисциплины в другую в прин-

---

<sup>6</sup> *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М.: НЛО, 2001. С. 5.

<sup>7</sup> *Берг М.* Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛО, 2000. С. 10.

ципиальной плоскости даже не ставится.<sup>8</sup> Не будет ли вместе с методом инвестирован в историю литературы и предмет той, внешней дисциплины? Очень легко, опустив этот вопрос, предположить, что суть литературного процесса сводится (в своей сущностной глубине, недоступной несоциологам) к борьбе за власть и ее перераспределение или же к созданию литературной репутации, что, собственно, если не всецело, то в главном создает литературу. Художник как художник отступает на второй план, литература как особый вид человеческой деятельности, в том числе и общественной, обращается в просто общественную функцию наряду с другими. С такой точкой зрения неудобно спорить. Ведь в своих собственных дисциплинарных границах она, скорее всего, права, и эстетика ни в коем случае не стремится нарушать эти границы. Пушкин начал писать прозу, потому что рынок потребовал этого от него. Продолжая и немного утрируя — заслуга Пушкина в том-то и состоит, что он в свое время вышел в удачливые предприниматели; о постмодернистах и говорить нечего — они все одна реклама. О том, что процесс искусства, развитие творческой личности подчиняются еще и эстетическим законам, думать становится как-то неловко. Они ведь не базис, а надстройка.

Почему Платонов в 30-е годы решил писать просто? Боролся за власть (по-своему — но за власть), не мог печататься. Но почему вначале писал сложно? Историческая ситуация не

---

<sup>8</sup> Появляются сомнения совсем другого рода: «Естественно возникает вопрос о корректности использования категориального аппарата Бурдьё или Хабермаса для анализа советского и постсоветского социального пространства, учитывая, что он был разработан для исследования классового рыночного «капиталистического» общества» (*Берг М. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе.* С. 11). То есть если, к примеру, взять какую-нибудь методу из теории плановой экономики социалистического общества, то все было бы иначе? Хабермас или Маркс ближе к предмету эстетики? В самом деле, почему именно Бурдьё нужен *русской* литературе?

«Символ, — как известно по Вячеславу Иванову, — есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея как символ значит только “мудрость”, а крест как символ только “жертва искупительного страдания”. Иначе символ — простой иероглиф и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ — иероглиф, то иероглиф *таинственный*, ибо *многозначащий, многосмысленный*».<sup>12</sup> В попытках символизма осознать самое себя видна характеристика по-новому понимаемого искусства. Представляется важным именно это сочетание декларируемой «многозначности» и одновременно «неумения» показать специфику собственно символического метода. Значимо предвкусение самими символистами вопроса: «Мне возразят: известного рода символизм присущ любой литературной школе; что же особенного внесли современные символисты?» И не менее эмблематичный ответ: «Конечно, образами они не внесли чего-либо более ценного, чем Гоголь, Данте, Пушкин, Гете и др. Но они *осознали* до конца, что искусство насквозь символично <...>; все же прочее — несущественно».<sup>13</sup>

Многое показывает, что главная заслуга символизма заключалась как раз в том, чтобы научить читателя особому

<sup>12</sup> Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3—4. С. 86.

<sup>13</sup> Белый А. Луг Зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 34—35. В исследованиях о символизме ощущается все та же трудность в формализации понятия, в том же ключе и передаваемая: «Очень трудно, исходя из высказываний символистов, воссоздать единую концепцию “символа” как эстетическую платформу направления. Если попытаться вывести самое общее положение, то это, очевидно, будет признание за художественным образом несказанного, невыраженного впрямую содержания. Но с таким пониманием мы, конечно, сути символизма не касаемся: оно слишком общо...» (Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. С. 13).

восприятию художественного текста, то есть перенести «традиционно» устроенное произведение в ситуацию, когда оно будет функционировать иначе.<sup>14</sup> Несмотря на бесспорные сложности, с которыми новая эстетика пробивала себе дорогу, в самом общем смысле речь идет всего лишь о переориентации читательского внимания с миметической (условно говоря — «реалистической») стороны искусства на противостоящую ей символическую.<sup>15</sup>

Но столкновение двух этих крайностей (осмысленных Э. Ауэрбахом как изначальные для европейского искусства вообще) и составляет существенную сторону платоновского письма. Не изобразить и дать «суррогат», а лишь намекнуть и тем самым бросить вызов читателю, от которого требуется самостоятельно договорить или дочувствовать невыраженное и невыразимое, объединяет обе поэтики. Об этом говорили символисты, то же неизменно делает Платонов: по существу ничего очевидного — лишь то, что требует додумывания до существа. Попутно отметим одну деталь. «Косноязычие» как

<sup>14</sup> Оправдывая символизм, В. Брюсов утверждал и убеждал: «Революция, вызванная символизмом, и состоит в том, что была понята истинная цель поэзии» (Брюсов В. Апология символизма // Ученые записки. Т. IV. Факультет языка и литературы. Вып. 2. Л.: ЛГПИ, 1940. С. 266).

<sup>15</sup> В таком утверждении — поэтика реализма и поэтика символизма одно — есть большая доля риска. А. В. Лавров, например, отмечает: «Разумеется, при всей декларативной обращенности к Некрасову, как провозвестнику народной темы в русской литературе, при всем стремлении освоить и продолжить его творческий опыт, даже при ориентации на конкретные некрасовские сюжеты и образно-стилевые традиции, Белый в своей поэтической книге оставался весьма далек от приемов реалистического письма и типизации характеров, присущих певцу "Музы мести и печали"» (Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: НЛО, 1995. С. 261). Но для нас важно не то, что поэтика Белого и Некрасова различны (в конце концов, поэтика любого художника уникальна), а то, что, несмотря на это, между ними есть общее «символическое» как принадлежность и суть искусства вообще.

характеристика трудного для понимания и требующего читательской активности стиля применимо не только к Платонову, но и к символисту А. Белому.<sup>16</sup>

Символисты сами создавали положение, когда их творчество обретало способность быть символичным. Платонов же, как и другие после символистов, и в чем-то совершеннее других, использовал опыт, накопленный предшествующей литературной эпохой, и коммуникативную ситуацию, которая была ею сформирована.

Эволюция самого символизма до некоторой степени помогает увидеть логику становления платоновского подхода к творчеству; точнее — увидеть, где скрыт ее фундамент.

Эллис писал об опасностях, подстерегающих символиста на его пути: «...возврат к реализму (в какой бы то ни было форме)» и «смерть в догматизме». Последний возникает, когда уже «вознесенная» над «непосредственно-чувственным» творческая душа утрачивает язык и «является сатанинское искушение догматизировать, то есть условно, аллегорически и безапелляционно фиксировать свои переживания, данные своего внутреннего опыта».<sup>17</sup> Другими словами, абсолютизированное внимание как к объективному, к тому, что было заботой реалистов, и внимание к субъективному как следствие поиска иной реальности и иного смысла одинаково опасны для искусства. Они оба, продолжим, ведут к абсурду и молчанию, к грани искусства вообще. Чтобы сохранить искусство как искусство, необходим третий путь. Если следовать известной концепции З. Г. Минц, полнее всех его реализовал Александр Блок. Сопоставление блоковского подхода к главным

<sup>16</sup> См., например: *Новиков Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990. С. 13: «Говоря о языковой личности А. Белого, необходимо подчеркнуть ее важнейшее составляющее — так называемое косноязычие: объективно это реакция писателя на безликость и невыразительность языка, который не способен...»

<sup>17</sup> *Эллис.* Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. М.: Мусажет, 1910. С. 27, 28.

принципам поэтики с платоновским отношением к ним позволяет выявить ряд сходств, которые предстают в качестве своеобразного логического мостика от поэтики символизма к тому направлению, которое представляет, хоть и в единственном числе, Платонов.

Разумеется, речь не идет о простом выведении Платонова из Блока. Скорее, творчество Блока рассматривается здесь как одна из типичных репрезентаций целого направления, так сказать, «символ символизма», и выбрано во многом потому, что оно получило концептуальное осмысление, в существе своем не устаревшее и после смены парадигмы, произошедшей в отечественном литературоведении в последние десять — пятнадцать лет. Понятно, что многие черты поэтики Блока свойственны как другим символистам, так и модернизму в целом. Задача этой главы состоит лишь в том, чтобы с неизбежной долей аппроксимации наметить некие эстетические ориентиры, позволяющие определить логическое место исканий Платонова среди хронологически близких явлений. Вопрос, читал ли Платонов Блока, Белого, Вяч. Иванова и т. д., в данном случае не представляется уместным, поскольку в основе предлагаемой модели лежит презумпция включенности (часто опосредованной) Платонова в самые разнообразные и даже противостоящие дискурсивные практики эпохи. Надеемся, что и предшествующий анализ его текстов, и многочисленные наблюдения других исследователей позволят сделать такой вывод. Платонов — человек нового времени, другого происхождения и «интеллектуальной породы», и само понятие элитарного искусства, эстетики, приближающейся к эзотерике, вызывало в нем отторжение на уровне рефлексии. Тем не менее если искать истоки платоновского стиля не в сфере социальной обусловленности или «общепсихологической» причинности, а в тех поэтических парадигмах, которые существовали в литературе, игнорировать символизм невозможно.

Платоновское творчество служит постижению Тайны — пусть не абсолютно трансцендентной, но часто готовой пред-

стать как нечто онтологически запредельное и постижимое лишь в редкие моменты епифании. Оно часто ориентируется на те же «мифологемы», что и символистское (взять, к примеру, Софию). Поиск свободы, своеобразный анархизм становятся для символистов и для Платонова важнейшим условием творчества. Если же говорить конкретно о художественной гносеологии Блока и Платонова, между ними найдется еще одна, пожалуй, наиболее важная связь — уважение, вопреки многому, мира явлений как такового и присущий обоим *скепсис*: «Скепсис, — пишет З. Г. Минц, — как господствующая черта блоковского мировосприятия проявился в самых разнообразных формах». <sup>18</sup>

Неудивительны в свете сказанного и сходства сугубо поэтического характера: символа-порождающие структуры у Блока напоминают то, что без труда обнаруживается и у Платонова.

Тарановский пишет: «Поэтические образы Блока нельзя рассматривать как простые отражения реальных объектов или как обычные метафоры и метонимии, просто нагруженные каким-нибудь абстрактным смыслом. Его образы всегда сохраняют как *конкретный*, так и *абстрактный* смысл, т. е.

<sup>18</sup> Минц З. Г. Символ у Александра Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство, 1999. С. 344. Цитата должна быть продолжена: «В области социально-политических взглядов поэта он способствовал возникновению *революционных идей анархического толка* <...> В области этических представлений скепсис породил «декадентский» моральный релятивизм, эстетизацию зла, убийства, гибели» (курсив мой. — В. В.).

При совпадении социально-политической направленности — полная противоположность в этической. Этика Платонова не релятивна, скорее — в одном из измерений — утилитарна и служебна (в «Лунной бомбе» смерть мальчика с необходимостью предшествует масштабной деятельности гениального изобретателя; в «Котловане» гибель девочки Насти закономерно предвдваряет неизвестное новое время; наконец, в «Строителях...» из всех мужчин героиня отдает предпочтение тому, кто наиболее подходит революционной эпохе, кто нужнее).



являются символами» (курсив мой. — В. В.).<sup>19</sup> Поразительно, насколько точно эта характеристика повторяется при описании платоновского творчества (вспомним лишь «Поиски смысла отдельного и общего существования» Л. Шубина).<sup>20</sup> З. Г. Минц заключает: «Сама система символов у юного Блока, их значения, способ их введения в текст вполне традиционны и ничем не выделяются на фоне послепушкинской русской лирики...», — добавляя затем: «...Блок-поэт в 1909 г. использует *формально* ту же символику, что и в 1899 г., и для изображения окружающего героя мира («мрак»), и для изображения противостоящих ему сил <...>. Эта склонность скорее переосмыслять старую систему символов, чем создавать новую, определит многие существенные черты поэтики зрелого Блока...».<sup>21</sup> Изначально и формально блоковская поэтика опирается на традицию, неизменна на протяжении всего творчества и возвращает его в конце концов вновь к XIX веку.<sup>22</sup> Другими словами, «символ» не скован столь крепко с идеологической составляющей, как должно было быть по формуле нового искусства Мережковского: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности».<sup>23</sup> Или же

<sup>19</sup> Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 319.

<sup>20</sup> Вообще здесь значение слово «символ» начинает приближаться к очень элементарному, «общелингвистическому», реферированному, допустим, Лосевым в «Философии имени», хотя и в экзотическом словесном оформлении: «фонема» как «совокупность» «членораздельных звуков», «семема» как «сфера слова, которая обладает характерным значения, значимости» и дальнейший переход к символическому: «Звук, фонема тут есть, поэтому *символ* (символон) не-звукового значения» и т. д. со всевозможными усложнениями (Лосев А. Ф. Философия имени // Бытие — имя — космос. М.: Мысль, 1993. С. 631—632, 633, 634).

<sup>21</sup> Минц З. Г. Символ у Александра Блока. С. 334.

<sup>22</sup> Там же. С. 351.

<sup>23</sup> Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1983. С. 43.

само «мистическое» должно получить очень широкое значение, так же как и в случае с Платоновым.<sup>24</sup> З. Г. Минц, подводя итог наблюдениям над поэтикой Блока, отмечает целый ряд моментов, которые опять-таки приложимы и к Платонову.

Перечислим несколько:

«1. Наличие некоторого числа “ключевых” текстов, где тот или иной пласт значений зафиксирован достаточно полно, порой — прямо назван»,<sup>25</sup> — платоновские публицистические статьи и первые редакции его текстов выполняют подобную функцию в отношении к более поздним произведениям.

«2. Другая группа средств символаобразования — это знаки, подчеркивающие единство текста (то есть подтверждающие эстетическую правомерность переносить значения символов, эксплицированные в части текстов, на значения этих же знаков во всем цикле)»,<sup>26</sup> — мы находим такие символаобразования у Платонова постоянно. Они-то и создают особые метасюжеты в его повествовании.

«3. На основе восприятия текста как единого и вместе с тем его отдельных стихотворений как “сквозящих” друг в друге двойников делается возможным возникновение той многозначности образов, о которой говорилось выше»,<sup>27</sup> — не в пределах цикла, поскольку их нет у Платонова, но для групп произведений и даже для всего платоновского творчества это положение так же справедливо.

Наконец, последнее — роль инерции восприятия: «...Тексты, подобным образом организованные, задают инерцию их символического восприятия читателем...»<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Следуя трактовке Д. Е. Максимова, «реальнейшее» потустороннее сменяется «стихийным», взятым как закон реальности (Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 49).

<sup>25</sup> Минц З. Г. Символ у Александра Блока. С. 341.

<sup>26</sup> Там же. С. 342.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же. С. 343.

Существует, правда, одно отличие платоновских «правил» поэтики. Его читателю чаще всего малодоступна первая группа средств — эксплицирующих. Даже если таковые есть, до них нужно добираться, вспоминая, оглядываясь назад. Читателю их каждый раз приходится реконструировать. Они тоже часть загадки.

Блок уходит от идеологической заданности, присущей, по крайней мере в теории, языку символизма, — той, что заключается в утверждении близости этого высшего творчества религии, в аксиоматической констатации существования реальнейшего за земным. Платонов же, вырабатывая схожую форму, начинает с такого сомнения.<sup>29</sup>

И, конечно же, существует еще одно бросающееся в глаза качество, не позволяющее напрямую «выводить» Платонова из символизма — «авангардистский» стиль Платонова.

До некоторой степени выбор Блока в качестве «эстетического посредника» субъективен. В другом случае его место мог бы с успехом занять тот же А. Белый, чья поздняя орнаментальная проза может рассматриваться как некое предвращение платоновской. В той же роли актуальным представляется и рассмотрение, допустим, творчества Ремизова. Эти имена почти неизбежно возникают в связи с поиском предшественников Платонова в силу легко улавливаемой связи по принципу «не такой как остальные», тем более что все трое

<sup>29</sup> Сопоставление прозаического Платонова с поэтическим Блоком, как, впрочем, и вообще с поэзией символизма и «постсимволизма», имеет под собой основания уже в том родовом хаосе, который обрел силу в XX веке. Однако действительно показательным становится другое: ход анализа, к которому вынуждает платоновская проза, схож с тем, что дают хрестоматийные «образцы чтения» стиха. Таков, например, подход Е. Эткинда к поэзии Блока, его противопоставление сонета Хераскова, где «каждая строка соответствует вполне определенной мысли, и вместе они образуют общую идею», и блоковского стиха, которому «мы никогда не создадим смыслового эквивалента» (*Эткинд Е. Материя стиха*. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. С. 53, 43 и др.).

писали прозу. Но сопоставления «Ремизов — Платонов», «Белый — Платонов» требуют все-таки несколько иного подхода. Не думается, чтобы Ремизов был ярким представителем более или менее оформленного литературного направления. И напротив, кажется, что А. Белый в позднем творчестве, реализовав символизм до конца, выходил к тому течению, которое вошло в историю под названием авангарда, опять же не став его типичным представителем. Нас же интересуют «имена-символы», позволяющие означивать наиболее характерное и помогающие схематизировать и упрощать сложнейшее — не вдаваясь в детали, лишь указывать на него. Трудно спорить с тем, что Блок был символистом. И столь же трудно представить развитие его поэтики в русле авангардного искусства. Если довериться мнению З. Г. Минц, то Блок, уходя из-под власти мистического, шел к реализму в понимании, близком традиционному. Не соглашаясь с Минц, можно сказать, что он навсегда остался символистом. Оба варианта представляются равно подходящими для того, чтобы оправдать сделанный нами выбор.

### *Авангард — Платонов — Хармс*

Резкая реакция на символизм, которая подразумевала, впрочем, лишь гипертрофированное использование его же собственных принципов, внешне отвергаемых, выразилась в уходе от «вещности» и «суррогативности». Новому искусству оставалось или вернуться назад к реалистической ясности, или идти по намеченным символистами путям, но гораздо дальше. Необходимость заявить о себе как о новом явлении не позволяла футуристам декларировать последнее. Однако «деконструкция» поэтического языка, вместо переинтерпретации предпринятая ими, как раз к этому и приводила. Вывод Оге А. Ханзен-Лёве вполне закономерен: «Теория и практика футуристического заумного языка находятся в сложной зависимости от принципа “самоценности” («самоцельности», «самовитости») поэтического слова в поэтике символизма — за-

висимости, представляющейся столь неясной потому, что она 1) постоянно отрицалась самими футуристами и 2) не опиралась на какие-либо четкие высказывания символистской поэтики». <sup>30</sup>

Внимание к слову как таковому, то есть к его отделенной от привычного смысла звуковой оболочке (лосевской «фонеме?»), стремление увидеть в нем самом вещь <sup>31</sup> вели к семантической неопределенности, которая довольно часто приближала поэзию футуристов в ее беспредметности к музыке, хотя и не такой, о какой думали символисты. Разложение языкового единства на составляющие, меньшие, чем слова-атомы,

<sup>30</sup> Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 92.

Анализ полемики вокруг вопроса о том, насколько зависим авангард от символизма, насколько отличен от него, содержится в книге А. А. Кобринского «Поэтика "ОБЭРИУ" в контексте русского литературного авангарда» (М.: Изд-во Московского культурологического лицея, 1999). Сейчас важно сделать лишь одно замечание. При общем согласии с мнением, что «тезис о *качественном* отличии авангарда от мнимо традиционного, чисто эстетического символизма не состоятелен» (*Kluge R.-D.* Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность // *Litteraria Humanitas*. Brno, 1993. Vol. II. С. 157; курсив мой. — В. В.), подчеркнем, что не качественные (такой прием встречался и ранее), но количественные (никогда ранее такой прием не встречался столь часто) отношения играют большую роль в становлении стиля.

<sup>31</sup> «Футуристов не устраивало слово-символ, которое в системе символизма призвано было исполнять роль, иерархическую роль — открывать во временном вечное <...>. Футуристы подчеркивали материальную, заземленную сущность слова, но свою идею они тоже доводили до предела, до противоположной крайности. Они не просто возвращали слову его вещественное значение — они само слово утверждали как реальную вещь, которую можно пощупать, препарировать, видоизменить» (*Альфонсов В. Н.* Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. С. 8).

действительно делало слово всеохватывающим и поэтому в конечном итоге — словом ни о чем. Несмотря на утверждаемую и практикой обоснованную ориентацию футуризма на живопись, нужно помнить о «беспредметности» последней, иным способом к музыке же, пусть без гармонии, и отсылающей.<sup>32</sup> Ничевоки с их апофеозом апофатичности обязаны были явиться как результат общего стремления литературы к молчанию — так же, как в живописи явился «Черный квадрат», совокупность всех возможностей, а в музыке, позже, — «4/33» Кейджа.<sup>33</sup>

Но нас интересует как раз та часть спектра искусства, что существует между абсолютно «белым» и абсолютно «черным», между натуралистичностью гиперреализма (позволим такой анахронизм) и абстракцией, равно упирающихся в молчание и легитимируемых в искусстве только на правах паузы, — та часть, которая приближается к паузе, но все же удерживается в пределах смысловой определенности и ограниченности. Литература, остающаяся литературой, в XX веке стремится к нулю или бесконечности смысла, балансируя на самом краю бессмыслицы. Здесь место загадки. Поэтому в целом ряде случаев слишком сложно избежать использования этого термина. Показательно то внимание, которое уделяет загадке Оге А. Ханзен-Лёве, чья работа посвящена всецело литературоведению, и предметом, и методом обязанному

<sup>32</sup> Недаром А. Белый и В. Хлебников становятся основными фигурами в исследованиях о роли музыкальных идей в русской литературе XX столетия: «В новых приемах поэтического письма, найденных Белым и Хлебниковым, в каждом случае по-своему, воплотились не только музыкальные, но и стоящие за ними универсальные принципы структурирования» (*Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. С. 219).

<sup>33</sup> К молчанию как весьма значимому ориентиру в культуре привлекает внимание недавно вышедшая книга К. А. Богданова «Очерки по антропологии молчания. Номо Tacens» (СПб.: Изд-во РХГИ, 1998).

рассматриваемой эпохе.<sup>34</sup> Показательно, что вслед за символами такого инструмента, как термины «загадка», «загадывание», требует от исследователей Крученых, который «мог предложить “интеллектуальную” загадку — заумный ребус, который вроде бы (лишь частично?) может быть разгадан».<sup>35</sup> Не удивляют попытки выявить загадочную структуру у Хлебникова.<sup>36</sup> Более того, можно иногда увидеть, насколько и в какой момент художник приближался к созданию загадки, как порой «проскакивал» загадочное.

Характерно сравнение Маяковского и Хлебникова у Н. И. Харджиева: «Экспрессивные словосочетания Маяковского могут быть возведены к опытам Хлебникова, но они различны по своей функции. У Хлебникова преобладают сочетания конкретных понятий с абстрактными, не вызывающие отчетливого предметного образа. У Маяковского оба компонента сложного эпитета имеют предметное значение: *массомясая быкомордая орава...*»<sup>37</sup> Однако искушение черного пространства, безусловно, захватывало и его. Стихотворение «А вы могли бы?», трактовку которого тоже дает Харджиев, — ярчайший пример, где идиолект художника оставляет его наедине с самим собой. «Ясно, — пишет исследователь, — что в переносном значении “студня” Маяковский охарактеризовал застывшее, холодное, неживое искусство...»<sup>38</sup> Но в томто и дело, что ясного в данном стихотворении ничего нет, и у читателя практически не остается никакого шанса «разгадать» образ, не содержащий «подсказки» (компонента, для

<sup>34</sup> Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. (Например, глава «Формалистская теория сюжета», с. 238 и др.)

<sup>35</sup> Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма. С. 55.

<sup>36</sup> Лениквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб.: Академический проект, 1999: «...в творчестве Хлебникова данная форма немаловажна» (С. 48).

<sup>37</sup> Харджиев Н. И. Маяковский и Хлебников // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. М.: РА, 1997. Т. 2. С. 75.

<sup>38</sup> Там же. С. 115.

загадки необходимого), поскольку, чтобы его понять, нужно знать, что сказал Маяковский на диспуте о современном искусстве, устроенном обществом «Бубновый валет» 24 февраля 1913 года. Читатель — полагая, что Маяковский создавал не однодневку, — не в состоянии подыскать подходящий контекст для разгадывания; биографию загадывать опасно.

Противоположностью такого типа «квазизагадки» может послужить другая, созданная Д. Хармсом. Стихотворение «Нéтеперь», подробно разобранный Ж.-Ф. Жаккаром, представляет собой вещь предельно тенденциозную, по крайней мере в весьма убедительной интерпретации Жаккара. Исследователь в деталях рассматривает проблему взаимоотношений хармсовского текста и философских воззрений Друскина. В конечном счете стихотворение Хармса оказывается повторением его же прозаического текста, реферирующего взгляды Друскина, и, следовательно, зеркалом последних. Такое поэтическое переложение теории не выглядит как загадка, предполагающая поле самостоятельного поиска ответов. Она сближается с аллегорией, возможно, с произведениями, подобными «Явлениям» Арата, «Теогонии»...

Хармс — та фигура, которая позволяет представить ситуацию, возникающую на рубеже второго и третьего десятилетий в творчестве А. Платонова. Приблизительно в то же время, чуть позже, Хармс окончательно остановился на абсурде, на молчании.<sup>39</sup> Жаккар пишет о направлении его прозы 30-х го-

<sup>39</sup> Если иметь в виду и поэзию, то фигура Хлебникова, приближающегося гораздо ближе, чем Платонов, к той черте, где загадка превращается в герметичный текст, послужит подобным ориентиром. Наблюдение В. Маркова как нельзя лучше характеризует эту близость Хлебникова молчанию, разрушению смысла или невозможности понимания: «Справедливы и частые упреки Хлебникову, что читать его иногда невозможно. ...Все-таки Хлебников бывает ненужно трудным. <...>

Он закрывает к себе пути. Полюбить его можно только после того, как «осанна через большую геенну сомнений прошла», но не каждому может посчастливиться выйти из этой «геенны». Даже



дов: «Она представляет собой некоторым образом систему того, что мы могли бы назвать “нарушением постулатов нормального повествования”... Первым из этих нарушений и определяющим все остальные является невозможность рассказывать или, во всяком случае, завершить историю». <sup>40</sup> А приводит это к тому, заключает Жаккар относительно одного характерного текста, что «каждый из элементов, составляющих этот текст, направляет его к безмолвию». <sup>41</sup>

утонченность не поможет. Наслаждение Хлебниковым подчас требует прощания с лучшими ценностями. Но на такую неравную сделку не всякий пойдет. Непосредственное наслаждение, когда “нравится безотносительно к значению” (Кант), не всегда возможно. Не слишком ли сложен путь к нему? Так Хлебников, лично далекий от снобизма, может оказаться поэтом для снобов (*Марков В. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. С. 203–204; курсив мой. — В. В.*).

Важен и вывод критика: загадка в конечном счете недемократична. Сомнительно, чтобы книга, подобная «Котловану», могла найти широкое понимание среди простых людей, которым А. Платонов, казалось бы, стремился служить своим творчеством. Она не подходила ни по одному критерию к «образцу» вкуса 20-х годов, восстанавливаемому на основании отзывов массового читателя и предъявлявшему, в частности, следующие требования к художественному слову: книга должна учить, должна содержать практические советы, ясную авторскую оценку событий, должна воспитывать, создавать картину будущей «хорошей» жизни, быть оптимистичной (*Добренко Е. Формовка советского читателя. СПб.: Академический проект, 1997. С. 116–117*). Каково бы ни было происхождение подобного свода читательских требований, явно укладывающихся в общее русло литературной политики партии, именно они в условиях жесточайшего контроля над журналистикой, книгоизданием и библиотеками определяли не только реальное поле чтения в России, но и во многом читательские интересы.

<sup>40</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С. 230 и др.

<sup>41</sup> Там же. С. 232.

Согласно логике эволюции иносказания у Платонова была возможность или следовать по пути молчания, подобно Хармсу совершенно отказываясь от повествования как такового, или обернуться назад, продолжая говорить на по-своему сложном, но не абсолютно герметичном языке. «Забывать» символистов ему все равно бы не удалось. Избрав второе, Платонов естественным образом пришел к столь хорошо известному теперь решению.

### НО В ЧЕМ ЖЕ ТАЙНА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА?

Творчество Платонова после «Котлована» знаменуется сменой стилевых ориентаций. Имя реалиста Пушкина в этом, как и во многих других отношениях, постепенно становится для Платонова путеводной звездой. От текста нарочито сложного для восприятия, от «трудной» эстетики Платонов будет двигаться к тексту внешне простому, свойства которого он охарактеризовал в статье «Пушкин — наш товарищ» так:

Но в чем же тайна произведений Пушкина? — В том, что 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 предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала. Это семя, рождающее леса. Мы не ощущаем напряжения поэта, мы видим неистощимость его души, которая сама едва ли знает свою силу (Рзм. чт., 19).<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Решение это вынашивалось писателем. Следы поиска нужного слова для того, чтобы выразить новую цель, сохранились в «Записных книжках»: «Искусство заключается в том, чтобы посредством наипростейшего выразить наисложнейшее. Оно — высшая форма экономии» (Зап. кн., 22); «Как мне охота художественно писать, ясно, чувственно, классово верно!» (Зап. кн., 64); «Писать не талан-

Ясность формы и глубокое содержание сменили трудную форму и глубокое содержание,<sup>43</sup> именно благодаря трудности и возникающее.<sup>44</sup> Эта новая эстетика, выросшая из прежней,

том, а человечно» (Зап. кн., 83); «Писать надо не талантом, а “человечностью” — прямым чувством жизни» (Зап. кн., 97); «Сущностью, сухой струей, прямым путем надо писать. В этом мой новый путь» (Зап. кн., 100).

Первая запись, относящаяся к 1921 году, как бы предвещает все то, что будет связано с «загадочностью», в частности, с «редукцией формы». Вторая запись — тридцатого года, последняя — тридцать первого или тридцать второго.

<sup>43</sup> Работа В. Шмида «Проза и поэзия в “Повестях Белкина”» содержит наблюдения, касающиеся разницы и родственности двух эстетик. Разделяя собственно прозаический и поэтический взгляды на прозу, В. Шмид показывает, как благодаря второму в повестях Пушкина открывается структурная специфика, не замечаемая при первом. «Парадигматизация текста» (вневременная и внепричинная связь мотивов), «развертывание тропов», «повышение значимости отдельного слова» и другие выявляемые им приемы, по сути, составляют инструментарий «энигматики». Они слишком знакомы и Платонову. Граница между стилем Платонова времени «Чевенгура» и «Котлована» и стилем «пушкинской поры» проходит там, где исчезает или набирает силу толерантность одного видения текста по отношению к другому. В. Шмид пишет, что «“Повести Белкина” можно читать двояко»: «прозаически <...> поддаваясь нарративному течению» или же медленно, «останавливаясь на каждом слове», «осмысляя его как в фигуральном, так и в буквальном значениях» (Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. С. 33). Действительно, загадочный стиль навязывает медленное чтение. Он нетерпим к легкомысленному читателю.

<sup>44</sup> Мы обращались к определению «установки», данному Д. Н. Узнадзе. Д. Н. Узнадзе делит работу человеческой психики на два плана: «импульсивное поведение», «план установки» и «план объективации». Первое, и первичное, характеризуется отсутствием внимания, второе — как раз его и подразумевает. Первое автоматически и пассивно: «...в актах импульсивного поведения субъект остается рабом условий воздействующей на него актуальной среды». Второе возникает «в случае усложнения ситуации, необходимой для разрешения

но все же иная, заявит о себе чуть позже в военных рассказах и еще больше в сказках Платонова.<sup>45</sup> Теперь писатель работает по-другому. Уже в «Счастливой Москве» почти полностью отсутствует столь характерная для его более ранних текстов «редукционная» манера правки.<sup>46</sup> И хотя целостный анализ

задачи, поставленной перед субъектом». С этого «начинается процесс специального познавательного отношения к предмету...» (*Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки // Узнадзе Д. Н. Теория установки. С. 284, 286–287*).

Данное описание «общепсихической» деятельности может послужить параллелью тому разграничению творчества на два вида, которое мы, следуя за Платоновым, проводим: «трудного», «загадочного», требующего внимания, объективации (выделения частей художественного целого во время чтения даже «обычным» читателем) как условия возникновения эстетического эффекта и эмоции, и «пушкинианского», где импульс и непосредственное чувство, то есть снижение роли внимания к частям целого, становятся ведущим фактором. Никакой оценочности такое противопоставление, разумеется, не влечет.

<sup>45</sup> Снова Хармс помогает представить отличие именно такой творческой установки «ясность и глубина» (повествование/иносказание) от другой, где ясность стремится к тому, чтобы замкнуться на себе самой. Дневниковые записи Хармса 1933 года отражают весомость разделения, которое проводит поэт между «идеями» и «художественным произведением»: «Интересно, что почти все великие писатели имели свою идею и считали ее выше своих художественных произведений». И далее, в следующей записи: «Величина творца определяется не качеством его творений, а либо количеством (вещей, силы или различных элементов), либо чистотой. Достоевский огромным количеством наблюдений, положений, нервной силы и чувств достиг известной чистоты» (*Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее. Исторический альманах. 11. М.: СПб.: Atheneum; Феникс, 1992. С. 477*). Очевидно, что приоритет отдан «чистому» писанию, даже, возможно, «психологизму» перед «концептуальностью». Это такой же показатель движения к молчанию, как и «тенденциозность» «Нéтеперь», — только с противоположным знаком.

<sup>46</sup> Хотя некоторые фрагменты представляют интерес с этой точки зрения и в «Счастливой Москве».

этого произведения не входит в наши задачи<sup>47</sup>, мы остановимся на нем, чтобы показать его переходность.

### **«СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»: ЧЕРНОВИК БЕЗ БЕЛОВИКА**

Загадочность непосредственно связана с обозначением иного: иного смысла и иного мира, иных отношений вещей. Именно это обстоятельство заставляет вспомнить о символизме как о конкретном в истории культуры явлении, существенной ориентацией которого был поиск путей выражения иного.

Для разговора о символах у Платонова роман «Счастливая Москва», казалось бы, способен служить самым что ни на есть благодатным материалом.

Начало романа нарочито символично: образ человека с факелом в руке отсылает к образу мифологического героя и ко всему комплексу соответствующих ассоциаций, обязанных своим существованием Прометею. Не менее символической представляется и мотивная линия музыканта и музыки в романе. В этом же ряду предстает образ ребенка с опухолью на голове. Символически имена в «Счастливой Москве». Символизация усматривается и в деталях: например, в картине Комьякина, на которой «солнце не то вставало, не то садилось» (Сч. Мск., 62) (рассвет общества или закат?). Наконец, многозначителен один из вариантов финала произведения, где слепой (читай — прозревший) Сарториус встречает «многодетную, но непобедимую» Москву. Формальные основания говорить об отношении платоновского произведения к символизму налицо. А точнее, к той его противоположности, попасть в ловушку которой боялись его представители: пере-

---

<sup>47</sup> Подробнее об этом см., напр.: Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki, 2000; Berger-Bügel, P.-S. Andrej Platonov: der Roman Sčastlivaja Moskva im Kontext seines Schaffens und seiner Philosophie. München: Sagner, 1999.

численные образы Платонова отнюдь не символичны. Они — чистой воды аллегории, довольно простые и не слишком новые.

Мысль о причастности платоновского текста некоей разновидности символизма подтверждают и параллели идеологического характера. Значимым моментом становится опять-таки мотив музыки, развивающийся параллельно сюжету и указывающий на существование иного в противоположность обыденному: музыкант как артист «всегда чувствовал в своей душе еще более лучшую и мужественную прелесть, тянущую волю вперед, мимо обычного наслаждения, и предпочитал ее *всему видимому*» (Сч. Мск., 24). Значимы и другие ницшеанские мотивы: размышления Самбикина о человеке как о «смутном зародыше и проекте чего-то более действительного» (Сч. Мск., 32). Постоянное обращение к теме тайны мира также может быть воспринято как параллель устремлениям символистов. Бросается в глаза связь образной системы романа с проблематикой философии Вл. Соловьева, с идеалом вечной женственности, подразумевающим противопоставление чувственной и идеальной любви. Москва Честнова воспринимается именно как олицетворение вечного мудрого женского начала: Самбикин любит ее «как живую истину», для Сарториуса в Москве Честновой «сомкнулась природа»; чувственность в отношениях с героиней приносит лишь разочарование; только прошедший перерождение слепой-прозревший Сарториус в уже упоминавшемся варианте окончания романа достигает единства с ней.

Однако, несмотря ни на что, перед нами всего лишь тусклый отблеск символизма, сходство с которым вытекает большей частью или из общих законов искусства слова, или из особенностей искусства конца XIX — начала XX века в целом. Эту специфику нового искусства следующим образом охарактеризовал А. Белый применительно к романам Пшибышевского: «Описание героя, фабула, место и время отодвигаются на второй план; все эти подробности бросаются автором потом, вскользь, нехотя: мы должны ловить их все до одной,

чтобы *самим воссоздать* канву изображаемых действий; между тем эта канва у писателей доброго старого времени выдвигалась на первый план...» (курсив мой. — В. В.).<sup>48</sup>

Платонов символистом не был. И все же имеет смысл рассматривать проблему символа у Платонова в применении к «Счастливой Москве», поскольку это проливает свет на место «Счастливой Москвы» в творческой эволюции Платонова.

Человек с факелом в руке шаблонно связывается с образом Прометея. Но не слишком ли очевиден данный смысл для символа? (Как специально показывает Лосев, он был излюбленным и для представителей самых разных идеологических ориентаций.)<sup>49</sup> При ближайшем рассмотрении за ним просматривается иное содержание, более близкое и органичное самому Платонову, становлению его творческой индивидуальности. Человек с факелом, умирающий в начале революции, не что иное, как жертва революции, новому делу.

Слишком прозрачно и символическое имя главной героини — но и на этот раз метонимический перенос, фиксирующий единение общего и частного, получает исключительно платоновское наполнение, если вернуться опять-таки к другим его произведениям.

Образ солнца также привязан к прежним текстам Платонова: вспомним Кондаева, который мочится на солнце, в связи с картиной вневойсковика, где «был представлен мужик или купец, не бедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. <...> Он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось» (Сч. Мск., 62).

Образы Платонова обретают символическую глубину, когда устанавливается отношение между художественным миром данного произведения и всем творчеством Платонова,

<sup>48</sup> Бельи А. Пророк безличия // Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 3–4.

<sup>49</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 226–312.

которое и выступает в качестве иного. Такого рода символизация непосредственно связана с автодиалогизмом, в высокой степени свойственным платоновскому творчеству. Но она не является тенью трансцендентного в том смысле, как его понимали истинные символисты.

Все, что встречается в «Счастливой Москве», предельно узнаваемо для читателя Платонова. В том числе и временной отрезок в собственном прошлом, на который более всего устремлен взгляд писателя из настоящего. В романе есть эпизод, где один из персонажей читает газету «Известия» от 1927 года — время, когда Платонов работал над «Чевенгуром» и, по-видимому, недавно бросил работу над «Строителями страны». Период написания «Счастливой Москвы» протекает под знаком именно середины 20-х годов. В записных книжках писателя вновь появляется имя Стратилат, о котором Платонов собирается писать роман. А сама «Счастливая Москва» структурно напоминает повесть «Строители страны».

Как и в «Строителях страны», в «Счастливой Москве» тема любви — одна из важнейших. Возвышенная любовь помогает строить страну, плотская любовь губит героя. В центр отношений между персонажами поэтому и в «Строителях страны», и в «Счастливой Москве» поставлена женщина. Причем соединение с ней возможно лишь после достижения далекой цели. Представление о коммунизме или будущем человечества и в том и в другом произведении сцеплены с проблемой бессмертия.

Несколько текстологических параллелей.

1. Сарториус — Гратов:

Всю свою юность Сарториус провел в изучении физики и механики; он трудился над расчетом бесконечности как тела, пытаясь найти экономический принцип ее действия. Он хотел открыть в самом течении человеческого сознания мысль, работающую в резонанс природы и отражающую поэтому всю ее истину, — хотя бы в силу живой случайности, и эту мысль он надеялся закрепить навеки расчетной формулой. Но он сейчас не сознавал никакой мысли, потому что в голову его вошло сердце и там билось над глазами (Сч. Мск., 45).



Гратов усиленно учился и старался растратить влагу своего сердца в сухих пространствах науки. Он представлял себе любовь, как теорию сопротивления живого материала. [Он думал о формуле, которая пока] Он считал, долго ли продержится его сердце, все сжимаемое гайкой тоски. Каждое утро он чувствовал, как увеличивалось давление на сердце посторонней силы, и знал, что скорее лопнет резьба на гайке или <нрзб> снег кататься от боли.

Расчеты его ни к чему не вели — это были фигурки на бумаге, в которых человек рассеивает свою скуку и бессмыслие. А Гратов хотел начертить формулу любви, чтобы решить ее, как уравнение, и перестать любить. Но мозг плавал тающей льдиной на теплом море чувства. Ледовитый Океан мудрости был на далеком полюсе — под Полярной Звездой (Стр. стр., 352).

Оба героя заняты расчетом формулы в противовес одолевшему их чувству любви. Оба не могут думать, потому что сердце и разум как бы заменили друг друга.

## 2. Сарториус и Дванов:

И с усердием, со скупостью к крошкам хлеба, пропадающим благодаря неточности весов, Сарториус углубился в свои занятия. Внутри его тайно ото всех встретились и сочетались два чувства — любовь к Москве Честновой и ожидание социализма (Сч. Мск., 52).

Дванов чувствовал свое сознание, как любовь к Софье Александровне, — от него не отречешься и его не забудешь. Сердце болит автоматически, и завидуешь звездам, которые видят сейчас твою любимую. Сознание самостоятельно течет и точит берега нелепого мира, чтобы сотворить его во второй, и последний, раз. Обе силы — мысль и любовь — страдают от удаленности своих целей и стремятся к ним, как обреченные, как стремилось на землю падающее яблоко в саду Ньютона (Стр. стр., 346).

И в том и в другом фрагментах перед нами противостояние любви и сознания. Причем герой отказывается на время от любви, чтобы сосредоточить сознание на деле, связанном со строительством нового общества.

### 3. Человек и его двойник:

И вот иногда, в болезни, в несчастьи, в любви, в ужасном сновидении, вообще — вдалеке от нормы, мы ясно чувствуем, что нас двое: то есть, я один, но во мне есть еще кто-то (Сч. Мск., 55).

Эти наблюдения Самбикина вполне соответствуют образу сторожа-наблюдателя, сначала появившегося в «Строителях страны» (если не считать автобиографические письма Платонова).

Приведенные примеры не исчерпывают всего списка текстологических параллелей. Однако между «Счастливой Москвой» и «Строителями страны» существует сходство и другого рода. Оно имеет отношение ко всему повествованию в целом. К особенностям стиля.

Несмотря на явное присутствие в «Счастливой Москве» символов — образов, за которыми стоит скрытое в той или иной степени содержание, это произведение в еще большей мере наполнено разъяснениями. Платонов растолковывает позиции героев, следит за развитием их мысли, комментирует, вскрывает причины, уделяет специальное внимание предыстории. Та же самая картина наблюдается и в повести «Строители страны».

Подобная разъясняющая манера письма снята Платоновым благодаря редукции формы в «Чевенгуре», выросшем из «Строителей...», которые оказались первой, начальной стадией в работе писателя над основным произведением второй половины 20-х годов. Роман «Счастливая Москва» тоже представляется пратекстом для какого-то иного произведения. Разница лишь в том, что на его основе не возникло нового редуцированного текста и совершенной загадки. Путь, однажды пройденный до конца, не имело смысла повторять.

Новому стилю Платонова посвящены две заключительные главы. Внимание в них сосредоточено на ограниченном, но достаточном для того, чтобы увидеть результаты изменений контрастно, круге текстов, мотивов и приемов. Наряду с чис-

53/11/20

то поэтическими и жанровыми инновациями, занявшими место загадочного повествования, будут рассмотрены формы воплощения по-прежнему актуальных для Платонова и накладывающихся друг на друга идеологических образований — утопического дискурса и дискурса, порождаемого проблематикой бессмертия.

### «РУССКИЕ НАРОДНЫЕ СКАЗКИ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА (ВОПЛОЩЕННАЯ УТОПИЯ)

Исследование платоновских сказок-переложений пока еще может дать лишь очень приблизительные результаты. Сложная ситуация с рукописным наследием писателя и полное отсутствие сведений об истории создания текстов делают проблематичной их идентификацию. Неизвестно, насколько сильна в них редакторская правка, и поэтому, если быть дошным, неизвестно, насколько они вообще принадлежат Платонову.<sup>50</sup>

Сказки разительно отличаются от других текстов художника. Даже в ряду послевоенных произведений они выделяются приближенностью к норме литературно-общепринятого и литературно-позволенного. Они слишком традиционны, в них слишком мало тех «странностей», которые стали знаком

<sup>50</sup> Первая статья о сказках А. Платонова, не считая небольших откликов и упоминаний, появилась в 1970 г.: *Кретов А. И.* А. Платонов в работе над сборником сказок «Волшебное кольцо» // Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1970. Относительно недавно вышли две статьи Т. А. Екимовой на эту тему: Башкирские сказки в обработке Андрея Платонова // Взаимоотношения народов Урала в изображении русских писателей: Межвузовский сборник научных трудов. Челябинск, 1992; Фольклоризм А. Платонова и проблема обработки русских народных сказок // Вестник Челябинского ун-та. Сер. 2. Филология. 1993. Одну из сказок рассматривает в своей книге М. Михеев (*Михеев М.* В мир Платонова через его язык: Предположения, факты, истолкования, догадки. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003). Этим, пожалуй, литература по вопросу исчерпывается или почти исчерпывается.

не только раннего, но и позднего платоновского творчества (отзыв А. Тарасенкова на пьесу «Ноев ковчег»: «Ничего более странного и большого я, признаться, не читал за всю свою жизнь»).<sup>51</sup> В сказках перед читателем предстает совсем иной Платонов — по-толстовски нравоучительный и понятный.

Таким он вошел в эпоху 50-х годов. Тираж его детских книжек был достаточно велик. Лишь один сборник «Волшебное кольцо» (1950) под редакцией М. Шолохова за два десятилетия со времени его первого выхода в свет претерпел не менее пятнадцати изданий общим тиражом около миллиона экземпляров. Отвергнутый историей художник продолжал удерживать тонкую, почти анонимную связь с ней.

Обращение к жанру сказки не было для Платонова случайным и не определялось только внешними обстоятельствами его жизни. Интерес к фольклору коренится в самых глубоких основаниях платоновской эстетики. С детства связанный с русской деревней, искавший за внешней грубостью и дикостью простого человека идеальное начало («Он знал, что есть машины и сложные мощные изделия, и по ним ценил благородство человека, а не по случайному хамству» (Ч., 33)), Платонов вольно или невольно ориентировался на искусство, рожденное «общей жизнью», и с годами эта ориентация становилась все более осознанной.

Самые ранние опыты Платонова содержат сложение тех крайних сил, которые, с одной стороны, позволяют видеть в нем самородка-мыслителя из народа, а с другой — говорят о тесной связи его творчества с целым рядом традиций мирового искусства и философии. При близком рассмотрении камерный стиль Платонова оказывается результатом слияния книжной и народной культуры.

Кажется, первый из известных платоновских текстов с авторским указанием жанра «сказка» появился в записной книжке писателя, относящейся к 1921 году, — «Вера, Знание и

<sup>51</sup> Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 486.

Сомнение» (Зап. кн., 21). «Записные книжки» содержат и другие короткие сказки и притчи, созданные в самое разное время. В 1946 году Платонов работает над пьесой-сказкой «Добрый Тит» для Центрального детского театра.<sup>52</sup> Форма сказки отчасти заявляет о себе и в «военной прозе» Платонова (Сказка о том, как солдат Курдюмов четырех немцев победил. РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 77). Сказка явилась темой критических работ писателя (например: Малахитовая шкатулка // Детская литература. 1940. № 6; Сказки русского народа // Огонек. 1947. № 26, рецензия на сборник сказок А. Толстого).

В 1947 году выходит первое платоновское переложение русской народной сказки «Финист — ясный сокол», в том же году — сборник «Башкирские народные сказки» (М.; Л.: Детгиз, 1947), а спустя три года уже упоминавшийся сборник «Волшебное кольцо». В последний вошли тексты: «Умная внучка», «Финист — ясный сокол», «Иван Бесталаный и Елена Премудрая», «Безручка», «Морока», «Солдат и царица», «Волшебное кольцо».

Простота сказок явилась результатом сложной эволюции платоновского стиля. Оставаясь пересказами чужих текстов и сюжетов, сказки органично входят в художественный мир писателя, где чужеродное приобретает все свойства собственного, хотя последнее отнюдь не лежит на поверхности. Они несут в себе главные мотивы платоновского творчества.

### ***Свое и чужое в «русских сказках» А. Платонова***

Отбор текстовых фрагментов, который производит писатель при изучении источников, в какой-то степени тождественен лексическому отбору вообще. Результатом и того и другого

---

<sup>52</sup> Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 475.

процесса оказывается рождение нового смысла. Возникающие при этом новые семантические единицы связаны как с контекстом, из которого они были извлечены, так и с текстом, в который их поместили. Сопоставление платоновских сказок с текстами-источниками дает возможность установить принципы, которым следовал писатель, отбирая семантические блоки для конструирования собственного текста, позволяет определить, что было значимо для Платонова в народном творчестве и чем он готов был пренебречь.

Ряд сюжетов, избранных Платоновым для пересказа («Волшебное кольцо», «Безручка», «Умная внучка» («Семи-летка»), «Солдат и царь» («Морока»)), относятся «к общему ядру восточнославянского репертуара».<sup>53</sup> Все остальные сюжеты также имели широкое хождение у восточных славян и неоднократно фиксировались собирателями. Осмелимся предположить, что Платонов, считавший необходимым тщательно изучить материал, прежде чем взяться за его художественную разработку, в своих пересказах опирался на тексты не только популярных сборников, но и сборников, которые могли попасться на глаза лишь очень заинтересованному читателю.

В качестве основы для пересказа художник брал канву одного из хорошо известных вариантов сюжета (чаще всего из сборника Афанасьева), дополнял его затем некоторыми деталями и фрагментами из других, менее распространенных вариантов, наконец, сам дописывал некоторые сцены и коренным образом перерабатывал некоторые композиционные элементы инварианта. В результате из-под пера художника выходил текст, максимально приближенный к его фольклорным параллелям и в то же время сохраняющий особенности именно платоновского художественного мира.

Так, «Финист — ясный сокол» главным образом представляет собой контаминацию двух вариантов сказки, один из

<sup>53</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л.: Наука, 1979. С. 16.

которых содержится в сборнике «Народных русских сказок А. Н. Афанасьева» под номером 234 (вероятнее всего, писательзнакомился с изданием, вышедшим под редакцией М. К. Азадовского в конце 30-х гг.),<sup>54</sup> а другой — из сборника «Сказки А. Н. Корольковой: Запись, вступительная статья и комментарии В. А. Тонкова» (1941).<sup>55</sup> Помимо этого в платоновском тексте можно увидеть следы обращения к варианту, который помещен в сборнике Афанасьева, — № 235.

В пересказе Платонова обнаруживается целый ряд тематических и текстологических параллелей, отсылающих к указанным источникам. Начало платоновского текста соотносится в первую очередь с вариантом Корольковой. В начальной части повествования среди «наследуемых» от него мотивов оказываются смерть матери и принятие на себя обязанностей хозяйки дома младшей дочерью;<sup>56</sup> наследует героиня Платонова

<sup>54</sup> Народные русские сказки А. Н. Афанасьева / Под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1936—1940.

<sup>55</sup> Сказки А. Н. Корольковой: Запись, вступ. ст. и коммент. В. А. Тонкова. Воронеж: Воронеж. обл. изд-во, 1941. С. 29—37.

<sup>56</sup> Платонов:

Жили в деревне крестьянин с женой; было у них три дочери. Дочери выросли, а родители постарели, и вот пришло время, пришел черед — умерла у крестьянина жена. <...>

Захотел он было взять во двор какую ни есть старушку-бобылку, чтобы она по хозяйству заботилась. А меньшая дочь, Марьюшка, говорит отцу: — Не надобно, батюшка, бобылку брать, я сама буду по дому заботиться (**Финист**, 3—4).

Королькова:

Жил да был один крестьянин. У него умерла жена, осталось три дочки. Жили они хорошо, а потому хотел старик нанять работницу — в хозяйстве помогать. Но меньшая дочь Марьюшка сказала:

— Не надо, батюшка, нанимать работницу, сама я буду хозяйство вести (**Королькова**, 29).

и имя центрального персонажа — Марьюшка. Отметим, Платонов взял ту часть текста Корольковой, в которой совмещаются столь закономерный для поэтического мировосприятия писателя мотив смерти матери, а следовательно, сиротства, и образ работающей дочери, который мог бы послужить примером для начинающего жизнь поколения. Последний становится доминирующим для большинства платоновских сказок.

Основную часть повествования в этой сказке открывают эпизоды, связанные с поиском перышка Финиста — ясна сокола отцом героини. По некоторым деталям в них опять-таки легко ощутить интонации Корольковой. В изложении Платонова, например, отец привозит сестрам героини те же самые подарки, что и в варианте сказительницы (полушалок и сапожки).<sup>57</sup> Вместе с тем, однако, в эту часть платоновского повествования проникают и цитаты из текстов, представленных у Афанасьева.<sup>58</sup>

Одной из ключевых в платоновской версии сказки является сцена приобретения отцом героини перышка Финиста — ясна сокола. Сравнение четырех соответствующих фрагментов текста из названных вариантов (платоновского, король-

---

<sup>57</sup> Платонов:

— Купи мне, батюшка, полушалок, да чтоб цветы на нем большие были и золотом расписанные (**Финист**, 7).

Королькова:

— Купи по полушалку, да такому, чтоб цветы покрупнее, золотом расписные (**Королькова**, 30).

<sup>58</sup> Такова, например, одна из реплик Марьюшки, с которой она обращается к отцу после его неудачной попытки найти для нее перышко.

Платонов:

— Ништо, батюшка. В иной раз поедешь, тогда оно и купится, перышко мое (**Финист**, 10).

Афанасьев:

— Ничего, батюшка; может, в иное время посчастливится (**Афанасьев**, II, 236).



ковского и афанасьевских № 234 и № 235) не оставляет сомнений в том, какому роду художественных мотивировок писатель отдавал предпочтение в собственной трактовке народного сюжета.

В сказке Афанасьева № 234 волшебный предмет покупается. В сказке Корольковой он достается случайно («для доброго человека, куда ни шло, — отдам» (**Королькова**, 30)). В варианте Афанасьева № 235 он дарится с условием выполнить завет: кому перышко достанется, та должна выйти замуж за сына дарителя.

У Платонова находит воплощение последний вариант, претерпевающий, однако, важную семантическую модификацию. Писатель превращает перышко в символ особой ситуации «предпонимания» и «предзнания», в которой еще до знакомства друг с другом оказываются Финист и Марьюшка. Волшебный предмет становится знаком, указывающим на изначальное родство героев. Для героя и героини Платонова он является средством узнать повторно то, что уже известно и предreshено. Добавляя подобную коннотацию, отсутствующую в явном виде в перечисленных фольклорных текстах, писатель следует закономерности собственного художественного мира, которая была сформулирована еще в середине 20-х годов в повести «Строители страны»: «Неизвестное полюбить нельзя» (или, говоря иначе, любовь — это всегда воспоминание; а любовь к женщине — это перенесенное чувство любви к матери).<sup>59</sup>

Часть платоновской сказки, посвященная путешествию Марьюшки за своим возлюбленным, ориентирована в большей степени на вариант № 234 из сборника Афанасьева. Платонов предпочел избрать в качестве персонажей-помощников героини трех старушек, а не Бабу-ягу и ее сестер, как это было

---

<sup>59</sup> «Чем больше наблюдала Софья Александровна Копенкина, тем интереснее и ближе она его вспоминала. Неизвестное полюбить нельзя, поэтому любовь входила в Софью Александровну по дороге воспоминаний» (**Стр. стр.**, 362).

у Корольковой или у Афанасьева в варианте № 235. Волшебная сказка в большей степени интересует писателя как способ раскрывать отношения между людьми, а не их отношения к вымышленным фольклорным образам. Множество фантастических и мистических деталей, наличие которых в волшебной сказке кажется закономерным, Платонов отвергает. Мистическое у Платонова имеет несколько иную природу. Оно не сверхъестественно и связано прежде всего с художественно-философским характером творчества писателя, с присущим ему «эпистемологическим символизмом».

Если говорить о кульминационной сцене рассматриваемой части сказки — о пробуждении Финиста от вынужденного сна, — то и на этот раз выбор Платонова определяется присущей его творчеству системе постоянных мотивов. Для него представляется важным, чтобы причиной пробуждения стала не случайно выпавшая из волос героя волшебная булавка (как это происходит у Афанасьева в тексте № 235 и у Корольковой), а и горячие слезы Марьюшки, скатившиеся на грудь и лицо Финиста, что соответствует варианту Афанасьева № 234.

Финал же платоновской версии сюжета не находит параллели в перечисленных текстах. Платонов значительно восполнил привычную схему несколькими классово ориентированными сценами, в которых на первый план помимо главных героев выводится народ, а также предложил своему читателю жизнеутверждающее нравоучение: «Свадьба кончилась, и свадебный пир гости позабыли, а верное, любящее сердце Марьюшки навсегда запомнилось в русской земле». <sup>60</sup>

<sup>60</sup> Контраст между платоновской и другими версиями финалов очевиден. Мы нигде не встретим столь явно выраженной социально направленной морали.

Афанасьев, № 235:

Все бояре и князья и всякого чину люди в один голос решили: взять ему ту, которая выкупала, а ту, что его продавала, повесить на воротах и расстрелять. Так и сделал Финист ясен сокол, цветные перышки! (Афанасьев, II, 246).

Личное благополучие для Платонова остается лишь поводом говорить о возможном общем благополучии.

Социальные приоритеты Платонова достаточно четко обозначаются при сопоставлении его текстов с записями сказителей.

В качестве главных героев у Платонова выступают прежде всего простые люди, крестьяне, в то время как народной сказке часто свойственно интересоваться героями близких крестьянскому, но все же иных сословий (допустим, купечеством). Сословная принадлежность платоновских героев почти напрямую связана с их нравственностью. Положительные и отрицательные персонажи относятся к противостоящим классам. С этой точки зрения тексты Платонова вполне укладывались в официально принятые представления о культуре народа.

Претензия на политически грамотное изображение народных чаяний наиболее ярко проявилась в сказке «Умная внучка», являющейся переложением известного сюжета о «семилетке» — девочке, разгадывающей трудные загадки царя, барина или чиновника. В качестве главных источников этого платоновского текста выступают сказка «Мудрая дева» из сборника Афанасьева № 328, в значительной мере (по нашему предположению) сказка «Умная дочь» из сборника «Сказки казаков-некрасовцев» (запись, вступ. ст. и коммент. Ф. В. Ту-

---

Афанасьев, № 234:

...Перышко ударилось об пол и обернулось царевичем. Тут их и обвенчали, и свадьба была богатая! На той свадьбе и я был, вино пил, по усам текло, во рту не было. Надели на меня колпак да и ну толкать; надели на меня кузов: «Ты, детинушка, не гузай, убирайся-ка поскорей со двора» (Афанасьев, II, 240).

Королькова:

Согласились все, что жена Финиста — ясна сокола Марьюшка.

И стали они жить-поживать да добра наживать. Приехали в свое государство, пир собрали, в трубы затрубили, в пушки запалили, и был пир такой, что и теперь помнят (Королькова, 37).

милевича. Ростов н/Д., 1945),<sup>61</sup> а также, возможно, вариант «семилетки», рассказанный Господаревым.<sup>62</sup>

Как и в случае со сказкой «Финист — ясный сокол», главная часть повествования в «Умной внучке» соотносится в первую очередь с текстом Афанасьева, экспозиция подобрана из другого источника, а финал, скорее всего, дописан самим Платоновым.

Как и в «Финисте...», в экспозицию писатель включает предысторию умной и работающей героини, взятую на этот раз из сборника «Сказки казаков-некрасовцев». Героиня сирота, живет с дедушкой и бабушкой. Бабушка в начале повествования умирает. Дальнейшие события — рождение жеребенка у мерина, царский суд, загадывание и разгадывание загадок пересказаны близко к афанасьевскому варианту. Соответствия же заключительным сценам, несущим в себе мотив социального протеста, в источниках обнаружить не удалось.

«Семилетке» в изложении народных сказителей свойственен благополучный и почти идиллический исход событий:

---

<sup>61</sup> О связи платоновских текстов с фольклором казаков-некрасовцев, предполагая ее устную основу, пишет Т. Лангерак в связи с рассказом «Иван Жох»: «Не исключено, что Платонов слышал о фольклоре казаков-некрасовцев от своего друга Г. З. Литвина-Молотова, работавшего несколько лет в Краснодаре» (Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899—1929 гг. Амстердам: Пегасус, 1995. С. 117).

<sup>62</sup> Сказки Филиппа Павловича Господарева / Запись текста, вступ. ст. и примеч. Н. В. Новикова. Общ. ред. и предисл. М. К. Азадовского. Петрозаводск: Госиздат, 1941. № 37. Параллельных этому тексту мест у Платонова очень немного. Причем они лишь гипотетически могут рассматриваться восходящими к данному источнику, поскольку типичны и для других вариантов. Среди этих мест следующие: у Господарева в качестве героев выступают богатый и бедный мужики, в отличие от тех изложений, где героями являются братья; богатый заявляет о том, что его мерин родил жеребенка, в отличие от тех сказок, где жеребенка рождает телега.

Царь присудил отдать жеребенка бедному мужику, а дочь его взял к себе; когда семилетка выросла, он женился на ней, и стала она царицею (**Афанасьев**, III, 60).

Платонов же перевертывает ситуацию, превращая царский суд в суд над царем:

А царь-судья спрашивает у Дуни:

— Скажи теперь, кем же ты большая будешь?

— Судьею буду.

Царь засмеялся:

— Зачем тебе судьею быть? Судья-то ведь я!

— Тебя чтоб судить! (**Волшебное кольцо**, 11).

Для Платонова примирение сословий оказывается невозможным. Чтобы дополнить и усилить социальное звучание финала, он вводит эпизод, выросший из детали изложения, записанного Тумилевичем.

Тумилевич:

Взял старик ишака и поехал к царю. Как ему дочь сказала, так он и сделал. Идет одной ногой по земле, а другую на ишаке держит. Глянул царь в окошко и приказал выпустить собак, чтобы они этого старика разорвали на куски. Увидал старик собак, бросил зайца, а они и побежали за ним. А старик тем временем на крыльцо к царю влез (**Тумилевич**, 109).

Платонов:

Царь выпустил им вослед злого пса, чтоб он разорвал и внучку и деда. А Дунин дедушка хоть и стар был, да сноровист и внучку в обиду никому не давал. Пес догнал телегу, кинулся было, а дед его кнутовищем, кнутовищем, а потом взял запасную важку-оглобельку, что в телеге лежала, да оглобелькой его, — пес и свалился (**Волшебное кольцо**, 11—12).

В двух рассмотренных случаях источники пересказов Платонова устанавливаются довольно легко. Совершенно иначе обстоит дело с сюжетом о безручке. Слишком много текстов могут быть приняты в качестве гипотетических праобразов платоновского. Среди них можно назвать по меньшей мере

три варианта из представленных в собрании Афанасьева (№ 279, 280, 282). Кроме того, Платонов — что совершенно точно — использовал текст из упоминавшегося выше сборника «Сказки А. Н. Корольковой». В ряду тех, которые, вероятно, читал Платонов, оказываются тексты из сборников Д. К. Зеленина «Великорусские сказки Вятской губернии» и «Великорусские сказки Пермской губернии»,<sup>63</sup> а также тексты из «Записок Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества»,<sup>64</sup> или, возможно, восходящие к ним.

Сложная картина заимствований, доля чисто платоновского в пересказе настораживает. Видимо, эта сказка оказалась слишком удобной для того, чтобы воссоздать на ее основе текст, выражающий главное и сокровенное для Платонова.

Одно из кратких изложений народного сюжета о безрукой девице таково:

**706.** По навету жены-ведьмы брат изгоняет из дома сестру, отрубает ей руки; она выходит замуж за царя; вновь оклеветана, и царь изгоняет ее с ребенком; чудесным образом она исцеляется; принята мужем; когда истина выясняется, ведьму наказывают.<sup>65</sup>

У Платонова благополучному финалу предшествует еще одна объемная повествовательная часть, связанная с воинскими подвигами Безручки, ее сына и мужа.

Конечно, события только что свершившегося настоящего были основной причиной появления этой части в «русской

<sup>63</sup> Великорусские сказки Пермской губернии: Сборник Д. К. Зеленина (Записки РГО). 1914. Т. XLI; Великорусские сказки Вятской губернии: Сборник Д. К. Зеленина (Записки РГО). 1915. Т. XLII.

<sup>64</sup> Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. По этнографии / Под ред. А. В. Адрианова. Красноярск, 1902. Т. I. Вып. I. Предположение о том, что Платонов обращался к столь специфическому изданию, принимается нами с осторожностью.

<sup>65</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. С. 176.

сказке» Платонова. Образы, заявляющие о себе в ней, не могут быть прочитаны без учета военных реальностей. Убогая мать, обретающая силу благодаря желанию спасти своего сына, представляется почти плакатной по своей ясности аллегорией Родины, России. Но в то же время образ матери по-прежнему наделен и другим, вечным для Платонова смыслом, который можно выразить известной платоновской формулой «всюду мать»; это символ, заключающий в себе значение начала и конца всякого существования.

Заметим, герой «Безручки», пройдя школу сиротства, воспитанный народом, в конечном счете вновь обретает своих родителей. Мать не умирает в начале повествования, не оставляет навсегда своего сына. Напротив, в предсмертную минуту она приходит к нему на помощь. Соединение поколений отцов и сыновей, на которое всегда уповал Платонов, осуществилось в «Безручке». Перед читателем разворачивается не что иное, как утопия.

### *Сказка и утопия в творчестве А. Платонова*

Сказки Платонова, как уже говорилось, чрезвычайно просты. За исключением нескольких случаев (таких, как «пусть и бедный и богатый пешими живут, пока их царь не рассудит») в них трудно найти лексико-синтаксические конструкции, маркирующие сложный платоновский идиолект. Внешняя простота позволяет читателю легко понимать то, о чем писатель хочет ему сообщить и чему хочет научить. Дидактическая подоплека этого жанра в творчестве Платонова не вызывает сомнений. Несомненна и социальная направленность платоновской дидактики, которая, в общем, лежит в русле генеральной линии советской «идеологии фольклора». Платонов практически реализовал тот принцип, который сам для себя установил. Приступая к работе над пьесой-сказкой «Добрый Тит», в «кратком изложении темы» он писал:

Пьеса должна иметь и косвенный педагогический смысл: Тит явится образцом для этического подражания, Агафон — для воспитания чувства трудолюбия.

Естественно, что пьеса должна быть осуществлена в простейших, элементарных формах, и ее идея должна быть выражена не философски, а наглядно до осязаемости. Это должно быть нечто вроде Букваря Жизни, составленного из картинок, понятных для того, кто еще не может ни читать, ни говорить и не обладает логикой взрослого человека.<sup>66</sup>

Установка на «наглядное выражение идеи» приводит к тому, что в сказках сборника «Волшебное кольцо», то есть в поздних произведениях Платонова, с небывалой силой начинает проявляться прежде затененное и почти скрытое утопическое начало.

Подчеркнем, у нас нет оснований противопоставлять раннее творчество Платонова как творчество сугубо утопическое его произведениям зрелого периода, в которых утопия разрушается, пародируется и превращается в антиутопию. С самого начала утопическим замыслам Платонова, как мы видели, неизменно сопутствует сомнение, воплощенное в качестве центральной темы в той же сказке «Вера, Знание и Сомнение», заявляющее о себе и в научных фантазиях, и в повести «Строители страны», и даже в некоторых публицистических статьях воронежского периода. Платонову всегда было свойственно в зле современности обнаруживать ростки нового, лучшего, того, что имеет отношение к будущей смутно угадываемой жизни. И в то же время будущее непременно оставалось предметом скепсиса, граничащего с отчаянием. Название книги М. Геллера «Андрей Платонов в поисках счастья» в этом смысле оказывается очень точным.

Ради будущей жизни Платонов упорно искал свое место в жесткой реальности становящегося социалистического общества, стремился быть понятым им, найти свое место в нем, сохранив при этом собственную индивидуальность. «Русские

---

<sup>66</sup> Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 477.



сказки» стали чуть ли не единственными произведениями, в которых такое понимание было достигнуто. Обратившись к фольклорному жанру, Платонов в определенной степени достиг своей цели, на каком-то этапе он завершил поиск истины: в сказках он точно знал, о чем нужно говорить с читателем. Извечная открытость платоновских текстов, их жанровая аморфность неожиданно сменились предельной завершенностью на всех уровнях микро- и макропоэтики. Финалы, обычно потрясающие нагромождением противоречащих друг другу смыслов, сменились чуть ли не басенной моралью. Между словом и идеей как будто не осталось никакого зазора. Точнее говоря, писатель позволил этот зазор не замечать. Перед нами действительно утопия, воплощение которой в столь безапелляционной форме спровоцировано уже самим обращением писателя к фольклорному жанру.

Сказки Платонова примитивны. Но этот сознательный примитивизм стал результатом развития сложнейшей художественно-философской концепции. Платонову не удается уйти от философии в произведениях для детей. Вольно или невольно писатель оставляет возможность воспринимать простое слово как художественно-философскую категорию, связанную сетью многогранных отношений с другими его произведениями. Благодаря этому обыденное значение тех слов и мотивов, которые заимствует Платонов из фольклорных источников, приобретает особый, свойственный только платоновскому взгляду на мир, смысл. Знание контекста творчества Платонова открывает путь к такому восприятию.

Закономерное обращение к фольклорной сказке привело к тому, что сомнение, свойственное Платонову, уступило в его произведениях место вере, прежде всего вере в читателя, которому он адресовал свои произведения. Произошла своеобразная жанровая адаптация, которая позволила художнику впервые, не вступая в противоречие с доминирующими тенденциями литературного процесса, участвовать в нем. Лишь однажды и только в сказке платоновская утопия смогла найти свое воплощение.

В. И.

**«ОБЩЕЕ ДЕЛО» А. ПЛАТОНОВА:  
МОТИВ ВОСКРЕШЕНИЯ В РАССКАЗАХ  
30–40-х ГОДОВ**

Умершие [могут] будут воскрешены, как прекрасные, но безмолвные растения-цветы. А нужно, чтобы они воскресли в точности, — конкретно, как были.

А. Платонов. Записные книжки. 1943 год

О связи творчества А. Платонова с философией «Общего дела» говорили и писали настолько часто, что эта тема может показаться исчерпанной. С конца 70-х годов ей так или иначе уделяли внимание самые разные авторы. Обилие работ, посвященных изучению комплекса федоровских мотивов в творчестве писателя, вряд ли дает возможность усомниться в реальности самого влияния. Однако вопрос о его характере, силе и продолжительности все же не может считаться решенным.<sup>67</sup> Недостаточно ясным остается отношение Платонова к центральной идее «Общего дела» — идее воскрешения и личного бессмертия, достигаемых, по мысли Федорова, не столько верой, сколько активными усилиями объединенного человечества, средствами своеобразно понятых, «космотеллургических», науки и искусства.

С. Семенова в известной статье 1979 года, пожалуй, впервые подробно остановилась на проблеме восприятия Платоновым федоровской патристики. В качестве иллюстративного

---

<sup>67</sup> Заметим, впрочем, что осмысление творческих и натурфилософских взглядов Платонова может обходиться и без упоминания имени Федорова. См., например, работы М. А. Дмитриевской (*Дмитровская М. А. Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова. Калининград, 1998*).

материала С. Семенова избрала тексты, относящиеся к зрелому творчеству писателя (вторая половина 20-х — 30-е годы), показав довольно убедительно, что мотив «воскрешения мертвых самими людьми, мощью науки, силой любви <...> постоянно возникает в творчестве Платонова». <sup>68</sup>

Подобная точка зрения вызвала определенный скепсис у целого ряда исследователей. Так, например, Н. Г. Полтавцева в книге «Философская проза Андрея Платонова» (1981) выразила более осторожное отношение к проблеме, отметив лишь «некоторое влияние» взглядов мыслителя-утописта на молодого Платонова. <sup>69</sup> Е. Толстая-Сегал в статье «Идеологические контексты Платонова» (1981) оценила его скорее как этическое. Обращаясь к повести «Чевенгур», Е. Толстая-Сегал пишет о таком переосмыслении Платоновым федоровского «супраморализма», когда необходимость возратить к жизни умерших заменяется идеей долга перед «полуживыми прочими», самооценным оказывается сохранение памяти об отцах (то есть, если следовать Федорову, «неполное» воскрешение), а вместо стремления к личному бессмертию возникает представление об «уничтожении разницы мертвого и живого в рамках общины-организма». <sup>70</sup> Н. М. Малыгина в «Эстетике Андрея Платонова» (1985) размышляет о характерном для позднего творчества писателя смысловом расширении понятия «воскрешение», при котором центром становится функционирование смертоносных и творческих сил как таковое, как тайна мира. <sup>71</sup> Ш. Любушкина также отказывает зрелому художнику в конкретном интересе к проблеме вечной жизни. По мнению Ш. Любушкиной, интерес этот сменя-

<sup>68</sup> Семенова С. «В усилии к будущему времени...» (Философия Андрея Платонова) // Литературная Грузия. 1979. № 11. С. 114.

<sup>69</sup> Полтавцева Н. Г. Философская проза Андрея Платонова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1981. С. 30.

<sup>70</sup> Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова. Р. 254.

<sup>71</sup> Малыгина Н. М. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. С. 36.

ется «сосредоточением на вопросе о самой смерти». <sup>72</sup> Подробное исследование роли, которую сыграли федоровские воззрения в становлении творческих взглядов Платонова, было дано А. Тески. Отношение Платонова к утопическому проекту, считает автор монографии «Федоров и Платонов» (1982), претерпело значительные изменения в середине 20-х годов, когда произошел переход от оптимистической веры художника в возможности человечества к полному разочарованию. А. Тески, вслед за другими, приходит к выводу о переосмыслении Платоновым самих понятий «воскрешение» и «бессмертие». «Бессмертие» приобретает у Платонова смысл обращения вечно живой материи («Мусорный ветер») или связывается с социальным возрождением («Джан»). <sup>73</sup> Важное место федоровская тема занимает и в обобщающей монографии Т. Сейфрида (1992). Т. Сейфрид решительно возражает против проведения резкой границы между ранним творчеством писателя и поздним, однако и он, рассуждая о влиянии Федорова на становление «онтологического мифа» у Платонова, заявляет об отказе Платонова от предложенной Федоровым утопической модели мира, от надежды на воскрешение мертвых. <sup>74</sup>

Даже беглый обзор литературы позволяет заметить, что при всей разнице подходов к творчеству писателя большинство исследователей склоняется к принципиально схожему решению проблемы. Акцент делается на расширительном или иносказательном толковании мотива воскрешения у Платонова, на постепенной утрате данным мотивом собственно федоровского смысла. При этом вне поля зрения остаются поздние платоновские тексты, где основная проблема «Общего дела» —

<sup>72</sup> Любушкина Ш. Идея бессмертия у раннего Платонова // Russian Literature. 1988. Vol. XIII (IV). С. 419.

<sup>73</sup> Teskey A. Platonov and Fyodorov: The Influence of Christian Philosophy on a Soviet writer. Amsterdam, 1982. P. 94, 101, 129, 130.

<sup>74</sup> Seifrid T. Andrei Platonov, Uncertainties of Spirit. P. 7, 110, 126, 185.

борьба со смертью — играет не меньшую роль, чем в ранних. К текстам такого рода относится часть «детских» и «военных» рассказов, а также ряд других произведений, возможность детально изучать которые появилась сравнительно недавно. Несколько произведений очерченного круга и станут объектом рассмотрения в этой главе.

### **Федоровские мотивы в детских рассказах Платонова**

Само назначение детских произведений должно исключить из них философичность и мудрствование. Этот жанр скорее располагает к морализаторству, объяснению того, что хорошо и что плохо («букварь жизни»). Предопределенная писателем эстетическая направленность, впрочем, нисколько не мешала ему относиться к ребенку как к серьезному читателю, способному воспринять в художественном тексте любую мысль — пусть она не будет очевидна и тривиальна,<sup>75</sup> пусть даже она будет мыслью о «научном воскрешении». Конечно, попытка отыскать в детских рассказах Платонова хоть сколько-нибудь явственное присутствие планов «регуляции природы», идеи музея или смещения центра культурной жизни на кладбище обречена на неудачу. И все же в них развернута целая система образов, так или иначе подводящих читателя к главной проблеме утопического проекта. В ее основе лежат «постоянные» платоновские мотивы.

В рассказах присутствует ощущение смерти. Ребенок, вступающий в жизнь, озабочен именно ею. Мальчик Артем из рассказа «Еще мама», отправляясь первый раз в школу, неожиданно заявляет матери: «А ты не плачь по мне, ты не бой-

---

<sup>75</sup> Интересно отношение С. Залыгина к детским рассказам Платонова: «Те три рассказа, которые составили этот сборник, тоже написаны были для взрослых, но их с интересом прочитают и дети» (из предисловия к сборнику «Сухой хлеб» (М.: Дет. лит., 1978), в который были включены «Никита», «Сухой хлеб» и «Неизвестный цветок»).

ся, и не умри смотри, а меня дожидайся!» (*Избр. пр.*, II, 343). Сходное чувство испытывает Вася из рассказа «Корова» по отношению к проезжему человеку: «До свидания, — ответил ему Вася про себя, — вырасту, увидимся! Ты поживи и обожди меня, не умирай!» (*Избр. пр.*, II, 352). Герои «Июльской грозы» Антошка и Наташа, каждый по-своему, размышляют об этом же: «Антошка видел: оттуда, из-за реки, шла страшная, долгая ночь; в ней можно умереть... Антошка прижался к сестре и заплакал от страха»,<sup>76</sup> «Наташа села возле ржи и изо всех сил прижала к себе Антошку, чтобы хоть он остался живым и теплым около нее, если сама она умрет. Но ей подумалось, что вдруг Антошка помрет, а она одна уцелеет, — и тогда Наташа закричала криком...» (*Июльская гроза*, 622, 623). Желание не умереть присуще и «взрослым» персонажам произведения: «В погребке было темно, ничего не видно, и бабушка бормотала во тьме свои слова, — должно быть, о том, что ей не хочется умирать, но она и так все время живет и живет»

<sup>76</sup> Существуют два опубликованных при жизни писателя варианта рассказа: журнальный (Октябрь. 1938. № 11) и отдельное издание (М.; Л.: Детгиз, 1940). Последнее адаптировано для детей. В 1958 году был опубликован еще один вариант, который скорее всего был сверен с рукописью Платонова — хотя никаких текстологических пояснений в данном издании нет, за исключением следующего: «Названия двух разделов предлагаемой читателю книги избранных произведений Андрея Платонова принадлежат самому писателю. “У человеческого сердца” и “Гвардейцы человечества” — эти заглавия найдены в черновых записях Платонова» (*Платонов А. П. Избранные рассказы / Вступ. ст. Ф. Левина. М.: Сов. писатель, 1958*). В 1999 году Н. В. Корниенко опубликовала вариант рассказа по рукописи и авторизованной машинописи (*Платонов А. П. Проза / Сост. М. А. Платоновой. Предисл., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. М.: СЛОВО, 1999*). Он отличается от прижизненного журнального некоторыми деталями, но не настолько, чтобы говорить о принципиально другом тексте. Редактура при подготовке к печати сводилась в основном к сокращению. Разница в объеме составляет около 6%, несравнимо меньшая, чем между прижизненными вариантами.

(**Июльская гроза**, 618), «Когда он (старик. — В. В.) видел лица детей, ему хотелось или тотчас умереть, чтобы не тосковать по молодой, по будущей счастливой жизни, или уже остаться жить на свете постоянно, вечно» (**Июльская гроза**, 614).

Разумеется, думать о смерти — естественное свойство человеческой природы. Для того чтобы оправдать появление данного мотива в творчестве писателя, нет нужды возводить его к какой бы то ни было философской традиции, кроме, пожалуй, собственно платоновской. Настораживает иное — почему столь скорбная тема проникла в цикл детских произведений, почему в нем она так настойчиво о себе заявляет.

Объяснять этот факт можно разными причинами, начиная (что абсолютно справедливо) с тревожных обстоятельств времени создания цикла и заканчивая соображениями о болезненной, невротической пристрастности авторского сознания к маргинальной проблематике. Но эстетический факт требует эстетического обоснования, апелляции к точке зрения эстетической целесообразности. Последнее же предполагает, помимо прочего, поиск необходимых связей с знаковыми явлениями культуры, в качестве одного из которых, при учете отразившихся в раннем творчестве влияний, вполне может выступить учение Федорова.

Мысли героев Платонова о смерти почти всегда сопровождает мотив памяти: «Ульяна Петровна заметила, что Наташа... все более походит на нее... Тронутая такой добротой жизни, которая снова повторила ее во внучке, чтобы каждый, посмотрев на Наташу, вспомнил бы Ульяну Петровну после ее смерти, — утешенная и довольная, бабушка сказала...» (**Июльская гроза**, 616); «А чего тебе (Мите, герою «Сухого хлеба». — В. В.) делать! — сказала мать. — Живи, вот тебе работа. Думай о дедушке, думай об отце и обо мне думай (отец и дедушка умерли. — В. В.)».<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Платонов А. П. Сухой хлеб // Платонов А. П. Июльская гроза. Л.: Дет. лит., 1972.

Тема эта в психологическом отношении столь же самодостаточна, как и тема смерти. Однако складывающееся из отдельных мотивов единство, дополненное к тому же рядом характерных аллюзий, выводит к более конкретному истоку: совхоз, в который направляются герои рассказа «Июльская гроза», называется «Общая жизнь». А центральный персонаж «Цветка на земле» назван Афоней (бессмертный); наконец, показательно только что процитированное и сейчас вырванное из контекста: «Думай о бабушке, думай об отце...»

Юный читатель 40—50-х годов вряд ли придавал большое значение подобным деталям. Основную тему рассказов «Еще мама», «Сухой хлеб», «Корова» и других без труда можно определить как приобщение маленького человека к социуму — что вполне соответствует задачам соцреалистической эстетики. Однако при внимательном чтении в целом ряде произведений тайный пласт интересующей нас семантики вполне уловим.

Сюжет рассказа «Железная старуха» основан на развитии взаимоотношений между мальчиком Егором и неким мифологическим персонажем. Часть действия происходит в полусне-полуяви — в пограничном состоянии, уже знакомом по прежним произведениям Платонова.<sup>78</sup> Персонаж «железная старуха» имеет непосредственное отношение к смерти, хотя и не является ею. «Она железная, ее не видно, она во тьме живет, она страхом пугает, и у людей сердце отымается... (Избр. пр., II, 192)», — говорит о старухе мать Егора. «Иди ко мне, я все тебе скажу, и ты тогда помрешь (Избр. пр., II, 194)», — раскрывает свои возможности сама старуха. Это скорее носитель смерти, ее представитель в мире жизни; «судьба», или «горе», как уточняет мать Егора.

Егор изначально наделен особым стремлением к деятельной жизни — «он любил жить без перерыва» (Избр. пр., II, 190), чуткостью по отношению к каждому живому существу,

<sup>78</sup> Например, сон-видение Саши Дванова из «Чевенгура» в эпизоде ссоры Прошки с Кондаевым.



желанием узнать его и даже отождествиться с ним. Повествование открывается эпизодом, в котором герой изучает жука: «Ты кто? <...> Я все равно дознаюсь, кто ты такой» (*Избр. пр.*, II, 190–191). Исследовательский порыв перерастает в чувство сожаления об утрате жука. Мотив памяти, связанный со смертью, при этом подчеркнут: «А этот жук будет где-нибудь жить, а потом помрет, и все его забудут, один только Егор будет помнить этого неизвестного жука» (*Избр. пр.*, II, 191). В следующих эпизодах внимание мальчика переключается на дождевого червя, уподобляемого человеку, и цикл «познание — сочувствие» повторяется. В качестве объектов исследования выступают клен, неназванный путник, «идущий с котомкой хлеба в дальнюю дорогу», наконец, сам Егор.

Среди предметов окружающего мира, которые нужно познать, оказывается и железная старуха — судьба смертных. Осознание судьбы, направляющее познавательные устремления героя во вполне определенное русло, представляет собой кульминацию сюжета: «Вырасту еще чуть-чуть и поймаю железную старуху...» (*Избр. пр.*, II, 196). Смысл жизни для мальчика установлен — борьба-познание, преодоление судьбы-смерти. Но в этом и состоит пафос учения Федорова. Образ деятельного героя, человека нового неосуществленного мира становится прочным связующим звеном для мотивов памяти и воскрешения. Неявная тема художественного произведения и философского учения в данной точке смыкаются.

Основная тема вводится в рассказ очень осторожно. Прежде чем заговорить о ней, Платонов насыщает повествование множеством второстепенных мотивов, всегда сопутствовавших его размышлениям о смерти и памяти. Тем самым писатель как бы дополнительно маркирует принадлежность последнего текста к собственной традиции.

Мотив познания слишком характерен уже для статей воронежского периода. Сравнение человека и червя является очевидной параллелью размышлениям того же периода: «Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка» («Ответ редакции “трудовой армии” по поводу моего рассказа “Чуль-

дик и Епишка"»; **Чт. пр.**, 88). Фрагмент, в котором Егор забирается в пещеру, вырытую в овраге, воспроизводит финальную сцену «Тютня...». Вопрос Егора: «А кто я?» (**Избр. пр.**, II, 193) — соотносим с эпизодом из «Чевенгура», в котором Дванов впервые осознает себя.<sup>79</sup> Напоминает о «Чевенгуре» и разговор железной старухи с Егором:

— Я хочу тебя увидеть — ты кто, ты зачем? — говорил Егор. <...>

— Иди ко мне, я все тебе скажу, и ты тогда помрешь (**Избр. пр.**, II, 194).

В нем просматривается способ постижения тайны, который обычно приводит героев Платонова к отождествлению с миром, к самоубийству. Схожий путь был избран в свое время отцом Дванова, а также героем «Лунной бомбы» инженером Крейцкопфом. В отличие от Дванова и Крейцкопфа, Егор выбирает иное — скорее дорогу Вогулова из «Потомков солнца»: «И до старухи дознаюсь — сам стану железным стариком!» (**Избр. пр.**, II, 196).

Детский рассказ Платонова нисколько не выходит из общего русла его исканий, определившегося еще в самом начале творческого пути. Фраза о постоянстве собственных идеалов, сказанная однажды Платоновым, и здесь находит свое подтверждение.

Допустимость двойственной трактовки сюжета, ставшая композиционным принципом в рассказе «Никита», оказывается лишь средством выражения той же темы воскрешения. Первые два предложения вводят читателя в курс дела:

Рано утром мать уходила со двора в поле на работу. А отца в семействе не было; отец давно ушел на главную работу — на войну, и не вернулся оттуда (**Избр. пр.**, II, 309).

<sup>79</sup> Ср.:

— Вот это — я! — громко сказал Александр.

— Кто — ты? — спросил не спавший Захар Павлович (**Ч.**, 71).

Выражение «не вернулся с войны» чаще всего эквивалентно безвозвратной утрате, «смерти» человека и является эффе-мизмом. Читатель будет прав, увидев в главном герое сироту, потерявшего на войне отца.

Однако следующая фраза корректирует только что созданное впечатление:

Каждый день мать ожидала, что отец вернется, а его все не было и нет (*Избр. пр.*, II, 309).

Факт, заявленный повествователем, вдруг подвергается сомнению. Кажущаяся неточность, путаность в объяснении ситуации, сбивает с толку, оставляя возможность по-разному ее интерпретировать. Однако какую бы трактовку ни выбрал читатель, он должен считаться с двойным смыслом, заложенным в данном фрагменте текста, и это крайне важно для дальнейшего развития «надфабульного сюжета» произведения.

Заметим, на протяжении всего повествования Платонов будет стремиться к тому, чтобы склонить читателя поочередно то к одной, то к другой точке зрения:

— Не балуй, Никитушка, отца у тебя нету, — говорила мать. — Ты умный теперь <...>

— Я умный, тут добро наше, а отца нету, — говорил Никита (*Избр. пр.*, II, 309).

В этом диалоге Платонов намеренно устраняет из речи матери, ребенка и повествователя все возможные указания на временное отсутствие отца. Хотя через несколько абзацев возникает обратная ситуация:

— Отдай ножницы! — тихо попросил Никита. — Отец придет с войны, все одно отымет, он тебя не боится. Отдай! (*Избр. пр.*, II, 310).

Никите, как и Егору из «Железной старухи», свойственно стремление к познанию. Оно движет героем, является прямой мотивировкой его поступков:

Всех их знал Никита: и воробьев, и пауков, и мух, и кур во дворе; они ему уже надоели, и от них ему было скучно. Он хотел теперь узнать то, чего он не знал. Поэтому Никита пошел далее во двор... (Избр. пр., II, 309).

Никита дознается до очень странных вещей: все вокруг живое, на солнце живет его умерший дедушка; бабушка, оказывается, тоже не умерла — она превратилась в баньку. Безудержная фантазия позволяет герою обращаться к умершим как к живым. Умершие становятся защитой для Никиты, который остался один среди чужого мира:

Он занемог от страха; ноги его стали теперь как чужие люди и не слушались его. <...> Дед теперь смотрел на него; Никита подумал, что дед видит его, поднялся на ноги и побежал к матери (Избр. пр., II, 313).

Подобные отношения с умершим делают возможным восклициание Никиты: «Дедушка, иди опять к нам жить!» (Избр. пр., II, 313).

Все, что выдумывает герой-ребенок, может быть воспринято как игра наивного (или, в иной трактовке, — «мифологического») сознания, а задача писателя в данном произведении — как стремление воссоздать особенности детской психики («мифологизма» Платонова). Однако нельзя отрицать, что нарочитым повторением вполне определенных формул, метафор Платонов так или иначе вынуждает читателя, к которому обращено произведение, думать о проблеме отношений между мертвыми и живыми. И, между прочим, думать о возвращении последних. В развитии этой темы Платонов следует логике, заданной в завязке рассказа, — оставаться на грани возможного.

Среди приемов, которые призваны обратить внимание читателя на мотив памяти об ушедших, значимую роль играет все тот же характерный для Платонова разрыв цепи причинно-следственных отношений между событиями сюжета. В повествование вводятся эпизоды, не поддающиеся объяснению на уровне фабульных мотивировок: для этих повествований

Никита издали робко посмотрел на пень в огороде. Сумрачное, нелюдимое лицо, обросшее морщинистой корой, неморгающими глазами глянуло на Никиту.

И далеко кто-то, из леса за деревней, громко крикнул:

— Максим, ты где?

— В земле! — глухо отозвался пень-голова.

Никита обернулся, чтобы бежать к матери в поле, но упал (Избр. пр., II, 313).<sup>80</sup>

Сочетание двух реплик в приведенном фрагменте текста представляется случайным, необязательным и лишенным какого бы то ни было значения. Смысловая лакуна заполняется лишь благодаря распространению на него семантики контекста, в котором важную роль играет именно общение с умершими. Эпизод превращается в мистическое указание на связь с ними.

При учете сказанного неожиданное *возвращение* отца с войны приобретает коннотативное значение *воскрешения*. Причем оно подкрепляется словами самого отца, которые читатель может воспринимать или в метафорическом, или в буквальном смысле, однако в любом случае как данное:

— Здравствуй, Никита, — сказал солдат. — Ты уж давно позабыл меня, ты грудной еще был, когда я поцеловал тебя и ушел на войну. А я-то помню тебя, *умирал* и помнил (Избр. пр., II, 314).

Развязка рассказа «Никита» решена в том же ключе. Первое дело отца Никиты — починка баньки, которая ассоциировалась в сознании Никиты с умершей бабушкой и которую «Никита даже пожалел <...>, что она умирает и больше ее не будет» (Избр. пр., II, 315).

<sup>80</sup> Нужно учитывать, что подобные фабульные несоответствия в ряде случаев могли появиться в результате искажения текста при подготовке его к изданию. Однако и они показательны. Как мы увидим, в итоге подготовительной работы именно федоровская проблематика порой оказывалась изъятой.

Крайне важной представляется и характеристика, данная отцом Никиты своему сыну: «...ты хочешь всех сделать живыми, потому что у тебя доброе сердце» (**Избр. пр.**, II, 315).

В рассказе «Никита» мотив познания, несомненно связанный с бессмертием, звучит более приглушенно по сравнению с тем, как это происходит в «Железной старухе». Однако логика его развития подчинена характерной для платоновского художественного мира закономерности. Речь идет об эволюции отношения героев Платонова к самому способу постижения мира, может быть ярче всего проявившуюся в «Эфирном тракте», — движении от «познания как разрушения» через «познание-отождествление» к жизни в «такт с природой». Никита пытается узнать, что такое цветок, сломав его, и это тут же приводит к осложнению:

Он пошел к старой бане. <...> Но щербатое лицо бабушки гневно ощерилось на него, как на чужого (**Избр. пр.**, II, 312).

Только возвращение отца и совместный труд позволяют восстановить гармонию с миром:

Когда он выпрямил первый гвоздь, он увидел в нем маленького доброго человечка, улыбавшегося ему из-под своей железной шапки (**Избр. пр.**, II, 315).

Вывод же, к которому приходит герой рассказа, может показаться странным лишь тому, кто сознательно игнорировал метафорический план повествования: «Давай все трудом работать, и все живые будут» (**Избр. пр.**, II, 315).

Рассказ «Цветок на земле» в качестве предмета исследования, если говорить об интересующей нас тематике, не сложен. В нем все слишком очевидно. Читателю совсем не нужно выбирать разные точки зрения, устанавливать «исконные» значения метафор, возникающих в сознании персонажа ребенка, постигать взаимосвязи надфабульного плана повествования, чтобы понять его тайный смысл. Достаточно лишь допустить, что за внешне наивными речами и действиями героев лежит круг вполне конкретных, хоть и утопических, идей.

Не менее наглядные параллели возникают при сопоставлении этого произведения с предшествующим творчеством писателя.

Мальчик Афоня («бессмертный») пытается выяснить у своего старого деда главное о жизни:

— Это я сам знаю! — протяжно сказал Афоня. — А мне нужно, что *самое главное бывает*, ты скажи мне про все! А этот цвет растет, он не все!

Дедушка Тит задумался и осерчал на внука.

— Тут *самое главное* тебе и есть!.. Ты видишь — песок мертвый лежит, он каменная крошка, и более нет ничего, а камень не живет и не дышит, он мертвый прах. Понял теперь? (*Избр. пр.*, II, 291).

По своей тональности ответ деда сходен с наказом Захара Павловича, который был дан Дванову в «Чевенгуре» и тоже прозвучал в контексте размышлений о тайне смерти и общем деле: «Саш, — сказал он, — ты сирота, тебе жизнь досталась задаром. Не жалея ее, живи *главной жизнью*» (Ч., 76).

Герою, читателю и автору «Чевенгура» еще только предстоит узнать, в чем состоит главная жизнь, времени же, чтобы «творить» ее, просто не останется. Афанасий получает ответ от деда: «Цветок этот — самый святой труженик, он из смерти работает жизнь» (*Избр. пр.*, II, 292). И самое важное, он знает, что делать: «Ты спи, а когда умрешь, ты не бойся, я узнаю у цветов, как они из праха живут, и ты опять будешь жить из своего праха» (*Избр. пр.*, II, 292).

Тема воскрешения, заявляющая о себе в детских рассказах Платонова, не может быть соотнесена напрямую с христианской идеей воскрешения. Их разделяет сам подход к достижению цели. Для платоновского героя путь к бессмертию лежит через познание (хотя само это понятие эволюционирует). От человека зависит будущее. И в этом Платонов, безусловно, следует Федорову, точно так же, как следует ему и в методе обоснования своих надежд.

Рассказ «Цветок на земле» в данном отношении крайне показателен. Вспомним, одним из доказательств возможности

переустройства земли для Федорова служили первые опыты человека по регуляции природы. Мыслитель огромное значение придавал, например, попыткам предотвратить выпадение града с помощью орудийной стрельбы. Скромное конкретное дело становится для него знаковым. Нечто похожее происходит и у Платонова. Говоря о тайне цветка, о его способности превращать мертвое в живое, дед Афони вспоминает опыт медицины, основанной на использовании трав:

— ...А этот вот желтый цвет на лекарство идет, его и в аптеке берут. Ты бы нарвал их да снес. Отец-то твой ведь на войне; вдруг поранят его, или он от болезни ослабнет, вот его и полечат лекарством (*Избр. пр.*, II, 292).

Человек уже давно как умеет использует силы природы, осталось лишь продолжить начатое дело...

Характеристика творчества Платонова 20-х — начала 30-х годов в терминах «утопия» — «антиутопия», «оптимизм» — «пессимизм» каждый раз вызывает множество возражений: художественный поиск истины и идеала не равен ни отрицанию, ни утверждению. Однако все выглядит иначе, когда мы говорим о цикле детских произведений. Платонов обращается к читателю-ребенку, совершенно сознательно пытаюсь направить его еще во многом свободное внимание на проблему исключительного характера — проблему бессмертия. Рассказы Платонова представляют собой своеобразную проповедь, попытку определить ценностные ориентиры нового поколения. В этом смысле они, безусловно, утопичны.

### **Мотив воскрешения и «исчезающая» метафора в военных рассказах**

Произведения военного цикла посвящены конкретным историческим событиям, близким свидетелем и участником которых был писатель. Основная задача, поставленная в них, ясна. Она соответствует лозунгу, который сопровождал выход рассказов в серии «Фронтовая библиотека краснофлотца»: «Смерть немецким оккупантам!» Судя по опубликованным



при жизни писателя вариантам, Платонов меньше всего был занят в то время поисками отдаленного призрачного идеала. Тем не менее цикл располагает к наблюдениям в свете избранной темы.

Рассказ «Одушевленные люди» представляет собой повествование о «небольшом сражении под Севастополем». В нем подробно описывается ход боя, даются психологические портреты, обосновываются поступки героев. Особенным, платоновским его делает стиль — отличный от стиля 20-х годов, но по-прежнему легко узнаваемый.

В речи персонажей и в словах повествователя время от времени проскальзывают фразы и выражения, которые как бы выбиваются из продиктованного сюжетом тона повествования и призывают тексты совсем иного рода. Автор, например, совершенно свободно сопрягает лозунг комиссара, поднимающего солдат в атаку, с гносеологической проблематикой:

— Вперед! За родину, за вас!

Но краснофлотцы уже были впереди него, они мчались сквозь чашу смертного огня на первый рубеж врага, чувствуя себя теперь свободно и счастливо, словно комиссар Поликарпов одним движением *открыл им тайну жизни, смерти и победы* (Броня, 9).

«Истина», «правда» становятся в один ряд с такими понятиями, как «Родина», «народ», «земля» и выступают в роли главных побудительных мотивов для героев Платонова:

...они поняли, что родились на свет не для того, чтобы истратить, уничтожить свою жизнь в пустом наслаждении ею, но для того, чтобы отдать ее обратно *правде, земле и народу*, — отдать больше, чем они получили от рождения, чтобы увеличился смысл существования людей (Броня, 40).

Каждое из понятий, а вместе с ними и возникшее рядом «смысл существования» лишены строгого идеологического содержания (*социалистическая родина, советский народ*). Они, как не раз отмечалось, скорее фиксируют мифопоэтиче-

ские представления и именно в этой области обретают свою конкретность. В платоновском призыве защищать родину, помимо чисто эмоционального обоснования, к которому естественно и очень успешно прибегали многие художники, присутствует легко прочитываемое рациональное начало.

Цель пребывания на войне — это прежде всего борьба со смертью. Только в отличие от детского рассказа носителем ее оказывается не «железная старуха», а фашист. Платонов повторяет: его герои выступают не просто против фашистов, но против смерти: «...он каждый день стоял против смерти, отстраняя ее от своего народа» (**Броня**, 20).

Подобного рода метафора сама по себе не говорит о федоровском понимании борьбы со смертью как смысле существования людей. Однако в платоновском повествовании снова обнаруживаются неброские штрихи, которые побуждают к воссозданию соответствующей проекции. Герои Платонова хотя «своим воинским подвигом приблизить время победы, чтобы начать затем совершение другого подвига — любви и мирной жизни» (**Броня**, 21), и размышляют странным для непосвященного человека образом над судьбой своих павших товарищей:

За насыпью Дуванкойского шоссе четверо моряков рыли могилу для комиссара Поликарпова. Одинцов остановился работать.

— Комиссар говорил, что мы для него все, что мы для него родина. И он тоже родина для нас. *Не буду я его в землю закапывать!*.

Одинцов бросил саперную лопатку и сел в праздности.

— Это неудобно, это совестно, — говорил Одинцову Цибулько. — Надо же спрятать человека, а то его завтра огонь на куски растаскает. Потом мы его обратно выроем — *это мы его прягем пока, до победы!* Неудобно, Данил! (**Броня**, 15).

Они тем самым ставят вопрос, в чем именно будет состоять «подвиг мирной жизни», и отвечают на него. В понятие смысла существования, в содержание рассказа вольно или невольно включается мотив воскрешения.

Для военных рассказов Платонова (не детских), опубликованных в 40-е годы, приведенный выше фрагмент, пожалуй, единственный в своем роде — в нем содержится явное указание на федоровскую проблематику. Все остальное, по крайней мере внешне, не выходит за рамки «разумного» метафорообразования, когда стремление выжить на войне и победить фашиста приравнивается к преодолению смерти вообще. Этот прием функционально и прагматически скорее напоминает заклинание от гибели или может рассматриваться в качестве психотерапевтического средства повышения боевого духа. С точки зрения поэтики — перед нами действительно лишь прием, эмфаза или гипербола.

Специфическую окрашенность платоновская метафорика приобретает только в том случае, если в качестве ракурса прочтения текста будет избран тот, который допускает восприятие творчества художника как единого целого со свойственным ему автодиалогизмом и преемственностью. Целостность художественного мира Платонова, взаимозависимость его текстов трудно оспаривать. Но в то же время нельзя отрицать факт, что отдельное произведение обладает собственной семантикой, чаще всего самодостаточной при его восприятии. Данное противоречие в случае с Платоновым по-настоящему значимо. Представляется, что писатель вполне его осознавал. Более того, как и в детских рассказах, намеренно использовал. Композиция и стиль военных рассказов были полностью продиктованы заинтересованностью в читательском понимании — что, в свою очередь, нисколько не являлось отказом от той метафизической и натурфилософской направленности, которая определялась и федоровской проблематикой. Избранная поэтическая формула, позволяющая двояко толковать метафору, давала возможность открыто обращаться к своему современнику и в то же время оставаться верным себе прежнему. Поймет ли читатель метафору как метафору или же обратит внимание на ее «исконный» смысл, не так уж и важно. И то и другое для Платонова ценно.

Особый интерес представляют случаи, когда такой прием организации речи выводится на уровень повествующего лица. Так происходит в рассказе «Неодушевленный враг»:

Смерть победима, — во всяком случае, ей приходится терпеть поражение несколько раз, прежде чем она победит один раз. Смерть победима, потому что живое существо, защищаясь, само становится смертью для той враждебной силы, которая несет ему гибель. И это высшее мгновение жизни, когда она соединяется со смертью, чтобы преодолеть ее... (Избр. пр., II, 250).

Война оказывается поводом говорить о борьбе со смертью в ее конкретном историческом проявлении. Метафора преодоления смерти на войне порождает надежду на большее, и фрагмент поневоле включается в общий ряд размышлений писателя о бессмертии. Метафорический смысл бессмертия и воскрешения как бы исчезает, обнажая прямое значение слов.

«Исчезающая» метафора пронизывает всю образную ткань военных рассказов, от стилистических фигур (образ «вечной» брони, «самовозрождающегося металла»...) до системы персонажей. Недаром Платонова привлекают герои, так или иначе преодолевшие смерть: «воскресший» дед Тишка из рассказа «Старик»; дед-матрос, сообщающий о себе: «...только смерть, должно быть, просчитала меня: всех до малости сосчитала, а на мне одном ошиблась» (Броня, 90); женщина из рассказа «Броня», которая в какой-то момент оказывается неподвластна смерти: «Немец выстрелил еще, однако женщина не пала мертвой и шла обыкновенно, как прежде. Озадаченный солдат побежал за ней...» (Броня, 73).

Актуальность для самого Платонова «прямого» значения его метафор подтверждается и текстологическими наблюдениями. Опубликованные при жизни писателя тексты военного цикла отличаются от авторских.<sup>81</sup> Причем разница оказы-

<sup>81</sup> См.: Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946).

вается очень наглядной. Показательно сопоставление двух вариантов одного произведения — текста «Мать» из сборника «В сторону заката солнца» (1945) и текста «Взыскание погибших», опубликованного уже после смерти Платонова.

В качестве эпиграфа к произведению даны «Слова мертвых» — «из бездны взываю». С самого начала автор указывает на основную тему произведения — связь между мертвыми и живыми. Если отвлечься от трагического фона повествования (что оправдано лишь попыткой выявить еще и иной смысл), сюжет рассказа сводится к соединению матери и ее детей в смерти. Мать, прошедшая всю войну, вернулась на могилу своих детей. Она слышит голос дочери, и сердце ее не выдерживает. Эта кульминационная сцена по-разному представлена в названных вариантах. Вот всего лишь один, не требующий особого комментария фрагмент.

Героине рассказа слышится на могиле голос дочери. Они разговаривают:

#### **Взыскание погибших**

Где она сейчас, ее погибшая дочь? Или нет ее больше нигде, и матери лишь чудится голос Наташи, который звучит воспоминанием в ее собственном сердце?

Мария Васильевна снова прислушалась, и опять из тишины мира прозвучал ей зовущий голос дочери <...>, говорящий о надежде и радости, о том, что сбудется все, что не сбылось, а умершие возвратятся жить на землю и разлученные обнимут друг друга и не расстанутся более никогда.

Мать расслышала, что голос ее дочери был веселый, и поняла, что это означает надежду и дове-

#### **Мать**

Где она сейчас, ее погибшая дочь? Или нет ее больше нигде, и матери лишь чудится голос Наташи, который звучит воспоминанием в ее собственном сердце?

Потом она задремала и уснула на могиле (**Мать**, 20).

рие ее дочери на возвращение к жизни, что умершая ожидает помощи живых и не хочет быть мертвой.

«Как же, дочка, я тебе помогу? <...> Я одна не подыму тебя, дочка; если б весь народ полюбил тебя, да всю неправду на земле исправил, тогда бы и тебя, и всех праведно умерших он к жизни поднял: ведь смерть-то и есть первая неправда!.. <...>

Мать долго говорила своей дочери... Потом она задремала и уснула на могиле (*Избр. пр.*, 276).

Очевидно, что из текста, предназначенного для публикации, были попросту вычеркнуты все фрагменты, связанные с откровенным обращением к «Общему делу». Тема утраты и желания встречи с мертвым приобрела в результате неопределенный, то ли христианский, то ли «простонародно-языческий» оттенок, вполне пригодный для того, чтобы быть представленным читателю. Сравнение двух текстов поучительно. Оно заставляет с особым вниманием отнестись к мельчайшим деталям («не буду в землю закапывать»), которые сохранились в других прижизненных публикациях.

### **Отрицание отрицания:**

#### **«Голос отца» и «Московская скрипка»**

Кажется, наиболее явный скепсис Платонова по отношению к федоровской проблематике, если говорить о 30-х годах, нашел выражение в пьесе «Голос отца». Именно это произведение дало повод Э. Найману высказать мнение о решитель-

ном отказе Платонова от иллюзий «Общего дела». <sup>82</sup> Однако существует несколько моментов, которые обязательно нужно учесть, прежде чем будет сделан окончательный вывод.

Общий антураж пьесы однозначно указывает читателю на традицию, в свете которой должны быть восприняты представленные в ней идеи. Кладбище, память об отце, разговор о сути жизни после смерти — перед нами, безусловно, федоровский контекст, выступающий в качестве фона для полемических заявлений, направленных против главной цели Проекта. «Озвученный» персонажами пафос произведения состоит в утверждении, что возвращение к жизни после смерти есть всего лишь жизнь в памяти потомков:

ЯКОВ. Но где-же ты теперь, отец?

ГОЛОС ОТЦА. 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.

ЯКОВ. Папа, а как ты будешь жить, если я тоже умру когда-нибудь, как ты?

ГОЛОС ОТЦА. Тогда я исчезну вместе с тобою. Без тебя я существовать не могу (Голос отца, 419).

Обнаружившаяся в диалоге персонажей замена конкретной семантики воскрешения плоти на обобщенно-метафорическую сопровождается рассуждениями персонажей о великом человеке Сталине, последователе Маркса и Ленина. Это обстоятельство действительно позволяет говорить о сведении смысла метафоры к необходимости продолжения молодым поколением социалистической родины дела отцов, понимаемого в русле коммунистической (сталинской) доктрины, а совсем не федоровской. Измена отцам в данном случае про-

<sup>82</sup> Найман Э. «Из истины не существует выхода» — Андрей Платонов между двух утопий // Russian Studies — Etudes Russes — Russische Forschungen. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1994. № 1.

читывается как измена революции. И все же в платоновской пьесе есть тематические меты, противостоящие указанной смысловой доминанте.

Отец Якова не связан напрямую с делом социальной революции. Он инженер и был занят улучшением жизни людей. Он работал и мучился ради нового человека, но каким будет этот человек, узнать ему так и не пришлось («Высший прекрасный человек — вот в чем тайна, которую мы не могли открыть» (**Голос отца**, 421)). О новой высшей личности ему рассказывает сын, который, впрочем, сам еще не разобрался, в чем состоит ее величие:

Я еще сам не научился всему его учению. Но я знаю, что 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. Он сам ученик Маркса и Ленина (**Голос отца**, 421).

Ответом на рассказ о Сталине оказывается молчание отца (ремарка: «краткое молчание»). Однако означает ли этот жест приятие Сталина в качестве истинного человека, остается неясным. Ведь отец с пророческой убежденностью обращается к Якову: «Ты должен быть моим идеалом!» (**Голос отца**, 421).

Заметим, из учения вождя Яков воспринял только лишенное само по себе социального и политического звучания «быть верными детьми своих отцов». Причем Сталин с его не по-сталински понятным учением и отец выступают в глазах Якова тем единым и единственным, ради чего стоит бороться со всем миром и даже умереть:

Так будет, отец! 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 в жизни, — я один встану против них всех, я один буду защищать тебя, Сталина и самого себя! (**Голос отца**, 421).

Автор пьесы открыто не говорит, ради чего предстоит бороться Якову, но однозначно заявляет о том, кто его против-



ник. Единственным антагонистом Якова в пьесе оказывается бывший служащий, по собственной инициативе разрушающий кладбище. Служащий предпочитает характеристике «дурак» автохарактеристику «пережиток сознания капиталистического периода» (**Голос отца**, 424) и выступает носителем соответствующей идеологии и образа жизни: «буфет откроют: харчи, напитки, вафли, изюм, простокваша, блины, — что хочешь!» (**Голос отца**, 423). Мирские, преходящие ценности отвергаются созданным в пьесе противопоставлением персонажей, при котором с одной стороны находятся Яков, его отец и Сталин, а с другой — вредитель. Какие же остаются?

А. Харитонов, опубликовавший рукописные и машинописные материалы, относящиеся к пьесе, справедливо указав на присутствие в ней помимо эксплицитно заданного идеологического сюжета еще и подспудного, связанного с библейскими мотивами, предложил «христианскую» трактовку: «Связь родовой триады “сын — отец — отец отца” с воскресением мертвых и вечной жизнью — связь, на которую указывают синоптические евангелия, — невероятным для советской литературы 30-х годов, но совершенно реальным образом утверждается Платоновым как знак христианского исповедания, символ веры в Отца Небесного».<sup>83</sup> Нет смысла спорить с тем, что библейские аллюзии играют значимую роль в произведениях Платонова. Но само по себе это обстоятельство, повторим, не дает оснований видеть в них «знак христианского исповедания». Чтобы таким образом воспринять пьесу, следует игнорировать весь комплекс федоровских мотивов, явно в ней звучащих (речь даже не идет о тех, которые непосредственно относятся к идее воскрешения). В противном случае, при их учете, найденные исследователем параллели библейскому тексту приобретают смысл, который ни в чем не про-

<sup>83</sup> Харитонов А. Пьеса А. П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста — история замысла // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. С. 399.

тиворечит федоровской концепции «активного» христианства.

Подчеркивает ее и включение данного текста в более широкий ряд произведений писателя. Вот несколько реплик отца Якова:

ГОЛОС ОТЦА. <...> Я хочу сказать, что не природа враг человека, — разгадать ее, использовать ее свойства на добро для человека нетрудно. Но как было мне мучительно доказывать людям, где их выгода, как трудно облегчить участь людей! Я в тюрьме сидел за это.

ЯКОВ. Кто же враг человеку?

ГОЛОС ОТЦА. Другой человек.

ЯКОВ. А кто друг?

ГОЛОС ОТЦА. Тоже человек. Вот в чем тягость и печаль жизни. Если-бы против людей стояла одна природа, тогда-бы осталась одна простая и легкая задача (Голос отца, 420—421).

«Разгадать природу», «победить врага человека — природу» — фразы из лексикона молодого Платонова, именно в этом видящего главную цель общества после победы социальной революции. Теперь же акцент сместился: опыт отца показал, что социальные и нравственные проблемы далеко не исчерпаны и решить их не легче, чем бороться с природой. Нельзя пренебрегать сомнением автора в нравственных и социальных возможностях современного человека, но нельзя и не учитывать его надежду на будущее поколение,<sup>84</sup> ведь «если бы против людей стояла одна природа, тогда бы осталась одна простая и легкая задача». Данная фраза отца Якова, если пред-

<sup>84</sup> Ср. дневниковую запись Платонова от 1932 года:

Новый мир реально существует, поскольку есть поколение искренно думающих и действующих в плане ортодоксии, в плане оживленного «плаката» <...>. Всемирным, универсально-историческим этот новый мир не будет, и быть им не может.

Но живые люди, составляющие этот новый, принципиально новый и серьезный мир, уже есть, и надо работать среди них и для них (Зап. кн., 112).

положить ее связь с ранними работами художника, легко укладывается в имплицитно присутствующий в произведении ряд мотивов и образов, объединенных идеей вечной жизни.

Период работы над «Голосом отца» (1937–1938)<sup>85</sup> как бы обрамлен созданием произведений, где тема достижения научного бессмертия заявляла о себе как самостоятельная и в одном случае даже главная составляющая сюжета. Если отнести время создания «Счастливой Москвы» к 1934 году,<sup>86</sup> а «Московской скрипки» — к 1939-му,<sup>87</sup> то возникает картина, легко укладывающаяся в известную формулу «отрицание отрицания». И в повести «Счастливая Москва», и особенно в рассказе «Московская скрипка» тема нового поколения, на которое можно возложить не осуществленную отцами надежду, проведена с такой силой, которая «снимает» скепсис, свойственный пьесе.

Музыкант Семен Вещий (по другому варианту Сарториус), приехав в Москву, обнаруживает два параллельно существующих мира — старый мир рынка, «мелкое море бушующего, ограниченного империализма, где трудящихся почти не было, но были последние трущобы» (**Московская скрипка**, 291), и мир новых людей, в котором живет молодая метро-строевка Лида Осипова. Непреодолимая пропасть, разделяющая обитателей двух реальностей, обнаруживается при исполнении Вещим музыки на инструменте, сделанном из отходов особого материала и «поющем в любом мертвом веществе как живое чувство» (**Московская скрипка**, 297). Если люди прошлого не способны воспринять тайный смысл музыки Вещего, то новых людей она завораживает. Развитие фабулы произведения как раз и основано на желании Вещего узнать, о чем поет его скрипка.

<sup>85</sup> Харитонов А. Пьеса А. П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста — история замысла. С. 398.

<sup>86</sup> Корниенко Н. В. «...На краю собственного безмолвия» // Новый мир. 1991. № 9. С. 60.

<sup>87</sup> Эта дата указана на одной из машинописных копий рассказа, но не рукой Платонова (РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 78. Л. 49).

Среди героев рассказа на первый план выходят те, кто непосредственно причастен к борьбе с природой и смертью: хирург Самбикин, который «нашел в области <...> их сердца слабые следы неизвестного вещества <...> и открыл, что вещество обладает силой возбуждать слабеющую жизнь» (**Московская скрипка**, 299), и инженер Грубов — создатель «поющего» материала скрипки Семена Вещего.

В отличие от Самбикина, чья судьба по сюжету открыто увязана с преодолением смерти, предназначение и роль инженера Грубова не сразу открывается читателю. Появление Грубова в рассказе приурочено к моменту, когда происходит катастрофа на фабрике, где он работает. Суть происшествия неясна. Однако сфера поиска разгадки очерчена. Попыты Грубова связаны с электричеством, опасны для жизни и в силу этого дают возможность герою проникнуть в недоступные другим людям тайны природы:

Этот человек много раз переживал смертельные страдания от действия жестких, диких сил электричества и, лишь будучи на краю своей могилы, узнал судьбу мертвого вещества и изменил ее, насколько мог (**Московская скрипка**, 304).

Процитированный фрагмент, опущенный в опубликованном варианте текста, крайне важен для понимания авторского замысла. В нем идет речь о способе познания, состоящем в отождествлении человека с миром и внешне выглядящем как самоубийство. Существенное отличие Грубова от других героев Платонова, избравших «путь тождества», в том, что Грубов способен вернуться к жизни, чтобы передать свое знание людям.

В конце концов становится понятно, что всех представителей нового мира объединяет музыка, выражающая одно стремление — преодолеть мертвые силы природы:

Вещий поднялся и с прозрачной, счастливой силой заиграл свою музыку. <...> Весь мир вокруг него стал вдруг резким и непримиримым, <...> жесткая мощность действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние <...> И снова эта сила вставала со своего железного поприща и громила со

скоростью вопля какого-то своего холодного, каменного врага, занявшего своим мертвым туловищем всю бесконечность (*Московская скрипка*, 300–301).

«Каменный враг, занявший своим мертвым туловищем бесконечность» — этот образ вполне сопоставим и с образами губительной природы из статей раннего Платонова, и с фигурой «железной старухи» из позднего детского рассказа. При трактовке, допускающей подобную экстраполяцию, желание Грубова сделать несколько новых скрипок не из брака, а из «настоящего матерьяла» может рассматриваться как скрытая эмфаза, усиливающая два центральных и взаимозависимых для данного произведения федоровских мотива — стремление к бессмертию и объединение людей.

Возникающая в «Московской скрипке», по существу, утопическая ситуация подкреплена особой точкой зрения на происходящее. Она характеризуется неожиданно проявляющейся дистанцированностью хроникера-повествователя от событий. В начале рассказа при описании части Крестовского рынка, где продаются вещи умерших людей, хроникер, как бы оправдывая данный факт, делает странную оговорку: «Кроме того, продавались носильные предметы недавно умерших людей, — смерть *существовала...*»<sup>88</sup> Вопрос, напрашивающийся при таком алогичном употреблении прошедшего времени, фантастически закономерен: а теперь смерть существует?..

Тема воскрешения занимает довольно значительное место в поздних текстах А. Платонова. Форма ее воплощения основана на постоянном возвращении к проблематике предшествующего творчества. Писатель избирает такой способ организации повествования, когда прямое значение слов-мотивов «воскрешение», «бессмертие» переплетается с метафорическим и оба они существуют как неразрывное целое. Так или

<sup>88</sup> Этот фрагмент почти полностью перешел в рассказ из «Счастливой Москвы». Но в повести, благодаря ее объему, нюанс алогичного употребления временной формы глагола теряется.

иначе, мысли и образы, созвучные федоровским, остаются одним из центров созданного писателем художественного мира, хотя, конечно, и не исчерпывают его. Даже в конце творческого пути устремления Платонова близки целям «Общего дела». Без учета этого трудно отыскать верный подход к истолкованию многих, если не большинства, платоновских произведений — даже тех из них, где пессимистическое отношение художника к реальности представляется наиболее очевидным.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не доводи ничего до конца: на  
конце будет шутка.

*А. Платонов*

Метафора, закрепляющаяся за тем или иным трудно осмыслемым явлением, делает последнее интуитивно знакомым и позволяет примириться с его странным существованием. Такое примирение, однако, вряд ли бывает окончательным — иначе не возникло бы импульса к аналитическому знанию. Вечная неудовлетворенность индивида обыденными представлениями и одновременно невозможность их игнорировать стимулируют рефлексию в ее попытках дать более развернутое объяснение избранному предмету. Уважение к читательской интуиции делает возможной критику. Критика переводит опыт уже обретенного, но смутного знания на язык анализа. По крайней мере, таковой была отправная точка для «Поэтики загадки».

Платонов непонятен и поэтому загадочен — вот первичная критическая характеристика платоновского творчества, которая постоянно реактивируется читателем. Анализ только доказывает правоту в выборе точного, хотя и фигурального определения. Уже первые литературные опыты Платонова приближаются к загадке, и остается только высказывать предположения, какие причины этому способствовали.

Должна была существовать некая личностная, генетическая или психологическая предрасположенность к данному рода стилистике, подобно тому как существуют причины, побуждающие к творчеству вообще. Но все это лежит за преде-

лами нашего исследования. Оставаясь в заданных литературоведением рамках, можно лишь вспомнить некоторые факты биографического характера, представляющие вероятным поводом к избранию столь специфической стратегии письма. Платонов начинал печататься в региональных изданиях, ориентированных на вполне конкретную аудиторию. Сам наполовину крестьянин, он писал для простых людей. Поиск общего с читателем языка, от которого он хотя и не был особенно далек, но все же, выбрав путь писателя, дистанцировался, объясняет внимание к «сказу». Элементарная стилизация под иносказательное народное слово переросла позже в нечто более весомое. Родившаяся форма загадочного повествования позволила выразить круг наиболее значимых универсалий эпохи. Ее особая символичность часто дает повод видеть в платоновском творчестве нечто родственное мифу, хотя, строго говоря, оно близко ему только в «шеллингианском» смысле: Платонов удачно черпает первообразы из мифологии, созданной его временем, и органично их воплощает.

Подводя итоги, перечислим немногие приобретения, которые удалось сделать благодаря обращенной в термин метафоре.

Мы начали с очень простого, но строгого разграничения тайны и загадки, заключив, что загадка является лишь подмножеством тайны и представляет собой особую тайну из области поэтического слова, оказываясь поэтому эстетическим объектом. Загадка в абстракции обладает примитивной структурой: предлагаемый образ и подразумеваемый ответ. В то же время она семантически сложна: работающая (отгадываемая) загадка предполагает множественность ответов-интерпретаций. Эта множественность подчиняется своему закону, исключающему интерпретационную вседозволенность. Загадка принуждает пробиваться к существенному смыслу как к *иному*, отличному от того, что открыто в ней представлен. Такова ее цель. Иносказательная природа загадочного не отрывает загадочное от других форм поэзии, но, напротив, связывает. Всякое искусство иносказательно или, точнее, имеет некое



отношение к иносказанию, даже манифестируя решительный отказ от него. Загадка легко переходит в другие жанры, что неспекулятивным образом подтверждает ее близость поэзии, на первый взгляд радикально от нее отличающейся. Текст, паремический и нет, обретает статус действительной загадки лишь при определенных коммуникативных и вполне субъективных условиях: тот, к кому он обращен, должен отнестись к нему как к загадке.

Загадка обнаруживает свойства, присущие произведению искусства вообще, и наоборот, однако это не означает тождества. Количественные соотношения загадочного и незагадочного играют решающую роль в становлении загадки. Далеко не всякое литературное произведение воспринимается как загадочное — но платоновские таковы. Неафишируемое родство с данным фольклорным жанром сказывается в них более, чем в других.

Ранние произведения Платонова — не все, но осязаемая часть — представляют собой повествования-стилизации под народно-поэтическую речь. «Орнаментальность» не представляется, однако, единственной и самодостаточной для автора задачей. В ранних текстах прослеживается все то же стремление познать и объяснить мир. Выстраивание поэтической загадки об онтологической и экзистенциальной тайне — так можно охарактеризовать пафос молодого Платонова. Онтологической — поскольку Платонова действительно интересует бытие как таковое, экзистенциальной — поскольку смертная судьба и трагедия отдельного человека остается постоянной болью писателя.

Платоновские произведения-загадки — не закрытые структуры. Разбирая их, соединяя текст и контекст, читатель способен приблизиться к главной заботе автора. Такая возможность ему предоставлена. Читательские ответы-прочтения принципиально гипотетичны в силу самой неопределенности литературного текста как иносказательной и загадочной структуры. Их сила — это сила синонима, позволяющего, пусть бедно и неточно, но выразить и понимать сказанное автором.

Открытые молодым Платоновым принципы нашли воплощение в зрелых «Чевенгуре» и «Котловане» — двух точках, обозначивших начало взлета и вершину в совершенствовании стиля-загадки. «Чевенгур» как загадка обращает внимание прежде всего своей жанровой спецификой. Слияние «реалистического» и фантазмагорического в «Чевенгуре» заставляет каждый раз угадывать одно в другом, вынуждает решать, насколько «фиктивна» в данный момент авторская точка зрения, направлена ли его оценка на действительное положение вещей или же она относится к предмету сугубо вымышленному. От зыбкой материи жанра зависит решение вопроса об утопичности и антиутопичности Платонова, который, как бы от него ни уходить, постоянно возникает.

На сюжетном уровне загадочность платоновских произведений в первую очередь определяется особым финалом. Его недостаточно назвать просто открытым, он загадочен, поскольку предполагает не ожидание кумулятивно нагнетаемых звеньев повествования, а требует от читателя как раз завершить повествование, подобрав некий вариант «ответа» на возникающую ситуацию. Действие загадочного финала подкрепляется работой других элементов: «художественной случайности», не фабульно, но парадигматически связанных между собой образов и мотивов, неожиданно возникающих в повествовании и требующих объяснения своей целесообразности. Одна из ролей внефабульных элементов — подготовка финала. Ее же исправно исполняют символические сны героев, которые также приходится разгадывать.

Стиль «Чевенгура» уподобляется загадке в целом ряде аспектов, из которых подробно был рассмотрен только один. В процессе создания окончательного текста произведения Платонов редуцировал распространенные повествовательные построения, оставляя вместо них лишь опорные фрагменты, по которым, однако, можно воспроизвести «утраченный» смысл. Процесс этот не сводился к простому вычеркиванию. Он креативен: сокращение и снятие прежних смыслов приводит к порождению новых, хотя и имеющих к старым суще-

ственное отношение. Вопрос о «редукции формы» не является предметом только истории создания литературного произведения. Редуцированные элементы работают для читателя как загадочные структуры — они требуют ответа, реконструкции утраченных вместе с выброшенными частями повествования логических звеньев. Последние, несмотря на их изначальное отсутствие и при учете такового, участвуют в организации *иного* смысла произведения.

В «Котловане» редукция приобретает особую степень интенсивности, точно так же, как происходит и с другими стилистическими приемами, обеспечивающими загадочность платоновского текста. При этом если прежде автору необходим был какой-то промежуток времени (фиксируемый по вариантам, отстоящим друг от друга на месяцы и даже годы), чтобы кардинально переработать поясняющее повествование в «затрудняющее», то теперь все происходит очень быстро. Прием вполне освоен. Он стал плотью авторского подхода к письму. Черновики «Котлована» содержат различимые следы креативных сокращений, но значимо и то, что, несмотря на нарастающую смысловую интенсивность, их становится все меньше к концу рукописи — процесс формирования настолько скор, что не успевает отразиться на бумаге. Конечно, последнее заключение следует рассматривать как психологическую гипотезу.

Финал «Котлована» столь же загадочен, сколь и окончание «Чевенгура», хотя и не является сюжетно открытым. Сюжетная завершенность «Котлована» компенсируется другими моментами — рядом деталей, подрывающих абсолютность его безысходного и безнадежного звучания. Противоречивость и зыбкость жанровой характеристики «Котлована» подобна той, которая присуща предшествующему произведению. Как и «Чевенгур», «Котлован» насыщен фигурами, представляющими собой загадки при этом усилившаяся лаконичность текста увеличивает их значимость. Метафора (но не аллегория) «судьба ребенка — судьба СССР» предложена читателю, чтобы самостоятельно решить, насколько полно автор прово-

дит содержащееся в ней равенство. Вопросы бытийного характера (в)скрываются каламбурным рядом, выстраиваемым вокруг слова «истина». Каскад метафор, связанных со словом «ничто», намечает линию необходимых испытаний и трансформаций личности ветхого человека в новой истории, которая, впрочем, неизвестно чем продолжится. Отсылки к Священным текстам занимают в произведении одно из ключевых мест, служа выстраиванию собственно платоновской художественной концепции бытия и истории (процессуальность «выстраивания» точнее передает положение вещей, чем результативность слова «концепция»). Особо выделяются природные и библейские метафоры. Изображаемое «социально-историческое» время в «Котловане» не совпадает с изображаемым природным — пытаюсь преодолеть реалистичную безысходность финала, автор отдает предпочтение символике и фикции, а не подражанию. Символы «день первый», «день второй» тоже усиливают «модальность надежды». Наконец, метафорика воскрешения, венчающая повествование в «Котловане», проблематизирует (кардинально отличным от религиозного способом) смерть как исчезновение человека, подвергает ее сомнению.

Анализ поэтики высвечивает важные и имеющие к ней непосредственное отношение мировоззренческие аспекты. Существование и борьба мнений на уровне композиции и стиля воплощает гносеологический принцип сомнения. Загадывание о мире, загадывание авторской точки зрения вызваны сомнением в устоявшихся предрассудках и представлениях, включая собственные. Платоновская загадка обращена не только к читателю, но и к самому писателю. Даже имея некую проекцию смысла будущего произведения, автор самым актом творчества отвергает такое предварение. Платоновское творчество оказывается способом познания для себя и поэтому помогает в познании другим. Платонов не учит правде, он ставит вопросы — даже там, где они менее всего уместны (смерть). Вера, традиция, идеалы эпохи и свои собственные ожидания, реальность, разумеется, довлеют над художником,

однако сомнение наделяет его свободой отказываться от однажды принятой догмы. Анархическая составляющая мировоззрения Платонова не должна сбрасываться со счета.

Поэтика загадки, чему сложно удивляться, не возникла как нечто совершенно незаконное. Если представить линию развития литературы от XIX века, от миметических форм (реализма) к символизму, когда указание на невыразимое иное превратилось в эстетическую доминанту, и затем — к формам абсурдистским (например, хармсовским), приближающимся к абсолютной семантической паузе, то место «поэтики загадки», ярче всего отразившейся у Платонова, окажется между символизмом и абсурдом авангарда. Загадка если и не говорит сама за себя, то вынуждает, чтобы за нее говорили, открывая определенный ею новый смысл. Рассмотрение платоновского творчества сквозь призму поэтики загадки помогает установить его место — отчасти историческое и довольно точно логическое — в эволюции искусства двадцатого века.

«Котлован» стал поворотным пунктом в творческой эволюции Платонова. Выработав потенциал поэтики загадочно-го, по закону «остранения», Платонов, чтобы остаться писателем, а не пасть жертвой абсурда-молчания, перешагивает загадку и обращается к поэтике совсем другого плана, в его собственной терминологии — пушкинской. Существование самой загадки постепенно переводится в скрытую область. Ее можно не заметить и в общем понимать рассказ. Теперь Платонов стремится к простоте и ясности. Политические (ясности требовала власть) и антропологические (с возрастом многие отказываются от «формализма») объяснения такого поворота должны приниматься в расчет, но они не заменят эстетических.

«Счастливая Москва» в ее незаконченности наглядно характеризует транзитивный период. Она подобна тем ранним вариантам «Чевенгура» и отчасти «Котлована», которые, так и не родившись как самостоятельные произведения, оставались лишь черновиками и сырьем для других. Писатель кардинально перерабатывал эти тексты. Устраняя пространные

объяснения, скрашивая оценочные доминанты, насыщая семантическими паузами и подлежащими обязательному читательскому анализу фигурами, превращал их в загадочные. «Счастливая Москва», по своей стилистике и структуре приближающаяся к типичным для Платонова предварительным текстам, так и осталась недовершенно произведением. Смена эстетических ориентаций воспрепятствовала иному.

Новые тенденции рассмотрены на материале переложений русских народных сказок и ряда других поздних текстов.

Существует видимое различие между подходом Платонова к фольклорному материалу в 20-е годы (и до «Котлована» включительно) и отношением к нему в более позднее время. Фольклор для Платонова 20-х годов действительно во многом был живым явлением. Окружающий писателя оригинальный пласт народной культуры проникал в его тексты большей частью непосредственно. При обращении к сказкам в поздний период книжные источники заняли главенствующее место. Среди них выделяются наиболее популярные (Афанасьев). Однако Платонов не игнорировал и сравнительно малодоступные издания, как бы складывая из разных источников собственные версии. Кардинальное изменение претерпела телеологическая установка. За сказочными текстами Платонова ясно просматривается педагогическая задача. Платонову нужно донести до нового поколения те крохи знания, которые все же были обретены за прожитые годы. Передаваемый в сказках опыт был связан с идеями социалистической направленности и внешне не противоречил господствующей доктрине. Специфическое и сугубо платоновское проникало в них в виде намека, открытого лишь тому, кто был знаком с другим Платоновым. Создавая детские тексты, Платонов в большей степени (если не впервые) приближался к конструированию утопии, основанной на вере или надежде на юного читателя. Его поучительность, притчевость или басенность (теперь и только теперь занявшие место загадки) были направлены на то, чтобы передать мысль о не достигнутом им самим в этой жизни. Важно тем не менее, что Платонов учил

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

не о том, как надо поступать, а о чем в первую очередь надо думать и о чем заботиться. Идея «главной жизни» сохранила для Платонова свою актуальность.

Долгое время только сказки оставались для Платонова нитью, связывающей его с читателем. При всем том, что «серьезный» Платонов оставался, а может, и останется далеким от обычного читателя, на сказках писателя выросло не одно поколение. Если учесть, что сам автор текста прятался за пересказы, как бы выступая в роли сказителя, то не лишено смысла говорить о своеобразной мифологичности его образа в восприятии ребенка-читателя. Платонов смог лишь «анонимно» пробиться к нему.

Тема смерти и воскрешения, и теперь больше как утопическая, а не как подвергаемая сомнению, занимает важнейшее место у позднего Платонова. Анализ детских и военных рассказов показывает, что главной его заботой было посеять зерно сомнения в неотвратимости смерти.

Концепция, основанная на далеком от полного исследования материала, представленном в одном-единственном ракурсе, не может претендовать на всеохватывающее объяснение творческой эволюции. Лишь надежда начертить пунктирную линию, отчасти ей соответствующую, оправдывает такую попытку.





## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авербах Л. 304, 330  
Аграновская Г. 118  
Адорно Т. 17, 31  
Адрианов А. В. 388  
Азадовский М. К. 381, 386  
Альфонсов В. Н. 363, 365  
Андреев Н. П. 381  
Аникин В. П. 46  
Аникст А. 102  
Антонова Е. В. 307  
Арат 366  
Аристотель 30, 31, 277, 279,  
280, 282, 292  
Ауэрбах Э. 355  
Афанасьев А. Н. 10, 30, 38,  
128, 129, 165, 168, 170,  
380, 381, 382, 383, 384,  
385, 386, 387, 388, 428  
Ахматова А. А. 25
- Бакунин М. А. 332  
Бальмонт К. Д. 356  
Баран Х. 18  
Баранова Н. В. 52  
Барт Р. 17, 23, 31, 113, 114,  
194
- Баршт К. А. 176, 293  
Батай Ж. 325  
Бахтин М. М. 24  
Беккер А. 140  
Белая Г. А. 331  
Белинский В. Г. 312  
Белый А. 260, 354, 355, 356,  
357, 361, 362, 364, 372, 373  
Бёме Я. 79  
Берг М. 350, 351  
Бесьер Д. 31  
Бетеа Д. 156  
Блаватская Е. П. 176  
Блок А. А. 353, 356, 357, 358,  
359, 360, 361  
Богданов А. А. 171, 313, 338  
Богданов К. А. 9, 91, 364  
Бодлер Ш. 31  
Борхес Х. Л. 128  
Бродский И. А. 243  
Бруно Дж. 78  
Брюсов В. Я. 355, 356  
Булгаков М. А. 156  
Булгаков С. Н. 321, 323  
Булыгин А. К. 298  
Бурдые П. 351

- Бухарин Н. И. 309, 323  
 Бюффон Ж. 6
- Вайскопф М. 223, 224, 268, 346, 347, 348  
 Валери П. 98  
 Вейдле В. В. 33  
 Вернадский В. И. 216, 293, 299, 300  
 Винкельман И. 56  
 Виноградов Н. Н. 49  
 Вишневский Вс. 249  
 Вуэ С. 169  
 Вьюгин В. Ю. 5, 191, 213, 327
- Гадамер Г. 108  
 Гайденко П. П. 290  
 Галушкин А. Ю. 347  
 Гаршин В. М. 85  
 Гаспаров М. Л. 18, 61  
 Гегель Г. 144  
 Геллер Л. 327, 335  
 Геллер М. 390  
 Гервер Л. Л. 364  
 Герцен А. И. 210  
 Гете И. 354  
 Гиммельфарб Б. В. 333, 334  
 Гоголь Н. В. 164, 223, 224, 354  
 Гомер 162  
 Горький М. 103, 106  
 Господарев Ф. П. 386  
 Гохшиллер М. Л. 334  
 Грибоедов А. С. 52  
 Гройс Б. 269  
 Гудзий Н. К. 193  
 Гумилев Н. С. 25
- Гумилевский Л. И. 300  
 Гурвич А. 314, 330, 335  
 Гуцин А. Г. 298  
 Гюнтер Г. 105, 156, 285, 345
- Даль В. И. 35  
 Данте А. 354  
 Дарвин Ч. 338, 339  
 Декарт Р. 277, 304, 305  
 Деррида Ж. 19, 211, 212, 220, 243  
 Джойс Дж. 194  
 Джонсон Э. 78  
 Дмитриевская М. А. 92, 176, 315, 392  
 Добренко Е. 367  
 Долгов И. И. 230, 231, 257  
 Достоевский Ф. М. 18, 22, 29, 39, 73, 157, 158, 244, 297, 298, 369  
 Друскин Я. С. 366
- Екимова Т. А. 377  
 Елеонская Е. Н. 37  
 Елизаренкова Т. Я. 50  
 Ермилова Е. В. 354
- Жаккар Ж.-Ф. 366, 367  
 Журинский А. Н. 203
- Залыгин С. П. 395  
 Зарайская В. П. 232  
 Засулич В. И. 312  
 Зеленин Д. К. 388  
 Золотоносов М. А. 244, 257, 284

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Зощенко М. М. 140  
 Иванов Вяч. Вс. 50  
 Иванов Вяч. И. 354, 357  
 Кант И. 177, 367  
 Кантор К. М. 173  
 Карасев Л. В. 172  
 Карлейль Т. 321  
 Карсавин Л. П. 306  
 Каутский К. 285, 323  
 Кейдж Дж. 364  
 Кёнгэс-Маранда Э. 38, 41, 48,  
 165, 190  
 Кестхейн Т. 98, 99  
 Кивинов А. 42  
 Кларк К. 348  
 Кобринский А. А. 363, 370  
 Коваленко В. А. 327  
 Колесникова Е. И. 135, 136  
 Компаньон А. 161, 162, 261  
 Корниенко Н. В. 30, 82, 223,  
 230, 231, 232, 244, 270,  
 306, 331, 396, 410, 417  
 Короленко В. Г. 51  
 Королькова А. Н. 10, 381, 382,  
 383, 384, 385, 388  
 Костов Х. 371  
 Котовский Г. И. 333  
 Красин Л. Б. 313  
 Кретинин А. А. 222  
 Кретов А. И. 377  
 Кропоткин П. А. 328, 331,  
 332, 334, 337, 338, 339,  
 340, 341  
 Крученных А. Е. 365  
 Кузанский Н. 79  
 Кьеркегор С. 333  
 Лавонен Н. А. 47  
 Лавров А. В. 355  
 Лазаренко О. В. 129  
 Лангерак Т. 104, 386  
 Ларин Б. А. 64  
 Ласунский О. Г. 63, 169, 216,  
 324, 332  
 Левин Ф. М. 324, 396  
 Левин Ю. И. 33, 46, 47, 201  
 Леви-Строс К. 199, 200  
 Лейбниц Г. 211  
 Ленин В. И. 213, 296, 297,  
 309, 413, 414  
 Леннквист Б. 365  
 Леонов Л. 144, 415  
 Лермонтов М. Ю. 172  
 Ливингстоун А. 9, 278  
 Лившиц Б. К. 18  
 Литвин-Молотов Г. З. 102,  
 191, 386  
 Ломброзо Ч. 144  
 Лопухин А. П. 79  
 Лосев А. Ф. 175, 359, 373  
 Лотман Ю. М. 99, 100, 101  
 Луначарский А. В. 285, 309,  
 310, 315, 316  
 Любушкина Ш. 393, 394  
 Мазалова Н. Е. 166  
 Мазурик В. П. 35  
 Майзель М. 329

- Максимов Д. Е. 360  
 Малаховская Н. 160  
 Малевич К. С. 269  
 Малыгина Н. М. 245, 250, 393  
 Малюченко Г. С. 332  
 Мангольм Н. 133  
 Мандельштам О. Э. 17, 18, 25, 345  
 Марков В. 366, 367  
 Марков Н. 336  
 Маркс К. 270, 333, 334, 351, 413, 414  
 Маяковский В. В. 50, 51, 365, 366  
 Меерсон О. 130, 246, 247  
 Мельников П. И. 66  
 Мережковский Д. С. 31, 176, 177, 178, 359  
 Мёрк А. 105  
 Мечников И. И. 313  
 Милюков П. Н. 71, 320  
 Минц З. Г. 356, 358, 359, 360, 362  
 Миртов А. В. 65  
 Митрофанова В. В. 35  
 Михеев М. 377  
 Мокроусов А. В. 333  
 Морсон Г. 105  
 Мукарежовский Я. 42, 108  
 Мюллер М. 317
- Набоков В. В. 266  
 Найман Э. 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 265, 266, 352, 412, 413
- Некрасов Н. А. 355  
 Николаева Т. М. 34  
 Ницше Ф. 158, 293, 333  
 Новиков Л. А. 356  
 Новиков Н. В. 386  
 Ньютон И. 375
- О. Генри 101, 102  
 Оглоблин А. К. 35  
 Орлицкий Ю. Б. 19
- Павловский А. И. 25  
 Пастернак Б. Л. 24  
 Пермяков Г. Л. 34, 48, 52  
 Перхин В. В. 137  
 Платон 218, 304  
 Плеве В. К. 312  
 Плотников К. Н. 66, 67  
 По Э. 31, 44, 100, 252, 253  
 Полтавцева Н. Г. 393  
 Поляковская Р. И. 78, 301  
 Поссе В. А. 343  
 Потье Э. 270  
 Пропп В. Я. 10, 160, 199  
 Пруст М. 194  
 Пушкин А. С. 18, 350, 351, 352, 354, 368, 369, 370, 427  
 Пшибышевский С. 372
- Разгон Л. Э. 331  
 Распутин В. Г. 130  
 Рейтблат А. И. 350, 352  
 Рембрандт Х. 100  
 Ремизов А. М. 361, 362  
 Рикер П. 13, 36

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Розанов В. В. 71, 72, 77  
 Рубенс П. 169  
 Руссе Ж. 211
- Савкин А. И. 306  
 Садовников Д. Н. 46, 48, 11,  
 21, 22, 37  
 Салтыков М. Е. 329  
 Самбикин Н. П. 332  
 Сахаров И. П. 50  
 Свифт Дж. 78  
 Северянин И. 310  
 Сегал Д. 24, 25, 32, 49, 26, 27,  
 353  
 Сейфрид Т. 90, 105, 111, 155,  
 394  
 Селивиновский А. П. 330  
 Семенова А. Л. 171  
 Семенова С. 392, 393  
 Серль Дж. 35  
 Сидни Ф. 78  
 Скафтымов А. П. 28, 29, 40,  
 50  
 Смирнов И. П. 18, 19, 22, 24,  
 32, 20, 23, 26, 139  
 Смит А. 341  
 Созонов Е. С. 312, 313  
 Соколов Ю. М. 381  
 Сократ 325  
 Соловьев В. С. 210, 313, 372  
 Софокл 50  
 Спенсер Э. 78  
 Сталин И. В. 82, 83, 232, 257,  
 260, 268, 284, 328, 331,  
 346, 347, 348, 353, 413,  
 414, 415
- Стейнбек Дж. 169  
 Стерлинг Дж. 321  
 Страпарола Дж. 50  
 Стрельникова В. 329  
 Сутырин В. А. 331
- Тарановский К. Ф. 358, 359  
 Тарасенков А. 378  
 Теккер Б. Р. 333  
 Тески А. 394  
 Тинторетто Я. 169  
 Тодоров Ц. 7  
 Толстая-Сегал Е. 213, 214,  
 254, 292, 393  
 Толстой А. Н. 379  
 Толстой Л. Н. 39, 40, 193  
 Томашевский Б. В. 107  
 Тонков В. А. 10, 381  
 Топоров В. Н. 50, 163  
 Троицкий Л. Д. 309  
 Тумилевич Ф. В. 11, 385, 386,  
 387  
 Тютчев Ф. И. 22
- Узнадзе Д. Н. 27, 369, 370  
 Уклеин С. М. 70  
 Успенский Б. А. 17, 30, 38  
 Успенский Г. И. 85  
 Устинов А. 370
- Фадеев А. А. 130, 331  
 Фасмер М. 64, 65, 223  
 Федоров Н. Ф. 112, 125, 126,  
 127, 149, 173, 293, 294,  
 296, 299, 300, 313, 315,  
 328, 340, 392, 393, 394,

- 395, 397, 399, 403, 405,  
406, 409, 412, 413, 415, 420  
Фейербах Л. 293, 315, 318,  
319, 314, 316, 320, 321, 336  
Флорский И. 285  
Фоменко Л. П. 116, 117  
Фреге Г. 253  
Фрейд З. 139, 140, 151, 176,  
218, 224, 225, 226  
Фрейденберг О. М. 38  
Фулье А. 339
- Хабермас Ю. 351  
Ханзен-Лёве О. 362, 363, 364,  
365  
Харва У. 169  
Харджиев Н. И. 365  
Харитонов А. А. 254, 291, 415,  
417  
Хармс Д. 78, 79, 301, 345, 362,  
366, 367, 368, 370  
Хейзинга Й. 43  
Хелимский Е. А. 34  
Херасков М. М. 361  
Хлебников В. 17, 18, 364,  
365, 367  
Ходель Р. 138
- Цивьян Т. В. 47
- Чандлер Р. 158  
Честертон Г. 100  
Чехов А. П. 52, 18, 369
- Шаламов В. Ш. 158  
Шеллинг Ф. 422
- Шкловский В. Б. 30, 31, 39, 46  
Шмид В. 18, 369  
Шолохов М. А. 74, 378, 415  
Шопенгауэр А. 74  
Шпет Г. Г. 325  
Штайнер Р. 176, 299  
Штирнер М. 74, 333, 334, 337,  
342, 343  
Шубин Л. А. 190, 359
- Эвклид 343  
Эйнштейн А. 284  
Элиаде М. 169, 210  
Эллис 356  
Энгельс Ф. 323  
Эткинд Е. Г. 361
- Юм Д. 325, 341
- Яблоков Е. А. 66, 102, 129,  
136, 172, 176, 273, 321, 323  
Ямпольский М. 78  
Ясперс К. 333
- Alver B. 21  
Andrijauskas A. 84  
Belyi A. 138  
Berger-Bügel P.-S. 371  
Bessiére J. 31  
Bethea D. 156  
Bødker L. 21, 43  
Bulgakov M. 138  
Chandler R. 158  
Chekhov A. 139  
Clark K. 348  
Dobrenko E. 348

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

---

Günther H. 323, 157, 345  
Heller L. 327  
Hodel R. 56, 139, 189  
Holbek B. 21  
Kasjan J. M. 203  
Kluge R.-D. 363  
Kuusi M. 34  
Lahusen Th. 348  
Livingstone A. 9, 278  
Locher J. P. 56  
Mørch A. 105

Morson G.S. 105  
Naiman E. 265, 352  
Pilnak B. 138  
Prigov D. 139  
Seifrid T. 111, 155, 394  
Shalamov V. 158  
Teskey A. 394  
Wessman V. E. V. 43  
Wossidlo R. 43  
Zamiatin E. 138

MEMORANDUM FOR THE DIRECTOR

DATE: 11/15/54



*Научное издание*

**В. Ю. Вьюгин**

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ: ПОЭТИКА ЗАГАДКИ  
(Очерк становления и эволюции стиля)

Редактор: *И. М. Анисимова*

Корректоры: *Н. М. Баталова, Т. Ю. Смирнова*

Верстка: *С. В. Степанов*

Художник: *В. В. Неклюдов*

Лицензия № 00944  
от 09.02.2000 г.

Подписано в печать с готового оригинал-макета 20.12.2003.  
Формат 84 × 108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. офсетная. Гарнитура Octava.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 24,50. Тираж 2000 экз.  
Зак. № **156**

По вопросам оптовых закупок обращаться по адресам:  
191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15,  
Издательство Русского Христианского гуманитарного института.  
Факс: (812) 117-30-75;  
e-mail: editor@rchgi.spb.ru.  
URL: <http://www.rchgi.spb.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в типографии издательства  
Санкт-Петербургского государственного университета.  
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41